

Eleonora Nowak-Litwinow

Reminiscencje malarskie w twórczości Wsiewołoda Garszyna

Studia Rossica Posnaniensia 3, 15-23

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELEONORA NOWAK-LITWINOW

Poznań

REMINISCENCJE MALARSKIE W TWÓRCZOŚCI WSIEWOŁODA GARSZYNA

Charakterystyczną cechą literatury rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku jest jej ścisły związek z malarstwem. Przejawił się on z jednej strony w wykorzystywaniu tematów literackich w ówczesnym malarstwie, z drugiej zaś w szczególnym zainteresowaniu pisarzy motywami czy nawet techniką malarską. Wyjątkowo bogaty materiał pod tym względem przedstawia twórczość prozaika i krytyka malarskiego Wsiewołoda Garszyna. Niestety w dotychczasowej literaturze przedmiotu, koncentrującej swe rozważania wokół ideowych wartości dorobku literackiego autora *Czerwonego kwiatu*, problem ten był w zasadzie pomijany lub traktowany marginesowo¹. Nieliczne prace, rozpatrujące krąg zainteresowań malarskich pisarza, odznaczają się wyjątkowo jednostronnym i uproszczonym charakterem. W centrum uwagi badaczy stało bowiem zagadnienie osobistych kontaktów Garszyna ze środowiskiem malarzy i jego działalność krytyczna. Nie podjęto natomiast, z wyjątkiem prac S. Durylina² i V. Kostřicy³, prób odnalezienia reminiscencji malarskich w sposobach artystycznej konkretyzacji obrazu rzeczywistości przedstawionej. Propozycje badaczy nie wyszły jednak poza ciekawe przyczynki i nie obejmują całej problematyki związanej z wpływem utworów malarskich na dorobek pisarski Garszyna, której poświęcamy niniejszą pracę.

Najwcześniejszy, poświadczony zachowanym tekstem, ślad zainteresowań twórczych pisarza w tym zakresie stanowi młodzieńczy wiersz *Na pierwszej wystawie obrazów Wierieszczagina*, poświęcony turkiestańskiej serii płócien tego bez wątpienia najoryginalniejszego batalisty rosyjskiego XIX wieku, w którym pisarz daje próbę nowej interpretacji kompozycji malarskich

¹ Г. А. Бялый, *В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятих годов*, Москва — Ленинград 1937; tenże, *В. М. Гаршин. Критико-биографический очерк*, Москва 1955; Н. Беляевский, *Гаршин и передвижники*, „Искусство” 1939, nr 1, s. 103 - 111; В. Порудоминский, *Гаршин*, Москва 1962.

² С. Н. Дурьлин, *Репин и Гаршин*, Москва 1926.

³ V. Kostřica, *V. M. Garšin a ruské maliřtvi*, Olomouc 1970.

artysty. Do problematyki tych obrazów nawiąże Garszyn również i później w cyklu swych opowiadań wojennych.

Relacje między malarstwem Wierieszczagina i twórczością literacką autora *Czterech dni* sygnalizowane były już przez krytykę literacką i na ogół nie budzą wątpliwości⁴. Dotyczą one jednakże bardzo wąskiego kręgu podobieństw, istotę których upatrywano w nasyceniu opowiadań pisarza szeregiem drastycznych szczegółów, związanych z wojenną rzeczywistością i posiadających swoje odpowiedniki w obrazach słynnego artysty. I tak np. opisy pól bitewnych, usłanych trupami żołnierzy, zapiehniające stronice utworów Garszyna, bez wahania zostały zaliczone do strefy wpływów Wierieszczagina. Ta niewątpliwie słuszna teza wymaga szeregu uzupełnień, bowiem oczywiste jest, że te naturalistyczne upodobania nie stanowią najistotniejszego źródła zbieżności. Momentem zasadniczym, spokrewniającym twórczość pisarza i malarza, jest motyw śmierci i ludzkiego cierpienia. Problematyka ta, typowa dla całej działalności artystycznej Wierieszczagina, z wielką siłą ujawniła się w obrazie „Śmiertelnie ranny” (1873 r.), którego bezimienny bohater przedstawiony jest w chwili, gdy otrzymał postrzał śmiertelny i jedynie siłą inercji kontynuuje swój bieg. Ręce jego w przedśmiertnej konwulsji zaciskają ranę na piersi, głowa, widoczna w perspektywie dolnej, ukazuje skurczoną z bólu twarz z rozwartymi w głuchym okrzyku wargami. Ten sugestywny obraz śmierci żołnierza niemal w takiej samej postaci pojawia się w opowiadaniu Garszyna *Ze wspomnień szeregowca Iwanowa*: „Śmierć zaskoczyła go nagle. Biegł rozjuższony do ataku dławiąc się własnym krzykiem; kula trafiła go w kość nosową, przeszła głowę, pozostawiając na twarzy ciemną, ziejącą ranę. Tak też leżał z szeroko rozwartymi oczyma, z rozchylonymi ustami i wykrzywioną z wściekłości, posiniałą twarzą”⁵. Jak widzimy dynamicznie ukazana postać żołnierza, skurczona i wykrzywiona z bólu twarz z rozchylonymi ustami, ziejąca swym otworem rana — wszystko raz jeszcze powtarza się w utworze pisarza. Nie tylko jednak wątek tematyczny i znamienne ekspresja ujęcia, lecz nawet ostateczny wyraz artystyczny obu przedstawień — malarskiego i literackiego — są wyjątkowo spójne.

Innym dziełem Wierieszczagina, którego wpływ można uchwycić już nie we fragmentach, lecz w całokształcie kompozycji literackiej jest nie istniejący dzisiaj obraz „Zapomniany” (1871 r.), przedstawiający rosyjskiego żołnierza porzuconego na polu bitwy. Niewątpliwie pokrewieństwa i zbieżności z tym dziełem artysty wykazuje opowiadanie *Cztery dni*, którego tematem jest właśnie historia umierającego żołnierza pozostawionego przez współtowarzyszy

⁴ А. Скабичевский, *Биография В. Гаршина*. W: В. Гаршин, *Рассказы*, Санкт-Петербург 1907, s. 21; Ola Hansson, *Vsevolod Garšin. Průkopníci a věšci*, Praha 1898, s. 30.

⁵ W. Garszyn, *Czerwony kwiat. Opowiadania*, tłum. S. Klonowski, Warszawa 1958, s. 237 (pozostałe cytaty według tego wydania — strony przytaczam w nawiasach — E. N.).

na placu boju. Momentem sprzęgającym te dwa utwory jest przede wszystkim niezwykle sposób ujęcia rzeczywistości wojennej. Wojna bowiem została ukazana w nich oczami umierającego człowieka i dzięki temu rysuje się szczególnie okrutnie i wstrząsająco. Batalistyka Wierieszczagina i proza Garszyna w ogóle traktują rzeczywistość wojenną nie jako efektowne i plastyczne widowisko, lecz jako tragedię ludzkości, „krwawą rzeź — główną przyczynę wszelkich ludzkich nieszczęść i cierpień” (s. 187). Stąd też utwory pisarza i malarza nieustannie podkreślające barbarzyństwo, bezsens, tragizm i cierpienie, które przynosi ze sobą wojna, stanowią jej zdecydowane i bezwzględne potępienie.

Tendencja ta najpełniej wyrażona została w płótnie nazwanym ironicznie „Apoteoza wojny” (1871 - 1872 r.) stanowiącym swoistą syntezę wieloletnich poszukiwań artystycznych Wierieszczagina. Uogólniający, symboliczny obraz wojny przedstawił malarz w postaci piramidy ludzkich czaszek, wznoszącej się pośrodku wypalonego, pustynnego stepu, nad którym krąży stado czarnych kruków. Odpowiednikiem literackim tej wizji malarskiej jest trup tureckiego żołnierza opisany przez Garszyna w opowiadaniu *Cztery dni*: „mój sąsiad wyglądał tego dnia straszliwie, trudno to opisać [...] Twarzy nie miał już zupełnie, odpadła od kości. Straszliwy kościany uśmiech, uśmiech wieczności, wydał mi się ohydny i okropny jak nigdy, chociaż nie raz przecież trzymałem w rękach czaszki ludzkie i preparowałem całe głowy. Ten szkielet w mundurze z jasnymi guzikami przyprowadził mnie o dreszcze. «Oto jest wojna — pomyślałem — oto jej obraz»” (s. 25). Rysem wspólnym jest nie tylko okrutny realizm motywu czaszki ludzkiej, urastający do roli złowieszczygo symbolu, lecz przede wszystkim nastrój grozy i autentycznego, antywojennego protestu. Literacka relacja Garszyna, podobnie zresztą jak i omówione poprzednio utwory, nie tylko w szczegółach, ale całym swym charakterem — ideową i estetyczną wymową — współgra z pacyfistyczną postawą artysty.

Pokrewieństwo motywów twórczości Garszyna i Wierieszczagina nie jest bynajmniej dziełem przypadku. Płótna malarza, będące namiętym protestem przeciwko wojnie, gorączkowym krzykiem rozpacz, swoim głębokim dramatyzmem i sugestywną manierą ujęcia w pełni odpowiadały swoistym nastrojom pisarza i zarazem umożliwiały realizację jego zasadniczego kanonu estetycznego, postulującego sztukę o niezwykle, subiektywnym zgęszczeniu, sztukę, która bezpośrednio „uderza w serca” czytelnika, „zabija spokój” i „pozbawia snu”.

Szczególnie istotne i interesujące zagadnienie z zakresu związków Garszyna z malarstwem stanowi „riepinowski nurt” w twórczości pisarza. Riepina poznał on osobiście stosunkowo późno, dopiero w 1882 roku — jednakże to pierwsze, przypadkowe spotkanie zapoczątkowało niezwykle ożywioną przyjaźń, trwającą wiele lat. Kompozycje malarskie artysty fascynowały Garszyna od dawna, w nich odnalazł on bliski i drogi mu ideał sztuki aktywnej, czynnie

angażującej się w sprawy swego czasu. Nic więc dziwnego, że echa obrazów Riepina odnajdujemy w niektórych opowiadaniach Garszyna.

Utworem Riepina, który pozostawił najsilniejsze piętno w dorobku literackim pisarza było historyczne płótno „Iwan Groźny i jego syn Iwan” (1885 r.) uznane przez autora *Czerwonego kwiatu* za najlepsze dzieło w sztuce rosyjskiej. Szczególne zainteresowanie Garszyna tym obrazem jest poniekąd zrozumiałe. Był on malowany przecież nie tylko na jego oczach, lecz i przy współudziale — pisarz pozował bowiem do postaci carewicza.

Podkreślano już związek między tym płótnem i końcową sceną utworu *Nadzieźda Mikołajewna*. Już w 1926 roku S. Durylin stwierdził, że „gdyby końcową scenę opowieści Garszyna namalować, to powstałby wariant podobny do obrazu Riepina”⁶. Rzeczywiście bohater opowiadania *Nadzieźda Mikołajewna* ginie w identyczny sposób jak syn Iwana Groźnego na płótnie Riepina. Jak wiadomo, obraz przedstawia moment z dnia 16 listopada 1581 roku, kiedy car w przypływie gniewu śmiertelnie zranił syna, uderzając go w głowę ostrym końcem swego posochu. Podobnie postępuje w tragicznej chwili bohater Garszyna: „nie panując nad sobą, schwyciłem stojącą w kącie dzidę i kiedy Bezonow skierował rewolwer w stronę Nadzieźdy Mikołajewny, z dzikim krzykiem rzuciłem się na niego” (s. 378). Zależność tej sceny od dzieła „Iwan Groźny i jego syn Iwan” jest bardzo wyraźna. Dzida, której użył Łopatin jest przecież tym samym posochem cara Iwana Groźnego.

Dramatyzm riepinińskiego ujęcia potęguje pełen tragizmu krwawoczerwony koloryt płótna. W obrazie Riepina „czerwień, krzycząca czerwień — jest wszędzie: i w dywanach o deseni w róże, i w strumieniu krwi na twarzy carewicza, i w krwawych plamach na różowym, tak bardzo z ową czerwienią kontrastującym jedwabnym kaftanie”⁷. Krew jako motyw zasadniczy panuje również w scenie końcowej opowiadania *Nadzieźda Mikołajewna*. Opisując umierającego Bezonowa, autor stwierdza: „leżał z surową i straszną twarzą, oblany krwią, która popłynęła ze śmiertelnej rany na skroni” (s. 379). Jedność wizji utrwalonej w słowie i na płótnie jest pełna. Nie tylko wierność kształtów, szczegółów i barw, ale nawet akcenty, które postawił malarz, odpowiadają akcentom relacji literackiej. W malarstwie artysta skupił główny wyraz na pełnej rozpaczycy twarzy Groźnego i okrwawionej głowie umierającego carewicza. Podobną tendencję obserwujemy w opisie Garszyna, z tym że obraz Bezonowa stanowi syntezę, stop obu riepinińskich motywów: strasznej w swym wyrazie twarzy cara i ociekającej krwią głowy jego syna.

Z tematyką i nastrojem obrazu „Iwan Groźny i jego syn Iwan” spokrewniony jest również występujący w opowiadaniu *Nadzieźda Mikołajewna* sugestywny i tajemniczy obraz Karoliny Corday, żyrondystry, która zabiła jednego z wo-

⁶ С. Н. Дурьлин, op. cit., s. 59.

⁷ W. Mole, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław—Kraków 1955, s. 290.

dzów francuskiej rewolucji, Marata. Analogie te, dotychczas przez krytykę całkowicie pomijane, na pierwszy rzut oka budzą szereg wątpliwości. Trudno bowiem doszukać się bezpośrednich śladów wpływów Riepina w obrazie Karoliny Corday. Trudno, jeżeli nie brać pod uwagę samego gatunku wizji artystycznej, jej tragizmu i fatalizmu, tak bliskich dziełu wielkiego malarza. W opowiadaniu Garszyna postać bohaterki przyjmuje niezwykle i dramatyczny kształt. Wbrew tradycji pisarz przedstawia ją nie jako zabójczynię, lecz jako tragiczną ofiarę, igraszkę w rękach wszechpotężnego losu. Ta wyjątkowa interpretacja wywołała wiele sporów wśród radzieckich badaczy literatury. W 1962 roku G. Biały pisał z niezadowoleniem, że Garszyn „traktuje K. Corday nieprawidłowo, mylnie, nie zdając sobie sprawy z rzeczywistego charakteru jej «działalności»”⁸. W swych rozważaniach wybitny badacz nie uwzględnia faktu, że w tym okresie twórczość Riepina, a w szczególności dzieło „Iwan Groźny i jego syn Iwan” patronuje i to w różnych płaszczyznach wielu intencjom artystycznym pisarza. I stąd właśnie mamy to zaskakujące ujęcie Karoliny Corday, będące niewątpliwie nawiązaniem do postaci carewicza z słynnego obrazu malarza. Literacka relacja Garszyna operująca przejmującymi skrótami nie tylko utwierdzała, ale i rozwijała zawartą w riepiniowskim obrazie koncepcję tragicznej śmierci. Zarówno w postaci Karoliny Corday jak i carewicza wyrażone zostały nie rozpacz i przerażenie, lecz łagodność i uległość wobec śmierci, jako niepojętej siły, przed którą nie można zbiec. Takie potraktowanie tematu mogło wyrastać z tradycji Schopenhauera, którego teorie zdobyły sobie szczególną popularność w Rosji lat osiemdziesiątych⁹. Filozof ten głosił przecież, że światem włada irracjonalna wola, której przewyciężyć człowiek nie jest w stanie i w związku z tym pędzi żywot pełen cierpienia. Zatem zbieżności i podobieństwa między postacią Karoliny Corday i obrazem „Iwan Groźny i jego syn Iwan” nie mają przypadkowego charakteru, lecz opierają się, zresztą jak cały związek Garszyna z Riepinem, na głębszych powiązaniach filozoficznych i estetycznych, które sprządzają się do tragicznego widzenia rzeczywistości i losu człowieka.

W zainteresowaniu malarstwem Riepina Garszyn bilansował swe literackie doświadczenia, jednocześnie odnajdując w niepokojącej, drapieżnej obserwacji artysty wartości w jakimś sensie ekwiwalentne do swojej twórczości. Wizje malarskie Riepina były również dla pisarza pretekstem do własnych pomysłów i koncepcji, a przede wszystkim bodźcem i twórczą inspiracją.

Zainteresowania Garszyna plastyką koncentrowały się nie tylko wokół utworów Wierieszczagina czy Riepina. Szczególnie ożywioną polemikę wśród

⁸ Г. А. Бялый, *Примечания*. W: В. М. Гаршин, *Сочинения*, Москва — Ленинград 1963, s. 441.

⁹ Z. Barański, *Literatura lat 1882 - 1895. Charakterystyka okresu*. W: *Literatura rosyjska*, t. II, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1971, s. 497.

badaczy literatury, wywołały powiązania twórczości N. Jaroszenki z prozą autora *Cztery dni*. Dotyczyła ona słynnego obrazu „Palacz” (1878 r.), ukazującego postać robotnika „w roli potężnego tytana pracy”¹⁰. Część historyków literatury (N. Bielajewski, G. Biały) stanęła na stanowisku, że obraz „Głuszc” występujący w opowiadaniu *Malarze* znajduje się pod bezpośrednim wpływem utworu Jaroszenki i stanowi jego literacką kopię¹¹. Przeciwną koncepcję wysunęła niemiecka badaczka E. Zelm, która próbowała udowodnić zależność obrazu „Palacz” od opowiadania *Malarze*¹². Z kolei czeski uczyony V. Kostřica zaznaczył, iż przyjacielskie stosunki panujące między pisarzem i artystą, i w związku z tym prawdopodobieństwo, że Garszyn w czasie pracy nad swoim opowiadaniem widział płótno Jaroszenki, nie stanowi wystarczającego dowodu dla stwierdzenia bezpośredniego wpływu tego dzieła na ukształtowanie się postaci „głuszca”¹³. Równie bowiem dobrym bodźcem dla powstania takiej wizji artystycznej mógł być także, według Kostřicy, artykuł N. Błagowieszczenskigo *W fabryce* opublikowany w czasopiśmie „Otiestwiennye zapiski” w 1872 roku, który pisarz najprawdopodobniej znał¹⁴. Zbliżonym do koncepcji czeskiego badacza jest stwierdzenie K. Sitnika, który odrzuca zależność obu typów postaci i rozpatruje obraz „głuszca” oraz dzieło Jaroszenki „Palacz” jako przypadkową, obiektywną zbieżność, wynikającą z bliskości artystycznych poszukiwań, a przede wszystkim tematyki rosyjskiej literatury i malarstwa tego okresu¹⁵. Ta interpretacja wydaje się najbardziej słuszna, ale i ona wymaga pewnych wyjaśnień. Radziecki uczyony doszukuje się bowiem owych analogii i pokrewieństw jedynie na bazie realizmu krytycznego. Natomiast o wiele bardziej prawdopodobne jest, że tematyka i ideowo-estetyczna zbieżność obu obrazów uwarunkowana została naturalistycznymi tendencjami zdobywającymi sobie coraz większą popularność w rosyjskiej literaturze i malarstwie końca XIX wieku. Jak wiadomo, właśnie naturalizm po raz pierwszy w sztuce zwrócił uwagę na byt robotnika i stworzył obiektywne jego obrazy potraktowane bez „wszelkiego sentymentalizmu lub fałszywej filantropii”¹⁶, co też przejawiało się z największą siłą w omawianych przedstawieniach.

Interesujący ze względu na podobieństwo tematyczne z twórczością Garszyna jest również obraz Jaroszenki „Newski Prospekt w nocy” (1875 r.), który ukazuje pustą, oświetloną nikłym światłem latarni perspektywę centralnego prospektu stolicy z sylwetkami dwóch kobiet, kulących się w jednej

¹⁰ W. Mole, op. cit., s. 272.

¹¹ Н. Беляевский, op. cit., s. 105.

¹² E. Zelm, *Studien über Vsevolod Garšin*, Leipzig 1935, s. 19.

¹³ V. Kostřica, op. cit., s. 40.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ К. Ситник, *Совесть художников*, „Искусство” 1948, nr 4, s. 64.

¹⁶ W. Mole, op. cit., s. 272.

z bram domu. Owa pozbawiona czułości wizja malarska porusza problem prostytutce, któremu także Garszyn poświęcił kilka swoich opowiadań. Podobnie jednak jak i w poprzednim przypadku zbieżność ta nie ma charakteru jakiegokolwiek zależności, lecz jest wynikiem ogólnej tendencji sztuki rosyjskiej tej epoki dążącej do przedstawienia scen, w których „ciemne strony życia pokazane są bez kłamliwej osłony”¹⁷.

Zainteresowania Garszyna plastyką znalazły swój wyraz również w postaci opisów dzieł malarskich, autorami których są bohaterowie jego opowiadań. Obrazy te zasługują na szczególną uwagę, bowiem w nich właśnie pisarz zawarł nowe postulaty sztuki, opartej na przesłankach filozofii idealistycznej. Poszukiwania Garszyna nie były wyjątkiem, lecz stanowiły ilustrację tendencji znamienych dla całego malarstwa rosyjskiego końca lat osiemdziesiątych, w którym nastąpił zdecydowany zwrot do problematyki filozoficznej i moralno-etycznej. Bardzo wyraźnie te zainteresowania wiecznymi problemami bytu przejawiały się w jednym z ciekawszych opisów obrazu malarskiego, mianowicie w ujęciu postaci Ilji Muromca. Legendarny bohater przedstawiony został w niezwyklej sytuacji jako więzień siedzący w ciemnym lochu z otwartą księgą Pisma Świętego, nad którego treścią głęboko się zastanawia. Obraz ten, stawiający w centrum uwagi zagadnienia moralności, dobra i zła w ogóle, Garszyn nasycił pierwiastkami polemicznymi i skierował przeciwko rozpowszechnionej w tych latach doktrynie L. Tołstoja głoszącej hasło „niesprzeciwiania się złu przemocą”.

Z drugiej strony interesująca jest sama postać Ilji Muromca, która nawiązuje do rosyjskich tradycji ludowych. Pod tym względem wizja pisarza zbliżona jest do szeregu płócien W. Wasniecowa, przedstawiających w realistycznych formach mitycznych bohaterów rosyjskich (np. „Bohaterowie” — 1898 r.) Wpływ obrazów malarza na ukształtowanie się kompozycji Garszyna należy całkowicie odrzucić, bowiem powstały one kilka lat później, po ukazaniu się opowiadania. Zatem związki tematyczne twórczości Garszyna i Wasniecowa są czysto zewnętrzne i tkwią swymi korzeniami w ogólnych dążnościach epoki, kierujących uwagę twórców ku zamierzchłej przeszłości, co stanowiło wyraźną reakcję przeciwko społecznikowskiej tematyce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Powyższe fakty świadczą, że związki twórczości Garszyna z malarstwem rosyjskim drugiej połowy XIX wieku mają charakter wielostronny, dotyczący zarówno pokrewieństw tematycznych, treściowych, jak i formalnych. Zasadniczą grupę stanowią sceny, w których pisarz świadomie i jawnie nawiązuje do znanych mu dzieł malarskich. Należy jednak podkreślić, że Garszyn nigdy nie traktuje swoich utworów jako zwykłą interpretację twórczości malarskiej, jako jej ślepe naśladownictwo. Literackie bowiem kompozycje pisarza za-

¹⁷ Ibidem.

wierają tylko wybrane motywy malarskie zawsze spokrewnione z charakterem twórczości autora *Czerwonego kwiatu* i podporządkowane jego estetycznym wymogom. Stąd elementy dzieł plastycznych Garszyna zawsze przekształcał, swoiście zabarwiał, często nadając im charakterystyczny odcień poetyckiego smutku. Zatem kompozycje malarskie stanowią dla pisarza jedno ze źródeł, z którego czerpie on artystyczne podmiety i w którym odnajduje podobne albo bliskie sobie cechy — ekspresję, tragizm i dramatyzm.

Przedstawione powiązania Garszyna z malarstwem rosyjskim świadczą nie tylko o sile i atrakcyjności tego aspektu w twórczości pisarza, lecz pozwalają także na rewizję uproszczonego poglądu o nim, jako typowym przedstawicielu realistycznych tendencji w literaturze rosyjskiej. Znamienne są przecież zainteresowania pisarza malarstwem, skupiające się w zasadzie wokół tych obrazów, których dramatyzm i sugestywna maniera ujęcia rzeczywistości często odbiegały od podstawowych zasad sztuki realistycznej. W świetle więc przytoczonych faktów o wiele słuszniejszą i w pełni uzasadnioną wydaje się teza przedstawiająca Garszyna jako pisarza-prekursora nowoczesnej prozy naszego stulecia, którego inspirowały między innymi właśnie nowatorskie poszukiwania malarstwa rosyjskiego lat osiemdziesiątych. Te symptomatyczne tendencje przejawiały się również bardzo wyraźnie w warstwie stylistycznej, w sposobach konstrukcji obrazu świata przedstawionego, gdzie pisarz wykorzystuje najcenniejsze osiągnięcia malarstwa europejskiego końca XIX wieku i przede wszystkim impresjonizmu. Problematyka ta wybiega jednak poza ramy niniejszego artykułu.

ЭЛЕОНОРА НОВАК-ЛИТВИНОВ

МОТИВЫ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА ГАРШИНА

Резюме

В статье рассматривается вопрос связи творчества В. Гаршина с русской живописью второй половины XIX века. В центр внимания поставлены не столько личные отношения писателя с художниками и его критическая деятельность, сколько характер, а также роль мотивов живописи в действительности, в которой существуют гаршинские герои.

В статье особое внимание отводится перекличке мотивов в творчестве Гаршина и таких художников, как В. Верещагин и И. Репин. Учитываются также совпадения с картинами Н. Ярошенко и В. Васнецова. Одновременно автор статьи подчеркивает, что заинтересованность писателя живописью была сосредоточена на картинах, драматизм и внушительная форма которых выходили нередко за пределы основных принципов реалистического искусства.

Гаршин притом не заключил в своей прозе иллюстрации произведений живописи. Ведь в его творчестве обнаруживаются только избранные мотивы, которые всегда соединялись со спецификой произведений и были подчинены их эстетическому содержанию. Таким об-

разом картины художников являлись для Гаршина одним из источников, из которого он берет, между прочим, художественные замыслы и находит родственные черты — экспрессию, трагизм и драматизм.

REMINISCENSES OF SOME PAINTINGS IN THE LITERARY OUTPUT OF
VSEVOLOD GARSHIN

by

ELEONORA NOWAK-LITWINOW

Summary

The article is concerned with V. Garshin's connections with the Russian paintings of the second half of the nineteenth century, not so much in the respect of the authors personal contacts with various painters or his work as a critic of paintings, but from the point of view of the role and character of traces of paintings in the ways of their artistic concretion of the picture of presented reality.

A particular emphasis is put on relations and parallels in the artistic output between Garshin and various paintings made by such painters as V. Vereshchagin and I. Repin. Connections with the works of N. Jaroshenko and V. Vasnevov have been pointed out. It is believed, that Garshin's interests were basically focussed on the pictures in which horror and the suggestive power of presenting reality were not rendered in the way typical for realism.

In the opinion of the author of the article Garshin did not consider his works to be mere illustrations of paintings. Garshin's works contained only selected motives of certain paintings always related to the character and the aesthetic demands of his prose.

Therefore, it seems that paintings constituted for Garshin one of the sources for the artistic creation where expression, tragic nature and horror found their place.