традицию, в 80-е годы уже эксплуатировавшуюся малой прессой. Таков, например, привычный полуфамильярный пейзаж с «социальными мотивами» у И. Мясницкого: «Из-за темной гряды облаков выплыла луна и облила молочным светом поля и тощий кустарник с почерневшими пнями, немыми свидетелями беспощадной эксплуатации господина человека <...>» («В ярмарку едут».— *Мясницкий И.* Смешная публика. М., 1885).

В пейзаже лишь наиболее отчетливо видна общая тенденция отношения к предмету, проявившаяся и в других сегментах вещного мира — интерьере, портрете.

Укрепляя представление о связи человека и вещи и в этом свете утверждая предмет как прежде всего социальный, шестидесятники одновременно обостряли в литературе внимание к предмету вообще.

Общее направление движения предметной изобразительности «посленатуральной» литературы в ее массе было — от предмета изобразительно-социального (социальность — один из элементов и отнюдь не главный) к социально-изобразительному (социальное — на авансцене). У шестидесятников, более близких к литературной традиции (Слепцов, Помяловский), интенсивность этого процесса была слабее, у других, демонстративно традиции противостоявших (Н. Успенский), она была выражена резче.

3

На крайнем фланге этого движения возникла с ц е н к а — один из центральных жанров массовой литературы 1870—1890-х годов.

Процесс усвоения сценкой новых принципов предметной изобразительности очень хорошо виден на примере литературного пути Лейкина — в недрах творчества «отца сценки» закреплялись и формировались основные ее черты. В его первых, близких к физиологическим очеркам произведениях начала 60-х годов, таких, как «Апраксинцы», «Биржевые артельщики», в ранних повестях предмет достаточно живописен: в произведениях «большого» жанра — крупных рассказах и повестях — это качество сохраняется и в 80-е годы: «На столе горит сальный огарок, вставленный в железный подсвечник, и тускло освещает закоптелую внутренность избы <...> В избе душно, пахнет сыростью, махоркой и тулупом. Тишина стоит невозмутимая и лишь изредка прерывается треском сверчка за печкой да падением с потолка на пол неосторожного таракана» («Человек божий».— Неунывающие россияне. Спб., 1879). Но постепенно, вместе с быстро развивающимся в творчестве Лейкина жанром сценки, вещная изобразительность уходит все более и более из его описаний. (На чисто речевом уровне это ощущается в стремлении к сухому, безэпитетному, «протокольному» авторскому повествованию, почти лишенному тропов.) Вводимые в описание вещи выполняют функцию социального знака: «Мчались в колясках офицеры в парадной форме, летели на лихачах купеческие сынки в ильковых шинелях и глянцевых „циммерманах“. У подъездов вылезали мундирные чиновники в треуголках. У некоторых из-под шуб выглядывали белые штаны с лампасами» («Новый год. Сцены». В сб.: Сцены из купеческого быта. Спб., 1871).

Будучи конкретными предметами одежды, обстановки, эти социальные знаки имеют фактуру, цвет и в этом смысле обладают известными пластическими и живописными качествами, но совершенно очевидно, что для автора эти их свойства второстепенны и даже третьестепенны: «Народ кишмя кишит на вокзале. Плебс перемешался с аристократией. Белеется фуражка кавалергарда и блестит ярко наутюженный „циммерман“ апраксинца» («В Павловске».— В сб.: Саврасы без узды. Юмористические рассказы. Спб., 1880). Автору важно отметить не колористический контраст, но прежде всего то, что эти цвета указывают на социальную пестроту привокзальной толпы. Можно было бы сказать, что эволюция лейкинской вещности шла от изобразительности в описании тех новых предметов, сфер,