
П. В. Анненков

По поводу романов и рассказов из простонародного быта

«Рыбаки», роман г. Григоровича, в трех частях. — «Тит Софронов Козонок», рассказ из простонародного быта, г. Потехина. — «Крестьянка», роман в двух частях, г. Потехина. — «Питерцик», рассказ г. Писемского. — «Леший», рассказ его же. — «Саввушка», повесть г. Кокорева. — «Рыбак», рассказ г. Мартынова. — «Огненный змей», рассказ г. Авдеева.

Статья первая

«**Р**ыбаки», роман г. Григоровича, явившийся в конце прошлого года отдельной книжкой, невольно возбуждает потребность отдать отчет о ряде литературных произведений с тем же направлением, каким он отличается. Создания, в основании которых лежат жизнь и обычаи простого народа, заметно расплодилось у нас во всех формах и уже начали составлять яркую и, скажем, утешительную черту современной литературы. Много новых элементов для романа, повести и комедии открыли даровитые писатели на этом поприще; много оригинальных лиц и физиономий, принадлежащих исключительно русскому миру, ввели они в дело и на многие доселе еще неведомые источники патетического, страстного и комического успели они указать нам. Бодрость и сила, отличающие всегда плоды свежей, нетронутой почвы, сообщаются и этим народным произведениям и чувствуются даже тогда, когда, отстранив мысленно и с усилием, разумеется, родовую привязанность к лицам, выводимым ими, вы стараетесь взглянуть на них, как чужой на чужого. Слышно биение оригинальной мысли, и вы ясно видите, что ухом и глазом автора завладел мир, которому он отдался со страстию открытеля или по крайней мере первого изыскателя. Исключительная привязанность к предмету описания выдает предмет полно, с жаром, без рассуждений, без сличения с другими явлениями жизни, без проверки чем-либо посторонним. Он является перед вами наголо, в оригинальной особенности, и сила привлекательности, заключенная в нем, особенно доказывается тем, что, и вырванный из общего течения жизни, он сосредоточивает на себе все ваше внимание, все участие ваше. Правда, причина этого столько же заключается в близости к нам самого предмета и в народной симпатии, какую вы к нему чувствуете, сколько и в талантах авторов, но мы уже не имеем права разделять то, что разом вышло из обеих поименованных причин. Яркая самостоятельность, сообщаемая представлениям из одного отдела русской жизни, тут нисколько не насильственна и не противна чувству: это не снисходительная идиллия, за которой отдыхает автор после ощущения и подвигов другого рода, это также не *tour de force*¹ писателя,

¹ Трюк, уловка (франц.).

которому надоели обыкновенные приемы и условия литературной деятельности. В произведениях авторов наших видно, как уже сказано, изучение предмета, любовь к нему, живая потребность высказать его полнее и прямее. Отсюда также и недостатки, о которых после, но отсюда также и смелость кисти, которая уже не ищет и не хочет искать красок вне избранного предмета. Таким образом, на новых произведениях наших лежит тот своеобразный, энергический характер, который составляет их отличие от рассказов и романов, перемешанных с разнородными кругами общества, скатывающихся по многим ступеням жизни, если смею выразиться так. Они сжатее и сосредоточеннее, потому и действуют сильнее; они не имеют причин заниматься анализом тонких душевных ощущений и потому кажутся здоровее на вид; они, наконец, проще в изобретении завязки, которая не может быть сложна по существу самого дела, и потому кажутся особенно величавыми на первый взгляд.

Отдав полную справедливость качествам, отличающим новое направление в литературе, и всей душой желая еще большего его развития, мы, однако ж, должны предостеречь публику от недоразумения, которое легко может возникнуть по поводу его. Многие, и в том числе, вероятно, некоторые из писателей этого рода, думают, что простонародная жизнь может быть введена собственно в литературу во всей своей подробности, без малейшего ущерба для истины, цвета и значения своего. По нашему крайнему разумению, это весьма важная ошибка, способная породить (и порождающая) бесплодные стремления к такой цели, которая вряд ли может быть достигнута. Литературная передача всякого явления имеет свои неизбывные правила, приемы, ухватки, которым должен подчиниться материал самый непокорный, и которые налагают клеймо свое на самый гордый и самостоятельный предмет. Что бы ни делал автор для тщательного сохранения истины и оригинальности в своих лицах, он принужден наложить краску искусственности на них, как только принялся за литературное описание. Желание сохранить рядом, друг подле друга, требования искусства с настоящим, жестким ходом жизни, произвести эстетический эффект и вместе целиком выставить быт, мало подчиняющийся вообще эффекту, — желание это кажется нам неисполнимым. Еще хуже бывает, когда коснется дело до выражения нравственного достоинства, присущного так многим лицам простонародья. Здесь является опять литературное понимание его, почасту расходящееся с простым, менее требовательным пониманием самого круга.

Часто ускользает выводимый характер из-под пера автора, и последний должен бежать за ним стремглав, чтобы возвратить его окольными путями опять к своей должности достойного лица. Есть, наконец, множество строгих представлений в литературе, бесспорно принимаемых всеми как фундамент, на котором легко, прилично и удачно могут быть построены завязка и интерес рассказа. В известной степени представления эти не чужды никакому классу; но они никак не составляют тяжелой ноши для здоровых плеч, и автор принужден иногда гнуть постороннее лицо к земле только силою своего произвола. К этому прибавить надо добрую часть книжных истин, вмешивающуюся, разумеется, невольно от самого автора, в его суждение и сообщающую завязке совсем другой свет, чем тот, под которым является она невооруженному глазу человека. В этом перечете разных литературных условий нельзя забыть и того, что в арсенале беллетристического произведения есть всегда множество пояснений, развязок и окончательных соображений, готовых к услугам писателя, который должен только владеть талантом правильного выбора; но они, случается иногда, не составляют ни малейшего пояснения, никакой развязки делу в глазах человека, знакомого с ним настоящим образом. Так истина жизни и литературная истина в смешении своем отнимают друг от друга целые, иногда весьма характерные части. Этим даже можно объяснить отчасти явление, уже замеченное многими. Грамотный, но еще не развитый простолюдин,

читая грубые изображения самого себя, не читает пояснений своей жизни, делаемых поэзией и литературой. Действительно, они должны много скрыть в его глазах: так очертания крыльца и забора итальянской избы пропадают в гуще плюща и винограда, обвивающих их со всех сторон.

Мы весьма далеки от мысли обвинять всех наших рассказчиков в тех погрешностях, которые перечислены нами теперь; напротив, мы видим во всех тщательное старание обойти их. Но это самое и доказывает, что они действительно существуют и что не всегда могут быть обойдены. Простонародную так называемую литературу никак нельзя сравнивать с теми группами рассказов, какие еще существовали у нас: ни с рассказами об идеальных художниках, томлящихся в действительности, ни с светскими повестями, где калейдоскопически противопоставлено внешнее изящество благородству простого, робкого чувства и проч. Те брали преимущественно свои типы из воображения, распаленного ночной работой; простонародные рассказы берут свои типы из жизни и, как мы сказали, часто дают им выражение, глубоко и сильно затрагивающее чувство читателя. Со всем тем, общий характер рассказов последнего рода заключается именно в том столкновении искусства с выбранным предметом, о котором сейчас говорено было. Почти в каждом рассказе видите вы тяжелую борьбу между литературной манерой и бытом, который подчиняется ей не совсем охотно. Есть напряжение со стороны писателя и добрая цепь изворотов, которые не укрываются от глаз читателя. Борьба писателя переходит и на чтеца его, и какое-то необъяснимое сомнение идет об руку с невольным увлечением от рассказа. По окончании чтения вы побеждены автором благодаря многим превосходным частностям, столь изобилующим в новых произведениях, благодаря мастерским описаниям, ярким освещениям картин, что составляет неотъемлемую принадлежность этой школы, благодаря, наконец, чертам, глубоко и верно подмеченным в жизни; но, когда возвращаетесь вы к основной мысли произведения, суждение ваше опять двоятся. В душе вашей рождается смутное и неопределенное чувство. Вы знаете, что рассказ превосходен; но вы спрашиваете, много ли в нем истины самой по себе и так ли сказывается она в известное время и в известном месте?

Довольно замечательно, что сличением разных произведений одного и того же рода вопрос, заданный вами себе самому, не разрешается, а напротив — еще более запутывается. Кто не знает из русских читателей, что в небольших рассказах, где дело собственно в подметке внешней физиономии простолюдина, в описании обычая, привычек его, в изложении *формальных* его отношений к другим людям и, наконец, в уловлении характеристических частных его быта и природы, где он движется, школа произвела несколько образцовых вещей. Таковы некоторые рассказы г. Тургенева, Писемского, Кокорева и многие эпизоды самого г. Григоровича и проч. То же самое можно сказать и о вводных лицах у других писателей, не занимавшихся преимущественно тем отделом, о котором говорим. Верность подлинному типу и истина самого представления бросаются везде в глаза читателя. Наслаждение это еще увеличивается от разнообразия средств, какие употребляются писателями для выражения типов, встреченных ими. Род таланта, свойственный каждому из авторов, его художнические способы, освещение, какое преимущественно любит он давать своим представлениям, наконец угол зрения, под которым он наблюдает их, — все это, вместе с живостью изображаемого предмета, оставляет в вас вполне цельное впечатление. Совсем другое бывает, когда писатель переходит к идеализации быта, другими словами, к открытию мысли, движущей его, к скрытым душевным ощущениям и к поводам, определяющим его убеждения, привязанности, отвращения. Здесь писатель становится в противоречие почти с каждым из своих читателей, имеющим о том же предмете свои мысли, а также почти и с каждым собратом своим по ремеслу. На этой общей почве писатели, представляющие такое множество точек

соприкосновения, уже не сходятся... То, что одному кажется естественным выводом из всей жизни человека, то другому кажется искусственной прибавкой со стороны биографа; где один видит органическую потребность, там другой открывает только случайность, и т. д. Метода приложения чувств и мыслей, имеющих уже право гражданства в образованном мире, к жизни на всех концах общества имеет и защитников, и противников, сражающихся доводами одинаково сильными, то есть произведениями, в которых искусно развито то или другое убеждение. Из разногласия этого отделяется, однако же, для наблюдательного глаза одна непреложная истина. Смущенный читатель начинает догадываться, что настоящее существо дела, слово разгадки, которое должно примирить всех, как древняя река Алфей, бежит под землю, а что вместо дела наружу бросается только *литературное понимание* его, как свежая растительность, доказывающая несомненное существование источника. Но литературное понимание уже не имеет достаточной очевидности, чтоб подчинить себе мысли, убеждения читателя. Будучи делом личного произвола, оно тем же личным произволом и может быть отстранено. Это не капитал, имеющий одну установленную ценность, а фонд, упдающий и возвышающийся, смотря по развитию и состоянию мысли в обществе и по ее направлению. Таким образом литературное произведение является нам как дерево висячих садов, поднятое на огромную высоту, выращенное на почве, тщательно собранной там, и, при всей пышности своей, не имеющее того залога настоящей растительной жизни, какая свойственна дереву, самобытно поднавившемуся на родной земле и глубоко пустившему в нее корни свои.

Г-н Григорович создал роман в трех частях из истории одного рыбацкого семейства. Легко видеть, какая тяжелая задача предстояла автору: развить в форме художественного романа жизнь до того несложную, что первое слово каждого лица включает в себе все остальные его речи и первая мысль его отражает уже целый ряд мыслей, какие будут проходить к нему во все существование его. Однако же автор исполнил свое дело с замечательным искусством и твердой рукой. Ни разу не отрывается вы от романа с усталостью или недоброжелательным чувством благодаря мастерским очеркам, посредством которых ярко представлены глазам вашим типические лица, вроде ленивого старика Акима, испорченного и кичливого чада сельских фабрик Захара, вялого, но коварного целовальника Герасима и проч. Эти ловкие очерки, весьма похожие на эскизы художников, еще обставлены подробностями, которые доканчивают поражающую истинность и оригинальность их. Дочка Акима, которыми любит он забавлять детей, притон Герасима, табачный кисет и фабричное общество Захара, где он играет роль дэнди, — все это исполнено жизни и природы. Редкая из современных наших *tableau de genre*² содержит столько характерных подробностей, сколько их собрано вокруг каждого лица в романе. Автор даже не забыл мелочей, уже действительно принадлежащих больше живописи, чем собственно описанию, — как, например, некоторые подробности в фигуре молодой Дуни, моющей белье на ручейке и проч. С инстинктом рисовальщика останавливается он также на эффектах, какие имеют при известном освещении дня или ночи плетень, угол избы, рука, отбрасывающая тень на лицо и проч. и проч.; да тот же инстинкт рисовальщика преобладает и в его описаниях местности и природы. Тут гораздо более живописи, то есть старания подметить краски и формы предметов, чем поэтического созерцания и передачи прямых впечатлений. В таком духе представлены, впрочем, с несомненным искусством, картины весны, бури на Оке и всего театра действия, а в описании ярмарки села Комарева, ночлега гуртовщиков под открытым небом и во многих других описаниях автор достиг широты изложения и кисти, не часто встречающихся в литературе нашей. Со всем

² Бытовая картина (*франц.*).

тем, узел романического интереса составляют не эти превосходные частности и не эти вводные лица, а борьба старого поколения простолюдинов, представителями которого являются всегда суровый рыбак Глеб Савинов и всегда кроткий дедушка Кондратий, с молодым поколением, изображенным в лицах приемыша и детей Глеба. Тут развивается настоящая драма от столкновения двух противоположных настроений, драма, в которой новое поколение, за исключением только молодого Вани, обрисованного, впрочем, довольно слабо, пожертвовано в нравственном отношении типам старого времени. Автор на стороне прошлого и *бывалых людей*. Они у него даже упорны, беспечны, гневны с достоинством, между тем как страсти и склонности потомков их поставлены на низшую ступень и по инстинкту, и по выражению, и по цели своей. Так ли это в самом деле, мы не знаем, да, вероятно, и сам автор, спрошенный добросовестно, не мог бы отвечать на вопрос с полным убеждением. Для нас ясно, что это только *литературная мысль*, имеющая мало общего с настоящим бытом, но без которой уже не мог бы существовать роман. Что эта мысль счастливая — бесспорно, что на ней движется весь механизм романа, со всеми своими колесами и поршнями, — тоже бесспорно; но что она обязана существованием только литературной необходимости, бросается в глаза с первого раза. Это не существенная черта самой жизни, а только пружина автора, без которой нельзя было бы поднять и самую жизнь. Так, впрочем, всегда случается, лишь только вводится в литературу и искусство простонародный быт. Он требует помощи извне, мысли, взятой со стороны, для оживления своего. Это совсем не то, когда он сам сочиняет про себя, как известно. С минуты появления своего в словесности простонародный быт требует уже драгомана, а драгоман делается при этом столь же значителен, как сам доверитель, и весьма часто важнее своего доверителя.

Чем ближе вглядываешься в роман г. Григоровича, тем яснее видишь, что *литературная выдумка* просачивается сквозь все слои и толщи и проникает почти во все его представления наравне с чертами из действительного быта. Известно всякому, что роман требует строгой последовательности и правильного развития характеров. Для успеха романа надобно, чтоб каждое его лицо в каждую минуту было верно самому себе. Так создавались все хорошие романы в Европе, и г. Григорович не мог изменить, разумеется, существенных условий этого рода произведений. Глеб Савинов на каждой странице романа сохраняет у него постоянно свою суровую, дельную, взыскательную физиономию. Ни разу не расправляются добродушием черты его лица, и ни разу он не забывается. Даже в минуту смерти набегают те же самые морщины на лоб его, какие мы видели при первом с ним знакомстве, хотя, надо сказать, описание смерти Глеба Савинова и какого-то вдохновенного усиленного труда перед нею принадлежат к лучшим страницам талантливого рассказчика. То же самое видим мы и в отношении добродушного, покорного судьбе Кондратия: он кроток во всякую минуту своей жизни, всегда говорит одни мягкие, успокаивающие речи и ни одной ноты не взял он во все свое существование ни выше, ни ниже надлежащего. Та же система однообразного повторения родовых признаков лица, так сильно действующая на воображение читателя, прилагается и к второстепенным лицам романа. Между двумя сыновьями Глеба, Петром и Василием, установились особые отношения, в которых Петр играет главную роль, а Василий находится под нравственным влиянием старшего брата. Когда возвращаются они через несколько лет опять в отцовский дом и на сцену романа, Петр снова играет роль руководителя, Василий снова находится под глетворным господством его. И мы несколько не намерены ставить в вину автору этого *тверждения задов*, если смеем так выразиться: оно принадлежит к известным потребностям, без которых автор романа обойтись не может, как мастер — без своего инструмента, и которые способствуют ему для выражения характера

выпукло и для произведения особенного впечатления на память читателя. Мы только спрашиваем: в каком отношении необходимость эта находится к жизни и к истине? Положительного ответа мы опять дать не можем, но можем заключить а priori, что лицо из простого быта чаще всякого другого должно срываться с голоса и чаще переходить на другую сторону, потому что оно лишено тех искусственных подпорок, которые удерживают человека весь век на одном месте и в одном чувстве. Нет достаточных причин, чтоб он подпал действию морального столбняка, из которого составляются романистами типы наиболее яркие и наиболее живущие в воспоминании читателя. Он человек впечатления, а не принятой заранее мысли, которая, наконец, врастает в плоть и кости; он не наблюдает за собой со строгостью школьного учителя и не ведет счета ошибкам или поступкам своим. Как живое лицо, он, разумеется, имеет определенные черты и наклонности; но состояние общественного мнения в его круте не так сурово, чтоб держать его постоянно в одной позе и не позволяет частых отлучек по сторонам. Признаемся, все это кажется нам очевидным, и роман г. Григоровича еще более укрепляет в нас мнение, что от передачи в искусстве хода простонародной жизни можно ожидать много наслаждения, много картин, оригинальных лиц, превосходных описаний, но вряд ли настоящего познания его как предмета для обсуждения и заключения. А между тем, многие из писателей и весьма большое число читателей имеют в виду именно эту последнюю цель; но это все равно, что по вышине египетской пирамиды судить о росте людей, построивших ее.

С благодарностию к автору оставляем мы его роман, доставивший нам много прекрасных минут, и не упоминаем даже о некоторой искусственности языка, которая замечается в речах его действующих лиц всякий раз, как они начинают рассуждать. По наруже это язык простонародья, со всеми приемами своими, и однако ж вы чувствуете, что это язык не подслушанный, а сочиненный. Изредка проглядывают в нем фразы, видимо придуманные автором для выражения какой-либо отвлеченной мысли, влагаемой в уста простолюдина. Фраза тогда по конструкции и виду совершенно простонародна; но в ней слышится рука автора и даже процесс ее составления, а в отношении самого говорящего лица она кажется скорее затверженною на память, чем такой, которая без ведома сорвалась с его языка. При попытке передать отвлеченные мысли простонародья, и притом в самом ходу действия, подобные фразы должны являться, и разбором их мы могли бы еще раз подтвердить все теперь сказанное о неизбежном вмешательстве самого сочинителя в повесть, рассказываемую им, о неизбежных прорывах, где автор должен иногда говорить за свои лица, как скрытый под полотном комедиант — за свои куклы. Общее превосходное впечатление целого романа г. Григоровича, конечно, скрывает эти недостатки; но они существуют и в менее обдуманных, менее художественных рассказах являются грубо и ярко. Вместе с публикой мы ждем от г. Григоровича новых произведений в том же роде, и ждем с живым участием. Кроме прямого удовольствия, каждое из них возбуждает еще много вопросов и мыслей по поводу своего содержания — свидетельство почти несомненное, что содержание взято из недр жизни и привязано к нам тонкими, неразрывными нитями. Переходим к другому роману, появившемуся в прошлом году, — к «Крестьянке» г. Потехина. Роман этот, конечно, менее важен в эстетическом отношении «Рыбаков» г. Григоровича, но не менее их может подать повод к соображениям, подтверждающим основную мысль наших заметок.

В одном из первых своих произведений — в рассказе «Тит Софронов Козонок» — г. Потехин уже отличается особенной манерой, которая еще сильнее обнаруживается в романе «Крестьянка». Он собственно не развивает характеров художнически, как г. Григорович, а скорее описывает их со стороны, как делает, например, составитель каталога в картинной галерее или размышляющий библиограф при

реестре книжных драгоценностей. Тон повести г. Потехина идет под пару с манерой: он не родился у автора сам собой из сущности повествования и не составляет естественного колорита повествования, — напротив, тон этот заимствован у стихотворных идиллий или у поэм с сказочными замашками, какие еще не так давно писались у нас. Читатель поймет нас, если мы приведем только начало повести г. Потехина: «Года два тому назад старика Онуфрия Кузьмича посетило тяжкое горе: умер его единственный сын Григорий. Славный был этот мужик Григорий: умный, смысленный, зажиточный, хорошо вел свои дела, отлично торговал. Главный промысел его было пчеловодство, и уж ни у кого нельзя было достать такого чудесного меда-самотека, и прозрачного, как янтарь, и обсахаренного, как крепкое мороженое. Какой хотите — спросите: цветочный ли, липовый или хлебный — ни один из них не уступит другому. Делал он и воск превосходный: не то что красный или желтый — нет! такой чистый, такой белый, как слоновая кость...» и проч. Подобные же приемы мы еще помним у Гоголя в «Вечерах близ Диканьки»; но там они соответствовали и настроению духа в авторе, и фантастическому, легендарному содержанию многих рассказов и, наконец, молодому, теплому созерцанию малороссийской природы и малороссийского быта. Не то у г. Потехина. Приемы эти не имеют корней в самом рассказе его, а являются случайно, только как способ, как заем, как чужая нота, по которой автор настраивает свой собственный голос. Они не оправдываются также и особенным одушевлением к предмету описания, потому что повесть г. Потехина, напротив, составлена как-то сухо и походит на изложение голого факта. Тит Софронов, сделавшийся из наглого мальчика дворецким лихого и ограниченного барина, стечением обстоятельств обращается опять в крестьянский быт. Тут воспоминание о прежнем житье, горе от злой жены, которую он сам навязал себе, беспокойство униженного самолюбия тушат всякую искру нравственности в нем: он делается нищим, пьяницей и наконец, совершенно невзначай, убийцей. Небогатое содержание повести передано еще в духе строгого изложения, боящегося пояснений и разработки, ради верности и истины повествования, как должно полагать; но верность и истина тут слишком дешево куплены. Глаз и ум ищут красок, подробностей, сочетаний теней и оттенков в литературном произведении, и рассказ, ни на шаг не отступающий только от завязки, не может приковать их к себе. На лица и характеры свои г. Потехин смотрит, как уже сказано, со стороны. Он заставляет, например, лица свои говорить много и долго от самих себя, но не живет вместе с ними и не чувствует их глубоких, тонких, душевных особенностей. Все они показаны только снаружи, и ни одно не продумано и не проникнуто вполне. Таким образом мы встречаемся здесь с противоречием, которое часто поражает при анализе и сличении произведений из простонародного быта. Тщательная психическая и художественная разработка, с одной стороны, дает иногда больше того, что в самих характерах заключается, или, по крайней мере, не совсем то, что они должны бы заключать; одно прямое и верное описание не дает уж ничего или по крайней мере дает то, что почти не стоит приобретения.

Со всем тем, в первой повести г. Потехина легко усматриваются признаки настоящего и не совсем обыкновенного таланта. Особенно ярко выступают они, когда автор отдается своему добродушному, совершенно свободному и непринужденному юмору. Тогда являются у него и обилие заметок, и искусство распределения их, и подробная разработка, которой он так чуждается в других случаях. Разговор баб о причинах смерти Григория, история его лечения домашними способами, глубокомысленный владетель деревни Пупино и его переписка с сыном, наконец отписка самого Тита из Москвы к барину и к родителям, — все это весело, свежо и оригинально.

Переходим к роману г. Потехина.

Роман «Крестьянка», в двух частях, поражает прежде всего сложностью своей развязки, и притом это единственный роман, где простонародная жизнь выведена рядом со многими другими кругами и находится с ними в близких отношениях. Мысль показать, как два разнородные отдела жизни взаимно действуют друг на друга и какими сторонами при случае становятся друг к другу, с первого раза кажется счастливой мыслью. При ближайшем рассмотрении, однако ж, и при несколько тщательном переборе книжных воспоминаний, оказывается, что все насильственное, искусственное и неверное в литературе порождено, большею частью, этой счастливой мыслью. Действительно, для осуществления ее в литературном произведении надо прежде всего свести два противоположные круга на одну общую почву, а выбор такой почвы и есть камень преткновения. С ним открывается самое обширное поприще для литературного произвола, переталкиваний и выдумок, в которых действительная жизнь перестанавливается из стороны в сторону или вдавливается в раму, заготовленную прежде, но не совсем по ее росту. Впечатление, оставляемое таким самоуправством литературного произведения, делается еще тяжелее, когда вы видите, что автор обращается к одному из пациентов своих, менее значительному, с учтивостию, даже с любовью, но вместе с тем старается перехватить всякое возражение с его стороны и не допустить громкой жалобы. То и другое предоставляется уже читателю, если он догадлив. Выбор общей почвы для двух разнообразных кругов породил много ложных произведений. Он есть настоящий источник сантиментальных рассказов, где автор замазывал разнообразное и своеобразное течение жизни одной белой краской, как тупой и завистливый маляр покрывает мелом старую стенную живопись; он же должен считаться и отцом некоторых мелодраматических рассказов, где автор ищет живости и эффекта в грубом противопоставлении двух резких красок, исключаящих себя взаимно. То и другое одинаково ложно; но есть третий способ быть ложным, не столь очевидный, как первые два. Автор отнимает сперва все выходящие углы у противоположных сторон, сглаживает оконечности и края их, по которым не могут они плотно сойтись, и потом сводит их к удивлению читателя, не ожидавшего подобного результата. Так старый лев с подрезанными жилами поднимается в клетке по одному приказанию хозяина. Тут, однако ж, со стороны автора все дело в том, чтобы *заговорить* читателя, вынудить у него согласие на предлагаемую сделку так или иначе. Он разыгрывает с ним нечто вроде заискивающей и хитрой Церлины из «Дон-Жуана», когда та старается смягчить и успокоить ревнивого своего любовника. Он отводит ему глаза и особенными литературными изворотами и ухищрениями, хорошо известными, впрочем, составителям простонародных рассказов, приводит исподволь к своей цели. Литературный обман большею частью удастся; но случается также, что чем более хлопочет автор, тем более расходится с ним читатель опытный и прозорливый. Мы, конечно, не прилагаем целиком всего теперь сказанного к роману г. Потехина, но много из того, что сказано, в нем действительно находится. При этой системе искусственного примирения и насильственных уступок, предписанных автором двум сторонам, случается, что он прибегает к способу, который значительно облегчает его задачу. Он выбирает именно посредствующее лицо между двумя проявлениями общественной жизни, но такое, которое бы принадлежало обоим какой-либо частию своего существования, одному рождением, например, другому воспитанием, или наоборот. Вокруг этого лица, составляющего электрический проводник между крайними точками, собирает автор все остальные лица и развивает самое происшествие. Но так как это подставное лицо есть лицо воображаемое, сочиненное, не имеющее образца в жизни, потому что в жизни только одна дорога для человека и нельзя вообразить, чтоб человек мог идти одинаковым шагом по двум дорогам вместе, то лицо и носит все признаки чистой

литературной выдумки. Оно бесцветно и не имеет признаков, по которым можно было бы сказать, что родилось как органическое существо с плотью и кровью; оно составлено из противоположных ощущений, между которыми шатается из стороны в сторону, как известная кукла, наделенная одной только половиной туловища; оно, наконец, не способно возбуждать ни участия, ни сострадания, ни гнева, ни презрения в читателе, потому что всего этого нельзя почувствовать к литературному призраку, который ничего не выражает. К сожалению, и особенно имея в виду многие прекрасные части романа г. Потехина, свидетельствующие о таланте автора, мы должны сказать, что, с некоторыми ограничениями, такова именно героиня его, крестьянка Аннушка.

Трудно и вообразить, сколько хитрости и сноровки употреблено автором, чтобы накинуть на голову читателя своего *литературную сеть*, под защитой которой романист мог бы вывести исподволь на свет происшествие, невозможное само по себе или, по крайней мере, в высшей степени особенное и исключительное. В простонародных рассказах, более чем в каком-либо другом роде, требуется, чтоб происшествие было старым знакомым для всех, а не походило на анекдот, родившийся где-то в углу провинции и оставшийся под страшным секретом до дня появления своего в печати. В романе г. Потехина мы видим крестьянскую девочку, взятую на воспитание управляющим, добрым немцем Кнабе, его сангиментальной супругой и дочкой, в которой сильное романтическое направление разрешается, наконец, чахоткой. Девочка воспитывается по-немецкому, посреди завистливой дворни, которая ее ненавидит, и под недоверчивым наблюдением своего настоящего отца и настоящей матери; но она в одно время и прекрасно развивается как барышня, и прекрасно чувствует обязанности свои как крестьянка. После смерти юной Кнабе она делается совершенно членом немецкого семейства и вместе грациозным существом с благородными привычками и понятиями, типом деревенской барышни. При этом она ни на миг не забывает своего двойственного положения, но чем более выказывает благородства сердца, решимости и подчиненности особым условиям, в которых находится, тем невозможнее становятся в глазах читателя, тем более сплываются черты ее, тем все *книжнее*, смею выразиться, делается она. Пропускаем ее безграничную и несчастную страсть к молодому петербургскому франту, заехавшему в те стороны, и скажем, что по кончине своей благодетельницы, старой Кнабе, она, измученная клеветой, подавленная обманом любовника, возвращается в избу отца с намерением сделаться крестьянкой и рассуждая, что семейство Кнабе ошиблось, взяв ее на воспитание. В этой части своего романа автор, видимо, рассчитывал на интерес положения, в каком будет находиться его героиня; но вместо интереса начинается тот оптический обман, то литературное *наваждение*, о котором мы сейчас говорили. Лица поставлены друг против друга, но они так скромно действуют, как будто стыдятся своего положения. От них отобрано оружие, и только мотаются крючья и портупей, на которых оно висело. Иначе и быть не могло; но это уже не поэтическое изображение лиц, в котором пропадает все резкое действительности, а только простая мера предосторожности, полицейское распоряжение автора. Особенность, натянутость и странность положения их привели романиста к уставу и регламенту, придуманным на один только этот случай. Нельзя было показать действий и поступков героев напрямик по законам искусства, и по тем же законам искусства нельзя было возвести резкий случай до поэтической картины. Оставалось стесать неровности и механически приложить две разные части друг к другу: так и сделал автор. Образованная и уже изнеженная Аннушка, с кипой отвлеченных понятий в голове, помещается добровольно в светелке, между добрыми, конечно, но грубыми людьми, оскорбляющими ее каждую минуту и с намерением, и без намерения, что вряд ли еще не хуже. Однако

же, для соблюдения простого литературного приличия, люди эти оскорбляют ее в романе с некоторою уклончивостью, а Аннушка, для соблюдения того же самого приличия, страдает с некоторою умеренностью. На конце всего этого — смутное и тяжелое впечатление, потому что нет жизненной истины, а есть только литературная фантазия. Когда, наконец, автор, сжалившись над героиней своею, столь же внезапно и произвольно доставляет ей место гувернантки, как внезапно и произвольно поместил ее в избе, читатель на этот раз радуется от души литературному извороту. Он освобождает его от странного нравственного состояния и производит чувство удовольствия, какое испытывает человек благополучно проехавший через ветхий и опасный мост какого-нибудь проселка.

Замечательно, что, несмотря на разнообразие мотивов, введенных в дело автором, обработка романа столь же поверхностна, как и в рассказе «Тит Софронов». Роман походит скорее на программу, чем на обдуманное литературное произведение. Так же мало, как и прежде, всматривается писатель в лица и характеры свои, заставляя их почасту отступать без всякой причины в решительные минуты действия (примером тому может служить беспрестанная вспыльчивость и беспрестанная уступчивость отца Аннушки, Ивана Прохорыча) и весьма часто замещая психическую обработку лирическими местами, которые иногда звенят довольно пусто. Выставка лиц с одной внешней стороны замечается и в романе. Вообще нам кажется, что он написан чрезвычайно поспешно: нет меры и стройности в частях его и переходы от предмета к предмету определяются большей или меньшей степенью усталости или каприза в авторе. Быстрота исполнения бывает иногда признаком гениальности, но тогда она и не чувствуется никем; та же быстрота исполнения служит иногда признаком мысли и отвращения к труду. В последнем случае талант, даже не совсем обыкновенный, легко приходит к поверхностному пониманию собственной своей сферы, самых предметов описания и жизни, его окружающей. Горизонт суживается в его глазах, все более иссыхают каналы, по которым должна бежать животворная мысль литературного произведения, — и тут уже не помогут ни яркие вспышки, ни богатое собрание происшествий, завязок, случаев... Талант изнеживается и привыкает к легкому, сибаритическому добыванию образов и картин; а такие образы и картины ровно столько же и стоят, сколько на них потрачено. Сохрани бог, чтоб мы применили все сказанное к г. Потехину! Дарование его, нам кажется, напротив, чрезвычайно замечательно по природным средствам своим; но мы обращаем внимание автора на необходимость его серьезной обработки. В самом пылу своего безостановочного повествовательного следования, где нет почти никакой оглядки на пройденный путь и где мелькают фигуры и люди с резкими, но не поясненными чертами, г. Потехин еще оставляет абрисы характеров чрезвычайно замечательные. Таков характер молодого практического человека Дмитрия Петровича, который практичен только по бедности и ничтожеству своей натуры. Он с первого свидания, несмотря на свои заносчивые претензии, влюбляется в Аннушку страстно; но любовь его тотчас же охладевает, как только встречается с препятствием и требованиями, выходящими из обыкновенного круга. Она делается с этой минуты настоящей практической любовью, то есть переходит в сухое, эгоистичное волокитство. Еще более, может быть, показал дарования г. Потехин в характере крестьянина Захара, брата Аннушки, которого все считают глупым мужиком, который почасту зашибается хмелем ни с того ни с другого, и потом с детской покорностью переносит брань и побои. Автор представил в нем человека, несправедливо униженного с самого начала, оскорбленного в чувстве своем, и показал нравственные и умственные качества, проснувшиеся в нем, когда оживил их первый упавший луч сочувствия и дружбы. Не скажем, чтоб оба характера были вполне выдержаны или вполне исчерпаны автором. Этому мешало особенно

отсутствие наблюдения за самим собой, довольство собственным делом, насколько сделалось, — две отличительные черты произведений г. Потехина; но оба очерка — лучшие свидетели, что в его распоряжении есть многое, что заставляет ожидать в будущем писателя замечательного, а в настоящем — говорить с уважением, но откровенно, как мы сделали.

Покидая критический разбор романа г. Потехина, не можем умолчать о получении, которое само собою отделяется от него и принадлежит к существенным причинам, почему мы так долго остановились на нем. «Крестьянка» г. Потехина открывает нам именно, что богатство фантазии в простонародных рассказах есть богатство по большей части не действительное, а только кажущееся. Это — алмаз поддельный, и самая легкая проба обнаруживает его малую ценность, в какой бы, впрочем, великолепной оправе он ни находился. Если внимательно посмотреть, на чем основывается обыкновенно запутанная и многосложная интрига простонародного рассказа, то в глаза прежде всего бросается одна очень простая вещь: игра автора в яркие противоположности. Игра эта чрезвычайно заманчива для молодых писателей, как показывает нам ежедневный опыт; но вести ее долго невозможно без расстройств самого таланта. Простой, естественный быт только тогда доступен искусству, когда берется в обыкновенном своем состоянии и сам стоит на первом плане безраздельно. С той минуты, когда примешаны к нему посторонние элементы, физиономия его тускнеет и на ней выступают черты более или менее произвольные, источника которых уже должно искать в нуждах автора, в особенной цели его, в любимых его мыслях. Простонародный быт становится просто или служителем чужих намерений, ему не известных, или инструментом, на котором писатель показывает беглость своей руки, не заботясь о настоящих свойствах его. В обоих случаях насилие, делаемое предмету, и униженная роль, которую заставляют его разыгрывать без всякого права, отзываются непременно на самом произведении: оно получает фальшивый оттенок, поддельный голос и кокетливую походку, которые ясно обнаруживают первородный грех его. Нельзя даже сказать, чтоб в великолепных выдумках, которыми возмущают ровное, глубокое течение простонародной жизни, была большая доля изобретательности. Есть бесчисленное множество готовых соображений и, так сказать, ходячих образцов в образованном мире, которые могут быть употреблены на это дело с успехом и без особенного труда выбора. Стоит только протянуть руку, и богатая развязка является к услугам писателя. Возьмите гениального человека, родившегося в кругу, не имеющем понятия ни о чем, кроме ближайших нужд своих, и заставьте такого человека испытать муку нравственных требований, не обретающих удовлетворения; это будет богатая завязка, и на ней уже пробовали свои силы многие из наших писателей. Возьмите умного простолюдина, поставленного между людьми других обычаев и мнений, или, наоборот, образованного человека, низведенного в чуждый ему круг: богатая завязка опять в руках ваших, — и таких тысячи. Кто же не видит, однако ж, что от этих образов или фигур, взятых целиком из магазина книжных представлений, никогда не взволнуется море простонародной жизни, хотя бы их бросила в него самая сильная рука. Море просто расступится и поглотит их без малейшего волнения, потому что оно движется, волнуется, играет только в силу собственных своих законов, а не в силу толчка извне, придуманного на досуге. Одно из самых печальных зрелищ представляют усилия автора расшевелить ту сферу, в которой поместил он свое представление, чуждое или враждебное ей. Он напрягает все силы свои, старается раздуть каждую искру в пожар, поясняет читателю причины, отчего не состоялся опыт, или в совершенном отчаянии прибегает к последнему средству — к *ultima ratio*³

³ Последнему доводу (*лат.*).

неудачного замысла; к обмену истинной сферы на другую — подложную. Из всех его усилий остается в результате только одно: резкий контраст, который иногда нравится еще неопытным читателям своей грубой игрой света, дня и ночи и проч. Читатель более опытный знает, однако ж, хорошо, что существует непреложный эстетический закон на самые противоположности, или контрасты. Действительно, они могут быть допущены в литературном произведении, но с условием, чтоб в сущности их не заключалось упорной и непримиримой вражды. Только тогда могут они сделаться достоянием искусства и подлежать его ведению, когда между ними есть возможность примирения, хотя бы случайного, мгновенного и непредвиденного. Напротив, голое противопоставление несоединимых вещей, как добра и зла, черного с белым, развитой образованности и грубого отрицания ее и проч., искусству не принадлежит, отпадая в область наукообразного наблюдения, с которой оно ничего общего не имеет. Притом же в самых противоположностях, доступных искусству, живет еще закон математической пропорции. По этому закону глаз, развитый наглядкой художественных произведений, никогда не вытерпит соединения слишком великого с необычайно малым, ослепительно-великолепного с уродливо-простым, хотя бы они родились на одинаковой почве, родственной обеим крайностям. Есть требования меры постепенности, есть простое чувство гармонических отношений, которые воспретят опытному писателю сводить подобные противоположности. Так, мы знаем, что Аполлон был пастухом у Адмета, но не можем представить его в роли слуги или паразита. Все сказанное нами, конечно, не ново для всякого, кто несколько размышлял о сущности изящных произведений, но особенно кстати теперь, когда дело идет о предостережении молодых писателей от искания по сторонам богатого содержания для основы простонародных рассказов. Старание произвести драматическое положение с помощью сближения и выпуска разных направлений друг на друга, как выпускаются на бой задорные птицы в некоторых охотах, не может разрешиться чем-либо действительно замечательным. Никогда не произведет оно драмы в особенности: будет ошибка в романе или повести, но драмы не будет. Приглядитесь, наоборот, к ходу простой жизни, вникните добросовестно, насколько позволят силы, в ее особенности и в ее *вседневный* характер: драматическое положение явится в романе или повести само собою, как награда за труд и серьезное понимание своей задачи.

Мы разобрали два романа, между которыми никакого сравнения быть не может: один (г. Григоровича) — с признаками верного художественного соображения, с замечательною соразмерностию всех частей, с талантом правильной, мастерской постройки; другой (г. Потехина) — отличающийся какой-то распушенностью и особенно стремлением к разнообразию и сложности подробностей. Мы старались показать отношения обоих авторов к самому предмету описания, к жизни, взятой ими за основание рассказов. В следующей статье остается разобрать третий отдел простонародных повестей, представителем которого служит писатель, разделяющий, по справедливости, с гг. Тургеневым и Григоровичем, славу искусного рассказчика, г. Писемский. Явления прошлого года и тут представляют достаточный материал для определения его характера и значения.

Статья вторая и последняя

Два рассказа г. Писемского: «Питерщик» и «Леший» — мы можем назвать двумя семейными драмами из простого быта. Оставляя роману оптический обман перспективы, так необходимый ему, эпизоды и пристройки, составляющие важную часть оболочения, которое он производит на глаз читателя, г. Писемский ограничился простыми очерками, как он называет свои рассказы, скромной, одночленной

постройкой. По нашему мнению, он показал этим верность эстетического чувства своего, потому что народная драма действительно должна сосредоточиваться в полусвете простого жилища, доступного не всякому глазу. Если она пышно выносятся на свет, перед всеми, если роскошно зацветает на удивление каждому зрителю, то уже можно почти наверное сказать, что для нежного растения этого употреблены искусственные средства, как, говорят, употребляется электричество, чтоб возбудить рост и производительность некоторых фруктовых деревьев. Вспомним, что всякое глубокое чувство в народе неговорливо и стремится скорее внутрь, в темную глубь души, чем наверх, к свету, к похвальбе самим собою или к заявлению самого себя. В недрах человеческого сердца и должно его отыскивать. Отсюда необходимость для народной драмы самой простой обстановки, чтоб дать возможность писателю собрать все свое внимание на одном, много — на двух лицах. Это ему особенно необходимо, если вспомним, как легко опознаться и принять собственные свои предположения за действительные чувства выводимых лиц. Простота создания в рассказах г. Писемского доказывает, что он, как опытный писатель и как художник, знающий предмет свой, понял все эти требования. Оттого и рассказы г. Писемского имеют *задушевный* характер, смеем так выразиться, отличающий их от других произведений из народного быта. Драма лежит в естественных своих границах, и оттого чувство, одушевляющее ее героев, кажется вернее и истиннее. Рассказы г. Писемского исполнены жизненной теплоты, и он блистательно опроверг ими упрек в холодной наблюдательности, в равнодушии к своим лицам, или лучше, в неприличном благоволении ко всем им безразлично, какой часто делали ему за другие, более молодые его произведения.

Чрезвычайно любопытно после всего этого ближе узнать состав драмы и присмотреться, на чем именно она основана. Мы не почитаем за нужное подробно излагать содержание рассказа г. Писемского «Питерщик», будучи уверены, что всякому человеку, принимающему участие в отечественной литературе, он хорошо известен. Автор встречает в одном промышленном уезде Костромской губернии разоренного, скучающего самим собой крестьянина, который прежде вел большой торг в Питере. Исподволь Клементий Матвеевич рассказывает нежданному гостю свою питерскую историю, которая проста. В один разгульный час (после смерти любимой его жены) завезли его к двум барышням, из которых вторая, большая мастерица на гитаре, застенчивая и печальная с виду, с первого раза отняла у Клементия рассудок. Как только узнала об этом барышня Пелагея Ивановна через старую торговку-сплетницу, у ней появилась какая-то тетушка, сама она оказалась офицерской дочерью, а Клементий, уже слепой сначала, пропустил слух о себе, чтоб не отставать от приятельниц, будто он купец. Отсюда начинается выжимание сока у названного купца барышней Пелагеей Ивановной и ее тетушкой. Клементий, из ложного стыда, из непонятной страсти, поддается всем требованиям их до тех пор, пока, отняв последний рубль, тетушка указывает ему двери и притом еще с упреками. Но борьба чувства чести, не совсем погибшего в Пелагее Ивановне, с несчастным своим положением прошла для нее не даром. При расставании она выбрасывает одно за другим все платья и наряды, подаренные ей Клементием, закашливается и харкает кровью. Клементий возвращается в деревню свою, разоренный, униженный, с дурной славой и, что всего хуже, с надорванным и обманутым сердцем. Через несколько времени автор встречает его опять в Питере и опять богато; но он сух, мало говорлив и сильно смахивает на кулака. Из этого беглого изложения читатель легко увидит, что основная мысль рассказа чрезвычайно счастливо придумана. Другими словами, ее можно выразить так: автор старался показать, что огненная, слепая страсть, приходящая без ведома человека и наперекор его рассудку, так же способна завладеть и простолюдином, как человеком высшего развития,

и что, в сущности, она производит явления одинаковые в обоих, за исключением, разумеется, только внешней формы. Он создает на этой мысли рассказ, от которого с трудом можно оторваться.

Но здесь мы должны остановиться, понуждаемые к тому весьма важным вопросом. Действительно, всякая страсть, всякое чувство есть общее достояние человечества, и во многих случаях еще более достояние свежей, неиспорченной натуры, какова натура Клементия, чем изнеженной и пресыщенной какого-либо льва. Со всем тем, ослепление страсти не может выразиться в обоих одинаково, как бы страсть ни казалась однородна с первого взгляда: праздный, изнеженный господин всегда будет находиться под гнетом ее долее, доведет ее скорее до крайней, мучительной степени выражения, чем простолюдин, хотя чувство последнего, может, и глубже, и сильнее, и в первые минуты порывистее обнаруживается во вред себе и другим. Есть много отрезвляющих влияний на простолюдина, и наоборот, есть много причин у любого образованного человека, поддерживающих чувство его даже и тогда, когда оно начинает пропадать. Когда страсть упорна и выходит из глубоких недр сердца, продолжительность ее и степень самого развития определяются положением в обществе человека, испытывающего ее. Для одного — обязанности и условия жизни слагаются так, чтоб скорее возратить его к долгу, бодрости и настоящему делу; у другого — они идут рядом с его личным настроением духа и не мешают ему передаваться всему, что питает страсть, начиная с возможности анализировать ее в подробности до живительных обольщений искусства. Таким образом, мы можем полагать, что одно лицо, именно первое из двух, скорее будет приведено к ошибке, к самозабвению, даже к пороку или преступлению, чем другое; но зато искушение его короче и не так долго определено оно лежать в сетях без возможности движения. Если роли иногда переменяются, то это ничего не доказывает. Подобные изменения существенных условий жизни принадлежат к анекдотам и случаям, не имеющим никакого значения для искусства. Только в бесцветные эпохи его позволительно автору брать их предметами рассказов и описаний, как мы видели и у себя в то молодое время, когда эпитет «истинное происшествие» избавлял повествователя не только от художнических требований, но от необходимости соблюдать какое-либо правдоподобие, смысл и меру в фантазии. Все это говорим мы из необходимости показать, что смешение двух сфер, определяющих действия лиц, легко прокрадывается даже в весьма замечательные литературные произведения из простонародного быта. Так, мы отчасти находим подобное смешение в превосходном рассказе г. Писемского. Клементий его, нам кажется, именно слишком долго обманывается, слишком долго позволяет себя держать на привязи и в потемках.

Он нанимает для барышни с ее тетушкой дом, отделяет его своими мастеровыми и сам живет *полтора года* на одном дворе с ними. В эти полтора года Клементий постоянно старается играть роль купца, и не видно, чтоб хоть раз вышел из себя, когда Пелагея Ивановна и тетушка ее, грабя покровителя своего без милости, селятся держать его постоянно под ногами своими, прикидываясь благородными. Что в первую минуту страсти понятно без объяснений, то уже теряет ясность и правдоподобие, когда страсть раскидывается на время, не вполне правильно рассчитанное. Надо много посторонних причин, тонкого, неусыпного кокетства с одной стороны, самообольщения и игры мелких микроскопических ощущений, чтоб два лица через полтора года очутились на тех же самых местах, где были сначала. Предполагать существование подобных условий в низшем быту и на них созидать происшествие значит выводить следствия из того, что надо доказать еще и что вряд ли может быть доказано. Как мастерски ни вывертывается автор из сомнительного положения (а надо сказать, мастерство г. Писемского при этом

случае действительно изумит всякого, способного видеть его), но читатель все остается с своим подозрением насчет истинной родословной Клементия. Если он простолюдин в самом деле, то должен поспешить развязкой, а продолжительная игра и баловство своими ощущениями отнимают у него, в глазах наших, все права состояния и лишают его чести принадлежать кругу, в который записался. Кто не знает, что в увлечении истинной страсти простой человек добивается тотчас же, без дальних околичностей, последнего слова, которое ему нужно, чтоб определить свое собственное положение, потому что никто не имеет такого полного отвращения к неопределенности, как простолюдин. Это уже давно и справедливо замечено. Кто не знает также, что если простой человек покупает внимание и ласки, то он требует прямой выдачи своей покупки, как всякого другого товара, потому что, в сильной степени обладая деликатностью сердца, понятия не имеет о ложной изысканной деликатности, которая искусственно покрывает неблагоприятный предмет для большей удобства торгующихся? Стоять и смотреть полтора года на собственную свою муку, на собственное свое нравственное разложение не в натуре и не в духе его. Страннее становится еще для мысли положение Клементия, когда мы замечаем, что автор не дал своему герою даже и минуты на объяснение с Пелагеей Ивановной, которая тоже страдает, как известно, от ложного положения своего. И тот, и другая томятся в сетях и разыгрывают роли свои, ведущие в пропасть, усиленно и инстинктивно, точно так, как, говорят, птица стремится в отверстую пасть змеи. Полтора года живут они на одном дворе, обманывают друг друга каждодневно и только при разрыве обнаруживают себя и настоящие свои мысли. Автор может сказать в оправдание свое: «Тетушка мешала», — но тут является новое затруднение. Герои его — оба несчастливы глубоко, и боль сердца, едкая горечь чувства, неизбежность гибели не дают им столько энергии, чтоб миновать названную тетушку, обойти ее и положить конец продолжительной игре, в которой обе стороны проигрываются. Тетушка тут препятствие слишком малое. Это соломинка, которая не должна считаться при скачке с препятствиями, и странно было бы видеть ездока, перепрыгивавшего овраги и стены, в раздумье и в нерешимости перед нею. Гораздо проще может быть объяснено все дело. В рассказе г. Писемского мы видим ту же самую литературную выдумку, которая мелькает во всех произведениях из простонародного быта. Ею всегда разрешается то невольное и почти неизбежное участие собственной мысли автора, воспитанной и образованной на другого рода представлениях, в мыслях и чувствах героев, о котором мы говорили. Правда, литературная выдумка скрыта у г. Писемского весьма глубоко в недрах самого произведения и отыскать ее не совсем-то легко, но присутствие ее чувствуется уже невольно. Так по одному запаху догадываетесь вы в чаще леса о присутствии растения, которого глаз ваш открыть не может. Однако же самое благоухание его и особенное свойство душистости приводят, наконец, человека к цветку, притаившемуся в гуще обыкновенной зелени и избегающему общего внимания.

Не скроем от читателя, мы были обрадованы, увидев в самом авторе рассказа подтверждение нашей мысли. От зоркого испытанного глаза г. Писемского, разумеется, не могло укрыться некоторое родство Клементия с романтическими типами совершенно другого рода, и вот какие слова влагает он своему герою: «Даже по сей день, сударь, я самому себе удивляюсь: кажись, этакими пустыми словами, как рассуждать со стороны, так малого ребенка провести нельзя, а тут всему веру давал. У господ справедливая поговорка есть, что любовь слепа: коли она овладела человеком, так он ничего не видит и не понимает, как следует, а может быть и то — вы, конечно, этому не поверите, — а может быть, они и привороту какого-нибудь мне дали — прах их знает». Если отнять последнюю прибавку, составляющую красную нитку или узорчатую бахрому ткани, пришиваемую обыкновенно для красоты, то

речь Клементия обнаруживает нам довольно ясно, что *господская поговорка* чуть ли не была первой причиной всех испытанных им бедствий. Господская поговорка дала и необыкновенные размеры его страсти, и долгое колебание воли, и ту степень праздной тупости, которые так эффектно развиваются повествованием г. Писемского. Многого бы не случилось с Клементием без господской поговорки; да если правду сказать, то подобные господские поговорки известны почти всем героям простонародных рассказов, — только они не высказывают их так откровенно, как Клементий.

При всем том драма, выведенная г. Писемским, еще производит на читателя сильное впечатление даже и тогда, когда он знает, что для спаяния частей ее в одно целое употреблены посторонние вещества. Рубец едва замечается: так много искусства употреблено автором для скрытия его. Действительно, кто умеет любоваться приемами художника и наслаждаться ими, помимо даже самого существа дела («для них самих», как сказал бы ученый теоретик), тот найдет обильную пищу эстетическому наблюдению в рассказе г. Писемского. История его знакомства с Клементием, способ, каким он догадывается о характере и обстоятельствах его по некоторым внешним, весьма тонким признакам, наконец, постепенность интереса, растущего вместе с развитием события, — все это свидетельствует о руке, уже навыкшей держать руль повествования и направлять его по своему усмотрению, верно, правильно и прямо к цели. Человеку, который в современном произведении ищет прежде всего современной истины, надо остерегаться г. Писемского больше, чем кого-либо. Ни один писатель, сколько нам известно, так не умеет закрыть сомнительный товар и пропустить его под нашими глазами, как он; ни один не увлекает вас так точностию и естественностию простонародного языка, как он, и не сумеет под благовидным предлогом дать ход образу и представлению, для которых нужно особенное снисхождение читателя. В самом еще искусстве расположения рассказов и воспроизведения мысли своей таится у него часто замысел на ввод многих частных, которые, будучи взяты отдельно, уже не выдерживают проверки. И часто также случается, что при рассказах г. Писемского вы наслаждаетесь собственно не сущностию жизни, о которой идет дело, а мастерским способом автора говорить о ней, извлекаете поучение и вывод не касательно быта, который описывается, а касательно искусства, с каким подступает к нему автор и им овладевает. Искусство здесь — обман, как нередко случается в отношении народных повествований, и читателю должно беречься от опасной ошибки: принять авторские силы, изменяющие и подчиняющие себе предмет, за настоящий вид, за настоящую фигуру предмета. Осторожность нужна более всего при втором рассказе г. Писемского. Обольщение, какое производит «Леший» г. Писемского, должно быть строго проверено читателем, если он не хочет получить о весьма важном предмете понятие автора, увлекательное и теплое, разумеется, но, по нашему мнению, тоже не совсем согласное с истиной.

«Леший» показывает нам именно заблуждение страсти и преступное увлечение в женском сердце. Это наоборот с «Питерщиком». Девушка Марфа живет с умной, по-крестьянски, и строгой матерью Устиньей в страшном захолустье Кокинского уезда. Соблазнитель ее — плутоватый, старый и безобразный управитель имения из дворовых. Строгость матери, общее состояние нравов, еще не растленных в диком уголку провинции, наконец, неспящий надзор исправника заставляют любовников прибегнуть к хитрости. Управитель похищает девушку и распускает слух, что ее леший таскал. Никто и не сомневается в справедливости слуха, который поддерживает и сама девушка после того, как решилась возвратиться к матери. Однако ж стыд и раскаяние разрешаются в ней истерической болезнью: она делается кликушей. Между тем, внимание исправника обращено уже на все происшествие,

и тогда управитель под собственными его глазами, с криком, гамом, вихрем, как настоящий леший, похищает опять девушку и скрывает ее в лесу. Мука стыда снова возвращает Марфу в родимый дом, проделки управителя открываются, и девушка, снедаемая горестью, раскаянием и упреками совести, с согласия начальства, посвящает себя богомольческой жизни, странствованию и наконец поселяется жить при пустыньке.

Столько-то народных мотивов собрано в этом небольшом рассказе! Не будем говорить о приступе к повествованию, который превосходит в «Лешем» не менее того, каким открывается «Питерщик», о твердой постановке рассказа и прекрасной, почти поэтической раме, в которой он движется, о правильном, органическом возрастании его, о лице управителя Егора Парменьча, этом соединении плутовства и трусости, о лице исправника Ивана Семеньча — лице идеальном, но в которое так ловко введены жизненные черты, рожденные долгой опытностью, умом, смышленностью и вместе простосердечной добротой, что он получает ясный и привлекательный облик: все это не ниже таланта г. Писемского и стоит наравне с другими его рассказами, заслужившими почетную известность. Заметим только, что Иван Семеньч, изустно передающий автору весь рассказ, принужден сделать оговорку, которая на минуту затемняет его физиономию. «Я уж нарочно, — говорит он в одном месте, — представляю вам все в лицах, как они (то есть крестьяне), знаете, по-своему говорят». Эта маленькая гримаса, вынужденная положением рассказчика, отзывается несколько неловко на читателе; да не в том дело. Как в «Питерщике» главное действующее лицо — Клементий, так в «Лешем» главное действующее лицо — Марфуша. Вглядимся же в нее попристальнее.

Марфуша не насильно увлечена старым и злым приказчиком, а влюбляется в него на работах. Она только оскорблена и опорочена насильно, да и тут, впрочем, принимает свое положение, хотя и с сопротивлением, но не имеющим нисколько характера отчаянной решимости. Верный историк ее любви, Иван Семеньч объясняет себе дело так (при сознании Марфуши, что чувствовала пристрастку к жирному и сальному приказчику): «Я только, знаете, пожал плечами, — впрочем, тут же вспомнил Пушкина... вероятно, и вы знаете... "Полтава" — прекрасное сочинение: там тоже молодая девушка влюбилась в старика Мазепу. Когда я еще читал это, так думал: правда ли это, не фантазия ли одна и бывает ли на белом свете? а тут и сам на практике вижу». Не во гнев Ивану Семеньчу, объяснение это, как и объяснение Клементия, приведенное выше, нельзя принять в уважение. Мазепа имел за себя величие сана, таинственность своих замыслов, волнение суровых мыслей, отражавшееся на внешнем его существе, что все и объяснено *сочинением* Пушкина, а здесь действует прижимистый и не совсем симпатичный общине приказчик. «Полтавой» никак нельзя объяснить Марфушу. Она решительно становится в противоречие с духом даже всей настоящей народной литературы, где, если не ошибаемся, нет ни одной песни, прославляющей любовь молодой красавицы к старику, и где, наоборот, есть множество песен, в которых участь девушки, связанной со стариком какими-либо узами, уподобляется горькому и самому худшему из всех несчастий. В простом здоровом понимании вещей так, кажется, и должно быть. Еще в большее противоречие становится Марфуша со своей общиной, которая, при тихом и замечательном нравственном характере своем, не может быть настроена очень дружелюбно к своеобразному и распущенному приказчику. Чтоб иметь к нему *пристрастку*, Марфуша должна уже быть отчасти выродком. Ей следует отделиться от своей семьи, переработать свое воспитание, выкинуть из головы обычные свои понятия, победить боязнь и инстинктивное отвращение к предмету, то есть отобрать с дороги вещи, которые не так-то легко и скоро передвигаются. «*Все может страсть истинная*», скажут нам; да уже не говоря о том, что страсть имеет границы

действия, как порох, и электричество, и все, что вам угодно на свете, но сама страсть кажется в рассказе невозможностью. Суеверные защитники *страсти*, порожденные у нас, впрочем, чуждым, иностранным влиянием, полагают, кажется, что страсть есть феномен, которому нет причин, нет конца, нет повода и никакого человеческого объяснения. Особенно сживаются у нас с таким ложным представлением *страсти* стихотворцы и романисты; но подобные заблуждения всегда бывают у людей, привыкших петь и говорить с чужого голоса. Не входя в дальнейшее развитие этой мысли, которая бы далеко завлекла нас, ограничимся заметкой. Если бы и действительно явился на свете факт страстного увлечения, помимо всех нравственных и жизненных препятствий (чего, признаться сказать, мы и вообразить не можем), то, конечно, для такого любопытного феномена нужно было бы написать особенный рассказ, ему одному и посвященный.

Марфуша после первого возвращения в родительский дом прикидывается немой, потом, мучимая раскаянием, подпадает истерическим припадкам. Иван Семеныч объясняет существование кликуш тем расстройством нервов, которое кончается истерикой. Не опровергая физиологического объяснения его, скажем только, что история порч, суеверия и проч. имеет корень еще более в воображении, чем в душевных болезнях. Воображение, настроенное на один лад, может производить действительных кликуш и без всяких сантиментальных поводов, так что романтическое объяснение Ивана Семеныча касается только Марфуши и сделано им в виде сообщения ей некоторого рода интересности. Впрочем, важнее этого для нас другое обстоятельство. После вторичного похищения своего Марфуша, в полном цвете лет и жизни, увидев, наконец, всю великость своего падения, предается страннической жизни и поселяется при пустыни. На этом обстоятельстве мы и остановимся.

С первого взгляда чувство, побуждающее Марфушу на такой подвиг, кажется чувством общечеловеческим, которое может испытать точно так же герцогиня де-ла-Вальер, как и простая крестьянка. Со всем тем, общечеловеческие чувства подчиняются, во-первых, условиям развития, а во-вторых, условиям народности. То, что у пышной дамы, воспитанной на понятиях о высоком значении собственного лица, об ответственности за оскорбление и унижение его, кажется естественной и трогательной развязкой жизни, то, навязчивое скромному быту, имеющему совсем другие нравственные основания, кажется уже развязкой насильственной, произвольной и потому холодной. Сознание своей вины, упреки сердца и совести чувствуются всеми одинаково, да на разную деятельность вызывают они людей. Так, при странничестве и затем при духовном успокоении Марфуши мог быть только один повод — благочестие, и никакой другой. Тысячи других сложных, тонких, метафизических поводов, которыми так обильны светские романы, не существуют в понятиях народного быта, как нам кажется. Аскетическое направление вызывается у него только одной ближайшей причиной — потребностью духовной пищи. Затем обратить это направление в способ развязки своих страстей, в новую игру чувств и мыслей, в продолжение жизненных тревожений, только на другой почве, в поправку своих ошибок, в тонкую беседу с самим собою, — все это значит перенести понятия из чуждой сферы в такую, которая обращает всегда внимание только на одну существенную сторону всякого дела. Когда автор отсылает к уединению простонародного героя после цепи бедствий и падений в виде отдыха, он только отделяется от него на скорую руку, а совсем не доканчивает его истории. Герою или героине подсказываются тогда мысли и понятия, которых они приобрести не могли и которые лишают их последнего достоинства — своей собственной самостоятельной физиономии. Отсылка Марфуши к уединенной жизни принадлежит к этому роду литературного самоуправства. Она произошла от приспособления романических, всем известных представлений к быту, которому они

совсем чужды или который их понимает, с одной стороны, гораздо легче, а с другой стороны, гораздо строже. Немногих слов, сказанных нами, кажется, достаточно, чтоб оправдать в некоторой степени такое заключение. На лице Марфуши, как и на лице Клементия, играет тень литературной выдумки, существования которой даже и не подозревает талантливо и справедливо уверенный в своих силах автор обоих превосходных очерков.

Так мы видим, что в народную русскую драму вплетаются незаметно красивые цветки чуждой флоры, и это еще тогда, как ею занимается талант многообразный, знакомый, по всему видимому, с своим предметом настолько, сколько это было возможно ему, и владеющий средствами выше обыкновенных. Спрашивается: к каким заимствованиям должен прибегнуть простой, менее наделенный рассказчик и сколько экзотических или тепличных растений вплетет он в простонародную драму, если вздумает заниматься ею? Действительно, еще тяжело создать вполне удовлетворительную картину задушевных мыслей деревни, понять те малые вещи, которые горько ложатся на сердце простолюдина, и исключить из списка драматических двигателей и рычагов многие высокие чувства, носящие эти титла между нами. Даже и в то время, когда автор попадает на мотив, действительно принадлежащий выбранному им миру, сколько труда стоит ему, чтоб провести его до конца в надлежащей чистоте. Как часто, видим мы, дрожит его рука, спутывается мысль и накладываются узлы за узлами на веревку, которую он начал плести еще недавно так чисто и, казалось, так ловко. Замечание наше также относится к повествовательной драме, как и к настоящим драматическим произведениям из простонародного быта. Причина их относительной слабости одна. Тип, который мелькает перед глазами автора, не выдается сам добровольно вперед и не выдвинут другими на первый план посредством многостороннего изучения. Объяснение его началось, можно сказать, на наших глазах, и, если принять в соображение необыкновенное разнообразие подробностей и жизненных черт, которые входят в него, своеобразность его понятий, обманывающую все предположения и заготовленные выводы, труд объяснения должен продолжаться еще долго. До тех пор каждый из писателей довольствуется большей или меньшей степенью собственной *наглядки*, которая, однако ж, никогда не может обнять предмета вполне. Само собой разумеется, что тут являются пробелы и восстают неожиданно вопросы, приводящие в замешательство самого опытного мастера в литературном деле. Наполнение первых и разрешение вторых составляет ту великолепную литературную игру, которую старались мы уловить. На нее уже потрачено много сил и еще более потрачено будет, вероятно, впоследствии. И сохрани бог, чтоб мы мешали этому направлению творческих способностей или считали его бесплодным! Мы знаем, что многим обязаны ему, что, например, оно осветило некоторые стороны русской жизни, остававшиеся доселе в темноте или даже в обидном подозрении насчет возможности их представления и пояснения. Еще более ожидает от него образованная публика в будущем, потому что именно в среде такой игры нападает иногда автор на характерную частность, а иногда на животворную мысль, которые составляют драгоценное приобретение в общем деле *уяснения самих себя*, что мы полагаем лучшим, высоким призванием литературы вообще. Обязанность наша ограничивается скромным указанием, что игру эту не всегда должно принимать за дело и что если она неизбежна покамест по состоянию исследований наших о темном предмете, находящемся теперь *на очереди* литературного воспроизведения, то ей должно предаваться по крайней мере с большою осторожностью и без излишнего, самодовольного увлечения...

Один из видов этой игры, рожденной не совсем ясным представлением мира, на который обращено внимание писателя, есть *идиллия*. Со времени падения

псевдореальной школы, то есть в течение последних четырех лет, сельская идиллия сделалась господствующим направлением в нашей словесности, и редкий из писателей не прибегал к ней, да присутствие ее слышится еще и теперь во многих новейших произведениях. Преобладание идиллического тона объясняется многими весьма важными причинами, которые долго было бы разбирать здесь. Между прочим, развитию ее сильно способствовало недоумение, в котором очутились писатели после явной несостоятельности предшествующего направления. Не каждый из них мог обречь себя на спасительное молчание, в котором тихо копились бы зрелые литературные идеи, а идиллия представляла готовый выход для деятельности. Никто не будет, полагаем, отвергать пользы, принесенной ею тогда. По милости идиллии научились и публика, и сами писатели уважать лица и характеры, мимо которых проходили они прежде или с пустой гордостью, или с напрасным соболезнованием, понимать, что движения сердца, душевное горе, нравственное веселие и даже мысль ни у кого не отобраны и никому не даны в исключительное владение, видеть наконец, что природная обстановка, в которой живут тысячи людей, отлично выдерживает описание не хуже мебельных, бронзовых и других принадлежностей комфорта. Со всем тем, идиллия не есть изображение всякого предмета с его поэтической стороны, а наоборот — есть усилие достичь поэзии без действительного предмета в основании. Это труженик, производящий все земные работы на мимолетном облаке, если только можно допустить подобное сравнение. Ближайшее знакомство с делом и развитие творческих сил вытесняют мало-помалу идиллию, замещая ее бесплодную фантазию, летающую в пространстве без возможности спуститься вниз и остановиться на чем-либо, той поэтической идеализацией, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, их настоящее значение. Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдореализмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не подпадает прямо глазу. Идиллия, однако же, не исчезает даже и с появлением художественной идеализации. Всякий раз, как встречаются у автора пробел, сомнение, темный вопрос, показывается идиллия и вступает опять во все права свои. Она служит готовым балластом для наполнения тех пустых мест, которые остаются от недостаточности положительных сведений, от невозможности отыскать истинную причину события и истинные последствия его, а наконец от стремления к поэтическому освещению предмета, когда не найдено ему внешнего освещения под рукой. В последнем случае выдумки идиллии, все ее опыты увеселительной физики, разноцветные огни и фосфорические сияния пригодны как нельзя более. Все хорошо, что только несколько освещает потемки. И мы видим, что в самых замечательных произведениях из простонародного быта еще не обходится без идиллии и что она присутствует там как ясное свидетельство неполного знания дела и неполного обладания предметом.

Есть, однако ж, идиллист по преимуществу, к которому невольно стремятся симпатии читателя. Мы говорим о г. Кокореве, так рано похищенном смертью у русской литературы. Рассказ его «Саввушка», появившийся еще в 1852 году, выражает вполне этого замечательного писателя, не успевшего сделать всего, что он мог сделать. В рассказе есть места, показывающие такое близкое знакомство с русской жизнью, какое не часто встречается. Всего замечательнее, что подобные места у г. Кокорева являются уже почти без примеси искусства, без ученой, систематической постановки, без преднамеренного литературного расчета, чем писатель этот и отличается от всех своих собратьев. Места эти выдались сами по себе, развитие получили от собственных сил, насколько достало их, из себя почерпнули весь свой

эффект, и не видно, чтоб автор заботился о том, как бы ловчее показать их людям. Из многих таких мест упомянем об одном, но, может быть, лучшем из всех: о сценах в заведении «Старая изба», распивочной близ Сухаревой башни, на Самотеке. Пусть читатель проверит наши слова, пробежав эту оживленную картину, которая может служить даже отчасти историческим материалом впоследствии. Из нее, например, будущий описатель нравов заметит, что в известную эпоху городские романсы и цыганские песни начали спускаться в народ, отпетые и забытые в других крутах. Он увидит также, каким образом они начинают мешаться с чисто национальными произведениями в столицах, а оттуда, вероятно, идти и еще далее; да и многое другое может он еще заметить как в этом месте, так и в других. Если в каждом из лучших современных наших писателей есть любопытные этнографические данные, на которые не мешает иногда взглянуть и строгой науке, то, конечно, ни у кого покамест их нет более г. Кокорева. К несчастью, писатель этот совершенно подавлен идиллией. Саввушка его, сперва разгульный ученик портного, потом не совсем счастливый муж, а потом еще менее счастливый портной, служит провидением для одного бедного семейства, где пьяный муж сводит жену в могилу и сам пропадает. От них остается дочка Саша, порученная ему, Саввушке, которую он пристраивает к какой-то тетушке; но девушка сманена шарманщиком и скрывается. Саввушка ноет и горюет до тех пор, пока в «Старой избе», о которой упоминали, встречает Сашу в костюме мальчишки, пляшущую и распевальную для гостей «Избы». Тут поднимается Саввушка, выхлопывает у разных людей деньги — на заплату долгов Саши, преодолевает ее собственные дурные наклонности, заманив ее раз на могилу матери и там усювестив ее, потом берет ее на воспитание, воспитывает тщательно, добивается своей любимице шереметьевской премии для бедных невест и наконец выдает ее замуж за молодого прекрасного часовщика Петра Васильевича... Все это течение рассказа в ярком, радужном и однообразном колорите, конечно, утомляет глаз читателя, который весьма рад, когда от времени до времени прорывается эта чересчур светлая, неестественная атмосфера, и показывает вдали клочок земли с настоящими людьми и с настоящей природой: но у г. Кокорева есть неоцененное качество, спасающее его даже и тогда, как он плывет в водах идиллии, мимо фантастических берегов, к которым пристать нельзя. Идиллия у него не щегольство, не манерный показ своих авторских приемов и даже не способ вывернуться из трудного обстоятельства, что так часто бывает. Идиллия у него есть дело сердца, и он сам верит в нее. Вы ясно видите, что автор вместе с героем своим Саввушкой бежит по чужим домам, отыскивая способ выручить Сашу из порочной атмосферы, вы видите, что он вместе с ним плачет над неудачей и переживает с ним каждую его радость и каждую его печаль. Когда приводит он Саввушку и его питомицу к пристанищу, или лучше в какой-то сказочный Храм Славы, он весьма далек от мысли устроить им эффектное помещение на удивление другим. В нем живет только глубокая потребность видеть их безмерно счастливыми, выразить собственное свое чувство любви к ним и найти успокоение сильно взволнованному сердцу. В этом семейном торжестве автора едва-едва заметно участие искусства: так сильно поглощены все другие требования одним главным, которое всегда и стоит на первом плане. Конечно, идиллия остается по-прежнему идиллией и не переходит от этого в поэтическую идеализацию происшествия, но за ней все-таки светится жизненная истина, выражаемая душевным настроением автора, и теплота чувства, разлитая по ней из этого источника, сообщает ей силу впечатления, которой она без этого никогда бы не имела.

Совсем иные поводы бывают у некоторых других идиллий. Вот перед нами сельская идиллия г. Авдеева «Огненный змей». Мы называем рассказ г. Авдеева идиллией потому, что он рисует именно явления фата-моргана авторского воображения,

хотя в нем есть и *сильные страсти*, и *душевные бури*, и заметная претензия на *драму*. «Огненный змей» любопытен во многих отношениях, особенно как свидетельство, чем может сделаться простонародная литература, когда переходит в достояние записного рассказчика, который не остановится за словом, лишь бы мысль была заготовлена прежде и обнаружилось требование на нее в публике. В идиллиях г. Кокорева первый повод есть симпатия автора к предмету; у г. Авдеева первый повод к идиллии есть пресыщение от удовольствий петербургской жизни и от работы в фельетонах, как он объясняет на первой странице своей повести. Несмотря на странность побуждения, а может статья, и по причине странности побуждения, он в восторге от глухой деревни, в которую нечаянно заехал; но восторг — плохой руководитель. Деревня г. Авдеева уже так глуха, как гвианский лес: в ней не знают ни дней, ни месяцев, ни годов, и кажется даже, по некоторым намекам, что в ней и не ведают, обретается ли она в губернии, воеводстве или в наместничестве. Это значит уже простирать *вольность* описания до крайних границ; автор позабыл нам сказать только: есть ли в этой деревне какой-нибудь приказчик или какая-нибудь контора управления? Впрочем, легко догадаться, что излишняя густота красок произошла от намерения автора показать собственные свои сведения в деревенском календаре, в народных приметах, в тайной науке простолюдина, которая будто бы позволяет ему обходиться без всяких гражданских и вообще образованных делений и указаний. Действительно, автор, как записной рассказчик и настоящий сын своего века, знает всю мудрость деревни, всю подноготную ее науки. Ему известно, что на Варвару зима мосты намостила, а на Савву гвозди заострила, а на Васильев вечер день прибыл на куриный нос, так же точно, как он хорошо ознакомлен с Петром-полукормом, Тимофеем-полужимником и проч. Все эти сведения, однако же, и многие другие почти ни к чему не служат у него: как только высчитал их автор или закрасил случайно речь простолюдина, так все и кончилось. Они не дают никому никакого значения. Это все равно, что встретить в обществе образованного и веселого господина, который, бог знает с чего, верит в домового и рассказывает о нем анекдоты. В голову вашу непременно приходит мысль, что господин тут сам по себе, а домовый — сам по себе. Странно, что при этом повторяется всегда одно и то же явление. Чем дальше рассказчик стоит от своей темы, чем недоступнее она ему с каждым шагом вперед, тем все изысканнее, наряднее, эффектнее старается он ее сделать. Он изукрашает быт простонародья наподобие того, как разбогатевший спекулянт покрывает золотом всю домашнюю утварь свою. Каждое лицо рассказа в таком случае поет лучшую поэтическую песню из всего сборника русских песен; в каждом угле избы слышится замечательное поверье или трогательное предание, за каждым плетнем рассказывается легенда, а уж о самих лицах, быте их и о природе, их окружающей, говорить нечего. Тут смешиваются все тоны, все тени и все цвета, начиная от ярко-солнечного до прозрачно-туманного и т. д. Во всем этом богатстве недостает только одного — живой мысли, близкого родства с предметом и верного колорита, который дается настоящим пониманием первого. Взгляните на основную мысль «Огненного змея» и на весь состав его. Какая картина в разных вкусах, или лучше, какая турниеровская скачка на пяти лошадях в одно время! В уединенной избушке, изукрашенной по стенам пучками сухих трав, живет старая ворожея-знахарка с молодой внучкой своей Васеной. Косо смотрит на них вся деревня, но еще принимает в свой круг внучку за красоту и молодость ее. Это продолжается до тех пор, пока раз весь мир, возвращаясь с работы, видит огненного змея, который летит через всю деревню и рассыпается над избушкой ворожеи, где тогда была одна внучка ее — Васена. С этой минуты вся деревня отстраняется от Васены, а гордая Васена, с своей стороны, разрывает не только обычные дружеские связи молодости, но и отталкивает Федюшу, своего испытанного любовника. Она

уходит в самое себя, начинает бледнеть и сохнуть, а огненный змей чаще и чаще посещает ее, но уже в образе управительского сынка, живущего неподалеку. Не совсем же глуха была деревня Ознобиха, как хотели нас уверить. Федюша решается подстеречь с помощью чар нечистого, который водится с его возлюбленной, и на третью ночь видит его. Несчастный любовник с тех пор заматывается, идет в солдаты, управительский сынок тоже, как водится, отъезжает, и рассказ кончается сценой, в которой Васена, под руководством своей бабушки-ворожеи, выходит ночью на улицу, проникается вдохновением и напускает на изменника страшный приворот и заклятие... Последствия того и другого неизвестны. Таков этот пестрый рассказ, и в кратком очерке, который мы представили, читатель еще найдет, если захочет, сбор фантастических мотивов, выдуманный для прикрытия бедности настоящего содержания, и содержание, с трудом добытое для ввода обветшалых фантастических подробностей. Действительно, все как-то идет врозь у автора, и каждая отдельная часть еще не по своей дороге. Самые интересные лица рассказа — героиня Васена, подруга ее Дуня и проч. — говорят грубым языком, формы которого не смягчены внутренней грацией мысли или чувствами, что так умеют делать гг. Григорович, Писемский и Тургенев. Напротив, наш автор как будто с намерением останавливается на внешней жесткости крестьянского языка и пишет: «ра-е», «те-я», «матри», вместо «разве», «тебя», «смотри», — точно боится, как бы не проговорились его лица по-книжному. Взамен, когда переходит он к описанию нарядов их, то уж является изысканность и щегольство, напоминающие скорее искусного маскарадного или театрального костюмера, чем деревенское кокетство, а в изображении их физиономий вводятся в дело такие тонкие заметки, какие не всякому дилетанту в живописи придут в голову и тогда, как он смотрит (выписываем слова автора) на портреты *«новой итальянской живописи, освещенные и согретые так, что на них, несмотря на неподвижность линий и непрозрачность кожи, можно по какому-то переливу теней ясно читать внутреннее настроение»*. Этими словами автор рисует особенности Васениной физиономии. И пусть не подумает читатель, что рассказ «Огненный змей» не имеет занимательности. Мы уверены, наоборот, что он многими прочтен с наслаждением, и особенно за эффектное смешение воображаемого и действительного мира, убаюкивающее всякую мысль и всякое взыскание. Это и заставило нас остановиться на нем. Цель наша была — указать, каким путем идет обыкновенно писатель, взявшийся за простонародный быт от скуки, от пресыщения, от нечего делать или от уверенности в мастерстве своем. Тяжело делается смотреть тогда на обоих: на автора, выбравшего предмет, который вызывает добросовестный труд, а не прихотливую шалость, на самый предмет, который дичится и уходит из рук человека, приступившего к нему без уважения и серьезной мысли. Если простонародному быту суждено перейти у нас в область вседневной литературы или, сказать иначе, в область той болтовни, которая составляет насущный хлеб всякой современности (по некоторым признакам видно, что ему не миновать судьбы этой), то безобразие отношений между автором и предметом обнаружится при этом случае яснее для всех глаз. Мы указываем теперь на первые, еще легкие проблески его, и желание отстранить одно известное имя в литературе нашей от явления, малоутешительного по себе самому, вынудило нас сказать всю правду. Пусть г. Авдеев держится того полусветского круга, в котором почерпнул он свои лучшие повести. На этой почве он всегда останется умным, приятным, а иногда проницательным рассказчиком.

Говорить ли о рассказе г. Александра Мартынова «Рыбак», который состоит из нескольких страничек, наполненных необычайными странностями. Рассказ этот нам кажется пародией на простонародные повести с мужицким языком и с сентиментальным направлением, и в таком случае это одна из самых забавных шуток

последних годов, которые так обильны были шутками. Автор видит в реке В-ни купающегося парня, который дал более 150 поросенков, то есть более 150 нырков, не переводя духа, и поражен от этой удали *благоговением*. Прямо от парня переходит он к старому рыбаку, который небывалым языком, состоящим из смешения деревенской грубости и городской пошловатости, рассказывает, как была у него дочка Наташенька, да молодой барин подметил ее на базаре, пришел уху есть и (нового рода Алеко!) поселился между рыбаками в шалаше, затем: «*ишь ты, — прибавляет рыбак, — воздуха здесь хороши — спится ловко*». Открыл, однако же, старик проделки своей дочери, напустился на нее, побил шибко, да и отправился в слободу, куда уехал волокита, чтоб опять его, *пагубника, привести к девоньке, родного детища жалючи*. В слободе он его уже не отыскал, как легко догадаться, и возвратился назад с пустыми руками. Дочка, услышав это, бросилась в воду, а потом *в разуме помутилась*, а старик отвез ее в больницу, где *их пользуют*, и с тех пор сделался несчастным на весь век. Уморительная простота рассказа, слезливость старика и комизм всех положений, наконец, необычайный язык его, невольно вызывающий смех у читателя, и драматическое содержание, которое призван он выражать, составляют особенности этой пародии. Мы знаем, что многие совсем не считают преднамеренной шуткой рассказ г. Мартынова, а повестью, написанной весьма серьезно; но тогда явление делается совершенно необъяснимым, и мы, для чести автора, хотим лучше принимать его за пародию. Вот на выдержку одно место из повествования старого рыбака:

«Прошло эдак с добрых неделю. Сидим мы с Наташей повечеру у котелка; поспать собрались, прежде чем ей-ту на сон идти, а мне к удам; хороши по вечеру клевы живут. Солнышко садилось; вечер был важный такой, и рыбе надо бы ходко идти. Ну, и сидим мы-то: ложке, чай, по первой не успели во рту помарать, — глядь... отколе ни возмись, позапрошлой. Меня индо морозом по спине дернуло (знать, чуяло сердчишко); а Наташа — где *неть!*.. Как держала у рта ложку, так и не смигнет, словно-те *бахмур* какой нашел. “Хлеб-соль, — молвил, — добрые люди?”. “Хлеба-соли кушать”, — молвил и я в тапоры... Да кто его знал; в душу людскую не влезешь ведь!.. “Пустите, — байт, — меня с вами ухи похлебать: голод уморил, а я за все про все заплачу”. “Уж и стал ли, — говорю, — вам с нами из одного корыта снадать... Буде вашей милости в угоду — мы тебе другую ущицу доспеем, уж такую, что в рот, то спасибо! Рыбки не занимать-стать — и *седни* Бог не обидел. Волишь: *утренничка* сварганю — стерлядок там, али *молимое* (налимов), аль иной прочей — всякой вволюшку”. “Ладно, — говорит, — старик — сваргань, а тебе обиды не будет”. “Какая, мол, обида! обидишь меня — тебя Господь обидит...” “Но переждай, — байт, — вашей проотведать, умаялся добре!..” Силком, почитай, отнял ложку у Наташи моей, — ну, и *швыркнул* раз, другой... Что ему загорелось больно — бог его ведает! аль и вправду *петит* пронял». Неужели это не пародия, неужели рассказ г. Александра Мартынова должен служить примером и доказательством того, что простонародные повести, спускаясь все более в низшие слои литературной деятельности и в руки бездарных писателей, могут переродиться в чудовищный сброд нелепостей, оскорбляющих вкус и все понятия об искусстве?..

Просмотрев все наиболее замечательные произведения, явившиеся в прошлом году по особому отделу нашей литературы, спешим к заключению. Ясно делается, по крайней мере, для нас, что в настоящую минуту предмет описания — простонародный быт — стоит еще враждебно к самому способу описания его в романах и рассказах. В манере представления его, словно от примеси какого-то ядовитого вещества, есть краски, поедающие характерные черты его облика или, в крайнем случае, значительно ослабляющие их. Истина жизни и искусство редко бывают примирены, а большею частью находятся в обратной арифметической пропорции

друг к другу, и закон правильного соотношения между ними еще не найден. Простонародный быт гораздо лучше подчиняется кисти, когда он составляет содержание миниатюры, абриса, эскиза, когда он умален и введен в скромную раму, которую уже надо определять дюймами и линиями. Тут одна яркая особенность его, одна отдельная черта, подмеченная верно и выработанная со тщанием, вообще свойственным живописи малых размеров, удовлетворяет читателя, знающего, чего требовать от картины. Где не было претензии на пояснения всех сторон предмета, там не может быть и запроса на него. Совсем другое дело, когда предмет выведен из скромного угла и поставлен в той самостоятельности, в той особенности, которая представляет права на честь строгой и многосторонней оценки. Тогда происходит явление, уже замеченное нами. Несмотря на силу средств, на богатую долю таланта и наблюдения, даже на обилие мыслей, писатель не в состоянии показать все необходимые нравственные стороны предмета, как обещался и как хотел. Прежде всего, мешает этому неполное знание его, а потом противоречащие подробности, которыми так обилен всякий характер из простого быта. Примирить их в художественном образе, разумеется, можно, но представляет значительные трудности, даже по обилию неразработанных материалов. «Поэтическое прозрение» тут ничего не может сделать, потому что и оно должно иметь какую-нибудь уже добытую частицу кости, чтоб построить весь остов неведомого организма. Без этой существенной частицы и «поэтическое прозрение» будет точно такая же литературная игра, как идиллия или другие литературные ремесла. При таком состоянии дела писателю остается выбор из противоречащих подробностей, очистка их и уже потом создание характера на основании кристаллов, очутившихся в реторте после этого процесса. Мы уже видели, что на подобную работу употребляются все творческие силы писателей и что она производится иногда и искусством, заслуживающим внимание и полную признательность нашу. К несчастью, ни одна черта в родном облике, знакомом по инстинкту и наглядке каждому, не может быть выпущена и не может пропасть. Если она отстранена автором по какой-либо причине, то тотчас же воскресает у которого-нибудь из читателей его, но уже в виде возражения, сомнения, противоречия. Как ни мала, как ни ничтожна пренебреженная или ошущенная черта, но в руках читателя она уже составляет орудие весьма разрушительного свойства. Ею он подкапывает основание рассказа, снимает с него краски, разлагает его в частях и в целом. Ни один еще рассказ, сколько нам известно, не сосредоточил на себе единогласного убеждения в непогрешительности всех своих данных и всех своих выводов, а напротив — каждый из них порождает и порождает столкновение личных и совершенно противоположных мнений, взаимно исключаящих себя. Ясно, что как автор, так и читатели его имеют различные понятия о предмете, еще не сведенные опытом, наукой, трудом в одно общее и полное представление его. Есть ли возможность при таком положении дела окончательного и полного проявления его в искусстве? Сомнение тут, кажется нам, позволительно, особенно если вспомним, что самые лучшие, самые верные приемы современного искусства скорее запутывают понимание быта, чем объясняют его. Значит, кроме всех других препятствий, есть даже помеха для представления его в надлежащей ясности и со стороны обыкновенных условий искусства. Ограничимся при этом одним замечанием: естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах. Первые, основные правила изящного здесь не находят приложения целостного, а только допускается приложение их урывками, по кускам и случайное; хитрые подготовки, обычные иллюзии искусства, принятые всеми по общему соглашению и не возбуждающие при других случаях ни малейшего возражения, здесь становятся ложью, обманом, иногда

чудовищностию. Была попытка выйти из этого враждебного отношения искусства к предмету в драматической литературе нашей, но это одна успешная попытка, где драматическая форма подчинилась требованиям нового рода, осталась уединенной попыткой и феноменом без ясной причины и без видимых последствий. Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа, мы не знаем. Это уже настоящее дело и тайна тех самых даровитых писателей, которые возбудили своими произведениями вопрос этот в публике и на которых лежит сильная обязанность если не разрешить его, то, по крайней мере, указать дорогу к его разрешению. Статься может, что вместе с новой формой появится и содержание, которое не станет нуждаться в пояснениях со стороны, потому что все пояснения уже будут находиться в нем самом, которое разовьется наперекор обычному, ходячему между нами пониманию идей и предметов и в яркой особенности, свидетельствующей о законности его происхождения, обманет догадки, правила и кодексы как записного цеха читателей, так и вообще публики, привыкнувшей к известному и однообразному изложению в литературных произведениях...

П. В. Анненков

По поводу романов и рассказов из простонародного быта

Впервые: С. 1854. № 2. Отд. III. С. 53–70. Цензурное разрешение — 31.01.1854. Цензор В. Н. Бекетов; № 3. Отд. III. С. 1–22. Цензурное разрешение — 28.02.1854. Цензор В. Н. Бекетов. В обоих номерах подпись: П. А–в.

Переизд.: *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. М., 1879. Отд. II; *Анненков П. В.* Критические очерки / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб., 2000.

Статья писалась в декабре 1853 — январе 1854 г. В письме от 21 января 1854 г. Некрасов просил Анненкова прислать статью, которая была заказана критику, очевидно, заранее (*Некрасов*. Т. 14. Кн. 1. С. 185).

Готовя статью к переизданию в 1879 г., Анненков изменил название (на «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году»), сократил некоторые длинноты и произвел минимальную стилистическую правку текста. Наиболее существенные различия касаются статьи первой. В начальном абзаце большой фрагмент текста со слов «исключительная привязанность к предмету описания выдает предмет полно» до слов «если смею выразиться так» при переиздании был удален, очевидно, из-за туманности и чрезмерной метафоричности отрывка. Из других значимых изменений: слово «ухватка» заменено на «манера»; описывая значение романа Д. В. Григоровича «Рыбаки» при переиздании, Анненков более сдержанно оценил достоинства некоторых сцен романа, заменив фразу «не часто встречающихся в нашей литературе» (с. 363) на «вообще в его картинах».

Проблема изображения простонародья в литературе затронута Анненковым уже в его первой крупной и программной статье «Заметки о русской литературе прошлого года» (С. 1849. № 1). Упрекая школу Ф. М. Достоевского в ложной сентиментальности и, как следствие, в «псевдореализме», критик проанализировал соотношение материала и формы в рассказе «Честный вор», предвосхищая центральные положения комментируемой статьи. Говоря о простонародном

материале рассказа Достоевского, Анненков отмечал его зависимость от повестей Жорж Санд «Чертово болото» (1846) и «Франсуа-наиденьш» (1848), однако по исполнению и языку этот и другие тексты Достоевского, по мнению Анненкова, проигрывают французским аналогам, т.к. «держатся на уловке и имеют в основании авторскую изворотливость и условную манеру» (Анненков Л. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 37), которую критик называет «подделкой под народный говор», «фальшивой нотой», «повествовательным *tour-de-force*». Эти и сходные определения Анненков разовьет в статье 1854 г., более глубоко трактующей проблему изображения простонародного быта.

Статья Анненкова явилась наиболее смелой попыткой русской критики 1850-х гг. осмыслить феномен «рассказов из простонародного быта», которые к 1854 г. стали весьма популярным жанром, к которому обращались почти все писатели того времени. Помимо разбираемых в статье «Рыбаков» Д. В. Григоровича (1853), «Крестьянки» и «Тита Софронова» (оба 1853) А. А. Потехина, «Лешего» (1853) и «Питерщика» (1852) А. Ф. Писемского, «Огненного змия» (1853) М. В. Авдеева, «Саввушки» (1852) И. Т. Кокорева, в этом жанре были написаны «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852), «Картины из русского быта» В. И. Даля (1848), «Деревня» (1846) и «Антон-горемыка» (1847) Григоровича, «Кумушки» (1852) и «Святки» (1853) М. Л. Михайлова. Среди критических статей, посвященных этому жанру и предвосхитивших разбор Анненкова, выделяется небольшая москвитянинская заметка Е. Н. Эдельсона 1851 г., в которой выражены ключевые идеи, позже развитые критиком «Современника». Констатируя массовый интерес писателей к изображению «русского мужика», взятого из простонародья, Эдельсон сравнил это явление с «открытием новой земли», однако полагал, что «не во всех писателях <...> предествовало ему глубокое изучение того быта, тех людей, тех отношений, какие взялся он выводить нам» (М. 1851. № 8. С. 540). Поверхностное знакомство с бытом, по мнению критика, быстро привело к «самоуправству» и «искусственности», то есть клишированию крестьянских образов, которые то «робко и не по своему говорили <...>, как говорил кузнец Вакула с запорожцами в Питере», то «появятся в них такие мысли и чувства, что хоть бы барину, иногда даже поступали они совсем не так, как бы поступили у себя дома» (Там же. С. 541). В середине 1850-х гг. Эдельсон вчерне написал большую статью «Натуральное направление в русской литературе» (не опубликована), один из разделов которой развивал высказанные в 1851 г. положения. Приведем здесь фрагмент, наиболее интересный в аспекте комментируемой проблемы: «Самое уже исключительное стремление наших писателей к простонародному быту вредит, по нашему мнению, поэтической силе их созданий. Ибо между стремлением к народности в литературе и стремлением к простонародности есть значительная разница. Истинная задача поэзии, действующей в этом направлении, есть создание народного идеала, или более, народных идеальных характеров. Изучение простонародья может повести, конечно, к этой цели, ибо едва ли не более чисто народных черт сохранилось там, нежели в образованном классе общества; но изображение простонародья, особенно понятого поверхностным образом, как это видно в большей части наших современных народных писателей, не может прямо оставить этих искомых идеалов. Народные черты, нужные художеству, заключаются не в одном простонародье. Зоркий глаз истинного поэта умеет усмотреть их повсюду, и силою таланта умеет вселить их в лице из какого угодно класса. <...> Глядя притом на простой быт поверхностно и не усматривая в нем настоящих, истинно народных черт, он скоро начинает с ним какую-то фантазмагорическую игру, в которой перестает ясно различать и сущность того быта, и сущность тех начал, какие он из себя вносит в этот быт; кончается тем, что простонародный писатель ищет особых посторонних уловок для заинтересования читателей изображенным им бытом» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 127. Л. 15об.–16; рукопись не датирована). Позицию Эдельсона в целом разделяли и другие критики «молодой редакции» «Москвитянина» — Ап. Григорьев и Т. И. Филиппов, которые в 1851–1853 гг. рецензировали романы и повести из простонародного быта (чаще всего — Тургенева и Григоровича — см. наст. изд., с. 667). Развернутых теоретических рассуждений о возможностях жанра они в эти годы не оставили. Рецензии на простонародные рассказы регулярно появлялись и в «Отечественных записках» (в отделе «Журналистика» С. С. Дудышкина; ср., например, его развернутый отзыв о «Рыбаках» Григоровича — ОЗ. 1853. № 10. Отд. V. С. 109–124), однако до статьи Анненкова они не проблематизировали изображение народного быта и представляли собой разбор достоинств и недостатков конкретных текстов.

Одним из непосредственных поводов или стимулов к статье Анненкова мог стать анонимный обзор «Русская литература в 1853 году» (СПбВед. 1854. № 14–15. 19–20 янв.), который был целиком посвящен проблеме отображения простонародного быта на материале тех же произведений (Григоровича, Потехина, Писемского, Авдеева, с добавлением «Не в свои сани не садись» Островского), что и в статье Анненкова, причем исходным теоретическим пунктом рассуждения было разграничение идеального и идиллического. Автор критиковал «Рыбаков» Григоровича и «Тита Софронова» Потехина за идилличность героев. Далее следовала важная оговорка,

перекликающаяся с идеей Анненкова: «Но мы боимся, чтоб из наших слов не вывели, будто роман из крестьянского быта невозможен, потому что он будет непременно идиллией. На такое заключение представляет очевидное возражение роман Григоровича, появившийся в прошедшем году» (19 янв. № 14). В продолжении статьи обозреватель хвалил произведение Авдеева «Огненный змий» и сопоставлял роль фантастического элемента в нем и в «Лешем» Писемского, признавая достоинства обоих текстов. Можно предполагать, что противопоставление идеала и идиллии заставило Анненкова акцентировать внимание на этой проблеме, а высокая оценка «Огненного змия» — подчеркнуть его резкой критике.

Не исчерпывая всей литературной продукции, созданной в жанре рассказов из простонародного быта к 1854 г., Анненков, с присущим ему интересом к теоретической стороне вопроса, затронул суть проблемы, лежащей, по его мнению, в эстетической плоскости. Риторика статьи с самого начала задает тему непреодолимой дистанции между образованной элитой и стоящим на более низкой ступени цивилизационного развития миром простонародья (ср. выражения «простее», «здоровое», «нет тонких ощущений»). В этом смысле такие фразы, как «взглянуть на них как чужой на чужого», «открытие нового мира», отсылают к риторике колониального завоевания, ассоциация с которым, хотел того Анненков или нет, отчетливо проступает в тексте. Подводя итоги десятилетним попыткам русских писателей изобразить простонародный мир в прозе и драме, критик приходил к весьма скептическому выводу: «простонародная жизнь не может быть введена в литературу во всей своей полноте без малейшего ущерба для истины». В финале статьи тезис несколько смягчается оговоркой, что речь идет об «установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах». «Эстет-агностик» (И.Н. Сухих), Анненков все же надеялся, что со временем писатели выработают адекватные крестьянскому миру литературные формы, которые позволят полноценно раскрыть присущую ему поэзию. Причины, которые, по Анненкову, не позволяют адекватно изобразить простонародный быт, можно разделить на четыре категории. Во-первых, формально-эстетические: строгие законы искусства требуют отбора материала, все случайное должно быть отфильтровано, крайности крестьянской жизни не могут механически воспроизводиться в виде ярких контрастов и борьбы противоположностей в художественном произведении. Во-вторых, литературная традиция и литературность мышления задают инерцию в изображении человека и тем самым навязывают писателям формальные шаблоны. Выработанные на материале светского общества высших сословий, они, по мнению Анненкова, механически переносятся на крестьян, отчего возникает эффект «литературного обмана» и дешево купленной уловки. Третья причина носит *рецептивный* характер: адресат такой литературы — представитель простонародья — либо не понимает тонкого проникновения писателя в его жизнь, либо считает его неверным и потому ложным. Наконец, за пределами литературы лежит четвертая, научно-этнографическая причина: народный быт почти не изучен, отчего никто не может верифицировать, адекватно или неадекватно он изображен в тех или иных произведениях. Ближайшим научным контекстом здесь оказывается этнографический бум начала 1850-х гг., когда по инициативе Русского географического общества началось исследование русской и других народностей империи (см: *Найт Н.* Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1845–1855 гг. // *Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет:* Антология. М., 2005).

Примечательно, что позднее, в начале 1860-х гг., когда многие рассказы из простонародного быта первой половины 1850-х гг. были признаны образцовыми, Анненков продолжал отстаивать точку зрения, связав обсуждаемый вопрос с проблемой отражения в искусстве русской национальности вообще. В статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии» (атрибуцию см.: *Балуев С. М.* П. В. Анненков — художественный критик о национальных школах живописи // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена.* 2009. Вып. 92. С. 228–233) он отмечал, что «искусству <...> нужна идея, выражаемая национальностью» (БдЧ. 1861. № 2. С. 36). Если ее нет, то можно «замешивать» «крестьянина, мещанина, дьячка, помещика, офицера и пр. в какие угодно представления, трагического или юмористического содержания», окружать «их какой угодно местностью и обстановкой — они всегда будут только неполными, односторонними типами». «Полнота типа» должна достигаться не «более или менее верно, по внешности, представлением простонародных классов в их сферах, а открытием всего общества, понятого как одно нравственное лицо, живущее и действующее по законам своей природы» (Там же. С. 37).

Рассуждения Анненкова о репрезентации крестьянской жизни в литературе являются развитием идей Жорж Санд (в свою очередь, восходящим к центральным положениям трактата Ж.-Ж. Руссо «Рассуждения о присхождении и основаниях неравенства между людьми», 1754) из предисловия к повести «Франсуа-найденыш» (François le Champi. Avant-propos // *Journal des débats.* 1847. 31 Dec). Предисловие перепечатывалось во французских переизданиях повести, — например, в брюссельском 1848 г. и парижском 1851 г. Русский перевод в «Сыне отечества» 1849 г. не содержал

предисловия, однако оно иронично пересказывалось в «Библиотеке для чтения» (1848. № 2. Отд. VII. С. 193–195). Уподобляя крестьянское сознание и «бесхитрое бытие» невозмутимой и молчаливой природе, Санд констатирует, что пока цивилизованный разум («искусственная жизнь», «язык знания») не нашел адекватного языка, чтобы постичь оба этих мира — «естественную жизнь» природы и простонародья: «О, этот бесхитрый, неведомый мир! Сколько ни изучай его, он все равно недоступен для нашего искусства. Его не выразить даже тебе, крестьянину по натуре, если ты захочешь ввести его в область цивилизованного искусства, поставить его в духовную связь с искусственной жизнью» (Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Л., 1973. Т. 6. С. 654). Для передачи крестьянского сознания пока нет «подходящей для этого формы» и языка, его нужно создать, отказавшись от языка французской Академии и ориентируясь на язык самих крестьян. Таким образом, единственный способ проникнуть в крестьянское сознание, по мысли Санд, — это уподобиться ему, стать «естественным» руссоистским человеком, отрешившись от литературной традиции, «стерев из памяти каноны и формы искусства». Логика Санд, предвосхищая основные положения статьи Анненкова, имеет одно существенное отличие: автор «Найденьща» полагала, что фольклор выше, естественнее и жизнеспособнее и искусства образованных сословий, поэтому ее литературный «проект» по созданию нового повествовательного стиля приобретал утопический характер, не свойственный русскому критику. Его эстетический скепсис и агностицизм объясняется достаточно строгим следованием «Лекциям по эстетике» Гегеля (первое немецкое издание — 1835–1838; русский перевод первой части — 1847), которая является еще одним важным источником и контекстом комментируемой статьи (о гегельянстве Анненкова см.: Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В. П. В. Анненков — литературный критик // Русская литература. 1995. № 4. С. 32–33).

Утверждая невозможность адекватного изображения простонародного быта в традиционных литературных формах, выработанных на материале образованного сословия, Анненков мотивировал это тем, что «первые, основные правила изящного здесь не находят приложения целостного, а только допускается приложение их урывками, по кускам и случайное». Риторика и идеология этого обоснования восходят к важнейшему постулату эстетической теории Гегеля, согласно которому существует «требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу» (Гегель. Т. 1. С. 143). Это выражается в том, чтобы в искусстве, во-первых, «содержание, которое должно сделаться предметом художественного изображения, обладало бы в самом себе способностью стать предметом этого изображения», а во-вторых, «содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе», то есть должно быть чувственно-конкретным (Там же. С. 140). Если эти требования нарушаются, пишет Гегель, то «неудовлетворенность формой» следует искать в «неудовлетворенности содержанием», когда «образ идеи внутри себя самого [не] есть истинный в себе и для себя образ» (Там же. С. 144). Логика Анненкова сходна: внешне, с формальной точки зрения, рассказы из простонародного быта, не удаются потому, что идея, лежащая в их основании, ложна, не истинна, не одухотворена и не освобождена от всего случайного, не возведена в перл создания, поскольку народная жизнь еще не познана. Идея познания и рефлексии в статье Анненкова артикулирована четко («в общем деле уяснения самих себя») и также восходит к Гегелю, для которого истинное искусство всегда свободно и рефлексивно, т.к. искусство, как одна из форм объективации абсолютного духа, обладает «мысленным сознанием о себе самом» (Там же. С. 89), то есть самопознанием. С этой точки зрения эстетический агностицизм Анненкова может получить дополнительное объяснение. Поскольку крестьяне не обладают развитой рефлексией и не могут познавать себя сами, материал произведения искусства уподобляется природе, которая существует «в себе», но не «для себя» (Там же. С. 197–198). Это отсутствие «рефлексивности» самого объекта изображения если не полностью блокирует, то существенно затрудняет выработку художественного идеала. В качестве объясняющего примера Гегель несколько раз в своих лекциях ссылается на то, что голландская живопись XVI в. смогла отобразить идеал простонародного быта только потому, что народ, у которого никогда не было рабства, «пробудился», избавился путем революции от испанского господства и проявил «национальную гордость» (Там же. Т. 1. С. 228–230, 605–606; Т. 2. С. 234–235). Можно с уверенностью предполагать, что западник Анненков не видел в русской крепостной действительности возможности для вызревания крестьянской национальной гордости. На все это можно возразить, что при отсутствии рефлексивности объекта ее недостаток должен восполнить сам художник. Снимая это противоречие, Гегель видит в современном искусстве (1820-х гг.) разложение романтической формы, когда жизнь мещан и крестьян буквально хлынула в искусство, тем самым вернув его почти к подражанию природе, к изображению случайного и низкого. В такой ситуации гарантом художественности, по Гегелю, становится личность художника, который должен своим вживанием в материал и его одухотворением спасти его от пошлости через юмор и повышенную субъективность (см.: Там же. Т. 1. С. 604–605). Анненков не разделял этого теоретического оптимизма Гегеля, не видя в усиленной субъективности писателей решения рассматриваемой им

проблемы. Критик скорее ожидал от них выработки новых формальных приемов для изображения простонародных характеров.

Статья Анненкова спровоцировала полемику о жанре рассказов из простонародного быта, в которую оказались вовлечены «Современник», «Москвитянин», «Отечественные записки», «Пантеон» и газета «Санкт-Петербургские ведомости». Журнал Краевского в лице С. С. Дудышкина возражал против скепсиса Анненкова и тезиса о невозможности адекватно изобразить крестьянский быт (см. наст. изд.). Упрекая критика «Современника» в навязывании материалу «наперед заданной идеи», Дудышкин апеллировал к индивидуальному личному вкусу и предлагал отказаться от догматической эстетических теорий. «Москвитянин» откликнулся на рассуждения Анненкова статьей Б. Н. Алмазова (см. наст. изд.), который, согласившись с основной идеей Анненкова, раскритиковал «применение его эстетических положений к действительным явлениям искусства». По мнению Алмазова, критик неверно указал на те места романа Григоровича «Рыбаки», в которых видна «литературная выдумка» (наст. изд., с. 463). Против мнения Анненкова категорично выступил и анонимный обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей», который полагал, что «если из простонародного быта пишутся часто рассказы неправдоподобные, то виноваты в этом решительно только авторы, а не простонародный быт» (СПбВед. 1854. № 80. 9 апр.). Обозреватель «Пантеона» также негативно оценил статью, обвинив Анненкова в заумности и туманности «надут<ого>, тяжел<ого>, неправильн<ого> языка» (Пантеон. 1854. № 3. Петербургский вестник. С. 14–15). В 1860 г. от статьи Анненкова полемически отталкивался Н. А. Добролюбов в рецензии «Повести и рассказы С. Т. Славутинского». Критик не соглашался с Анненковым в том, что «искусство должно отказываться от простонародных предметов, потому что их полное и совершенное воспроизведение несогласно с его требованиями». Переводя обсуждение в утилитарную плоскость, Добролюбов видел большую пользу даже от не совсем художественных, но «верных смыслу действительности» текстов, имеющих мобилизующее действие на общество (Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 63). Авторы рассказов из простонародного быта восприняли статью Анненкова весьма болезненно. Характерно в этом смысле мнение А. Ф. Писемского, высказанное в письме к Н. А. Некрасову от 15 апреля 1854 г.: «Статья Анненкова по поводу простонародных рассказов очень умная, но только неэстетическая...» (Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 67). Еще резче Писемский выразился в письме к близкому другу А. Н. Майкову: «Статья Анненкова в “Современнике” “По поводу романов и рассказов из простонародной жизни” очень остроумная, если хочешь, но разве она критическая? Вместо того чтобы вздуматься в то, что разбирает, он приступил с наперед заданной себе мыслию, что простонародный быт не может быть возведен в перл создания, по выражению Гоголя, да и давай гнуть под это все» (Там же. С. 69). Современные исследователи интерпретируют статью Анненкова то как чересчур догматичную и нормативную, слабо учитывающую многообразие форм литературного процесса 1850-х гг. (см.: Ниязова Т. Анненков о простонародной прозе // Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1980. С. 35), то как внутренне противоречивую, содержащую взаимоисключающие положения (см.: Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи. М., 2009. С. 246–248), то, напротив, как новаторскую, отмечая «проницательность и перспективность суждений критика» о необходимости новой формы для простонародного содержания (см.: Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В. Анненков — литературный критик. С. 37).

С. 360. «Рыбаки», роман г. Григоровича, явившийся в конце прошлого года... — Печатавшийся в «Современнике» роман вышел отдельным изданием (СПб., 1853; далее цитируется по этому изданию) и стал первым русским «толстым» романом, целиком посвященным жизни крестьян.

С. 360. Создания, в основании которых лежат жизнь и обычаи простого народа, заметно расплодись у нас... — См. преамбулу, с. 752.

С. 361. Многие, и в том числе ~ во всей своей подробности... — Анненков имеет в виду общее восторженное отношение русской критики начала 1850-х гг. к наиболее удачным образцам рассказов из простонародного быта — например, высокую оценку «Записок охотника» Тургенева (отзывы критики см.: Тургенев. Т. 3. С. 413–420). Из конкретных возможных поводов к высказыванию укажем на рецензию С. С. Дудышкина на роман «Рыбаки», в которой критик констатировал, что русская литература, наконец, отбросила идиллический тон и начала адекватно изображать крестьянскую жизнь. Высоко оценивая верно взятую действительность, Дудышкин прощал автору многочисленные ошибки и неточности в описании крестьянской жизни и идеализацию главных героев (ОЗ. 1853. № 10. Отд. V. С. 115–116, 123–124).

С. 361. Литературная передача всякого явления имеет свои незыблемые правила, приемы... — Намек на эстетические законы, наиболее полно для того времени описанные в «Лекциях по эстетике» Гегеля. Ср.: «...художественное творчество не может отдаваться безудержной фантазии; <...> то же касается и самих форм — они также не предоставлены полному произволу» (Гегель. Т. 1. С. 90).

С. 362. ...нельзя сравнивать с теми группами ~ ни с светскими повестями... — Имеются в виду популярные в 1830-е гг. и восходящие к идеологии иенского романтизма повести о мытарствах художников (живописцев, поэтов, скульпторов) — «Художник» А. В. Тимофеева, «Живописец» Н. А. Полевого, «Невский проспект» Н. В. Гоголя и др. (см.: Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Вступ. ст. В. М. Марковича; сост. и коммент. А. А. Карпова. Л., 1989). Развернутую характеристику «светской повести» см. в статье Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 204–206).

С. 362. Почти в каждом рассказе ~ не совсем охотно. — Этот и другие похожие тезисы статьи восходят к важному постулату гегелевской эстетики, согласно которому при создании произведения искусства художник должен освободить природу (в т. ч. быт) от всего случайного и конечного, одухотворить ее, чтобы достичь правильной идеализации (Гегель. Т. 1. С. 214, 217–218, 225, 227).

С. 362. Таковы некоторые рассказы гг. Тургенева, Писемского, Кокорева и многие эпизоды самого г. Григоровича и проч. — Имеются в виду рассказы из «Записок охотника» Тургенева (прежде всего, «истинно художественный» «Хорь и Калиныч» — Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 51); «Питерщик» и «Леший» Писемского и «Саввушка» Кокорева, разбираемые в статье; «Антон-горемыка» и «Бобыль» Григоровича (см.: Там же. С. 53). Еще в 1849 г. Анненков в статье «Заметки о русской литературе прошлого года» отмечал высокую художественность простонародных рассказов Тургенева и Григоровича, а о дебютанте Кокореве отзывался как о «таланте, способном к развитию» (Там же. С. 55).

С. 362. ...к идеализации быта, другими словами к открытию мысли, движущей его... — Понятие «идеализации» и его значение восходит у Анненкова к гегелевской эстетике, где она определяется (через родовое понятие «идеал») как «включение в дух, образование и формирование со стороны духа» (Гегель. Т. 1. С. 227), то есть как абстрагирование от всего случайного и единичного, одухотворение, освобождение духа и проникновение в самую суть («субстанциальное») феномена, минуя несущественное. В последующих статьях 1850-х гг. Анненков придерживался такого же понимания «идеала» и «идеального» и искусстве (ср. статью «Старая и новая критика», 1856 — Анненков П. В. Критические очерки. С. 148–150).

С. 363. ...как древняя река Алфей, бежит под землю... — В греческой мифологии речной бог Алфей (бог одноименной реки в Греции) преследовал полюбившуюся ему нимфу Аретузу под морем, в результате чего их воды соединились.

С. 363. Тут гораздо более животи си ~ передачи прямых впечатлений. — Имеется в виду фундаментальная для европейской романтической эстетики, в том числе для творчества и статей об искусстве Гоголя, проблема репрезентации: истинный художник воспринимает не внешние формы, а внутреннюю суть предметов, которая, однако, способна выразиться в его материальных произведениях (см.: Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки репрезентации, или О материальном и визуальном в культуре. М., 2007. С. 322–470). «Живопись» здесь ближе к негативно понимаемой «дагерротипности» (см. наст. изд., с. 689).

С. 364. Это не существенная черта самой жизни, а только пружина автора... — Слово «существенный» отсылает здесь к противопоставлению «субстанционального» и «случайного» в эстетике Гегеля. По Анненкову, писатели схватывают в основном случайные черты простонародного быта, не проникая в его суть.

С. 364. Это совсем не то, когда он сам сочиняет про себя, как известно. — Имеются в виду народные песни, былины и др. фольклорные произведения, которые в 1830–1850-е гг. впервые стали системно собираться и научно изучаться в России (см.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. <Т. 1>. С. 328–478).

С. 364. ...простонародный быт требует уже драгомана... — От араб. 'targuman' — переводчик.

С. 364. Известно всякому ~ верно самому себе. — Хотя Гегель в «Эстетике» не дает развернутого описания жанра романа, в 1820–1830-е гг. в европейской (Ф. Шлегель) и русской критике (С. П. Шевырев, Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский) циркулировало множество статей и трактатов, обосновывающих центральное положение романа в современной словесности и его структурные особенности (см.: Манн Ю. В. У истоков теории романа в России // Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 313–329). О единстве характера в романе ср., например, у Жан-Поля (Рихтера) в «Приготовительной школе эстетики» (1804): «Самое замечательное <...>, если развязка наступит благодаря какой-нибудь давным-давно известной черте характера одного из привычных персонажей» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 267). В русской критике ср., например, анализ непоследовательности в раскрытии характера Бельтова в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 году» (см.: Белинский. Т. 8. С. 376).

С. 364. ...мы несколько не намерены ставить в вину автору этого т в е р ж е н и я з а д о в, если смеет так выразиться... — Возможно, отсылка к спору Григорьева и Панаева: первый утверждал, что

необходимо «твердить зады» современной критике, а второй возмущался выразившимся в этом неуважением к читателям и другим литераторам (см. наст. изд., с. 154).

С. 365. ...лицо из простого быта ~ переходит на другую сторону... — Эта мысль Анненкова коррелирует с рассуждениями Гегеля и Ж. Санд (см. преамбулу) об отсутствии рефлексии у людей из низших сословий, что должно заставлять писателя иначе строить характеры (см.: Гегель. Т. 1. С. 250–251), так как люди из «низшего сословия», в силу своей необразованности, при потере своей цели, «не могут найти опору ни для своей внутренней жизни, ни для своей деятельности» (см.: Там же. С. 593–94).

С. 365. ...к «Крестьянке» г. Потехина... — Роман Потехина опубликован: М. 1853. № 19–22.

С. 365. ...в рассказе «Тит Софронов Козонок»... — Повесть Потехина опубликована: М. 1853. № 9.

С. 366. ...тон этот заимствован ~ писались у нас. — Имеются в виду популярные в 1820-е гг. стихотворные идиллии Вл. И. Панаева, Н. И. Гнедича, А. А. Дельвига, а также стихотворные сказки в духе «Овсяного киселя» В. А. Жуковского и «Бедности и труда» Ф. Н. Глинки (см. Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–539).

С. 366. Подобные же приемы мы еще помним у Гоголя в «Вечерах близ Диканьки»... — Анненков указывает на сходство повествовательной организации народной прозы Потехина с речевым построением первого прозаического цикла Гоголя.

С. 366. На лица и характеры свои г. Потехин смотрит, как уже сказано, со стороны. — Объективированность повествования, обилие диалогов, устранение фигуры рассказчика в ранней прозе Потехина до Анненкова были отмечены Алмазовым и Григорьевым (см. наст. изд., с. 306).

С. 367. Он разыгрывает с ним нечто вроде заискивающей и хитрой Церлины из «Дон-Жуана»... — В IV картине первого действия оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1787, либретто Л. да Понте) Церлина, пошедшая на поводу у Дон Жуана, всеми средствами убеждает своего жениха Мазетто в том, что она «невинная овечка».

С. 367. Литературный обман большею частью удается... — Понятие искусства как «обмана», «видимости», «уловки» у Анненкова явно восходит к гегелевской «Эстетике»: «Если видимость, посредством которой искусство осуществляет свои создания, мы определим как обман, то этот упрек имеет смысл лишь при сравнении произведений искусства с внешним миром явлений и их непосредственной материальностью. <...> Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность» (Гегель. Т. 1. С. 85–86). В статье Анненков как раз и противопоставляет неудачный, искусственный литературный обман подлинно одухотворенному поэтическому изображению простонародья, которое пока никому не удалось.

С. 370. Возьмите гениального человека ~ или наоборот, образованного... — Говоря о ходовых и шаблонных сюжетах, построенных на контрасте социального положения героя и среды, Анненков вольно или невольно воспроизводит логику Гегеля, который считал коллизии типа «свободный талант сталкивается со своим рабским положением» «неэстетическими». Высшей и верной коллизией является та, где противоречие заключено внутри героя (Гегель. Т. 1. С. 265, 267).

С. 370. ...на ней уже пробовали свои силы многие из наших писателей. — Подобный сюжет о судьбе талантливого простодушного (крестьянина или мещанина), пытающегося реализовать свое призвание (музыкальное, художественное, литературное), представлен в русской прозе 1830–1850-х гг. в повестях Н. А. Полевого «Живописец» (1833), А. В. Тимофеева «Художник» (1834), А. И. Герцена «Сорока-воровка» (1848), В. М. Лазаревского «Мои старые знакомые: Капельмейстер» (ОЗ. 1851. № 3).

С. 371. Читатель более опытный ~ противоположности, или контрасты. — Гегель подробно описывает запреты на полное и резкое изменение положения героя во всех жанрах (Гегель. Т. 1. С. 263–65).

С. 371. Так, мы знаем ~ паразита. — Согласно греческим мифам, Аполлон был пастухом либо из симпатии к Адмету, либо в наказание. Критик имеет в виду, что таким образом снимается резкий контраст между божественностью Аполлона и его рабскими обязанностями. О понятии «паразит» («парасит») см. наст. изд., с. 586.

С. 371. Два рассказа г. Писемского: «Питерщик» и «Леший»... — Рассказы Писемского «Питерщик» опубликованы соответственно: М. 1852. № 23; С. 1853. № 11.

С. 372. ...искусственные средства ~ некоторых фруктовых деревьев. — Возможно, источником этих сведений могла быть статья русского лесничего А. П. Гильдемана «О влиянии электричества на рост и развитие древесных растений» (Лесной журнал. 1850. № 24–27), где автор опытным путем устанавливал положительное действие электризации почвы на рост хлеба и березы (состояние вопроса о действии электричества на растения см.: Усов С. М. Основания земледелия. СПб., 1862. С. 64–68).

С. 372. ...упрек в холодной наблюдательности ~ более молодые его произведения. — Скорее всего, имеется в виду развернутый отзыв автора анонимного обозрения «Русская литература в 1851 году»,

в котором основными чертами стиля и манеры Писемского названы «внешний комизм» (в противовес гоголевскому «внутреннему», «лирическому») и «отсутствие психологического анализа» (см.: ОЗ. 1852. № 1. Отд. V. С. 32).

С. 373. ...в то молодое время ~ от художественных требований... — Согласно конвенциям романтической прозы первой половины XIX в., использование в подзаголовке словосочетания «истинное происшествие» предполагало сложное соотношение вымысла и реальности. Ср., например, заголовки произведений Н. Р. Мамышева «Злосчастный. Истинное происшествие» (1807), Л. Ричмонда «Арап слуга, или Действие благодати. Истинное происшествие» (1837), Н. А. Дуровой «Игра судьбы, или Противозаконная любовь. Истинное происшествие» (1841).

С. 374. ...и вот какие слова влагает он своему герою... — При переиздании рассказа в составе «Очерков из крестьянского быта» (1856) Писемский снял эти слова Клементия, очевидно, прислушавшись к совету критика.

С. 375. ...наслаждаться ими, помимо даже самого существа дела («для них самих», как сказал бы ученый теоретик)... — Намек на важнейшее и весьма частотное понятие Гегеля «для себя» (für sich), означающее рефлексивность, направленность чего-либо на самого себя, в отличие от противоположного ему понятия «в себе» (an sich).

С. 376. «Полтавой» никак нельзя объяснить Марфушу. — При переиздании рассказа в «Очерках из крестьянского быта» (1856) Писемский снял сопоставление Марфы с Марией из «Полтавы» Пушкина, скорее всего, под влиянием критики Анненкова (см.: Вдовин А. Русский народный характер как «литературный обман» (рассказ А. Ф. Писемского «Леший») // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова. Тарту, 2011).

С. 377. Суеверные защитники страсти ~ которому нет причин... — Возможно, Анненков имеет в виду распространившиеся под влиянием французской «неистовой словесности» представления о страстях как о важном структурном элементе искусства и отдельных его жанров. Так, в цикле статей «Русская драма и русская сцена» (с подзаголовком «Значение страстей вообще. Любовь как один из драматических элементов») Ап. Григорьев, обильно цитируя В. Гюго и А. де Мюссе, рассуждал о конструктивной природе страстей вообще и о любви, страданиях и болезненности как о неперемных слагаемых современного искусства (см.: Репертуар и Пантеон. 1846. № 11. С. 236–241). В конце 1840-х гг. по-русски стали выходить научные психологические, хотя и компилятивные исследования, такие как «Теория и мимика страстей» В. И. Классовского (СПб., 1849; ср. негативную рецензию: С. 1849. № 4. Отд. III. С. 102–108).

С. 377. ...может испытать точно так же герцогиня де-ла-Вальер... — Луиза де Лавальер (1644–1710), фаворитка Людовика XIV, как и героиня Писемского, после окончания внебрачной любовной связи постриглась в монахини и 36 лет прожила в монастыре добродетельной жизнью.

С. 378–379. Со времени падения ~ в нашей словесности... — Критик повторяет здесь и далее свое разграничение понятий «реализма» и «псевдореализма» из статьи «Заметки о русской литературе прошлого года» (1849), где под первым понималось объективное проникновение в суть жизни в творчестве таких авторов, как Тургенев, Гончаров, Герцен и Дружинин, а под «псевдореализмом» — сентиментально-фантасматическое направление авторов «Отечественных записок» и школы Ф. М. Достоевского (М. М. Достоевского и Я. П. Буткова; об этой статье см.: Вдовин. С. 82–85). Под наступлением сельской идиллии в последние четыре года, то есть с 1849 по 1853 г., критик подразумевает распространение жанра рассказов из простонародного быта.

С. 379. Со всем тем ~ без действительного предмета в основании. — Этот тезис перекликается с опровержением Гегелем мнения о том, «будто наилучшей почвой идеала является идиллическое состояние, так как в нем совершенно отсутствует раздвоение. <...> Какими бы простыми и первобытными ни были идиллические ситуации, <...> эта простота представляет столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что не может быть признана истинной основой и почвой идеала» (Гегель. Т. 1. С. 248). Гегель считал, что жанр идиллии устарел и не может более удовлетворять интерес читателя, поскольку «подобный ограниченный образ жизни предполагает отсутствие духовного развития», «идиллическую духовную нищету» (Гегель. Т. 1. С. 309). Противопоставление идиллии и идеализации (см. выше) как оппозиция нехудожественного и подлинно художественного у Анненкова также является отзвуком гегелевской эстетики. Приравнивать идеализацию к понятию «реализм» Анненков будет и в последующих статьях конца 1850-х гг.

С. 379. ...о Кокореве, так рано похищенном смертью у русской литературы. — Кокорев скончался в 1853 г. в возрасте 27 лет.

С. 379. Рассказ его «Савушка», появившийся еще в 1852 году... — Рассказ опубликован: М. 1852. № 15, 16. Анненков поддержал мнение Григорьева, выраженное в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 306–307). Оба критика хвалят одни и те же сцены (в расправочной) и упрекают писателя в сентиментальности и идилличности.

С. 380. ...сельская идиллия г. Авдеева «Огненный змей». — Произведение Авдеева «Огненный змей» (у Анненкова заглавие приведено неточно) опубликовано: ОЗ. 1853. № 2.

С. 381. ...какая турнирoвская скачка на пяти лошадях в одно время! — Намек на то, что эклектизм и неоправданно сумбурный сюжет рассказа можно уподобить рискованным цирковым номерам известной династии Турниеров, чьи конные номера были эталоном циркового искусства в Петербурге 1840-х гг.

С. 382. Пусть г. Авдеев держится того полусветского круга... — Имеются в виду повести Авдеева, вошедшие в состав его романа «Тамарин». Анненков, видимо, понимает его как скорее сатирический, вопреки мнению Григорьева (см. наст. изд., с. 289).

С. 382. ...o рассказе г. Александра Мартынова «Рыбак»... — Рассказ опубликован: М. 1853. № 14.

С. 382–383. Рассказ этот ~ обильны были шутками. — Анненков развивает здесь мнение И. И. Панаева, который резко негативно воспринял «маленько мужицкий язык», смешанный с «французскими оборотами» (см.: С. 1853. № 9. Отд. VI. С. 56), — попытку Мартынова передать вятский диалект (см.: Никитина И. В. Мартынов Александр Федорович // РП. Т. 3. С. 532). Говоря об обилии шуток, Анненков имеет в виду не пародии на простонародные повести, а скорее всего взаимное пародирование, которое практиковали на страницах «Современника» и «Москвитянина» Новый Поэт (Панаев), Козьма Прутков (братья Жемчужниковы) и Эраст Благодрахов (Алмазов).

С. 384. Простонародный быт гораздо лучше подчиняется кисти ~ живописи малых размеров... — Возможно, этот тезис Анненкова восходит к аналогичному тезису в «Эстетике» Гегеля, который полагал, что истинно художественные жанровые картины из простонародной жизни должны быть небольшого размера: «Для нас было бы невыносимым видеть их в натуральной величине, как будто нечто подобное во всем своем объеме действительно может удовлетворить нас» (Гегель. Т. 1. С. 230).

С. 385. Была попытка выйти из этого враждебного отношения искусства к предмету в драматической литературе... — Вероятно, имеются в виду вызвавшая всеобщий восторг критики первая пьеса Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850), которая расценивалась критикой как верное и художественное изображение купеческой среды. Анненков не видит перспективы в развитии этого направления в последующих пьесах драматурга, присоединяясь к мнению других критиков «Современника».