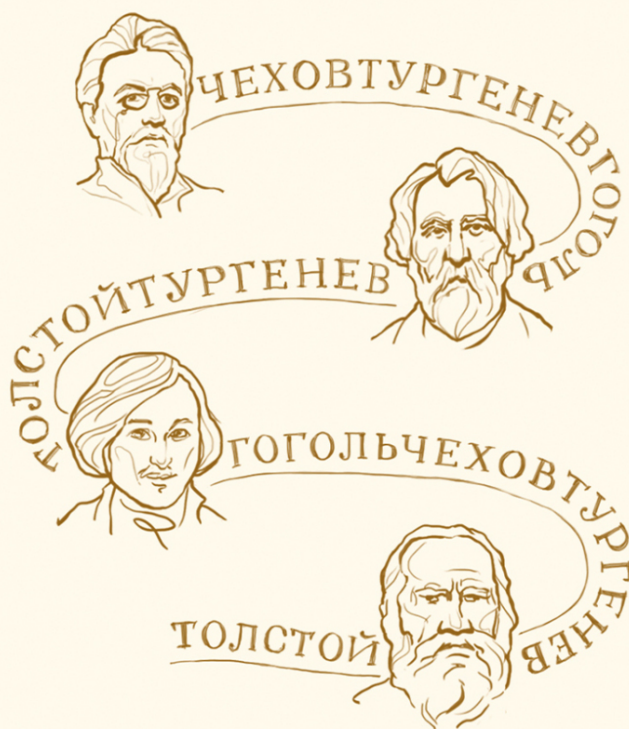


INSPIRIA

Джордж Сондерс

# купание в пруду под дождем



*«Сондерс нащупал идеальный баланс  
между писательским препарированием  
и читательской замороженностью».*

**МАКСИМ МАМЛЫГА**  
*книжный обозреватель Esquire*



INSPIRIA

Джордж Сондерс

**Купание в пруду под дождем**

«ЭКСМО»

2021

УДК 821.111.31(73)  
ББК 84(7Coe)-44

**Сондерс Д.**

Купание в пруду под дождем / Д. Сондерс — «Эксмо», 2021

ISBN 978-5-04-171433-8

Секреты литературы легко раскрыть — достаточно лишь перевернуть страницу. ЧЕХОВ. ТУРГЕНЕВ. ТОЛСТОЙ. ГОГОЛЬ. СЕМЬ рассказов известных русских писателей — СЕМЬ эссе, которые Джордж Сондерс создал на основе курса, который вот уже много лет он читает в Сиракьюсском университете. «Когда читаешь этих авторов, они тебя меняют, а мир вокруг словно бы начинает излагать другую, гораздо более интересную, историю — историю, в какой можно сыграть значимую роль и где на читателя возложена ответственность», — пишет во вступлении сам Сондерс. Ведь изучать литературу — это изучать саму жизнь. «Ода каждому писателю и читателю». — О, The Oprah Magazine «Эта книга особенно великолепна тем, что это не очередной "хау-ту" или критическое эссе. Это настоящее погружение в историю, Сондерс нащупал идеальный баланс между писательским препарированием и читательской замороженностью». — The Guardian В формате a4.pdf сохранен издательский макет книги.

УДК 821.111.31(73)

ББК 84(7Coe)-44

ISBN 978-5-04-171433-8

© Сондерс Д., 2021

© Эксмо, 2021

## Содержание

Начинаем	7
На подводе	11
По странице за раз	11
На подводе	13
Вдогонку № 1	40
Певцы	42
Певцы	42
Сердце истории	56
Конец ознакомительного фрагмента.	71



## Джордж Сондерс

### Купание в пруду под дождем

*Моим ученикам в Сиракьюсском университете, бывшим, нынешним и будущим.*

*И в благодарную память о Сьюзен Кэмил.*

*Иван Иванович вышел наружу, бросился в воду с шумом и поплыл под дождем, широко взмахивая руками, и от него шли волны, и на волнах качались белые лилии; он доплыл до самой середины плеса и нырнул, и через минуту показался на другом месте и поплыл дальше, и всё нырял, стараясь достать дна. «Ах, боже мой... – повторял он, наслаждаясь. – Ах, боже мой...» Доплыл до мельницы, о чем-то поговорил там с мужиками и повернул назад, и на середине плеса лег, подставляя свое лицо под дождь. Буркин и Алехин уже оделись и собрались уходить, а он всё плавал и нырял.*

*– Ах, боже мой... – говорил он. – Ах, господи помилуй.*

*– Будет вам! – крикнул ему Буркин.*

*– А. П. ЧЕХОВ, «Крыжовник»*

George Saunders

A SWIM IN A POND IN THE RAIN:

In Which Four Russians Give a Master Class on Writing, Reading, and Life

Copyright © 2021 by George Saunders

This translation published by arrangement with Random House, an imprint and division of Penguin Random House LLC

© Мартынова Ш., перевод на русский язык, 2022

© ООО «Издательство «Эксмо», 2022

## Начинаем

Последние двадцать лет я преподаю в Сиракьюсском университете русский рассказ XIX века. Мои ученики – среди лучших молодых писателей Америки. (В год мы выбираем шесть новых студентов из шестисот-семисот желающих.) Они и без всякой учебы сами по себе замечательные. В последующие три года мы помогаем им достичь того, что я называю их «знаковым пространством», – это пространство, из которого все они смогут писать то, на что способны только они, применив все, что делает их неповторимо ими: свои силы, слабости, одержимости, причуды – всё на свете. На этом уровне хорошее письмо разумеется само собой; цель – помочь ученикам обрести технические средства, которые помогут им дерзко и радостно стать самими собою.

На русском курсе в надежде понять физику формы («Как это вообще устроено?») мы обращаемся к нескольким великим русским авторам и разбираемся, как у них это получалось. Я иногда вот так шучу (и вместе с тем не шучу): мы читаем, чтобы присмотреть себе что-нибудь подходящее да и своровать это.

Несколько лет назад после очередного занятия (скажем, меловая пыль плавала в осеннем воздухе, в углу урчала старомодная отопительная батарея, где-то вдали репетировал духовой оркестр) я осознал, что лучшие мгновения моей жизни, мгновения, когда я по-настоящему чувствовал, что предлагаю миру нечто ценное, случились у меня на этом русском курсе. Рассказы, которые я в нем даю, постоянно со мною в моей работе, они моя высокая планка, и в своих сочинениях я к ней тянусь. (Хочу, чтобы рассказы мои трогали и меняли людей в той же мере, в какой эти русские рассказы тронули и изменили меня.) Столько лет спустя тексты эти – словно старые друзья, друзья, каких я, преподавая курс, представляю все новым группам блистательных молодых писателей.

Вот почему я решил написать эту книгу – чтобы хоть частично собрать на бумаге то, что мы с моими учениками совместно открыли за многие годы, и тем самым предложить скромную версию этого курса вам.

За семестр мы читаем до тридцати рассказов (по два-три за занятие), но для этой книги ограничимся семью. Не подразумеваю, что эти семь рассказов как-то представляют все разнообразие русских писателей (только Чехова, Тургенева, Толстого и Гоголя) – или даже наилучшие рассказы этих авторов. Это просто семь историй, которые я люблю и знаю, как учить на их примере. Если бы передо мной стояла задача влюбить нечитающего человека в малую прозу, эти рассказы я бы предложил в первую очередь. По моему мнению, рассказы эти замечательны и сочинены в эпоху расцвета жанра. Но не все они великолепны в равной мере. Некоторые великолепны, невзирая на те или иные огрехи. Некоторые же великолепны именно *благодаря* своим огрехам. А некоторые, возможно, требуют того, чтобы в их величии убеждали (и я с удовольствием попробую это сделать). Поговорить же я хочу о жанре рассказа как таковом, и для этой цели выбранные тексты годятся: они просты, ясны и фундаментальны.

Для начинающего писателя чтение русских рассказов того периода подобно изучению Баха для начинающего композитора. Все основополагающие принципы жанра – на виду. Рассказы эти просты, но они трогают. Нам не все равно, что в них происходит. Они сочинены так, чтобы испытать нас, вызвать противоречие и возмутить. И замысловато утешить.

Начав читать эти рассказы, в основном тихие, домашние, аполитичные и сочиненные прогрессивными реформаторами в репрессивной культуре под постоянной угрозой цензуры, эту мысль вы, вероятно, сочтете странной, однако это литература сопротивления, возникающая во времена, когда писателя за политические взгляды могли сослать, бросить в тюрьму или казнить. Сопротивление в этих рассказах тихое, не лобовое и, возможно, рождается из самой

радикальной предпосылки: любой человек достоин внимания, а истоки любой способности к добру или злу во Вселенной можно отыскать, наблюдая за одним-единственным, даже самым неприметным человеком и за тем, как устроен его или ее ум.

Меня учили на инженера в Колорадском горном училище, художественной прозой я занялся поздно и представление о ее задачах имел особое. Однажды летом я получил мощный опыт, читая по ночам «Гроздь гнева» в старом жилом автофургоне на подъездной дорожке возле родительского дома в Амарилло после долгих рабочих часов на нефтяных месторождениях – там я трудился так называемым размотчиком сейсмической косы. Среди моих напарников был некий ветеран вьетнамской войны, время от времени раздражавшийся посреди прерий воплями, как диктор в радиорубке («ЭТО В-ВОЙНА, АМАРИЛЛО!»), а также бывший зэк, только-только из тюрьмы, который, что ни утро, пока мы ехали в фургоне на работу, уведомлял меня о все новых и новых извращениях, какие они с его «дамой» опробовали прошедшей ночью, – те образы, как ни прискорбно, до сих пор со мной.

После таких вот рабочих дней я читал Стейнбека, и роман оживал у меня перед глазами. Я видел, что тружусь в некоем продолжении вымышленного мира. Та же Америка несколько десятилетий спустя. Уставал я, уставал и Том Джоуд. Мне казалось, что мною злоупотребляет некая громадная сила, нагребшая себе богатств, – то же казалось и «его преподобию» Кэйси <sup>1</sup>. Меня и моих новых приятелей угнетал левиафан капитализма, как угнетал он тех «оклахомцев», что ехали через тот же «техасский выступ» в 1930-е по пути в Калифорнию. Мы тоже были уродливыми обломками капитализма – неизбежной платой за успех коммерции. Короче говоря, Стейнбек писал о жизни в том ее виде, какой застал ее и я. Он подошел к тем же вопросам, к каким подошел и я, и понял, что они насущны – к этому пониманию пришел и я.

Русские писатели, когда я их открыл для себя несколько лет спустя, подействовали на меня так же. Казалось, они относятся к прозе не как к чему-то декоративному, а как к жизненно необходимому нравственно-этическому инструменту. Когда читаешь этих авторов, они тебя меняют, а мир вокруг словно бы начинает излагать другую, гораздо более интересную историю – историю, в какой можно сыграть значимую роль и где на читателя возложена ответственность.

Мы живем, как вы, вероятно, замечаете, в эпоху вырождения, нас бомбардируют необременительные, поверхностные и стремительно рассеивающиеся сгустки информации, имеющей свои неявные цели. Некоторое время нам предстоит провести в пространстве, где, по умолчанию, считается, что, как писал великий мастер русского рассказа Исаак Бабель, «никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя» <sup>2</sup>. Вскоре побываем мы в семи прилежно выстроенных моделях мира, вдохновленных определенным намерением, какое наше время, быть может, не очень-то поддерживает, а именно – задаваться большими вопросами: Как нам тут жить? Что следует ценить? Что вообще такое истина, в конце-то концов, и как ее распознать? Как сохранять покой, когда у одних людей есть всё, а у других – ничего? Как с радостью жить в мире, какой вроде бы хочет, чтобы мы любили других людей, а сам, не церемонясь, рано или поздно разлучает нас с ними, невзирая ни на что?

(Ну вы понимаете, такие вот жизнерадостные – большие вопросы, очень русские по духу.)

Чтобы рассказ смог поставить такого рода вопросы, его нам сперва нужно дочитать. Он должен втянуть нас в себя, заставить двигаться по тексту. А потому задача этой книги – преимущественно диагностическая: если рассказ увлек нас, удержал наше внимание, дал нам почув-

---

<sup>1</sup> По переводу Н. Волжиной. – *Здесь и далее примечания переводчика, кроме оговоренных особо.*

<sup>2</sup> Из рассказа «Гюи де Мопассан», цикл «Одесские рассказы» (1923–1924).



ствовать, что нас тут уважают, – как ему это удалось? Сам я вовсе не критик, не историк литературы, не специалист по русской литературе России. Моя художественная жизнь сосредоточена на попытке научиться писать рассказы, трогающие читателя, какие хочется дочитывать. Себя я считаю скорее эстрадным артистом, нежели ученым. Мой подход к обучению в меньшей мере академический («Воскресение в этом контексте – метафора политической революции, этого стойкого интереса в русском *цайтгайсте*») и в большей стратегический («Зачем нам вообще повторно приезжать в эту деревню?»).

Основной порядок работы я тут предлагаю такой: читаем рассказ, а затем проделываем в уме то упражнение, какое я привел только что. Действительно ли тронуло вас то место, где вы побывали? Сопротивлялись ли вы чему-то – или, может, что-то вас смутило? Случилось ли вам всплакнуть, раздосадоваться, задуматься по-новому? Возникли ли у вас по прочтении стойкие вопросы? *Приемлем любой ответ.* Раз вы (мой чистосердечный трудяга-читатель) почувствовали в себе такое, оно имеет право на существование. Если рассказ загнал вас в тупик, это достойно упоминания. Вы заскучили или вас все достало? Ценное понимание. Незачем облекать свой отклик литературным языком или выражаться в понятиях «темы», «сюжета» или «развития персонажа» – ничего такого.

Рассказы эти были написаны, разумеется, по-русски. Я предлагаю те переводы на английский, какие подействовали на меня сильнее всего, или в некоторых случаях те, что я раздобыл много лет назад и с тех пор по ним преподаю. Я не читаю и не говорю по-русски, а потому за верность этих переводов подлинникам поручиться не могу (хотя мы об этом немного поразмыслим по ходу дела). Предлагаю подходить к этим рассказам так, будто они изначально были написаны по-английски, понимая, что мы теряем музыку русского языка и те оттенки, зримые в этих текстах русскоязычному читателю. Но даже на английском, лишённые этих красот, они способны подарить нам целые миры.

Главный же вопрос, каким я желаю нам всем задаваться, таков: что мы чувствовали и где мы это чувствовали? (Любая связная интеллектуальная работа начинается с непосредственного отклика.)

После того как вы прочтете очередной рассказ в этой книге, я предложу вам свои соображения в очерке, где представлю свой отзыв, обосную суть рассказа и дам некоторые технические пояснения, почему мы почувствовали то, что почувствовали, именно там, где это случилось.

Должен оговориться: тот или иной очерк мало чем окажется вам полезен, если вы не прочли соответствующий рассказ. Я постарался выстроить книгу так, чтобы вы читали их по горячим следам после рассказов. Для меня это – новая разновидность письма, более техническая, чем обычно. Надеюсь, конечно, что очерки получились развлекательными, однако, пока я писал, на ум мне приходила мысль о «рабочей тетради» – такой, в которой закипит работа, иногда нелегкая, однако трудиться мы будем вместе, с намерением проникнуть в этих рассказах глубже, чем позволяет простое первое прочтение.

Смысл в том, что кропотливый разбор этих рассказов сделает их более доступными нам; это плотное и, я бы сказал, принудительное знакомство с ними поможет понять маневры и инстинктивные движения, в значительной мере составляющие то, что на самом деле и есть писательство, от мига к мигу.

Итак, эта книга – для писателей, но также, надеюсь, и для читателей.

За последние десять лет мне выпала возможность устраивать читки и беседы по всему миру и знакомиться с тысячами увлеченных читателей. Их страсть к литературе (ее видно по их вопросам из зала, по нашим разговорам за раздачей автографов, из дискуссий, складывавшихся в книжных клубах) убедила меня, что в мире жива и действует бескрайняя подспудная

сеть блага: она состоит из тех, для кого чтение – сердцевина жизни и кто по собственному опыту знает, что чтение делает их самих просторнее и щедрее, а саму жизнь – интереснее.

Пока писал эту книгу, я держал в памяти как раз этих людей. Из-за их щедрости к моим работам и увлечения литературой, из-за их веры в нее я счел, что мог бы замahнуться здесь пошире – писать сколь угодно технологично, занудно или прямолинейно, если это необходимо, чтобы исследовать истинное устройство творческого процесса.

Изучение того, как мы читаем, равносильно изучению того, как работает ум: как он проверяет то или иное утверждение на истинность, как он ведет себя относительно другого ума (то есть ума автора), отделенного пространством и временем. По сути, мы здесь понаблюдаем за тем, как мы читаем (пытаясь реконструировать то, что мы чувствовали, когда вот сейчас читали). Зачем нам это? Та часть ума, которая читает рассказ, – та же, что читает и окружающий мир: ум способен обманывать нас, но его можно научить точности; он бывает недогружен, и мы делаемся уязвимее перед ленью, непримиримостью и материализмом, но его можно оживить и тем самым преобразиться – стать более деятельными, пытливыми и чуткими читателями действительности.

На протяжении всей книги я буду предлагать вам некоторые модели осмысления рассказов. Ни одна из них не «правильная» и не исчерпывающая. Считайте их риторическими пробными шарами. («А что, если подумать об этом рассказе вот так? Будет ли толк?») Если та или иная модель вам нравится – применяйте. Не нравится – откладывайте в сторону. В буддизме говорят, что наставление – это «палец, указующий на луну». Луна (просветление) есть суть, а указующий палец просто пытается нас к ней направить, но важно не путать палец с луной. Для писателей среди вас, мечтающих однажды сочинить рассказ, подобный тем, какие нам полюбились, в каких мы с наслаждением растворялись и какие ненадолго показались нам более настоящими, чем так называемая действительность, цель («луна») – достичь состояния ума, в котором нам удалось бы сочинить подобный рассказ. Любые семинарские разговоры, теории рассказа и афористичные, остроумные и вдохновляющие девизы – лишь пальцы, указующие на луну: они пытаются показать нам, где оно, то состояние ума. Критерий принятия того или иного перста указующего – «Есть ли от него польза?».

Все дальнейшее я предлагаю именно в этом ключе.

## На подводе Антон Павлович Чехов 1897

### По странице за раз Соображения о рассказе «На подводе»

Много лет назад, разговаривая с Биллом Бьюфордом, тогдашним редактором отдела прозы в «Нью-Йоркере», страдая от череды мучительных редактур и чувствуя себя несколько неуверенно, я попытался нарваться на комплимент.

– Так что же вам все-таки *нравится* в этом рассказе? – канючил я. Повисла долгая пауза. А следом Билл произнес вот что:

– Ну, я читаю строчку. И мне она нравится... достаточно, чтобы прочитать следующую.

Вот в чем штука – вот в чем вся его эстетика применительно к рассказу, и, вероятно, такова эстетика всего журнала. И это идеально. Рассказ – линейно-временное явление. Он развивается и очаровывает нас (или не очаровывает) строка за строкой. Чтобы повествуемое так или иначе подействовало на нас, нам необходимо в него втянуться.

За прошедшие годы это понимание стало для меня очень утешительным. Чтобы писать прозу, не нужны никакие великие теории. Незачем беспокоиться о чем бы то ни было, кроме одного: хватит ли разумному человеку, прочитавшему четвертую строчку, силы толчка, чтобы прочесть и пятую?

Почему мы продолжаем читать рассказ?

Потому что *хотим*.

А почему мы этого хотим?

Это вопрос на миллион долларов: что заставляет читателя читать дальше?

Существуют ли законы прозы – как существуют законы физики? Вправду ли что-то воздействует лучше, чем что-то другое? Что налаживает связь между читателем и писателем, а что рушит ее?

Как же нам все это узнать?

Можно вот так: проследить за нашим умом – за тем, как он движется от строчки к строчке.

Рассказ (любой рассказ) являет нам свои смыслы быстро, ритмичными импульсами. Мы прочитываем фрагмент, и возникают те или иные предвкушения.

«На крыше семидесятиэтажного дома стоял человек».

Разве не ждете вы в некотором роде, что он сейчас спрыгнет, упадет или же кто-то столкнет его?

Вам понравится, если в рассказе это предвкушение учтут, но не понравится, если рассказ подойдет к этому слишком прямо.

Рассказ можно понимать как попросту череду таких вот предвкушений/развязок.

С нашим первым рассказом – «На подводе» Антона Чехова – я намереваюсь предложить однократное исключение из «основного порядка работы», который я обрисовал во введении, и предложу как подход упражнение, которое я применяю в Сиракьюс.

Вот как оно устроено.

Я буду выдавать вам рассказ по одной странице за раз. Вы читаете эту страницу. Затем оцениваем, где мы очутились. Как прочитанная страница подействовала на нас? Что, прочитав эту страницу, мы узнали такого, чего не знали прежде? Как изменилось наше понимание излагаемого? Чего мы ждем дальше? Если есть охота читать дальше – почему?

Прежде чем приступить, давайте отметим, что сейчас, очевидно, ваш ум относительно рассказа «На подводе» совершенно чистый лист.

## На подводе

### [1]

В половине девятого утра выехали из города.

Шоссе было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело, но в канавах и в лесу лежал еще снег. Зима, злая, темная, длинная, была еще так недавно, весна пришла вдруг, но для Марьи Васильевны, которая сидела теперь в телеге, не представляли ничего нового и интересного ни тепло, ни томные, согретые дыханием весны прозрачные леса, ни черные стаи, летавшие в поле над громадными лужами, похожими на озера, ни это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такою радостью. Вот уж тринадцать лет, как она учительницей, и не сочтешь, сколько раз за все эти годы она ездила в город за жалованьем; и была ли весна, как теперь, или осенний вечер с дождем, или зима, – для нее было все равно, и всегда неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать.

У нее было такое чувство, как будто она жила в этих краях уже давно-давно, лет сто, и казалось ей, что на всем пути от города до своей школы она знала каждый камень, каждое дерево. Тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога...

Теперь ум у вас уже не совсем чистый лист.

Как изменилось состояние вашего ума?

Сиди мы с вами в классе, чего мне бы хотелось, вы бы мне рассказали. Я же прошу вас немножко побыть в тишине и сравнить эти два состояния ума: пустое, восприимчивое до того, как вы начали читать, и то, каким оно сделалось теперь.

Не торопясь, ответьте вот на эти вопросы:

1. Не глядя в текст, вкратце перескажите, что вы успели узнать. Постарайтесь уложиться в одну-две фразы.
2. Что вам стало любопытно?
3. Куда, как вам кажется, рассказ поведет дальше?

Каков бы ни был ваш ответ, с этим Чехову предстоит работать дальше. Уже этой первой страницей он зародил некоторые предвкушения и вопросы. Остаток рассказа вы сочтете осмысленным и связным в той мере, в какой он отзывается на эти предвкушения и вопросы (или «учитывает их», или «использует»).

Автор, задавая первый импульс своему рассказу, подобен жонглеру, подбрасывающему в воздух булавы. Весь остальной рассказ – уловление этих булав. В любой точке рассказа булавы находятся в воздухе, и мы это чувствуем. Без этого никак. Если не чувствуем, значит, в рассказе не из чего извлечь его смысл.

Можно было бы сказать, что на этой странице путь этого рассказа сузился. Перед тем как мы начали читать, возможности были неисчерпаемы (рассказ мог быть о чем угодно), а теперь мы уже читаем в некотором роде «о чем-то».

О чем же он пока для вас?

То, «о чем» рассказ, следует искать в любопытстве, которое он в нас будит, а это любопытство – разновидность безразличия.

Итак: что вам в этом рассказе уже безразлично?

Марья Васильевна.

Теперь вот что: каково оно на вкус, это безразличие? Как и где именно вам стало не все равно?

С первой же строки мы узнаём, что некие неназываемые «они» выезжают из города рано поутру.

«Шоссе было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело, **но** в канавах и в лесу лежал еще снег. Зима, злая, темная, длинная, была еще так недавно, весна пришла вдруг, **но** для Марьи Васильевны, которая сидела теперь в телеге, не представляли ничего нового и интересного ни тепло, ни томные, согретыые дыханием весны прозрачные леса, ни черные стаи, летавшие в поле...»

Я выделил полужирным шрифтом два союза «но», чтобы подчеркнуть, что мы видим два варианта одной и той же последовательности: «Условия для счастья есть, **но** счастья нет». Солнце сильно греет, **но** в канавах лежит еще снег. Зима была еще так недавно, **но** это не представляет ничего нового и интересного... и мы уже ждем знакомства с тем, для кого все это вот так, несколько не утешенные тем, что закончилась эта долгая русская зима.

Еще до того, как в рассказе появляется человек <sup>3</sup>, слышно подразумеваемое напряжение между двумя элементами в голосе рассказчика: один сообщает нам о приятном (небо «чудное» и «бездонное»), а другой этому приятному противится. (Совсем другой был бы рассказ, начнись он так: «Шоссе было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело, и пусть в канавах и в лесу лежал еще снег, не было в том беды: зима, злая, темная, длинная, была еще так недавно и теперь сгинула».)

На середине второго абзаца выясняется, что противящийся элемент в голосе рассказчика относится к некой Марье Васильевне – весной несколько не вдохновленная, она возникает, поименованная, на подводе.

Из всех людей на свете Чехов выбрал посадить в эту телегу несчастную женщину, противящуюся чарам весны. Рассказ этот мог быть о женщине счастливой (только что помолвленной, скажем, или только что выздоровевшей – или просто счастливой по натуре), однако Чехов решил сделать Марью Васильевну *несчастной*.

Затем он сделал ее несчастной вполне определенно и по определенной причине: она преподает в школе уже тринадцать лет, в город каталась вот так, «не сочтешь, сколько раз», и ей это опостытело, живет «в этих краях» лет сто, знает каждый камень и дерево на этом пути. Но хуже всего то, что другого будущего она себе представить не может.

Рассказ мог быть о человеке, несчастном от любовной неудачи, или из-за смертельного диагноза, или потому, что несчастен с самого рождения. Но Чехов решил сделать Марью Васильевну несчастной *из-за однообразия ее жизни*.

Из тумана любой-возможной-истории начинает возникать вполне конкретная женщина.

---

<sup>3</sup> В переводе на английский, приведенном у автора, первый абзац текста выглядит так: «They drove out of the town at half past eight in the morning. The paved road was dry, a splendid April sun was shedding warmth, but there was still snow in the ditches and in the woods. Winter, evil, dark, long, had ended so recently; spring had arrived suddenly; but neither the warmth nor the languid, transparent woods, warmed by the breath of spring, nor the black flocks flying in the fields over huge puddles that were like lakes, nor this marvelous, immeasurably deep sky, into which it seemed that one would plunge with such joy, offered anything new and interesting to Marya Vasilyevna, who was sitting in the cart. She had been teaching school for thirteen years, and in the course of all those years she had gone to the town for her salary countless times; and whether it was spring, as now, or a rainy autumn evening, or winter, it was all the same to her, and what she always, invariably, longed for was to reach her destination as soon as possible». (Список англоязычных основных источников см. в конце книги)

Можно было бы сказать, что три прочитанных абзаца послужили *большой конкретизации*.

Так называемая характеристика персонажа складывается из вот такой возрастающей конкретизации. Писатель задается вопросом: «Что это вообще за человек такой?» – и отвечает последовательностью фактов, из которых складывается сужающаяся тропка: одни возможности отпадают, другие выходят на первый план.

По мере создания персонажа возрастает потенциал того, что мы именуем сюжетом. (Хотя мне это слово не очень нравится, давайте заменим его на «плодотворное действие».)

По мере создания персонажа возрастает потенциал плодотворного действия.

Если рассказ начинается со слов: «Жил-был мальчик, и он боялся воды», – мы ожидаем скорого появления в тексте пруда, речки, океана, водопада, ванны или цунами. Если персонаж говорит: «Я отродясь ничего не боялся», – мы, вероятно, не возразим и против появления льва. Если персонаж живет в неизбывном страхе позора, мы более-менее понимаем, что с ним должно бы случиться. Так же и с тем, кому любы только деньги, или с тем, кто, по его признанию, никогда толком не верил в дружбу, – или заявляет, что так устал от жизни, как она складывается, что и вообразить себе не может другую.

Когда в рассказе еще совсем ничего не произошло (до того, как вы начали его читать), не было ничего такого, что желало бы случиться.

А теперь вот есть Марья Васильевна, она несчастна, и рассказу неймется.

Рассказ сообщил о ней: «Она несчастна и другой жизни себе не представляет».

И нам кажется, что рассказ изготoвился сказать что-то вот такое: «Ну, это мы еще посмотрим».

Застрыв здесь на некое, как вам, вероятно, кажется, непомерно долгое время в конце первой страницы одиннадцатистраничного рассказа, мы с вами оказались в интересном месте <sup>4</sup>. Рассказ задвигался. Первая же страница радикально сузила диапазон возможных задач: рассказ отныне обязан решать (использовать, применять) эти задачи и никакие другие.

Будь вы писателем, что бы вы предприняли дальше?

Вам как читателю что хотелось бы теперь узнать?

## [2]

О том прошлом, какое было до ее поступления в учительницы, она уже отвыкла вспоминать – и почти все забыла. Когда-то были у нее отец и мать; жили в Москве около Красных ворот, в большой квартире, но от всей этой жизни осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон. Отец умер, когда ей было десять лет, потом скоро умерла мать... Был брат офицер, сначала переписывались, потом брат перестал отвечать на письма, отвык. От прежних вещей сохранилась только фотография матери, но от сырости в школе она потускнела, и теперь ничего не видно, кроме волос и бровей.

Когда отъехали версты три, старик Семен, который правил лошадю, обернулся и сказал:

– А в городе чиновника одного забрали. Отправили. Будто, идет слух, в Москве с немцами городского голову Алексеева убивал.

– Кто это тебе сказал?

– В трактире Ивана Ионов в газетах читали.

---

<sup>4</sup> Такова особенность этого упражнения в постраничном чтении: чем лучше рассказ, тем любопытнее читателю выяснить, что произойдет дальше, – и тем сильнее досаждают это упражнение. – *Примечание автора.*

И опять замолчали надолго. Марья Васильевна думала о своей школе, о том, что скоро экзамен и она представит четырех мальчиков и одну девочку. И как раз, пока она думала об экзаменах, ее обогнал помещик Ханов, в коляске четверкой, тот самый, который в прошлом году экзаменовал у нее школу. Поравнявшись, он узнал ее и поклонился.

– Здравствуйте! – сказал он. – Домой изволите ехать?

Итак, я завершил предыдущую часть вопросом о том, что вы бы хотели узнать далее.

Сам я бы хотел узнать вот что: как Марью Васильевну угораздило оказаться здесь, в такой вот дрянной жизни?

Чехов отвечает на этот вопрос первым же абзацем на стр. 2: Марья Васильевна здесь потому, что пришлось. Она выросла в Москве, в большой квартире, в родной семье. Но затем родителей не стало, с единственным братом связь прервалась, и теперь Марья Васильевна одна на белом свете.

Вот так «угораздить» человека могло бы, родись он здесь, в захолустье, или же если этот человек – молодая идеалистка, приверженная просветительству на селе, порвавшая со своим консервативным городским женихом и сбежавшая в провинцию. Но Марья Васильевна оказалась здесь вот так: родители умерли и ее вынудила финансовая необходимость.

От семьи же сохранилась лишь эта печальная фотография, на которой от матери остались лишь волосы и брови.

Стало быть, жизнь у Марьи Васильевны не только однообразная, но и одинокая.

Рассуждая о художественной прозе, мы склонны употреблять понятия «тема», «сюжет», «развитие персонажей» и «структура». Как писателю мне это никогда не казалось всерьез полезным. (Замечание «Тема нехороша» никаких подсказок не дает, как не дает их и «Надо бы поработать над сюжетом».) Эти понятия – пустые величины, и если они нас подавляют и закупоривают, как это обычно бывает, возможно, стоит отодвинуть их в сторонку и поискать более полезный способ осмыслить то, что эти пустые величины собой подменяют.

Здесь Чехов дает нам возможность переосмыслить пугающее понятие «структура».

Структуру можно мыслить себе попросту как организационную схему, позволяющую рассказу ответить на вопрос, каким рассказ подтолкнул читателя задаться.

Я, в конце стр. 1: «Бедная Марья Васильевна. Мне уже вроде бы не все равно. Как же ее угораздило?»

Рассказ, в первом же абзаце на стр. 2: «Ну, не повезло человеку».

Можно помыслить структуру как переключку. Вопрос, естественно, возникает из самого рассказа, а затем рассказ – весьма услужливо – отвечает. Чтобы обустроить крепкую структуру, нужно просто отдавать себе отчет, какой вопрос мы подталкиваем читателя задать, и затем на этот вопрос ответить.

(Видите?

Структура – это просто.

Ха-ха-ха.)

С первой же строки этого рассказа («В половине девятого утра **выехали** из города»), что в телеге Марья Васильевна не одна. На середине стр. 2 мы узнаём, что с нею «старик Семен», и ждем, когда у Семена появятся какие-нибудь характеристики. («Кто ты, Семен, и что ты в этом рассказе делаешь?») Если Семен ответит: «Я здесь, чтобы править подводой», – нам этого не хватит. Любой из миллиона крестьян мог бы править подводой. Мы ожидаем узнать, почему Чехов выбрал именно этого крестьянина.

Пока рассказ сообщил нам, что он приблизительно вот о чем: он о женщине, которая несчастна из-за однообразия своей жизни, навязанной необходимостью. Семен, внезапно



появившись, волей-неволей становится частью этого рассказа, а значит, ему предстоит не просто править подводой да обозревать окрестности. Он должен как-то действовать в этом конкретном рассказе – в рассказе, где есть (скучающая, несчастная) Марья Васильевна.

И что же мы узнаём о Семене?

Немногое – пока. Он стар, он правит подводой (Марья Васильевна сидит позади него, соображаем мы). Излагает ей кое-какие новости: городской голова убит. Судя по отклику Марьи Васильевны («Кто это тебе сказал?»), она Семена осуждает и на него досаждает (не склонна верить ему). Семен слышал, как это вычитали вслух из газеты, в трактире. (Это подразумевает, что сам он читать не умеет.) И хотя Марья Васильевна настроена скептически, сведения у Семена верны: в 1893 году Николай Александрович Алексеев, московский городской голова, действительно был застрелен в здании городской управы неким сумасшедшим.

Как на это реагирует Марья Васильевна? Возвращается мыслями к своей школе.

Пока мы не понимаем, куда автор клонит, но в уме потихоньку складываем узнанное в папки «Семен, всякое о нем» и «Марья Васильевна, всякое о ней». С учетом предельной экономичности жанра мы предполагаем, что собранное в тех папках окажется позднее плодотворным.

В предпоследнем абзаце на этой странице раздумья Марьи Васильевны о ее учениках и грядущих экзаменах прерываются, когда их телегу «обогнал помещик Ханов, в коляске четверкой, тот самый, который в прошлом году экзаменовал у нее школу».

Давайте остановимся здесь на секунду. Как ваш ум «впустил» Ханова в этот рассказ?

Тут мне вспоминается фраза из старых фильмов: «Ты за кого меня принимаешь?»

За кого вы приняли Ханова? Какие дела, по-вашему, предстоят ему в этом рассказе?

У этого рубежа в любом рассказе должно быть свое особое название: обстоятельства обрисованы и появляется новый персонаж. Мужчина стоит в лифте, бормочет себе под нос, до чего он ненавидит свою работу. Двери открываются, кто-то входит в лифт. Мы тут же понимаем, что этот новый человек возник, чтобы изменить, усложнить или усилить ненависть первого персонажа к своей работе, верно? (Иначе что этот новенький тут делает? Уберите его отсюда и дайте нам кого-то, кто *все-таки* изменит, усложнит или усилит происходящее. Это ж рассказ, в конце концов, а не сетевая камера.)

Поняв Марью Васильевну как «ту, кто несчастен из-за однообразия жизни», мы уже ждем, когда появится тот, кто меняет ситуацию.

И вот появляется Ханов.

Это главное событие на этой странице, и обратите внимание: сотворив Марью Васильевну на первой же странице, рассказ совсем не топтался на месте. (Стр. 2 не свелась лишь к разъяснению скуки у нашей героини.) Это сообщает нам кое-что о темпе рассказа по сравнению с темпом житейской действительности: рассказ гораздо быстрее, в нем события сжаты и театрально выпуклы – здесь все время должно происходить что-нибудь, что увязывается с уже случившимся.

В Сиракьюс (как и в большинстве вузов по программе подготовки магистров изящных искусств) сочинению художественной прозы обучают в основном в режиме семинаров. Шесть студентов встречаются раз в неделю, прочитав работу двоих из группы, и мы обсуждаем эту работу с технической точки зрения. Каждый рассказ мы читаем по крайней мере дважды, построчно редактируем их и составляем по несколько страниц комментариев.

А дальше начинается потеха.

Прежде чем приступить на наших занятиях к критике, я иногда прошу участников выступить с так называемой «голливудской версией» рассказа – кратчайшим пересказом из одной-двух фраз. Без толку братья за совершенствование рассказа, пока мы не единодушно насчет

того, чего же рассказ пытается добиться. (Если у вас во дворе возник некий причудливый агрегат, вы не возьметесь изменять его или «улучшать», пока не сообразите, какова его функция.) «Голливудская версия» призвана ответить на вопрос «Какой историей этот рассказ желает быть?».

Это делается примерно так же, как происходит артобстрел, – во всяком случае, в моем воображении: первый выстрел, а затем подстройка точности.

*Несчастливая женщина едет куда-то на подводе.*

*Школьная учительница Марья Васильевна, несчастная потому, что слишком давно преподает в школе, возвращается домой из города.*

*Школьная учительница Марья Васильевна, несчастная потому, что слишком давно преподает в школе, — скучает от однообразия своей жизни, одинокая, учит исключительно из необходимости, — возвращается домой из города.*

*Марья Васильевна, скучающая одинокая школьная учительница, натывается на человека по фамилии Ханов.*

Вообще-то натывается она на *зажиточного* человека по фамилии Ханов (он «помещик», как ни крути, и у него четверка лошадей).

Заметим: вопреки тому, что мы тут литературные умники, занятые углубленным чтением чеховского шедевра, внезапное появление Ханова кажется нам потенциальной милой свиданкой:

*Одинокая школьная учительница натывается на зажиточного помещика, и тот, как нам кажется, способен преобразить ее унылую жизнь.*

Переформулируем поглубже:

*Одинокая женщина сталкивается с возможным любовником.*

Куда рассказ может двинуться дальше?

Посмотрите свои мысли, составьте список.

Какие варианты кажутся слишком уж очевидными? Иными словами, какие варианты, воплоти их Чехов, разочаруют вас как чересчур рабски следующие вашим ожиданиям? (Ханов на следующей же странице опускается на одно колено и предлагает руку и сердце.) А какие – чересчур случайны и вашим ожиданиям соответствовать не будут совсем? (Прилетает космический корабль и похищает Семёна.)

Перед Чеховым стоит задача использовать созданные им ожидания, но не слишком точно.

Не торопитесь.

### [3]

Этот Ханов, мужчина лет сорока, с поношенным лицом и с вялым выражением, уже начинал заметно стареть, но все еще был красив и нравился женщинам. Он жил в своей большой усадьбе, один, нигде не служил, и про него говорили, что дома он ничего не делал, а только ходил из угла в угол и посвистывал или играл в шахматы со своим старым лакеем. Говорили про него также, что он много пил. В самом деле, в прошлом году на экзамене даже от бумаг, которые он привез с собой, пахло духами и вином. Тогда на нем все было новенькое, и Марье Васильевне он очень нравился, и, сидя рядом с ним, она все конфузилась. Она привыкла видеть у себя экзаменаторов холодных, рассудительных, а этот не помнил ни одной молитвы и не знал, о чем спрашивать, и был чрезвычайно вежлив и деликатен, и ставил одни пятерки.

– А я к Баквисту еду, – продолжал он, обращаясь к Марье Васильевне, – но, говорят, его нет дома?

С шоссе свернули на проселочную дорогу: Ханов впереди, Семен за ним. Четверка ехала по дороге, шагом, с напряжением вытаскивая из грязи тяжелый экипаж. Семен лавировал, объезжая дорогу, то по бугру, то по лугу, часто спрыгивая с телеги и помогая лошади. Марья Васильевна думала все о школе, о том, какая будет задача на экзамене – трудная или легкая. И ей было досадно на земскую управу, в которой она вчера никого не застала. Какие беспорядки! Вот уже два года, как она просит, чтобы уволили сторожа, который ничего не делает, грубит ей и бьет учеников, но ее никто не слушает.

Пусть нам и чуточку совестно за свое предположение, что у нас тут любовная история, мы, прочитав первый абзац на этой странице, видим, что Марья Васильевна думает о том же. У Ханова (как она замечает) лицо «поношенное и с вялым выражением», оно уже начинает стареть, однако Ханов все еще «нравится женщинам». Живет один, просаживает жизнь (ничего не делает, только играет в шахматы да пьет). В прошлом году, когда он приезжал к ней в школу, от его бумаг пахло вином. Наверняка же это ее раздражает и ужасает? Ну, вообще-то нет: бумаги его пахли «духами и вином», и Марье Васильевне он «очень нравился», сидя рядом с ним, она «конфузилась», что мы прочитываем как «конфузилась от своих чувств, какие возникали в ней от близости с ним».

Поищем-ка в последней фразе первого абзаца небольшой намек на то, как Чехов вылепляет своих персонажей. Мы узнаём, что Марья Васильевна «привыкла видеть у себя экзаменаторов холодных, рассудительных». Это позволяет нам допустить, что Ханов как раз противоположен тому (скажем, приветлив и душевен). Мы двигаемся с этим предположением далее по тексту, и оно подтверждается (он был «чрезвычайно вежлив и деликатен»), но вместе с тем и усложняется. Пусть Ханов приветлив и душевен, он вдобавок бестолков, рассеян и неспособен ни на какое взрослое различие (не помнит «ни одной молитвы», «ставит одни пятерки»).

Таким образом, колоритного персонажа (пригожий богач) нам подкрашивают противоречивыми сведениями (да, он пригож и богат, но к тому же обормот, и мы улавливаем, что алкоголизм – отчасти следствие его разгильдяйства, извод невнимательности или же уход от действительности). Возникающий человек сложен и объемён. Мы размышляем о нем, его так просто в карман не сунешь, и нам не вполне понятно, хотим мы, чтоб Марья Васильевна им интересовалась, или нет.

Ханов объявляет цель своей поездки, и это завершает его портрет милого обалдуя: он отправляется в дальний путь по грязи, чтобы навестить друга, но понятия не имеет, дома ли тот вообще.

Повозки съезжают с шоссе. В рассказе попроще все мысли Марьи Васильевны были б о Ханове. Но Чехов помнит, какую Марью Васильевну он создал. Она живет здесь давно. Она знает Ханова, а Ханов знает ее. Она, подозреваем мы, давным-давно рассмотрела Ханова как возможного здешнего спасителя. А потому ее ум легко и непринужденно возвращается к школе, и мы вспоминаем, что после рассказа Семена об убийстве произошло то же самое. Она уже дважды удаляется от мира к мыслям о школе (и мы теперь еще более восприимчивы к дальнейшим подобным уходам). Зачем она это? Что это говорит нам о ней такого, что нам было бы полезно знать?

Пока отложим это. Но заметим, что тут задействуем свои ожидания действительности: если позднее окажется, что такая склонность Марьи Васильевны никак не используется, нам такое двойное подчеркивание покажется (несколько) избыточным.

Да, суров он, жанр рассказа.

Суров, как анекдот, как песня, как привет с эшафота.

[4]

Председателя трудно застать в управе, а если застанешь, то он говорит со слезами на глазах, что ему некогда; инспектор бывает в школе раз в три года и ничего не смыслит в деле, так как раньше служил по акцизу и место инспектора получил по протекции; училищный совет собирается очень редко и неизвестно, где собирается; попечитель – малограмотный мужик, хозяин кожевенного заведения, неумен, груб и в большой дружбе со сторожем, – и бог знает, к кому обращаться с жалобами и за справками...

«Он в самом деле красив», – подумала она, взглянув на Ханова.

А дорога все хуже и хуже... Въехали в лес. Тут уж сворачивать негде, колеи глубокие, и в них льется и журчит вода. И колючие ветви бьют по лицу. – Какова дорога? – спросил Ханов и засмеялся.

Учительница смотрела на него и не понимала: зачем этот чужак живет здесь? Что могут дать ему в этой глуши, в грязи, в скуке его деньги, интересная наружность, тонкая воспитанность? Он не получает никаких преимуществ от жизни и вот так же, как Семен, едет шагом, по отвратительной дороге, и терпит такие же неудобства. Зачем жить здесь, если есть возможность жить в Петербурге, за границей? И казалось бы, что стоит ему, богатому человеку, из этой дурной дороги сделать хорошую, чтобы не мучиться так и не видеть этого отчаяния, какое написано на лицах у кучера и Семена; но он только смеется, и, по-видимому, для него все равно и лучшей жизни ему не нужно. Он добр, мягок, наивен, не понимает этой грубой жизни, не знает ее так же, как на экзамене не знал молитв. Жертвует он в школы одни только глобусы и искренно считает себя полезным человеком и видным деятелем по народному образованию. А кому нужны тут его глобусы!

Марья Васильевна продолжает размышлять о школе, о бездарном управлении ею и о том, что неизвестно, к кому обращаться...

А следом вдруг перескакивает, перебивая саму себя: «Он в самом деле красив». То есть, даже пренебрегши Хановым, она за ним наблюдает (его широкая богатая спина, облаченная в дорожную шубу, покачивается чуть впереди) и, могли бы мы сказать, делает вид, что думает о школе, а на самом-то деле думает о Ханове – ну или пытается не думать о нем.

Вот эта перебивка в потоке мыслей – чудесная штука. Она сообщает нам: ум способен быть в двух местах одновременно. (В уме одновременно болтается множество мысленных цепочек, сознание же замечает по одному за раз.)

Отметим краткий всплеск удовольствия, какой мы ощущаем, распознав в Марье Васильевне себя. (Случалось ли с вами легкое, настойчивое, невзаимное, неоправданное увлечение?) Он ей не пара, она это понимает, да и не рассматривала его в этом качестве всерьез, и все же ум ее все ускользает и ускользает к нему, слово пес на задворки приятно пахнущего ресторана.

Обратите внимание, до чего нетерпелив ваш читающий ум, – или, скажем, до чего он бдителен. Он знает, где мы оказались: Марья Васильевна, одинокая и несчастная, видит в Ханове потенциальное противоядие. Подобно одержимому сыщику, читающий ум истолковывает каждый новый фрагмент текста исключительно в этом ключе и более ничем почти не интересуется.

И все же вот здесь, на третьем абзаце, кажется, хотим мы того или нет, нам предложат описание дороги.

Зачем рассказам вообще подобные описания? Зачем Чехов решил отвлечь нас от центрального действия и описать мир вокруг подводы? Одно из невысказанных обещаний рассказа – поскольку он краток, – состоит в том, что в нем не будет ничего избыточного. Все в нем нужно зачем-то (чтобы рассказ все это задействовал) – даже краткое описание дороги.

Итак, начинается это описание, и где-то в недрах нашего читающего ума созревает вопрос: как это описание дороги окажется значимым, то есть неизбыточным?

Ранее мы задавались вопросом, существуют ли у художественной прозы какие-нибудь «законы». Есть ли что-то такое, на что наш читающий ум попросту откликается? Физические описания, похоже, из этой категории. Кто знает, почему? Нам нравится слушать, как описывают наш мир. И нам нравится, когда его описывают предметно. («Двое мужчин в зеленых свитерах играли в салки возле разбитого автомобиля» лучше, чем «Я ехал по некой местности, там было блекло, и я мало что заметил».) Предметное описание, как реквизит в пьесе, помогает нам полнее поверить в то, что целиком и полностью вымышлено. В некотором роде это дешевая или, во всяком случае, простая писательская уловка. Если пытаюсь поместить вас в определенный (вымышленный) дом, я, возможно, изображу на диване в том доме «крупного белого кота, растянувшегося чуть ли не вдвое от своей обычной длины». Стоит вам увидеть этого кота, как дом для вас станет настоящим.

Но в этом лишь часть приема. Тот кот, размещенный в том конкретном рассказе, теперь еще и кот метафорический – применительно ко всем прочим десяткам (сотням) метафорических элементов в рассказе.

И этот кот теперь обязан выполнить определенную работу, связанную с излагаемым. Или, можно сказать, самым этим присутствием *ему предстоит* определенная работа, связанная с излагаемым, хочет он этого или нет; вопрос в том, какую работу ему поручат и справится ли он с ней.

В нашем рассказе тем временем дорога «все хуже и хуже». Таков выбор автора; если бы дорога становилась шире и суше и выбралась на луг, усыпанный юными цветами, рассказ был бы совсем иным. Что же это «означает» – что дорога все хуже? Зачем Чехову ухудшать дорогу? Хороший вопрос, и отвечать на него лучше всего вам, дорогой читатель, и вот каким способом: держите в уме две модели (дорога все хуже – и дорога все лучше) и почувствуйте, чем именно ухудшающаяся дорога – выбор предпочтительнее, чем дорога улучшающаяся, или наоборот; однако пока давайте просто отметим, что Чехову в этом абзаце удалось вот что: во-первых, он не забывает, куда поместил нас (в телегу, едущую по лесу ранней весной), а во-вторых, обрисовывает эти обстоятельства подробнее («колеи глубокие, и в них течет и журчит вода»).

Итак, описание выходит одновременно и реалистичным (весна, тает снег, дороги развозит), и слегка поэтическим, что уточняет наше понимание рассказа.

Грубо говоря, мы понимаем из этого описания вот что: «условия постепенно ухудшаются». Дорога «все хуже и хуже». «Въехали в лес». «Сворачивать негде». Ехать этим путем непросто (ветви хлещут по лицу).

Все это укладывается у нас в голове иначе (более зловеще, скажем так), нежели какое-нибудь такое описание, в котором герои «выезжают из леса на яркое солнышко», там оказывается, что «дорога радушно раздалась вширь», а «свисавшие с веток цветы скользили ей по щекам, пока подвода неспешно катилась мимо веселой крестьянской свадьбы».)

И то, и другое описание выполнили бы некую подготовительную задачу: мы бы почувствовали, что Чехов использует это описание, чтобы подготовить нас к дальнейшему.

Странно же вот что: реши Чехов отправить телегу по маршруту мимо веселой крестьянской свадьбы, это изменило бы весь оставшийся рассказ. Или: оставшемуся рассказу пришлось

бы измениться, чтобы учесть это более оптимистическое описание и увязать его с большей, развивающейся текстовой сущностью.

Рассказ – органическое целое, и когда мы говорим, что он хорош, мы тем самым утверждаем, что рассказ этот чутко откликается на самого себя. Это верно в обе стороны: краткое описание дороги сообщает нам, как понимать текст на этом его рубеже, но также и то, как понимать его на всех предыдущих – и на всех тех, какие ждут впереди.

У Ханова есть деньги. Он мог бы жить где угодно. Но он здесь, там же, где Марья Васильевна: на грязной захолустной дороге – той, какую мог бы и починить, да только ему это и в голову не придет. «Но он только смеется, и, по-видимому, для него все равно и лучшей жизни ему не нужно». Почему он такой бездеятельный? Будь у нее возможность, она бы приняла что-нибудь. Она завершает этот ход мысли, настроенный против него, в конце страницы, вспоминая дурацкие глобусы, какие Ханов дарит школе, и этот подарок позволяет ему безосновательно считать себя просвещенным, полезным человеком.

Еще разок поставим три вопроса, и я дам вам мои приблизительные ответы на них.

1. Не глядя в текст, вкратце перескажите, что вы успели узнать. Постарайтесь уложиться в одну-две фразы.

*Одинокая женщина в обществе человека, который, как нам кажется, мог бы стать другом, любовником или как-то еще скрасить ей одиночество.*

2. Что вам стало любопытно?

*Они, судя по всему, давно знакомы, но без огонька. Что же в таком случае сегодня свело их вместе (если раньше такого не бывало)? И к тому же хочу ли я вообще, чтоб они были вместе? Вроде бы да, и рассказ вроде как подвесил у меня перед носом эту морковку. Но к концу страницы Марья Васильевна, похоже, от Ханова отстраняется.*

3. Куда, как вам кажется, рассказ поведет дальше?

*Не знаю. Знаю, в чем «загвоздка», но не понимаю, как она разрешится. Эта неопределенность порождает довольно-таки приятное напряжение. Чувствую, должно случиться такое, что позволит Ханову порадовать Марью Васильевну, утолить ее одиночество. Быть может, они просто станут друзьями или случится краткий миг близости, какой (хотя бы слегка) развеет бессию Марьи Васильевны.*

А теперь объявление: чтобы исключить вероятность того, что вы бросите читать мою книгу вот здесь, в самом начале игры, из-за того, что вам все это докучает, далее будем читать сразу по две страницы.

## [5]

– Держись, Васильевна! – сказал Семен.

Телега сильно накренилась – сейчас упадет; на ноги Марьи Васильевны навалилось что-то тяжелое – это ее покупки. Крутой подъем на гору, по глине; тут в извилистых канавах текут с шумом ручьи, вода точно изгрызла дорогу – и уж как тут ехать! Лошади храпят. Ханов вылез из коляски и идет по краю дороги в своем длинном пальто. Ему жарко.

– Какова дорога? – сказал он опять и засмеялся. – Этак экипаж сломать недолго.

– А кто ж вам велит в такую погоду ездить! – проговорил Семен сурово. – И сидели бы дома.

– Дома, дед, скучно. Я не люблю дома сидеть.

Около старого Семена он казался стройным, бодрым, но в походке его было что-то такое, едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели. И точно в лесу вдруг запахло вином. Марье Васильевне стало страшно и стало жаль этого человека, погибающего неизвестно для чего и почему, и ей пришло на мысль, что если бы она была его женой или сестрой, то всю свою жизнь, кажется, отдала бы за то, чтобы спасти его от гибели. Быть женой? Жизнь устроена так, что вот он живет у себя в большой усадьбе один, она живет в глухой деревне одна, но почему-то даже мысль о том, что он и она могли бы быть близки и равны, кажется невозможной, нелепой. В сущности, вся жизнь устроена, и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце.

«И непонятно, – думала она, – зачем красоту, эту приветливость, грустные, милые глаза бог дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся».

– Здесь нам поворачивать вправо, – сказал Ханов, садясь в коляску. – Прощайте! Всего хорошего!

## [6]

И опять она думала о своих учениках, об экзамене, о стороже, об училищном совете; и когда ветер доносил справа шум удалявшейся коляски, то эти мысли мешались с другими. Хотелось думать о красивых глазах, о любви, о том счастье, какого никогда не будет...

Быть женой? Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнатки, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю, и потом умолять его, этого сытого, наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы. И от такой жизни она постарела, огрубела, стала некрасивой, угловатой, неловкой, точно ее налили свинцом, и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть, и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается почтительно: «они». И никому она не нравится, и жизнь проходит скучно, без ласки, без дружеского участия, без интересных знакомых. В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!

Телега едва не переворачивается. Мы обнаруживаем, что Марья Васильевна совершила в городе некие покупки. (Эти покупки теперь тоже часть рассказа. Какой, интересуемся мы, окажется извлечен из них прок?) Ханов повторяет глупую шутку, предложенную им на предыдущей странице, Семен ополчается на него («А кто ж вам велит в такую погоду ездить!» – говорит Семен «сурово»), и любезный ответ Ханова на грубость от того, кто ниже его по обще-

ственному положению (Семен крестьянин, Ханов же зажиточный помещик), вполне сочетается с тем, что сообщила нам о нем Марья Васильевна: он размазня, бесхребетный и добренький.

Марье Васильевне кажется, что в лесу пахнет вином. Она жалеет Ханова, «погибающего неизвестно для чего и почему», и считает, что, будь она ему женой или сестрой, она бы посвятила его спасению « всю свою жизнь ». Но это невозможно. « В сущности, вся жизнь устроена, и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце ».

И тут, словно услышав, как Марья Васильевна исключает возможность их брака, Ханов уезжает из нашего рассказа прочь.

Марья Васильевна вроде едва замечает это, подтверждая нашу догадку, что романтическую возможность она в Ханове на самом-то деле всерьез не усматривает. ( Не думает она: « Ой, ну нет, он уезжает, мне не удалось его увлечь ! » ) Мысли ее возвращаются к школе ( она думает « о своих учениках, об экзамене, о стороже, об училищном совете » ). С ней это случается уже в третий раз – уход от действительности в беспокойство о школе. Ей это привычно ( таков ее обычный ход мыслей, в этой мере ее выдрессировала и обузила жизнь в постоянных трудах ).

Одно из достижений этого рассказа состоит в том, что Чехов смог показать, как действует одинокий ум. Марья Васильевна просто размышляет, подобно тому, как предаемся мы легким фантазиям, когда грезим о выигрыше в лотерею или о том, чтобы стать сенатором или отобрить кого-то, кто задел в старших классах наши чувства. И пусть рассказ настраивает нас на то, что Марья Васильевна могла бы ( могла бы ) открыться Ханову, дает он и массу причин понимать, что это и невозможно, и нежеланно. Он пьянчуга, лоботряс и давно не в том возрасте, когда такое можно исправить. Ни Марья Васильевна, ни кто другой ему, похоже, не интересны – наверняка у него была уйма возможностей жениться и раньше, но он не стал. А Марья Васильевна еще и в некотором роде гордычка; даже оценивая его, она, как нам кажется, прикидывает, что, сойдись они, Ханов оказался бы тем еще разочарованием.

И все же...

У Чехова Марья Васильевна все же совершает нечто приятное: она слышит « шум удалявшейся коляски » и внезапно желает думать « о красивых глазах, о любви, о том счастье, какого никогда не будет... ».

Она вновь размышляет о том, каково это – быть ему женой ( на сей раз не сестрой ).

Она уже исключила эту возможность, всего несколькими абзацами ранее. Но мысли об этом возвращаются. ( « Быть женой ? » ) Бук ее сердца все всплывает и всплывает к поверхности. И это печально – ее ум возвращается к Ханову не потому, что он прекрасный малый или родная душа, а потому, что ( 1 ) больше вокруг никого ( в смысле в ее мире ), и ( 2 ) слишком уж остро ее одиночество.

Она одинока, он под рукой. Он под рукой и пусть, в общем-то, не одинок, помощь ему, судя по всему, не повредит.

Но если вам хоть раз доводилось сводничать, вы знаете, что даже два чрезвычайно одиноких человека по-прежнему держат ту или иную планку. Нельзя решать за них. В нашем случае Марья Васильевна и Ханов уже высказались. Не таковы их обстоятельства: двое людей, созревших для любви, внезапно сталкиваются впервые. Они таковы: двое людей, не очень-то созревших для любви ( если б предстояло им быть вместе, они б уже сошлись много лет назад ), сталкиваются не впервые.

Никто не ожидает, что между ними что-то произойдет, а если б произошло, показалось бы несколько странным.

В долгом абзаце на стр. 6 Марья Васильевна отвечает на свой же вопрос ( « Быть женой ? » ) с безрадостным пересказом своей жизни как она есть: снег, грязь, бесприютность, комнатуха, головные боли, изжога, постоянная необходимость собирать деньги, – жизнь эта унижительная,



от которой Марья Васильевна «постарела, огрубела». И пусть держится почтительно, «никому она не нравится», бедняжка.

Почти на всем своем протяжении абзац сообщает: «До чего нелепо даже и думать, что этот зажиточный человек решится жениться на такой тягловой лошади, как я». А затем, в последней строке («В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!»), говорится нечто даже худшее: да, она ниже его, но вдобавок ее жизнь со всеми ее тяготами не оставляет места для любви, даже если б он заинтересовался.

А он, судя по всему, не заинтересован.

Эйнштейн как-то раз сказал: «Ни одна достойная задача не решается в той же плоскости, в какой возникла»<sup>5</sup>.

Рассказ только что ушел из той плоскости, где возник, освободившись от Ханова как возможного противоядия одиночеству Марьи Васильевны.

Что же дальше?

Рассказ можно мыслить как систему передачи энергии. Есть надежда, что энергия производится на первых страницах, и в дальнейшем фокус состоит в том, чтобы эту энергию употребить. Марью Васильевну создали несчастной и одинокой, и с каждой следующей страницей она делается все более несчастной и одинокой. Вот какую энергию произвел этот рассказ и теперь должен ее задействовать. Есть в мыслях Марьи Васильевны остаточные признаки того, что против пробного шага со стороны Ханова она бы не возражала. Она считает старого знакомого пригожим, привлекательным и ощущает порыв спасти его от него же самого. И пусть рассказ сообщал нам, что отношения эти маловероятны (сегодня это не произойдет, потому что не происходило прежде), мы все еще болеем за то, чтобы это произошло, – мы болеем за Марью Васильевну.

Мы хотим того же, что и она: мы хотим, чтобы ей не было так одиноко. Энергия этого рассказа копится в наших надеждах на то, что Марья Васильевна отыщет некое облегчение.

Чехов на этих первых пяти страницах соорудил дверь и намекнул нам, что желает przeprowadить нас за нее. Над той дверью табличка: «Ханов мог бы облегчить одиночество Марьи Васильевны». Всякий раз, уловив ее одиночество, мы с надеждой поглядываем на ту дверь. Теперь же эту дверь захлопнули и заперли.

Или она вообще исчезла.

Устранив Ханова, Чехов отменил очевидную и ожидаемую развязку. Рассуждая практически, кто знает, как Чехов пришел к этому решению, но мы видим, что он *сделал*: избавился от Ханова. Теперь нет никакой опасности, что рассказ далее двинется простым путем.

Этот важный сказительский прием можно было б назвать «избегание ритуальной банальности». Если отказаться от бросовой версии нашего рассказа, явит себя (предполагаем мы с надеждой) вариант получше. Отказаться от бросовой версии – значит совершить де-факто прорыв к качеству. (Уж во всяком случае мы не стали делать *то самое*.)

Допустимо помыслить вот как: у Чехова уже «есть» преимущество наших надежд на романтическое развитие событий между Марьей Васильевной и Хановым. Мы заранее вообразили себе это развитие. А потому двигаться в эту сторону Чехову незачем. Он может отправиться *мимо* этого варианта к тому или иному дальнейшему решению – предположительно более сложному (автор в силах навязать свою игру, так сказать), просто убрав Ханова из повест-

---

<sup>5</sup> Судя по всему, это искаженный вариант того, что Эйнштейн сказал на самом деле, а именно: «Сообщите людям: если человечество желает выжить и перейти на более высокий уровень развития, необходим новый способ мышления». Но одна ученица предложила мне это высказывание именно в том виде, в каком я его привожу, и, не в обиду Эйнштейну, версия ученицы показалась мне гениальной, и я с тех пор к ней обращаюсь. – *Примеч. авт.* [Исходная цитата – из обращения Альберта Эйнштейна и Чрезвычайной комиссии ученых-атомщиков, 24 мая 1946 г. (Princeton, New Jersey: Emergency Committee of Atomic Scientists). – *Примеч. перев.*]

вования. (Если б у вас на кухне стояла большая ваза с конфетами и питались бы вы только ими, заставить себя есть что-то другое можно было б, например, выкинув конфеты.)

Пытаясь втолковать это представление своим ученикам, я вспоминаю те браслеты, какие мы носили в конце 1960-х, когда я учился в начальных классах («фенечки», как называли их мы, милые славные начинающие хиппи в Большом Чикаго). Насаживаешь на леску бусинку и тащишь ее до узелка на другом конце лески. Так освобождается место для следующих бусинок.

Так же и в рассказе: надо проталкивать к узелку все новые и новые бусины. Если вы знаете, куда рассказ направляется, не стоит жадничать. Пусть он движется без промедления. Что дальше? Что предпримете следом? Вы выдали свое великое откровение. Именно. Зачастую, сомневаясь в том, что у нас действительно есть в руках история, мы придерживаем что-то – опасаясь, что больше ничего-то у нас и нету. И в этом может быть некоторый обман. Выдать то самое – жест доверия, какой вынуждает рассказ вытянуться во фрунт, и вы как бы сообщаете ему: «Давай-ка выкрутись поинтересней – раз уж я не позволил тебе твою уловку, твое первое попавшееся решение, у тебя наверняка получится».

Представьте себе рассказ, который в последних строках своих открывает нам, что рассказчик был все это время парализован (и просто не счел нужным об этом упомянуть).

Представьте себе рассказ, в котором ближе к концу рассказчик оказывается не человеком, гуляющим по зоопарку «Линкольн-парк», а *тигром в нем* (!) (но все намеки на это тщательно замаскированы, чтобы усилить само воздействие открытия; остальные звери зовут его «Мел», разговаривают с ним о «Белых носках» <sup>6</sup> и так далее).

Произведение искусства трогает нас искренностью, и эта искренность проявляется и в языке, и в форме, и в нежелании скрывать от нас что бы то ни было.

Дилеммы Марьи Васильевны по-прежнему никто не отменял. Ей одиноко и скучно. Отменив простейший выход из положения (Ханова), Чехов придал своему рассказу больше дерзновения. На первых страницах рассказ сообщал: «Жил-был одинокий человек». Мог бы продолжить вот так: «Не чудесно ли это? Одинокий человек встретил другого одинокого человека, и теперь оба не одиноки». Отказавшись двигаться в эту сторону, рассказ теперь берется за вопрос поглубже: «А что, если одинокий человек не обретает никакого выхода из своего одиночества?»

И вот тут, по-моему, рассказ начинает казаться чем-то большим. Он говорит: одиночество действительно, значимо и выбраться из него некоторым из нас непросто, а иногда выхода нет совсем.

Нам есть дело до Марьи Васильевны, мы надеялись, что Ханов ей поможет, а он вдруг исчезает.

Что же дальше?

## [7]

– Держись, Васильевна!

Опять крутой подъем на гору...

В учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания; и никогда она не думала о призвании, о пользе просвещения, и всегда ей казалось, что самое главное в ее деле не ученики и не просвещение, а экзамены. И когда тут думать о призвании, о пользе просвещения? Учителя, небогатые врачи, фельдшера при громадном труде не имеют даже утешения

---

<sup>6</sup> «Chicago White Sox» (с 1893) – чикагская профессиональная бейсбольная команда.

думать, что они служат идее, народу, так как все время голова бывает набита мыслями о куске хлеба, о дровах, плохих дорогах, болезнях. Жизнь трудная, неинтересная, и выносили ее подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны; те же живые, нервные, впечатлительные, которые говорили о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело.

Семен выбирал, как бы проехать посуше и поближе, где лугом, где задами; но там, гляди, мужики не пускают, там попова земля, нет проезда, там Иван Ионов купил у барина участок и окопал его канавой. То и дело поворачивали назад.

Приехали в Нижнее Городище. Около трактира, на унавоженной земле, под которой был еще снег, стояли подводы: везли большие бутылки с купоросным маслом. В трактире было много народа, всё извозчики, и пахло тут водкой, табаком и овчиной. Шел громкий разговор, хлопали дверью на блоке. За стеной в лавочке, не умолкая ни на минуту, играли на гармонике. Марья Васильевна сидела и пила чай, а за соседним столом мужики, распаренные чаем и трактирной духотой, пили водку и пиво.

– Слышь, Кузьма! – раздавались беспорядочно голоса. – Чего там! Господи благослови! Иван Дементыч, я это тебе могу! Сват, гляди!

## [8]

Мужик маленького роста, с черной бородкой, рябой, уже давно пьяный, вдруг удивился чему-то и нехорошо выбранился.

– Чего ругаешься там? Ты! – отозвался сердито Семен, сидевший далеко в стороне. – Нешто не видишь: барышня!

– Барышня... – передразнил кто-то в другом углу.

– Ворона свинячая!

– Мы ничего... – сконфузился маленький мужик. – Извините. Мы, стало быть, за свои деньги, а барышня за свои... Здравствуйте!

– Здравствуй, – ответила учительница.

– И чувствительно вас благодарим.

Марья Васильевна пила чай с удовольствием и сама становилась красной, как мужики, и думала опять о дровах, о стороже...

– Сват, погоди! – доносилось с соседнего стола. – Учительша из Вязовья... знаем! Барышня хорошая.

– Порядочная!

Дверь на блоке все хлопала, одни входили, другие выходили. Марья Васильевна сидела и думала все про то же, а гармоника за стеной все играла и играла. Солнечные пятна были на полу, потом перешли на прилавок, на стену и совсем исчезли; значит, солнце уже склонилось за полдень. Мужики за соседним столом стали собираться в путь. Маленький мужик, слегка пошатываясь, подошел к Марье Васильевне и подал ей руку; глядя на него, и другие тоже подали руку на прощанье и вышли один за другим, и дверь на блоке провизжала и хлопнула девять раз.

В начале стр. 7 продолжается характеристика через уточнение.

Марья Васильевна делается еще более предметной Марьей Васильевной. (Жанр рассказа напоминает нам о том, что человек никогда не статичен и не постоянен. Жанр требует, чтобы

автор это учитывал. Если герой делает или говорит все время одно и то же, занимает одно и то же место, нам это покажется статичным, а повторяющийся ритм – промахом в развитии персонажа.) Здесь мы узнаём, что Марья Васильевна преподаёт не по призванию. Она вынуждена заниматься этим из финансовой нужды. Ей «всегда» казалось, что экзамены важнее всего (не дети и не просвещение). Мы отмечаем эту усиливающуюся отчетливость создаваемого Чеховым человека, до какой степени она отдалилась от образа очевидной, шаблонной, уработавшейся идеалистки-учительницы. Не из любви к делу она учительница – и никогда такой не была. Учительство отчасти и есть то, что ее изнуряет, – из-за нелюбви к работе. Не преисполненная надежды, взялась она за это когда-то – работа ей неприятна: Марья Васильевна, понимая, что работа эта ей не по чину, в ней можно не преуспеть, не мыслит ее как что-то, чем можно заниматься по любви.

Чехову претит создавать безукоризненных святых и конченных грешников. Мы поняли это по Ханову (богатому пригожему разгильдяю и пьянице), теперь вот видим по Марье Васильевне (загнанной школьной учительнице из высокопоставленной семьи, в сделке со своими обстоятельствами сотворившей клетку самой себе). Это все усложняет: пресекают наш первый позыв счесть персонажа «хорошим» или «плохим». Результат – усиление нашей бдительности: тонко одернутые рассказом, мы, можно сказать, начинаем по-новому уважать ее правдивость. Мы только-только собрались отнестись к Марье Васильевне как к совершенно невинной, непорочной жертве жестокой системы. И тут рассказ говорит нам: «Так, ну-ка погодите; не свойство ли жестокой системы, что она корежит людей, встроенных в нее, и принуждает их участвовать в собственном разрушении?» (Или, говоря иначе: «Не будем забывать, что Марья Васильевна – живой человек, сложный и способный на ошибку».)

Ситуация по-прежнему печальная, однако теперь мы понимаем, что Марья Васильевна сама приложила к этому руку, не имея того, что необходимо для ее работы. Я мысленно слегка пересматриваю ее образ: Марья Васильевна чуть менее безупречна, чуть менее толкова.

Вместе с тем какова она, та Россия, что принуждает человека к труду, к которому у него нет призвания и который так задавливает? Собирает деньги с учеников, учит в продуваемых сквозняками комнатах, без всякой поддержки от местной общины? Как вообще любить такую жизнь? (Ловлю себя на мысли о высказывании Терри Иглтона <sup>7</sup>: «Капитализм обворовывает тело на чувство».)

Представьте себе многочисленных Марий Васильевн, существующих по всему миру, все лучшее в них пало жертвой обыденных нужд, их изящество раздавлено неподготовленностью к тяжким трудам, какими приходится сводить концы с концами. (Возможно, как и мне самому, вам доводилось бывать в этой шкуре.)

Как мы уже сказали, жанр рассказа неумолимо требователен. Все в рассказе должно быть целесообразно. Вот наше рабочее допущение: в рассказе нет ничего случайного или такого, что сводится исключительно к задачам документирования. Любой элемент должен быть маленьким стихотворением, нагруженным тонкими смыслами, связанными с целью всего рассказа.

Отдавая должное этому принципу – давайте именовать его Принципом Неукоснительной Полезности (ПНП), – теперь, когда наша телега вкатывается в городок (Нижнее Городище), мы ловим себя на мысли: «В чем смысл этого городка?» А поскольку это городок в рассказе, единственный возможный ответ таков: «Этому городку предстоит проделать некоторую работу, необходимую рассказу». А потому задавать нужно другой вопрос: «В чем смысл *этого* городка? Почему именно этот городок и никакой другой?»

Проследите за своим умом, пока читаете этот абзац ближе к концу стр. 7, – и прикиньте, на что Чехов обращает наше внимание:

<sup>7</sup> Теренс Фрэнсис Иглтон (р. 1943) – британский литературовед и философ-неомарксист.

Приехали в Нижнее Городище. Около трактира, на унавоженной земле, под которой был еще снег, стояли подводы: везли большие бутылки с купоросным маслом. В трактире было много народа, всё извозчики, и пахло тут водкой, табаком и овчиной. Шел громкий разговор, хлопали дверью на блоке. За стеной в лавочке, не умолкая ни на минуту, играли на гармонике.

Описание добротно – особенно ярко оживляет для меня эту сцену дверь на блоке, – но оно еще и язвительно. Мы следуем за Марьей Васильевной внутрь, и тут Чехов желает сказать нам что-то. Мы читаем, выискивая намеки, и обнаруживаем, что складываем в копилку слова «негативные»: «унавоженная», «купоросное», «пахло», «громкий» и «хлопали»<sup>8</sup>. Собирая вместе звуки трактирного общества и неумолчную игру на гармонике, мы приходим к выводу, что Чехов желает сообщить нам: *место это мужицкое*.

Взгляните на версию, оттененную иначе:

Возле чайной на белой, припорошенной снегом земле стояли подводы: везли щедрые ящики с апельсинами и яблоками, доставленные из экзотических дальних краев. В трактире было много народа, всё извозчики, и пахло тут чаем и чем-то выпекавшимся в громадной печи у дальней стены. Шел громкий веселый разговор, дверь приветливо распахивалась и захлопывалась, празднично, радушно. За стеной в лавочке играли беззаботную плясовую на гармонике.

Такая деревенька могла бы существовать и где-то существовала, но Чехову не понадобилась.

А потому: одинокая женщина, не удовлетворенная собственным житьем, которое кажется ей недостойным ее, входит в мужицкое место, где, живи она той жизнью, для какой рождена, и ноги б ее не было.

Кинопродюсер и человечище Стюарт Корнфелд<sup>9</sup> как-то раз сказал мне, что в хорошем сценарии каждая структурная единица обязана выполнять две задачи: (1) развлекать сама по себе и (2) двигать историю по неизбежному пути.

Отсюда и далее будем именовать это «принципом Корнфелда».

В посредственном рассказе в трактире том ничего не произойдет. Трактир в таком рассказе нужен для того, чтобы автор смог поддать местного колорита, рассказать нам, каковы они, такие заведения. А может, что-то и произойдет, но незначимое. Может, тарелка-другая упадет и разобьется, луч солнца как-то случайно пробьется в окошко без всякой конкретной цели – просто потому, что во всамделишном мире солнечный свет так устроен, – прибежит и убежит собака, потому что автор недавно видел настоящую собаку в настоящем трактире. Все это может «развлекать само по себе» (живое, потешное, написано ярким языком и так далее), однако не «двигает историю по неизбежному пути».

Когда история «движется по неизбежному пути», мы получаем и местный колорит, и что-то еще *в придачу*. Персонажи вступают в сцену в одном состоянии, а покидают ее в другом. История уточняет саму себя, уточняет вопрос, который ставила с самого начала.

Итак, что же тут происходит?

---

<sup>8</sup> В переводе на английский этот абзац текста выглядит так: «They reached Nizhneye Gorodishche. Near the teahouse, on **the dung-strewn**, snowy ground, there stood wagons loaded with great bottles of oil of **vitriol**. There were a great many people in the teahouse, all drivers, and it **smelled** of vodka, tobacco, and sheepskins. The place was **noisy** with **loud** talk and the **banging** of the door which was provided with a pulley. In the shop next door someone was playing an accordion steadily». Выделенные автором слова в английском варианте (здесь п/ж) текста чуть более окрашены, чем в русском оригинале.

<sup>9</sup> Стюарт Корнфелд (1952–2020) – американский продюсер и киноактер.

«Рябой мужик» бранится. (Это у нас проходит по категории «местный колорит».) На брань откликается Семен, обращая внимание мужика на присутствие Марьи Васильевны. («Нешто не видишь: барышня!»)

На семинаре мы много рассуждаем о «повышении ставок» в рассказе. Семен именно это сейчас и сделал. Вот оголенный провод под названием «Марья Васильевна», а вот – «мужики в трактире», электрический ток течет в обоих, но лежат они параллельно в нескольких футах друг от друга.

Семен, откликнувшись на брань, замыкает их друг на друга. Марья Васильевна и собравшиеся мужики не имеют никаких общих дел, не связаны друг с другом. А теперь имеют и связаны.

Кто-то «передразнивает» Семена и его характеристику Марьи Васильевны: «Барышня...» (Одновременно желает сказать: «Ты ее за *молодую* держишь?» и «Ты ее держишь за *благородную*?»)

Внезапно в трактире возникает напряжение. Марью Васильевну оскорбили дважды: косвенно – исходной руганью, и впрямую – насмешкой. Мы чувствуем, что это собрание мужиков способно ополчиться на эту учительницу «из знати». Кто же за нее вступится?

Напряжение разряжается тем же милым рябым мужичком, который вечно представляется мне Соней из семи гномов (у меня в мыслях он, извиняясь, стаскивает с себя колпачок). Марья Васильевна принимает его извинения. «Здравствуй!» – говорит она чопорно – опасаясь, что, быть может, это напряжет обстановку еще пуще.

Итак: вроде пронесло, а вся сцена подчеркивает шаткое положение Марьи Васильевны среди простолюдинов. Если б тот сквернословящий мужик оказался не таким сквернословящим мужиком, все могло сложиться хуже. (Хуже станет – лет через двадцать, когда разразится революция в России и кое-кто из этих мужиков отправится разорять имение Ханова.)

Как откликается на это Марья Васильевна? «С удовольствием» пьет свой чай. Могла б пить его с «трясущимися руками» или «едва не в слезах». Но нет. Возможно, догадываемся мы, это для нее не очень-то необычный опыт. (Нам он неприятней, чем ей.) На пути в город и из города она в этом трактире, скорее всего, бывала не раз. Может, подобное вялое подначивание уже случалось?

Наше понимание Марьи Васильевны вновь дополнилось. Это не история женщины, только что упавшей с неба в низменный мир. Это история человека, в низменном мире оказавшегося уже некоторое время назад, привычного к нему, и мир этот не очень-то возмущает человека. Марья Васильевна пала, продолжает падать, и падать ей есть куда. Она сама уже почти крестьянка.

Отвечает ли эта сцена принципу Корнфелда? Мне кажется, да. Пусть Марья Васильевна в своих внутренних монологах и заявляла о себе как о женщине, вынужденной жить среди мужичья, мы, возможно, верили ей не вполне. А теперь верим. В этих монологах (как, по моему, и вообще в любых наших внутренних монологах) она располагала властью, исподволь осуждая Семена и Ханова, а также в самом акте разумного осмысления. А теперь мы увидели, до чего и в самом деле неустойчиво ее положение. Более того, оно хуже, чем Марья Васильевна полагает. Она уж не замечает, как низко пала, – зато заметили мы.

Вообразите человека, идущего по улице и размышляющего о том, что, может, пора б уже купить новый костюм. Тот, который на нем, прямо-таки отменный, и люди все время хвалят его, ну и пусть, отчего бы не побаловать себя. По дороге в магазин он проходит мимо каких-то подростков, они отпускают шутку насчет того, до чего старомодный и паршивый у человека костюм.

Нам его жаль, но мы к тому же сразу видим этот его костюм.

Заметив разницу между версией Марьи Васильевны, какую она предлагает в своем внутреннем монологе, и ее действительным положением мире, я проникаюсь к ней большей неж-

ностью – и мне сильнее хочется ее защитить. С более сложной Марьей Васильевной, которой еще и угрожает что-то, я и пройду до конца этого рассказа.

А до конца (мужайтесь) еще три страницы.

## [9]

– Васильевна, собирайся! – окликнул Семен.

Поехали. И опять все шагом.

– Недавнушко школу строили тут, в ихнем Нижнем Городище, – сказал Семен, оборачиваясь. – Греха-то что было!

– А что?

– Будто председатель себе в карман тысячу, и попечитель тоже тысячу, и учитель пятьсот.

– Вся-то школа стоит тысячу. Нехорошо на людей клеветать, дед. Это все вздор.

– Я не знаю... Что народ, то и я.

Но было ясно, что Семен не верил учительнице. Ей крестьяне не верили; они всегда так думали, что она получает слишком большое жалованье – двадцать один рубль в месяц (было бы довольно и пяти) и что из тех денег, которые она собирала с учеников на дрова и на сторожа, большую часть она оставляла себе. Попечитель думал так же, как все мужики, и сам кое-что наживал с дров и за свое попечительство получал с мужиков жалованье, тайно от начальства.

Лес, слава богу, кончился, и теперь до самого Вязовья будет ровное поле. И осталось уже немного: переехать реку, потом железнодорожную линию, а там и Вязовье.

– Куда же ты едешь? – спросила Марья Васильевна у Семена. – Поезжай правой дорогой, на мост.

– Чего? И тут проедем. Глубина, не очень чтоб.

– Смотри, как бы нам лошадь не утопить.

– Чего?

– Вот и Ханов поехал на мост, – сказала Марья Васильевна, увидев далеко вправо четверку. – Это, кажется, он едет?

– О-он. Должно, не застал Баквиста. Экой дуrolом, господи помилуй, туда поехал, и зачем, тут на цельных три версты ближе.

## [10]

Подъехали к реке. Летом это была мелкая речушка, которую легко переходили вброд и которая обыкновенно пересыхала к августу, теперь же, после половодья, это была река саженой в шесть ширины, быстрая, мутная, холодная; на берегу и у самой воды видны были свежие колеи – значит, здесь проезжали.

– Вперед! – крикнул Семен сердито и с тревогой, сильно дергая за вожжи и взмахивая локтями, как птица крыльями. – Вперед!

Лошадь вошла в воду по брюхо и остановилась, но тотчас же опять пошла, напрягая силы, и Марья Васильевна почувствовала в ногах резкий холод.

– Вперед! – закричала и она, поднимаясь. – Вперед!

Выехали на берег.

– И что оно такое, это самое, господи, – бормотал Семен, поправляя сбрую. – Чистое наказание с этим земством...

Калоши и башмаки были полны воды, низ платья и шубки и один рукав были мокры, и текло с них; сахар и мука оказались подмоченными – и это было обиднее всего, и с отчаяния Марья Васильевна только всплескивала руками и говорила:

– Ах, Семен, Семен!.. Какой же ты, право!..

Пара слов о разнообразии.

Вновь подавшись в путь, Семен опять принимается сплетничать – на сей раз о том, сколько «греха-то было» в городке, который они только что оставили. Прежде Семен сообщил сплетню, оказавшуюся правдой (об убийстве московского городского головы), и Марья Васильевна ему не поверила и/или не заинтересовалась. Здесь же, похоже, Семен *неправ*, а Марья Васильевна заинтересовалась – и поправляет его. Могло выйти и так, что Семен оба раза передает ложные слухи, а Марья Васильевна оба раза поправила бы его. И опять-таки чутье Чехова явно предпочитает разнообразие, а не статику. Один из талантов Чехова – в способности естественно внедрять разнообразие в ситуацию, какую писатель помельче оставил бы статичной.

Благодаря вот этому разнообразию мы Семена видим двояко: с одной стороны, как русскую версию теоретика-конспиролога XIX века, вечно желающего верить в худшее в ком угодно при власти, а с другой – того, что, пусть и живет среди того же простонародья, что и Марья Васильевна, смог сохранить живой (пусть и беспорядочный) интерес к тому, что вокруг него происходит.

Марья Васильевна же при этом «мировыми событиями» не интересуется, а лишь местными, какие способны повлиять на ее и без того хрупкое положение в этой среде. (А после того, что случилось в трактире, мы ее очень понимаем.) Тем же объясняется и склонность, какую наблюдаем мы в движениях ее ума, постоянно возвращаться мыслями к школе. Это движение самообороны, соблюдения границ. Марья Васильевна неотвязно размышляет о том, на что все еще способна как-то влиять.

Заметьте и то, что мы усматриваем противопоставление Семена и Марьи Васильевны. Они словно две куклы в коробке, лежащие в разных позах. Ему мир интересен; ей – нет. Он рассуждает; она – нет. Оба не доверяют системе (пусть и по разным причинам). Он крестьянин; она – едва ль не. И так далее.

Кукол вообще-то три: Марья Васильевна, Семен и Ханов. Мы невольно продолжаем выискивать в этих трех сходства и различия. Мы объединяем Марью Васильевну и Семена, потому что они из одного города и едут в одной телеге; Марья Васильевна и Ханов объединяемы потому, что оба моложе и выше по общественному положению, чем Семен, и способны (пусть вроде бы и не слишком-то) составить пару; Семен и Ханов объединяемы, потому что оба представляют «людей менее интеллигентных, чем Марья Васильевна, с кем ей приходится иметь дело». Однако каждый персонаж тут по-своему обособлен: Марья Васильевна – единственная женщина, Семен – единственный крестьянин, Ханов – единственный помещик.

Рассказ отличается от настоящей жизни: он подобен столу, на котором лежат всего несколько предметов. «Значение» столу придают выбор предметов и их взаимоотношения. Вообразите на столе вот такой набор: ружье, граната, топорик, керамическая фигурка утки. Если утка – центр композиции и вплотную окружена оружием, мы чувствуем, что утка в беде. Если же утка, ружье и граната загнали топорик в угол, мы, вероятно, сочтем, что утка возглавляет движение современного оружия (ружье, граната) против (старомодного) топорика. Если же все три единицы оружия лежат на самом краю стола, а утка прет на них, мы решим, что утка – радикал-пацифистка, решившая положить всему этому конец.



К этому на самом деле рассказ и сводится: к ограниченному набору элементов, которые мы осмысливаем друг относительно друга.

Ну что ж, по крайней мере, отсюда (с середины стр. 9) путь будет полегче. Наши герои выбрались из леса, вокруг открытый простор. Чехов дает нам простую, полезную для визуализации карту предстоящего пейзажа: «переехать реку, потом железнодорожную линию».

Неподалеку есть мост, но Семен замыслил другое. Он форсирует реку, «глубина, не очень чтоб», и тем самым выигрывает время. Тут в рассказе опять возникает Ханов, он сверхосторожно (благоразумно?) направляется к мосту. Заметьте, что Марья о Ханове не задумывается совсем (никаких вновь пробужденных надежд, никаких сердцебиений). Это подтверждает нашу догадку: ее размышления о Ханове праздны, в них нет ничего серьезного.

Прикинув время, Семен заключает, что Ханов «дуролом» и в итоге друга своего дома не застал. А потому вся поездка Ханова впустую.

Подъезжают к реке.

Прежде чем позволить Семену погнать лошадь дальше, зададимся вопросом: зачем Чехову понадобилось придумывать эту реку? Мог бы просто отправить телегу напрямик в город, по сухой дороге. Наверняка при переходе через реку случится нечто полезное для целей автора. (Объединенная пара законов писательства: «Пусть ничто у тебя не происходит бесцельно» и «Если что-то произошло – пусть оно имеет значение».)

«Летом это была мелкая речушка... теперь же... это была река саженей в шесть ширины». Итак: пересечь такую реку – дело непростое. В этой точке для Семена и Ханова возникает своего рода проверка умений. Какая версия действительности верна: (А) «Семен, самоуверенный крестьянин, пренебрегает господскими соображениями и пытается форсировать реку без брода – с бедственными последствиями» или (Б) «Семен, человек из народа, чтобы сберечь время, разумно берется совершить то, что удалось подобным ему совсем недавно, в отличие от этого бестолкового господина Ханова, тратящего время на предосторожности, в которых нет нужды»?

Марью Васильевну никто не спрашивает, и ей предстоит просто сидеть и принимать удар дальнейшего на себя, пусть она тут и главная героиня, и самый разумный и сознательный человек во всем рассказе.

Поначалу кажется, что дело рискованное. Вода устремляется в телегу. Они выбирают на другой берег, и Семен (теоретик заговора до мозга костей) обвиняет... местное руководство (земство). «Наказание» это – жить здесь. («Дело не во мне, дело в *gorode!*») Тем временем Ханов, воображаем мы, продолжает приближаться к мосту.

Чья взяла? Ну, в некотором роде Семена, однако обувь у Марьи Васильевны полна воды, намокло и платье, а хуже всего то, что испорчены сахар и мука (ее покупки), на которые она потратила, надо полагать, изрядную часть своего заработка.

«Ах, Семен, Семен!.. – причитает она. – Какой же ты, право!..»

До чего печален этот миг: даже в том скромном удовольствии, какого искала она (если приобретение самых основных продуктов для жизни в комнатке можно считать «удовольствием»), – даже в нем ей отказано.

Ханов потратил целый день на поездку без всякого осязаемого результата.

Как и Марья Васильевна.

Выше мы ставили вопрос, зачем Чехову далось морочить себе голову и придумывать тут реку. Он придумал ее, судя по всему, для того, чтобы испортить Марье Васильевне покупки.

И зачем же ему это?

С этим вопросом мы двинемся дальше.

Еще молодым писателем я как-то получил отказ, исполненный похвал, однако завершившийся так: «Получилось быстро, весело и лихо... но мы не уверены, что получился *рассказ*». Меня это, ну... взбесило. (Если получилось быстро, весело и лихо, этого разве не достаточно, балбесы вы эдакие?) Но теперь-то я понимаю. Рассказ – это не просто набор событий, выстроенных одно за другим. Это не бодрое изложение, стремительно развивающееся на нескольких страницах, а затем останавливающееся. Это изложение, которое подталкивает нас дочитать до конца, да, но которое к тому же в самом себе набирает высоту или распахивается и становится... достаточным.

Во времена моего детства у «Липтона» была телереклама с девизом «Это уже суп?».

Мы всегда спрашиваем у читаемого произведения (в том числе и у написанного нами): «Это уже *рассказ*?»

К этому-то мы и стремимся, сочиняя прозу. Мы правим и правим текст, пока не доводим, так сказать, до блеска и текст дарит нам ощущение «вот теперь это *рассказ*».

Например, можно вот так разобраться, в чем источник этого ощущения: в порядке эксперимента усекайте хороший рассказ до той точки, где автор на самом-то деле ее завершил. Просто отрежьте эту часть и посмотрите, какой отклик вызывает подобная искусственная концовка. Полученное ощущение сообщит нам кое-что о том, чего не хватает. Или наоборот: о том, что предлагает оставшийся текст, когда он прочитан, чтобы завершить преобразование «текста» в «*рассказ*».

Итак, допустим, текст завершается вот здесь, в этой точке, докуда мы пока дочитали: «Ах, Семен, Семен!.. Какой же ты, право!..»

КОНЕЦ.

Вернитесь к началу и просмотрите его насквозь, до вот этой концовки. Каково вам? Что, как вам кажется, «сообщает» рассказ с таким завершением? Чего ему не хватает? (Какие булавки все еще в воздухе?)

У меня такое ощущение: «Нет, покамест не *рассказ*».

Давайте посмотрим, можно ли понять, почему оно так.

Ранее мы предположили, что простейшая формулировка сути этого рассказа такова:

*Одинокая женщина сталкивается с возможным любовником.*

Это мы уже проехали, и теперь получается вот так:

*Одинокая женщина сталкивается с возможным любовником, он, в принципе, мог бы облегчить ей одиночество, но этого не происходит, и она (а с ней и мы) осознает, что пуста она, та надежда, затем ее чуть ли не унижают в трактире, а поездка с предполагаемой целью (покупки) оказывается зряшной.*

КОНЕЦ.

Усеченная до этой точки, история представляется случайной и жестокой: с приятной дамой, которая нам симпатична, происходит череда неприятностей, после чего она отправляется восвояси в худшем положении, чем то, из какого она подалась в путь. (Таково описание миллионов дней, прожитых в действительности на белом свете, но это не *история*.)

На семинаре мы иногда говорим, что некий сочиненный текст становится рассказом, когда происходит нечто, меняющее персонажа необратимо. (Довольно-таки драконовский подход, но давайте отталкиваться от него.) Итак, мы излагаем некую историю, начиная в одной временной точке и завершая в другой, чтобы выстроить рамки этого мига перемены. (Не рассказываем о целой неделе, предшествовавшей появлению трех призраков у Скруджа, – или о празднике в честь десятого дня рождения Ромео, или о том периоде жизни Люка Скайуокера, когда в ней ничего не происходило.)

Почему Чехов решил рассказать нам именно об этом дне в жизни Марьи Васильевны? Или, иначе: что в этот день для Марьи Васильевны изменилось? Другой ли она человек по

сравнению с тем, кого мы встретили на первой странице? Вроде бы нет. Случилось ли с ней что-то новое? Вряд ли. С Хановым они виделись прежде не раз, и, как нам сообщили, у нее водились романтические надежды на его счет, однако нагнетания тут никакого, и Марья Васильевна прекрасно это понимает. Ее оскорбили в трактире, но ей это нипочем, и пусть этот ее отклик изменил наше представление о ней, а потому показался неким повышением ставок, ее представления о себе не поменялись. (Мы знаем это по тому, что после инцидента она пила свой чай «с удовольствием» и тут же вернулась к своим раздумьям о школе.)

Вопрос же мы в самом деле ставим вот такой: что могло бы случиться (что должно случиться) в оставшихся семи абзацах, чтобы возвысить это изложение до *рассказа*?

Даже эдак бодрит остановиться в этой точке и признать, что в наличном виде это все еще не рассказ. Пока что не рассказ. И я не собираюсь сейчас объявлять, что к концу рассказ мы получим отменный.

Итак, здесь о самом жанре можно понять нечто сущностное: что бы ни превращало *пока-что-не-рассказ* в *отменный рассказ*, оно должно случиться с минуты на минуту, на ближайшей (последней) странице.

## [11]

На железнодорожном переезде был опущен шлагбаум: со станции шел курьерский поезд. Марья Васильевна стояла у переезда и ждала, когда он пройдет, и дрожала всем телом от холода. Было уже видно Вязовье – и школу с зеленой крышей, и церковь, у которой горели кресты, отражая вечернее солнце; и окна на станции тоже горели, и из локомотива шел розовый дым... И ей казалось, что все дрожит от холода.

Вот он – поезд; окна отливали ярким светом, как кресты на церкви, больно было смотреть. На площадке одного из вагонов первого класса стояла дама, и Марья Васильевна взглянула на нее мельком: мать! Какое сходство! У матери были такие же пышные волосы, такой же точно лоб, наклон головы. И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастья вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбой:

– Мама!

И заплакала, неизвестно отчего. В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...

– Васильевна, садись!

И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу. Четверка переехала линию, за ней Семен. Сторож на переезде снял шапку.

– А вот и Вязовье. Приехали.

Шлагбаум опущен (приближается поезд). За путями им видна родная деревня Вязовье. Чехов описывает отдельные здания, в том числе и место рабства Марьи Васильевны,

«школу с зеленой крышей», в особое время дня – на закате. Какова связь заходящего солнца с постройками? Они отражают солнце. Какие их части, если конкретнее? Кресты и окна станции. (Заметьте разницу между этим описанием и таким: «Селенье лежало перед ним, похожее на всякую другую русскую деревеньку».)

А вот и поезд. Чехов помнит, что он только что сообщил нам о солнце – оно заходит и все озаряет. Итак, окна в поезде тоже горят. Результат: Марья Васильевна не может смотреть на них впрямую. Она смотрит на площадку вагона первого класса. И видит... свою мать. (Отметим тугую связку причин и следствий, одно влечет за собой другое.) И тут же Чехов оговаривает (поправляет Марью Васильевну) ошибку восприятия: «Какое сходство!» Есть ли у нее основания принять эту женщину за свою мать? Да. Чехов предлагает нам эти основания, добавляя подробностей. Каковы сходства? Волосы, лоб, наклон головы.

Этот образ порождает волну воспоминаний: «в первый раз за все эти тринадцать лет» она живо представляет себе свои ранние годы в Москве.

Сравните этот абзац с тем, где она вспоминает свое детство (первый на стр. 2). В том описании не было аквариума с рыбками, не было рояля, пения, ощущения благополучия. Когда перед этим (всего несколькими часами ранее) Марья Васильевна думала о своем детстве, на ум ей пришло «что-то смутное и расплывчатое, точно сон». А теперь возникло множество подробностей. Уточнена та смутная версия ее детства. Когда-то она была кем-то другим, кем-то, у кого есть дом, кого любят, «молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных», человеком в безопасности, о ком заботятся.

Ее охватывает «чувство радости и счастья».

«Мама!» – зовет она и плачет, «неизвестно отчего».

Если мы ждали окончания ее несчастья, вот оно. Облегчение возникло в виде воспоминания. Марья Васильевна вспоминает, кем была когда-то. Она и *есть* та, какой была когда-то.

Задержится ли это переживание счастья? (Изменит ли оно Марью Васильевну бесповоротно?)

Мы понимаем теперь, зачем Чехов рассказал нам историю этого дня и никакого другого. Вчера с Марьей Васильевной этого не происходило, не происходило и в прочие дни за последние тринадцать кошмарных лет.

Именно сегодня – впервые.

Было б полезно остановиться и прочесть эти два абзаца подряд. Посмотрите, в чем они пересекаются (Москва, квартира), но также и что добавляется во втором варианте: аквариум, рояль, любовь, родство. Это нагнетание. Дай Чехов одно и то же описание дважды, получилась бы статика. («Я отправился в магазин, там было жарко, я видел Тодда. Позднее я сходил в магазин, там было жарко, я видел Тодда».) Оживив те воспоминания, Марья Васильевна теперь буквально не тот же самый человек, каким была всего несколько секунд назад. И мы переживаем это как нагнетание: внезапно человек, каким она была (любимой, особенной, окруженной заботой), просыпается в этой пугающей новой действительности. Мы ощущаем это потрясение. («Я – чуть ли не крестьянка, учительница в паршивенькой провинциальной школе? Что? Я? *Марья Васильевна?*»), но переживаем мы и ее радость возвращения к самой себе, к себе настоящей.

Мне нравится эта внезапно восторженная Марья Васильевна. (Я теперь понимаю, до чего несчастной была она все эти годы – и до чего отважной.)

Мы уже говорили, что рассказ – система передачи энергии. Энергия, созданная на первых страницах, передается по рассказу, поэтапно, как ведро с водой на пожаре, и мы надеемся, что ни капли не расплещется.

Отметьте чудесный эффект домино в причинах и следствиях: первичная энергия нашей жалости к Марье Васильевне (эта энергия подтолкнула нас надеяться на то, что героиня полу-

чит то или иное облегчение, какое, как нам ошибочно казалось, мог бы обеспечить ей Ханов) окрепла в ходе этого ужасного дня, увенчавшегося порчей ее покупок, а накопившиеся передряги привели к тому, что Марья Васильевна принимает незнакомку за мать, что, в свою очередь, наводит ее на воспоминания о том, кем она, Марья Васильевна, когда-то была, а это подарило ей первый миг счастья за все то время, какое мы с ней, бедняжкой, знакомы, то есть с самого начала рассказа.

Она помолодела, вновь превратилась в ту беззаботную, счастливую, исполненную надежд девушку, какой когда-то была. Так возвращаются супергерою его сверхспособности.

И тут я всегда ощущаю, что жестокий мир, в каком живет наша героиня, того и гляди исправится.

Во всяком случае, я на это надеюсь.

Подъезжает Ханов. Какое б там ни выиграл Семен время, преодолевая реку вброд, оно потрачено на ожидание, пока пройдет поезд, и потому шило на мыло: Ханов смекалист, как Семен, и наоборот, то есть оба не очень. В этой России никому не хватит смекалки, чтоб одолеть общую скуку – и господа бессильны, и мужики, а между ними застряли Марьи Васильевны этого мира, прозревающие его более-менее внятно.

Увидев Ханова, Марья Васильевна «вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая» (и то, и другое уже случалось с ней ранее, на стр. 5, почти тем же языком, и она отвергла это как невозможное).

«И казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье», а также, как ни странно, «ее торжество». В чем же «торжество»? Ей вернули ее былую юность. Родители живы, «никогда она не была учительницей». Никакого падения не случилось. «То был длинный, тяжелый, странный сон», и теперь она проснулась.

Она вновь счастлива, горделива, полноценный человек – наконец-то.

Она счастлива, но по-прежнему одинока. (Но одинока ли?)

И вот, всего в нескольких строчках от конца, способны ли вы изобрести версию этого рассказа, где эта внезапная уверенность в себе, это новое ощущение себя как человека, достойного любви, меняет ее настолько, что Ханов замечает перемену и видит Марию Васильевну словно впервые, и...

Спорим, способны? Я способен. Каждый раз так и происходит, когда я добираюсь до этой точки.

Но нет.

Семен окликает ее – «Васильевна, садись!», то есть вернись на подводу, коя и есть твоя настоящая жизнь. Внезапно «все исчезло». Рассказ уже сообщил нам, что отношений с Хановым быть не может, так оно и есть – до сих пор. Более о нем не упоминается, лишь о его экипаже: «Четверка переехала линию». И тут же вот эта странная и отчего-то безупречная черточка: сторож на переезде снимает шапку. («С возвращением, сударыня, в одиночество».)

И вот уж они дома, рассказ завершается.

До чего грустно, до чего грустно, до чего совершенно правдиво.

Отчего же Ханов не смог очароваться?

Ну, лучший ответ в том, что рассказ получается краше, если Ханов не очарован. Если б очаровался, предполагалось бы, что раньше этого не происходило по одной-единственной причине: Марья Васильевна никогда не бывала так счастлива (и так привлекательна). Иначе говоря, рассказ следовало бы понимать вот так: «Марье Васильевне для того, чтобы стать любимой, нужно было *превзойти* себя». Такая история менее интересна, даже банальна. Кроме того, она противоречит тому, что нам отчетливо дали понять: эти двое друг дружке не пред-

назначены. Никакое количество счастливого сияния не способно стянуть брешь между ними, и вышло бы фальшиво и натужно, если б эта брешь оказалась стянута.

Замечает ли Ханов эту перемену в ней? Непохоже. Либо упускает эти улыбку и кивок (он уже смотрит за переезд), или же замечает, но они в нем ничего не вдохновляют – ни приветливого прощального слова, ни встречной улыбки-и-кивка, уж тем более признаний в любви. Возможно ли, что он не замечает перемены? Разумеется – а раз так, сцены с Хановым-оборотом вполне отрабатывают свое. (Этот малый до того рассеян, что не замечает, как женщина стряхивает с себя оковы тринадцати лет невзгод.)

Так или иначе, Марье Васильевне все равно. Внимание ее направлено не на Ханова, а в небо, на окна и на деревья, они сияют ее счастьем и «торжеством» внезапного возрождения ее настоящей.

То, что происходит с Марьей Васильевной – глубинно и никак не связано с Хановым: то, что давно было мертво, вновь замерцало в ней жизнью.

И свет, какой наше воображение рисует в ее глазах в тот миг, – в нем вся энергия, накопленная этой историей.

Мы сказали, что история обрамляет некий миг перемены, подразумевает: «Вот тот день, когда все изменилось необратимо». Или так: «Вот тот день, когда все почти изменилось необратимо – и все же не изменилось». До того мига у переезда «На подводе» сводился к разновидности второго варианта: «Вот тот день, когда все вроде бы могло измениться необратимо, однако не изменилось, потому что, конечно же, никак не могло» (история краткого обманчивого всплеска надежды). У переезда история превращается в такую: «Вот тот день, когда все на самом-то деле изменилось необратимо, однако не так, как мы ожидали, что, может, к добру, а может, и к худу».

Если мы чувствуем себя ничем и всегда им были, это одна история. Но если мы ничто, а затем, в один чудесный миг, вспоминаем, что когда-то были чем-то, – это история радостнее или печальнее?

Ну, это как посмотреть.

Мы размышляем (история подтолкнула нас поразмышлять): каковы могут быть последствия этого мимолетного переживания у Марьи Васильевны этих силы и уверенности? «Изменил ли ее безвозвратно» этот опыт? Будет ли она завтра чувствовать себя так же? Уцелеет ли в ней знание о том, что когда-то была она молода и любима, и повлияет ли оно на то, как Марья Васильевна живет?

Предпоследний абзац подсказывает нам, что нет: «дрожа, коченея от холода», подсказывает, что Марья Васильевна возвращается к своему прежнему состоянию, особенно с учетом того, что на вершине ее счастья все «горело», это слово у нас связано с теплом.

Но свойство этого прекрасного рассказа в том, что мы способны вообразить себе жизни персонажей за пределами рассказа. Я в силах представить себе, как этот опыт скрашивает Марье Васильевне жизнь, как он живет в потайном месте внутри ее, как она время от времени навещает его, хлопоча в том убогом школьном здании. В силах я вообразить и то, как жизнь ее делается от этого переживания хуже – дразнит навязчиво, напоминает о том, как низко она пала.

Способен я представить себе и самый печальный исход, согласующийся со всей ее предыдущей жизнью: минет несколько недель (месяцев, лет) этой отупляющей жизни, и Марья Васильевна полностью забудет этот миг озарения у железнодорожного переезда, как позабыла о своем детском аквариуме.

Это описание одиночества, настоящего одиночества, одиночества в том виде, как оно возникает в мире, делает таким соразмерным человеку и таким душераздирающим именно то, что мы смотрели, как Марья Васильевна проживает все это, изнутри ее самой. Рассказ

с меньшей сосредоточенностью на внутреннем мире мог бы породить простую жалость («Ох, бедняжка одишенька»). Мы бы увидели Марью Васильевну как Меньшего Другого. Но, попутно втягивая в происходящее нас, виртуозная сосредоточенность на внутреннем налагает ответственность и на героиню. Она небезупречный человек, страдающий от одиночества. Она небезупречный человек, страдающий от одиночества. Нам жаль небезупречную Марью Васильевну в той же мере, в какой пожалели бы мы кого-то одинокого и небезупречного, кто нам дорог – или небезупречного (одинокого) себя.

Можно помыслить этот рассказ вот так: читатель сидит в коляске мотоцикла, за рулем – автор. В ладно изложенной истории читатель с писателем так близки, что представляют собой единое целое. Моя работа как писателя – сохранять минимальное расстояние между мотоциклом и коляской, чтобы, когда я забираю правее, вы тоже ехали вправо. Когда я в конце рассказа сбрасываю мотоцикл со скалы, у вас не остается выбора – только последовать за мной. (Я до сих пор не дал вам никаких причин отстраняться от меня.) Если расстояние между мотоциклом и коляской делается слишком большим, когда я закладываю вираж, вы этого не улавливаете, не поддерживаете связи со мной, скучаете или раздражаетесь и бросаете читать, и отправляетесь смотреть какое-нибудь кино. И тогда нет никакого развития персонажей, ни сюжета, ни голоса, ни политики, ни темы. Ничего нету.

Чехов держал нас так близко с Марьей Васильевной, что мы, по сути, сделались ею. Он не дал нам ни единой причины эмоционально отдалиться от нее – напротив, описал работу ее ума так хорошо, что временами кажется, что он описывает движения нашего ума. Мы – Марья Васильевна, Марья Васильевна – это мы, но мы в другой жизни, в той, где мы неисцелимо одиноки.

Решает ли этот рассказ проблему одиночества? Предлагает ли решение? Нет. Он сообщает, что подобное одиночество вечно с нами – и вечно с нами пребудет. Покуда есть любовь, будут люди недолюбленные. Покуда есть богатство, будет и бедность. Покуда есть вдохновение, будет и скука. Рассказ, по сути, приходит к заключению: «Да, вот так оно на белом свете».

Но истинная красота рассказа – не в его очевидном выводе, но в переменах в умах читателя, возникших попутно.

Чехов однажды сказал: «Искусство не обязано решать какие бы то ни было вопросы, его задача уметь освещать их»<sup>10</sup>. Освещать их – значит, позволять нам прочувствовать вопрос полно, ни в какой части от него не отворачиваясь.

Мы по-настоящему переживаем одиночество Марьи Васильевны. Чувствуем его как свое. Узнаём, если не знали прежде, что бывает одиночество без всякой надежды на избавление, его полно вокруг, в людях, никак не выказывающих этого, они едут в город, забирают зарплату, тихо возвращаются домой (или выстаивают очередь на почте, или сидят в машине на светофоре, поют вместе с радио).

За эти одиннадцать страниц на чистом листе нашего ума, с какого мы начали, появился новый друг – Марья Васильевна, которая, если мой опыт может служить хоть каким-то ориентиром, пребудет с вами навеки. И когда в следующий раз кого-то охарактеризуют как «одинокое», вы, благодаря дружбе с Марьей Васильевной, возможно, будете более склонны подумать о том человеке с нежностью, пусть вы с ним и не знакомы.

---

<sup>10</sup> Судя по всему, парафраз из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 30 мая 1888 года: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как, при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком».

## Вдогонку № 1

Если какой-нибудь преподаватель среди нас решит применить укороченный вариант этого изнурительного упражнения «по-странице-за-раз», я бы посоветовал рассказ Хемингуэя «Кошка под дождем»<sup>11</sup>. Я поступаю так: фотокопирую весь рассказ (там примерно тысяча двести слов), затем режу на шесть «страниц» где-то по две сотни слов. Затем предлагаю всем молча прочитать первую страницу, после чего спрашиваю, как мы уже проделали выше: (1) что вы успели узнать? (2) что вам стало любопытно? (3) куда, как вам кажется, рассказ поведет дальше? (Какие булавы подброшены вверх?)

Ближе к концу рассказа выберите точку, где его усечь, и задайте вопрос «О чем *история* пока?».

Выполняя это упражнение, студенты получают настоящее переживание того, в какой мере рассказ на самом деле спланирован и театрален. Этот рассказик предлагает особенно замечательную возможность увидеть, как происходит нагнетание. Он негромок, однако постоянно в движении. Тонкое развитие истории происходит едва ли не в каждом абзаце.

Резюме: рассказ – линейно-временное явление.

На самом деле таково любое произведение искусства. Мы знаем, что думаем о кино, уже через несколько минут после его начала. Знакомясь с тем или иным живописным полотном, наш ум заполняется с нуля. В концертном зале мы либо заморожены с ходу, либо размышляем, что за сообщение набирает на телефоне вон тот парень на балконе.

Рассказ – череда накапливающихся импульсов, каждый следующий так или иначе воздействует на нас. Каждый помещает нас в некое новое место относительно того, где мы сейчас находимся. Критика – не некий непостижимый загадочный процесс. Она сводится вот к чему: (1) замечать, какой отклик порождает то или иное произведение искусства, от мгновения к мгновению, (2) совершенствовать артикуляцию этого отклика.

В работе с учениками я подчеркиваю, как много сил дарит этот процесс. Мир полон людей со своими шкурными замыслами, они пытаются убедить нас действовать в их пользу (тратиться в их пользу, в их пользу воевать или умирать, ущемлять других). Но внутри у нас есть то, что Хемингуэй назвал «встроенным удароустойчивым детектором фуфла»<sup>12</sup>. Как мы распознаем фуфло? Мы наблюдаем, как откликается на него некая глубинная, искренняя часть нашего ума.

И именно эту часть совершенствуют чтение и письмо.

Можно проделывать это упражнение «одна-страница-за-раз» и с другими художественными формами.

Например, возьмем фрагмент из кинофильма «Похитители велосипедов»<sup>13</sup>, начинающийся с сорок пятой минуты. События в том фрагменте таковы: отец с сыном ищут украденный отцов велосипед. След, по которому они идут, исчезает из-за совершенной отцом ошибки. Когда сын спрашивает его об этом, отец бьет сына, тот начинает плакать. Отец велит сыну подождать у моста, а сам спускается на берег осмотреться.

---

<sup>11</sup> Перевод Л. Кисловой.

<sup>12</sup> Из интервью Эрнеста Хемингуэя Джорджу Плимptonу для «Пэрис Ревью», вып. 18 (весна 1958 г.); позднее опубликовано в: *Writers at Work, Second Series* (1963).

<sup>13</sup> «Ladri di biciclette» (1948) – кинодрама итальянского неореалиста Витторио Де Сики.



Затем отец слышит шум: похоже, тонет какой-то мальчик. Отец предполагает – и мы вместе с ним, – что это его сын. Но нет: сын стоит на вершине лестницы на мосту, в точности там, где ему было велено ждать.

Отец с сыном идут вдоль реки. Угрызаясь из-за того, что стукнул ребенка, отец заглядывает в кошелек и предлагает расточительство: сходить поесть пиццы. В ресторане их сажают рядом с зажиточной семьей. Сын с любопытством наблюдает за богатым сверстником. Заметив это, отец в порыве откровения изливает мальчику душу. (Боль, причиненная оплеухой, исцелена.)

На занятии мы несколько раз пересматриваем этот эпизод и замечаем то, что упустили при первом просмотре. Например, когда отец с сыном печально бредут вдоль реки, мальчик обходит дерево с одной стороны, а отец – с другой. Но когда приближаются к следующему, сын резко виляет, и они с отцом огибают его с одной и той же стороны. (Мы прочитываем это как «возможное примирение?») Мимо проезжает грузовик, набитый ликующими футбольными болельщиками (они, в отличие от отца с сыном, счастливы). Отец замечает, что его сын замечает молодежь в грузовике, и это, совместно с муками совести, какие он переживает из-за той оплеухи, рождает в нем мысль отвести мальчика в ресторан. (Но сперва он заглядывает в кошелек.) В милой сцене с примирением позади отца с сыном мы видим, что на реку глазеет влюбленная парочка.

Без деревьев, грузовика со счастливыми болельщиками, проверки кошелька и влюбленной парочки сцена получилась бы мельче.

Среди удовольствий такого упражнения – наблюдать, как до моих учеников это доходит, да, ух ты, режиссер Витторио Де Сика действительно приложил вон сколько усилий. Каждая черточка в каждом кадре тщательно взвешена и с любовью применена, и отчасти поэтому весь эпизод трогает зрителя с первого же просмотра. То есть Де Сика взял на себя ответственность за каждую мелочь в этом фильме.

Разумеется, взял. «Похитители велосипедов» – великое произведение искусства, а Де Сика – художник, и именно это и есть дело художника: брать на себя ответственность.

**Певцы**  
***Иван Сергеевич Тургенев***  
**1852**

**Певцы**

[1]

Небольшое селыцо Колотовка, принадлежавшее некогда помещице, за лихой и бойкий нрав прозванной в околотке Стрыганихой (настоящее имя ее осталось неизвестным), а ныне состоящее за каким-то петербургским немцем, лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуще реки, – через реку можно по крайней мере навести мост, – разделяет обе стороны бедной деревушки. Несколько тощих ракит боязливо спускаются по песчаным его бокам; на самом дне, сухом и желтом, как медь, лежат огромные плиты глинистого камня. Невеселый вид, нечего сказать, – а между тем всем окрестным жителям хорошо известна дорога в Колотовку: они ездят туда охотно и часто.

У самой головы оврага, в нескольких шагах от той точки, где он начинается узкой трещиной, стоит небольшая четверугольная избушка, стоит одна, отдельно от других. Она крыта соломой, с трубой; одно окно, словно зоркий глаз, обращено к оврагу и в зимние вечера, освещенное изнутри, далеко виднеется в тусклом тумане мороза и не одному проезжему мужичку мерцает путеводной звездой. Над дверью избушки прибита голубая дощечка: эта избушка – кабак, прозванный «Притынным»<sup>14</sup>. В этом кабаке вино продается, вероятно, не дешевле положенной цены, но посещается он гораздо прилежнее, чем все окрестные заведения такого же рода. Причиной этому целовальник Николай Иваныч.

[2]

Николай Иваныч – некогда стройный, кудрявый и румяный парень, теперь же необычайно толстый, уже поседевший мужчина с заплывшим лицом, хитро-добродушными глазками и жирным лбом, перетянутым морщинами, словно нитками, – уже более двадцати лет проживает в Колотовке. Николай Иваныч человек расторопный и сметливый, как большая часть целовальников. Не отличаясь ни особенной любезностью, ни говорливостью, он обладает даром привлекать и удерживать у себя гостей, которым как-то весело сидеть перед его стойкой, под спокойным и приветливым, хотя зорким взглядом флегматического хозяина. У него много здравого смысла; ему хорошо знаком

---

<sup>14</sup> Притынным называется всякое место, куда охотно сходятся, всякое приятное место. – *Примеч. И. С. Тургенева.*

и помещичий быт, и крестьянский, и мещанский; в трудных случаях он мог бы подать неглупый совет, но, как человек осторожный и эгоист, предпочитает оставаться в стороне и разве только отдаленными, словно без всякого намерения произнесенными намеками наводит своих посетителей – и то любимых им посетителей – на путь истины. Он знает толк во всем, что важно или занимательно для русского человека: в лошадях и в скотине, в лесе, и кирпичях, в посуде, в красном товаре и в кожевном, в песнях и в плясках. Когда у него нет посещения, он обыкновенно сидит, как мешок, на земле перед дверью своей избы, подвернув под себя свои тонкие ножки, и перекидывается ласковыми словцами со всеми прохожими. Много видал он на своем веку, пережил не один десяток мелких дворян, заезжавших к нему за «очищенным», знает всё, что делается на сто верст кругом, и никогда не пробалтывается, не показывает даже виду, что ему и то известно, чего не подозревает самый проницательный становой. Знай себе помалчивает, да посмеивается, да стаканчиками пошевеливает. Его соседи уважают: штатский генерал Щерепетенко, первый по чину владелец в уезде, всякий раз снисходительно ему кланяется, когда проезжает мимо его домика. Николай Иваныч человек со влиянием: он известного конокрада заставил возратить лошадь, которую тот свел со двора у одного из его знакомых, образумил мужиков соседней деревни, не хотевших принять нового управляющего, и т. д. Впрочем, не должно думать, чтобы он это делал из любви к справедливости, из усердия к ближним – нет! Он просто старается предупредить всё то, что может как-нибудь нарушить его спокойствие.

### [3]

Николай Иваныч женат, и дети у него есть. Жена его, бойкая, востроносая и быстроглазая мещанка, в последнее время тоже несколько отяжелела телом, подобно своему мужу. Он во всем на нее полагается, и деньги у ней под ключом. Пьяницы-крикуны ее боятся; она их не любит: выгоды от них мало, а шуму много; молчаливые, угрюмые ей скорее по сердцу. Дети Николая Иваныча еще малы; первые все перемерли, но оставшиеся пошли в родителей: весело глядеть на умные личики этих здоровых ребят.

Был невыносимо жаркий июльский день, когда я, медленно передвигая ноги, вместе с моей собакой поднимался вдоль Колотовского оврага в направлении Притынного кабачка. Солнце разгоралось на небе, как бы свирепея; парило и пекло неотступно; воздух был весь пропитан душной пылью. Покрытые лоском грачи и вороны, разинув носы, жалобно глядели на проходящих, словно прося их участия; одни воробьи не горевали и, распуша перышки, еще яростнее прежнего чирикали и дрались по заборам, дружно взлетали с пыльной дороги, серыми тучками носились над зелеными конопляниками. Жажда меня мучила. Воды не было близко: в Колотовке, как и во многих других степных деревнях, мужики, за неимением ключей и колодцев, пьют какую-то жидкую грязцу из пруда... Но кто же назовет это отвратительное пойло водою? Я хотел спросить у Николая Иваныча стакан пива или квасу.

Признаться сказать, ни в какое время года Колотовка не представляет отрадного зрелища; но особенно грустное чувство возбуждает она, когда

июльское сверкающее солнце своими неумолимыми лучами затопляет и бурые полуразметанные крыши домов, и этот глубокий овраг, и выжженный, запыленный выгон, по которому безнадежно скитаются худые, длинноногие курицы, и серый осиновый сруб с дырами вместо окон, остаток прежнего барского дома, кругом заросший крапивой, бурьяном и полынью, и покрытый гусиным пухом, черный, словно раскаленный пруд, с каймой из полувysохшей грязи и сбитой набок плотиной, возле которой на мелко истоптанной, пепеловидной земле овцы, едва дыша и чихая от жара, печально теснятся друг к дружке и с унылым терпением наклоняют головы как можно ниже, как будто выжидая, когда ж пройдет, наконец, этот невыносимый зной.

#### [4]

Усталыми шагами приближался я к жилищу Николая Иваныча, возбуждая, как водится, в ребятишках изумление, доходившее до напряженно-бессмысленного созерцания, в собаках – негодование, выражавшееся лаем, до того хриплым и злобным, что, казалось, у них отрывалась вся внутренность, и они сами потом кашляли и задыхались, – как вдруг на пороге кабачка показался мужчина высокого роста, без шапки, во фризовой шинели, низко подпоясанной голубым кушачком. На вид он казался дворовым; густые седые волосы в беспорядке вздымались над сухим и сморщенным его лицом. Он звал кого-то, торопливо действуя руками, которые, очевидно, размахивались гораздо далее, чем он сам того желал. Заметно было, что он уже успел выпить.

– Иди, иди же! – залепетал он, с усилием поднимая густые брови, – иди, Моргач, иди! Экой ты, братец, ползешь, право слово. Это нехорошо, братец. Тут ждут тебя, а ты вот ползешь... Иди.

– Ну, иду, иду, – раздался дребезжащий голос, и из-за избы направо показался человек низенький, толстый и хромой. На нем была довольно опрятная суконная чуйка, вдетая на один рукав; высокая остроконечная шапка, прямо надвинутая на брови, придавала его круглому, пухлому лицу выражение лукавое и насмешливое. Его маленькие желтые глазки так и бегали, с тонких губ не сходила сдержанная, напряженная улыбка, а нос, острый и длинный, нахально выдвигался вперед, как руль. – Иду, любезный, – продолжал он, ковыляя в направлении питейного заведения, – зачем ты меня зовешь?.. Кто меня ждет?

– Зачем я тебя зову? – сказал с укоризной человек во фризовой шинели. – Экой ты, Моргач, чудной, братец: тебя зовут в кабак, а ты еще спрашиваешь, зачем. А ждут тебя всё люди добрые: Турок-Яшка, да Дикий-Барин, да рядчик с Жиздры. Яшка-то с рядчиком об заклад побились: осьмуху пива поставили – кто кого одолеет, лучше споет то есть... понимаешь?

– Яшка петь будет? – с живостью проговорил человек, прозванный Моргачом. – И ты не врешь, Обалдуй?

[5]

– Я не вру, – с достоинством отвечал Обалдуй, – а ты брешешь. Стало быть, будет петь, коли об заклад побился, божья коровка ты этакая, плут ты этакой, Моргач!

– Ну, пойдем, простота, – возразил Моргач.

– Ну, поцелуй же меня по крайней мере, душа ты моя, – залепетал Обалдуй, широко раскрыв объятия.

– Вишь, Езоп изнеженный, – презрительно ответил Моргач, отталкивая его локтем, и оба, нагнувшись, вошли в низенькую дверь.

Слышанный мною разговор сильно возбудил мое любопытство. Уже не раз доходили до меня слухи об Яшке-Турке как о лучшем певце в околотке, и вдруг мне представился случай услышать его в состязании с другим мастером. Я удвоил шаги и вошел в заведение.

Вероятно, не многие из моих читателей имели случай заглядывать в деревенские кабаки: но наш брат, охотник, куда не заходит! Устройство их чрезвычайно просто. Они состоят обыкновенно из темных сеней и белой избы, разделенной надвое перегородкой, за которую никто из посетителей не имеет права заходить. В этой перегородке, над широким дубовым столом, проделано большое продольное отверстие. На этом столе, или стойке, продается вино. Запечатанные штофы разной величины рядом стоят на полках, прямо против отверстия. В передней части избы, предоставленной посетителям, находятся лавки, две-три пустые бочки, угловой стол. Деревенские кабаки большей частью довольно темны, и почти никогда не увидите вы на их бревенчатых стенах каких-нибудь ярко раскрашенных лубочных картин, без которых редкая изба обходится.

Когда я вошел в Притынный кабачок, в нем уже собралось довольно многочисленное общество.

[6]

За стойкой, как водится, почти во всю ширину отверстия, стоял Николай Иваныч, в пестрой ситцевой рубаше, и, с ленивой усмешкой на пухлых щеках, наливал своей полной и белой рукой два стакана вина вошедшим приятелям, Моргачу и Обалдую; а за ним, в углу, возле окна, виднелась его востроглазая жена. Посередине комнаты стоял Яшка-Турок, худой и стройный человек лет двадцати трех, одетый в долгополый нанковый кафтан голубого цвета.

Он смотрел удалым фабричным малым и, казалось, не мог похвастаться отличным здоровьем. Его впалые щеки, большие беспокойные серые глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатым лоб с закинутыми назад светло-русыми кудрями, крупные, но красивые, выразительные губы – всё его лицо изобличало человека впечатлительного и страстного. Он был в большом волнении: мигал глазами, неровно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке, – да у него и точно была лихорадка, та тревожная, внезапная лихорадка, которая так знакома всем людям, говорящим или поющим перед собранием. Подле него стоял мужчина лет сорока, широкоплечий, широкоскулый, с низким лбом, узкими татарскими глазами,

коротким и плоским носом, четверугольным подбородком и черными блестящими волосами, жесткими, как щетина. Выражение его смуглого с свинцовым отливом лица, особенно его бледных губ, можно было бы назвать почти свирепым, если б оно не было так спокойно-задумчиво. Он почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом, как бык из-под ярма. Одет он был в какой-то поношенный сюртук с медными гладкими пуговицами; старый черный шёлковый платок окутывал его огромную шею. Звали его Диким-Барин. Прямо против него, на лавке под образами, сидел соперник Яшки – рядчик из Жиздры. Это был невысокого роста плотный мужчина лет тридцати, рябой и курчавый, с тупым вздернутым носом, живыми карими глазами и жидкой бородкой. Он бойко поглядывал кругом, подсунув под себя руки, беспечно болтал и постукивал ногами, обутыми в щегольские сапоги с оторочкой. На нем был новый тонкий армяк из серого сукна с плисовым воротником, от которого резко отделялся край алой рубахи, плотно застегнутой вокруг горла. В противоположном углу, направо от двери, сидел за столом какой-то мужичок в узкой изношенной свите, с огромной дырой на плече. Солнечный свет струился жидким желтоватым потоком сквозь запыленные стекла двух небольших окошек и, казалось, не мог победить обычной темноты комнаты: все предметы были освещены скупо, словно пятнами. Зато в ней было почти прохладно, и чувство духоты и зноя, словно бремя, свалилось у меня с плеч, как только я переступил порог.

[7]

Мой приход – я это мог заметить – сначала несколько смутил гостей Николая Иваныча; но, увидев, что он поклонился мне, как знакомому человеку, они успокоились и уже более не обращали на меня внимания. Я спросил себе пива и сел в уголок, возле мужичка в изорванной свите.

– Ну, что ж! – возопил вдруг Обалдуй, выпив духом стакан вина и сопровождая свое восклицание теми странными размахиваниями рук, без которых он, по-видимому, не произносил ни одного слова. – Чего еще ждать? Начинать так начинать. А? Яша?..

– Начинать, начинать, – одобрительно подхватил Николай Иваныч.

– Начнем, пожалуй, – хладнокровно и с самоуверенной улыбкой промолвил рядчик, – я готов.

– И я готов, – с волнением произнес Яков.

– Ну, начинайте, ребята, начинайте, – пропищал Моргач.

Но, несмотря на единодушно изъявленное желание, никто не начинал; рядчик даже не приподнялся с лавки, – все словно ждали чего-то.

– Начинай! – угрюмо и резко проговорил Дикий-Барин.

Яков вздрогнул. Рядчик встал, осунул кушак и откашлялся.

– А кому начать? – спросил он слегка изменившимся голосом у Дикого-Барина, который всё продолжал стоять неподвижно посередине комнаты, широко расставив толстые ноги и почти по локоть засунув могучие руки в карманы шаровар.

– Тебе, тебе, рядчик, – залепетал Обалдуй, – тебе, братец.

Дикий-Барин посмотрел на него исподлобья. Обалдуй слабо пискнул, замялся, глянул куда-то в потолок, повел плечами и умолк.

– Жеребий кинуть, – с расстановкой произнес Дикий-Барин, – до осьмуху на стойку.

Николай Иваныч нагнулся, достал, кряхтя, с полу осьмуху и поставил ее на стол.

Дикий-Барин глянул на Якова и промолвил: «Ну!»

Яков зарылся у себя в карманах, достал грош и наметил его зубом. Рядчик вынул из-под полы кафтана новый кожаный кошелек, не торопясь распутал шнурок и, насыпав множество мелочи на руку, выбрал новенький грош. Обалдуй подставил свой затасканный картуз с обломанным и отставшим козырьком; Яков кинул в него свой грош, рядчик – свой.

## [8]

– Тебе выбирать, – проговорил Дикий-Барин, обратившись к Моргачу.

Моргач самодовольно усмехнулся, взял картуз в обе руки и начал его встряхивать.

Мгновенно воцарилась глубокая тишина: гроши слабо звякали, ударяясь друг о друга. Я внимательно поглядел кругом: все лица выражали напряженное ожидание; сам Дикий-Барин прищурился; мой сосед, мужичок в изорванной свитке, и тот даже с любопытством вытянул шею. Моргач запустил руку в картуз и достал рядчиков грош; все вздохнули. Яков покраснел, а рядчик провел рукой по волосам.

– Ведь я же говорил, что тебе, – воскликнул Обалдуй, – я ведь говорил.

– Ну, ну, не «циркай»! <sup>15</sup> – презрительно заметил Дикий-Барин. – Начинай, – продолжал он, качнув головой на рядчика.

– Какую же мне песню петь? – спросил рядчик, приходя в волнение.

– Какую хочешь, – отвечал Моргач. – Какую вздумается, ту и пой.

– Конечно, какую хочешь, – прибавил Николай Иваныч, медленно складывая руки на груди. – В этом тебе указу нету. Пой какую хочешь; да только пой хорошо; а мы уж потом решим по совести.

– Разумеется, по совести, – подхватил Обалдуй и полизал край пустого стакана.

– Дайте, братцы, откашляться маленько, – заговорил рядчик, перебирая пальцами вдоль воротника кафтана.

– Ну, ну, не прохлаждайся – начинай! – решил Дикий-Барин и потупился.

Рядчик подумал немного, встряхнул головой и выступил вперед. Яков впился в него глазами...

Но прежде чем я приступлю к описанию самого состязания, считаю не лишним сказать несколько слов о каждом из действующих лиц моего рассказа. Жизнь некоторых из них была уже мне известна, когда я встретился с ними в Притынном кабачке; о других я собрал сведения впоследствии.

---

<sup>15</sup> Циркают ястреба, когда они чего-нибудь испугаются. – Примеч. И. С. Тургенева.

[9]

Начнем с Обалдуя. Настоящее имя этого человека было Евграф Иванов; но никто во всем околотке не звал его иначе как Обалдуем, и он сам величал себя тем же прозвищем: так хорошо оно к нему пристало. И действительно, оно как нельзя лучше шло к его незначительным, вечно встревоженным чертам. Это был загулявший, холостой дворовый человек, от которого собственные господа давным-давно отступились и который, не имея никакой должности, не получая ни гроша жалованья, находил, однако, средство каждый день покутить на чужой счет. У него было множество знакомых, которые поили его вином и чаем, сами не зная зачем, потому что он не только не был в обществе забавен, но даже, напротив, надоедал всем своей бессмысленной болтовней, несносной навязчивостью, лихорадочными телодвижениями и беспрестанным неестественным хохотом. Он не умел ни петь, ни плясать; отроду не сказал не только умного, даже путного слова: все «лотошил» да врал что ни попало – прямой Обалдуй! И между тем ни одной попойки на сорок верст кругом не обходилось без того, чтобы его долговязая фигура не вертелась тут же между гостями, – так уж к нему привыкли и переносили его присутствие как неизбежное зло. Правда, обходились с ним презрительно, но укрощать его нелепые порывы умел один Дикий-Барин.

Моргач несколько не походил на Обалдуя. К нему тоже шло название Моргача, хотя он глазами не моргал более других людей; известное дело: русский народ на прозвища мастер. Несмотря на мое старанье вывести пообстоятельнее прошедшее этого человека, в жизни его остались для меня – и, вероятно, для многих других – темные пятна, места, как выражаются книжники, покрытые глубоким мраком неизвестности. Я узнал только, что он некогда был кучером у старой бездетной барыни, бежал со вверенной ему тройкой лошадей, пропадал целый год и, должно быть, убедившись на деле в невыгодах и бедствиях бродячей жизни, вернулся сам, но уже хромой, бросился в ноги своей госпоже и, в течение нескольких лет примерным поведением загладив свое преступление, понемногу вошел к ней в милость, заслужил наконец ее полную доверенность, попал в приказчики, а по смерти барыни, неизвестно каким образом, оказался отпущенным на волю, приписался в мещане, начал снимать у соседей бакши, разбогател и живет теперь припеваючи.

[10]

Это человек опытный, себе на уме, не злой и не добрый, а более расчетливый; это тертый калач, который знает людей и умеет ими пользоваться. Он осторожен и в то же время предприимчив, как лисица; болтлив, как старая женщина, и никогда не проговаривается, а всякого другого заставит высказаться; впрочем, не прикидывается простачком, как это делают иные хитрецы того же десятка, да ему и трудно было бы притворяться: я никогда не видывал более проницательных и умных глаз, как его крошечные,



лукавые «глядделки»<sup>16</sup>. Они никогда не смотрят просто – всё высматривают да подсматривают. Моргач иногда по целым неделям обдумывает какое-нибудь, по-видимому, простое предприятие, а то вдруг решится на отчаянно смелое дело; кажется, тут ему и голову сломить... смотришь – всё удалось, всё как по маслу пошло. Он счастлив и верит в свое счастье, верит приметам. Он вообще очень суеверен. Его не любят, потому что ему самому ни до кого дела нет, но уважают. Всё его семейство состоит из одного сынишки, в котором он души не чает и который, воспитанный таким отцом, вероятно, пойдет далеко. «А Моргачонок в отца вышел», – уже и теперь говорят о нем вполголоса старики, сидя на завалинках и толкуя меж собой в летние вечера; и все понимают, что это значит, и уже не прибавляют ни слова.

Об Якове-Турке и рядчике нечего долго распространяться. Яков, прозванный Турком, потому что действительно происходил от пленной турчанки, был по душе – художник во всех смыслах этого слова, а по званию – черпальщик на бумажной фабрике у купца; что же касается до рядчика, судьба которого, признаюсь, мне осталась неизвестной, то он показался мне изворотливым и бойким городским мещанином. Но о Диком-Барине стоит поговорить несколько поподробнее.

## [11]

Первое впечатление, которое производил на вас вид этого человека, было чувство какой-то грубой, тяжелой, но неотразимой силы. Сложен он был неуклюже, «сбитнем», как говорят у нас, но от него так и несло несокрушимым здоровьем, и – странное дело – его медвежья фигура не была лишена какой-то своеобразной грации, происходившей, может быть, от совершенно спокойной уверенности в собственном могуществе. Трудно было решить с первого разу, к какому сословию принадлежал этот Геркулес; он не походил ни на дворового, ни на мещанина, ни на обеднявшего подьячего в отставке, ни на мелкопоместного разорившегося дворянина – псаря и драчуна: он был уж точно сам по себе. Никто не знал, откуда он свалился к нам в уезд; поговаривали, что происходил он от однодворцев и состоял будто где-то прежде на службе; но ничего положительного об этом не знали; да и от кого было и узнавать, – не от него же самого: не было человека более молчаливого и угрюмого. Также никто не мог положительно сказать, чем он живет; он никаким ремеслом не занимался, ни к кому не ездил, не знался почти ни с кем, а деньги у него водились; правда, небольшие, но водились. Вел он себя не то что скромно, – в нем вообще не было ничего скромного, – но тихо; он жил, словно никого вокруг себя не замечал и решительно ни в ком не нуждался. Дикий-Барин (так его прозвали; настоящее же его имя было Перевлесов) пользовался огромным влиянием во всем округе; ему повиновались тотчас и с охотой, хотя он не только не имел никакого права приказывать кому бы то ни было, но даже сам не изъявлял малейшего притязания на послушание людей, с которыми случайно сталкивался. Он говорил – ему покорялись; сила всегда свое возьмет. Он почти не пил вина, не знался с женщинами и страстно любил пение. В этом человеке было много загадочного; казалось, какие-то громадные силы угрюмо

<sup>16</sup> Орловцы называют глаза гляделками, так же как рот едалом. – *Примеч. И. С. Тургенева.*

покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя и всё, до чего ни коснутся; и я жестоко ошибаюсь, если в жизни этого человека не случилось уже подобного взрыва, если он, наученный опытом и едва спасшись от гибели, неумолимо не держал теперь самого себя в ежовых рукавицах. Особенно поражала меня в нем смесь какой-то врожденной, природной свирепости и такого же врожденного благородства, – смесь, которой я не встречал ни в ком другом.

## [12]

Итак, рядчик выступил вперед, закрыл до половины глаза и запел высочайшим фальцетом. Голос у него был довольно приятный и сладкий, хотя несколько сиплый; он играл и вилял этим голосом, как юлою, беспрестанно заливался и переливался сверху вниз и беспрестанно возвращался к верхним нотам, которые выдерживал и вытягивал с особенным старанием, умолкал и потом вдруг подхватывал прежний напев с какой-то залихватской, заносистой удалью. Его переходы были иногда довольно смелы, иногда довольно забавны: знатоку они бы много доставили удовольствия; немец пришел бы от них в негодование. Это был русский *tenore di grazia*, *ténor léger*<sup>17</sup>. Пел он веселую, плясовую песню, слова которой, сколько я мог уловить сквозь бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания, были следующие:

Распашу я, молода-молоденька,  
Землицы маленько;  
посею, молода-молоденька,  
Цветика аленька.

Он пел; все слушали его с большим вниманьем. Он, видимо, чувствовал, что имеет дело с людьми сведущими, и потому, как говорится, просто лез из кожи. Действительно, в наших краях знают толк в пении, и недаром село Сергиевское, на большой орловской дороге, славится во всей России своим особенно приятным и согласным напевом. Долго рядчик пел, не возбуждая слишком сильного сочувствия в своих слушателях; ему недоставало поддержки, хора; наконец, при одном особенно удачном переходе, заставившем улыбнуться самого Дикого-Барина, Обалдуй не выдержал и вскрикнул от удовольствия. Все встрепенулись. Обалдуй с Моргачом начали вполголоса подхватывать, подтягивать, покрикивать: «Лихо!.. Забирай, шельмец!.. Забирай, вытягивай, аспид! Вытягивай еще! Накаливай еще, собака ты этакая, пес!.. Погуби Ирод твою душу!» и пр.

## [13]

Николай Иваныч из-за стойки одобрительно закачал головой направо и налево. Обалдуй, наконец, затопал, засеменял ногами и задержал плечиком,

---

<sup>17</sup> Лирический тенор (итал. и франц.). – Примеч. И. С. Тургенева.

а у Якова глаза так и разгорелись, как уголья, и он весь дрожал как лист и беспорядочно улыбался. Один Дикий-Барин не изменился в лице и по-прежнему не двигался с места; но взгляд его, устремленный на рядчика, несколько смягчился, хотя выражение губ оставалось презрительным. Ободренный знаками всеобщего удовольствия, рядчик совсем завихрился, и уж такие начал отделивать завитушки, так зашелкал и забарабанил языком, так неистово заиграл горлом, что, когда, наконец, утомленный, бледный и облитый горячим потом, он пустил, перекинувшись назад всем телом, последний замирающий взглас, – общий, слитный крик ответил ему неистовым взрывом. Обалдуй бросился ему на шею и начал душить его своими длинными, костлявыми руками; на жирном лице Николая Ивановича выступила краска, и он словно помолодел; Яков, как сумасшедший, закричал: «Молодец, молодец!» Даже мой сосед, мужик в изорванной свите, не вытерпел и, ударив кулаком по столу, воскликнул: «А-га! хорошо, чёрт поberi, хорошо!» – и с решительностью плюнул в сторону.

– Ну, брат, потешил! – кричал Обалдуй, не выпуская изнеможенного рядчика из своих объятий, – потешил, нечего сказать! Выиграл, брат, выиграл! Поздравляю – осьмуха твоя! Яшке до тебя далеко... Уж я тебе говорю: далеко... А ты мне верь! (И он снова прижал рядчика к своей груди.)

– Да пусти же его; пусти, неотвязная... – с досадой заговорил Моргач, – дай ему присесть на лавку-то; вишь, он устал... Экой ты фофан, братец, право, фофан! Что пристал, словно банный лист?

– Ну что ж, пусть садится, а я за его здоровье выпью, – сказал Обалдуй и подошел к стойке. – На твой счет, брат, – прибавил он, обращаясь к рядчику.

## [14]

Тот кивнул головой, сел на лавку, достал из шапки полотенце и начал утирать лицо; а Обалдуй с торопливой жадностью выпил стакан и, по привычке горьких пьяниц, крикая, принял грустно-озабоченный вид.

– Хорошо поешь, брат, хорошо, – ласково заметил Николай Иванович. – А теперь за тобой очередь, Яша: смотри, не сробей. Посмотрим, кто кого, посмотрим... А хорошо поет рядчик, ей-богу хорошо.

– Очинна хорошо, – заметила Николай Ивановичева жена и с улыбкой поглядела на Якова.

– Хорошо-га! – повторил вполголоса мой сосед.

– А, заворотень-полеха! <sup>18</sup> – завопил вдруг Обалдуй и, подойдя к мужичку с дырой на плече, уставился на него пальцем, запрыгал и залился дребезжащим хохотом. – Полеха! полеха! Га, баде паняй <sup>19</sup>, заворотень! Зачем пожаловал, заворотень? – кричал он сквозь смех.

Бедный мужик смутился и уже собрался было встать да уйти поскорей, как вдруг раздался медный голос Дикого-Барина:

---

<sup>18</sup> Полехами называются обитатели южного Полесья, длинной лесной полосы, начинающейся на границе Болховского и Жиздринского уездов. Они отличаются многими особенностями в образе жизни, нравах и языке. Заворотнями же их зовут за подозрительный и тугой нрав. – *Примеч. И. С. Тургенева.*

<sup>19</sup> Полехи прибавляют почти к каждому слову восклицания: «га!» и «баде!». «Паняй» вместо погоняй. – *Примеч. И. С. Тургенева.*

– Да что ж это за несносное животное такое? – произнес он, скрипнув зубами.

– Я ничего, – забормотал Обалдуй, – я ничего... я так...

– Ну, хорошо, молчать же! – возразил Дикий-Барин. – Яков, начинай!

Яков взялся рукой за горло.

– Что, брат, того... что-то... Гм... Не знаю, право, что-то того...

– Ну, полно, не робей. Стыдись!.. чего вертишься?.. Пой, как бог тебе велит.

И Дикий-Барин потупился, выжидая.

Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Все так и впилась в него глазами, особенно рядчик, у которого на лице, сквозь обычную самоуверенность и торжество успеха, проступило невольное, легкое беспокойство.

## [15]

Он прислонился к стене и опять положил под себя обе руки, но уже не болтал ногами. Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо – оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принёсся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Иваныча так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но всё еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым – третий, и, понемногу разгораясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролежала», – пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более – он дрожал, по той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдаль, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянию зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием.

[16]

Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... Я оглянулся – жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего; Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого-Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке – словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем, вопрошающим взором обвел всех кругом и увидел, что победа была его...

– Яша, – проговорил Дикий-Барин, положил ему руку на плечо и – смолк.

Мы все стояли как оцепенелые. Рядчик тихо встал и подошел к Якову. «Ты... твоя... ты выиграл», – произнес он наконец с трудом и бросился вон из комнаты.

Его быстрое, решительное движение как будто нарушило очарование: все вдруг заговорили шумно, радостно. Обалдуй подпрыгнул кверху, залепетал, замахал руками, как мельница крыльями; Моргач, ковыляя, подошел к Якову и стал с ним целоваться; Николай Иванович приподнялся и торжественно объявил, что прибавляет от себя еще осьмуху пива; Дикий-Барин посмеивался каким-то добрым смехом, которого я никак не ожидал встретить на его лице; серый мужичок то и дело твердил в своем уголку, утирая обоими рукавами глаза, щеки, нос и бороду: «А хорошо, ей-богу хорошо, ну, вот будь я собачий сын, хорошо!», а жена Николая Ивановича, вся раскрасневшаяся, быстро встала и удалилась.

[17]

Яков наслаждался своей победой, как дитя; всё его лицо преобразилось; особенно его глаза так и засияли счастьем. Его потащили к стойке; он подозвал к ней расплакавшегося серого мужичка, послал целовальникова сынишку за рядчиком, которого, однако, тот не сыскал, и начался пир. «Ты еще нам споешь, ты до вечера нам петь будешь», – твердил Обалдуй, высоко поднимая руки.

Я еще раз взглянул на Якова и вышел. Я не хотел остаться – я боялся испортить свое впечатление. Но зной был нестерпим по-прежнему. Он как будто висел над самой землей густым тяжелым слоем; на темно-синем небе, казалось, крутились какие-то мелкие, светлые огоньки сквозь тончайшую, почти черную пыль. Всё молчало; было что-то безнадежное, придавленное в этом глубоком молчании обессиленной природы. Я добрался до сеновала

и лег на только что скошенную, но уже почти высохшую траву. Долго я не мог задремать; долго звучал у меня в ушах неотразимый голос Якова... Наконец жара и усталость взяли, однако ж, свое, и я заснул мертвым сном. Когда я проснулся. – всё уже потемнело; вокруг разбросанная трава сильно пахла и чуть-чуть отсырела; сквозь тонкие жерди полураскрытой крыши слабо мигали бледные звездочки. Я вышел. Заря уже давно погасла, и едва белел на небосклоне ее последний след; но в недавно раскаленном воздухе сквозь ночную свежесть чувствовалась еще теплота, и грудь всё еще жаждала холодного дуновения. Ветра не было, не было и туч; небо стояло кругом всё чистое и прозрачно-темное, тихо мерцая бесчисленными, но чуть видимыми звездами. По деревне мелькали огоньки; из недалекого, ярко освещенного кабака неся нестройный, смутный гам, среди которого, мне казалось, я узнавал голос Якова. Ярый смех по временам поднимался оттуда взрывом. Я подошел к окошку и приложился лицом к стеклу. Я увидел невеселую, хотя пеструю и живую картину: всё было пьяно – всё, начиная с Якова. С обнаженной грудью сидел он на лавке и, напевая осиплым голосом какую-то плясовую, уличную песню, лениво перебирал и щипал струны гитары.

## [18]

Мокрые волосы клочьями висели над его страшно побледневшим лицом. Посередине кабака Обалдуй, совершенно «развинченный» и без кафтана, выплясывал вперепрыжку перед мужиком в сероватом армяке; мужичок, в свою очередь, с трудом топотал и шаркал ослабевшими ногами и, бессмысленно улыбаясь сквозь взъерошенную бороду, изредка помахивал одной рукой, как бы желая сказать: «куда ни шло!» Ничего не могло быть смешней его лица; как он ни вздергивал кверху свои брови, отяжелевшие веки не хотели подняться, а так и лежали на едва заметных, посоловелых, но сладчайших глазках. Он находился в том милом состоянии окончательно подгулявшего человека, когда всякий прохожий, заглянув ему в лицо, непременно скажет: «Хорош, брат, хорош!» Моргач, весь красный, как рак, и широко раздув ноздри, язвительно посмеивался из угла; один Николай Иваныч, как и следует истинному целовальнику, сохранял свое неизменное хладнокровие. В комнату набралось много новых лиц; но Дикого-Барина я в ней не видал.

Я отвернулся и быстрыми шагами стал спускаться с холма, на котором лежит Колотовка. У подошвы этого холма расстилается широкая равнина; затопленная мглистыми волнами вечернего тумана, она казалась еще необъятней и как будто сливалась с потемневшим небом. Я сходил большими шагами по дороге вдоль оврага, как вдруг где-то далеко в равнине раздался звонкий голос мальчика. «Антропка! Антропка-а-а!..» – кричал он с упорным и слезливым отчаянием, долго, долго вытягивая последний слог.

Он умолкал на несколько мгновений и снова принимался кричать. Голос его звонко разносился в неподвижном, чутко дремлющем воздухе. Тридцать раз по крайней мере прокричал он имя Антропки, как вдруг с противоположного конца поляны, словно с другого света, принеся едва слышный ответ:

– Чего-о-о-о-о?

Голос мальчика тотчас с радостным озлоблением закричал:

– Иди сюда, чёрт леши-и-и-ий!

– Заче-е-е-ем? – ответил тот спустя долгое время.

– А затем, что тебя тятя высечь хочи-и-и-т, – поспешно прокричал первый голос.

## [19]

Второй голос более не откликнулся, и мальчик снова принялся звать к Антропке. Возгласы его, более и более редкие и слабые, долетали еще до моего слуха, когда уже стало совсем темно и я огибал край леса, окружающего мою деревеньку и лежащего в четырех верстах от Колотовки...

«Антропка-а-а!» – всё еще чудилось в воздухе, наполненном тенями ночи.

## Сердце истории

### Соображения о рассказе «Певцы»

Каждый год в начале наших занятий по «Певцам» я спрашиваю своих учеников об их первом отклике на этот рассказ, который считаю шедевром, и в классе воцаряется неловкая тишина. В конце концов кто-нибудь все же произносит:

– Я вроде как... ну... кажется, не совсем понял, зачем тут все эти *отступления*.

Осмелев, подаст голос кто-то еще:

– Ага, зачем все эти бесконечные физические описания всего живого в радиусе двух миль от Притынного?

Третий:

– Рассказ такой *медленный*. Тургеневу что, действительно необходимо выложить *всё* обо *всех*?

Далее все с облегчением смеются, и мне ясно, что занятия по «Певцам» сложатся как надо.

Рассказ с закавыкой подобен человеку с закавыкой: он интересен.

По мере чтения рассказа (вообразим такое) мы тащим за собой тележку, на которой написано: «Всякое поневоле замечаемое» (ВПЗ). Читая, мы замечаем и поверхностные чисто сюжетные штуки («Джульетта, похоже, действительно нравится юноше Ромео»), и кое-что менее броское: особенности языка, скажем («Тонны аллитераций на первых трех страницах»), структурные особенности («Изложено в обратном хронологическом порядке!»), цветовые закономерности, воспоминания о предыдущих событиях или забегание вперед, перемена точки зрения на происходящее. Я не утверждаю, что мы замечаем все это *сознательно*. Зачастую как раз нет. Мы «замечаем» это телесно, а также благодаря нашему свойству внимания, а бывает, «замечаем» все это лишь позднее, анализируя прочитанное.

В нашу тележку ВПЗ мы добавляем, скажем так, «ненормативные» особенности излагаемого – особенности, привлекающие внимание к себе тем, что представлены они с той или иной избыточностью.

Пристально понаблюдайте за своим читательским умом – и увидите, что, стоит столкнуться в истории с чем-либо чрезмерным (ненормативным), как вы вступаете с автором в некие деловые отношения. Вот Кафка пишет: «Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»<sup>20</sup>, – вы не говорите: «Нет, не превратился, Франц», – и не швыряете книгу в стену. Вы добавляете к своей тележке ВПЗ «невозможное происшествие: человек превратился в таракана», и для вас начинается период «поживем, увидим». Что Кафка намерен предпринять? Ваше состояние как читателя переменилось. Вы, скажем так, «начали сопротивляться». Вы «отмечаете некоторое возражение». Но мы, читатели, претерпеваем всевозможные читательские состояния, даже вроде-бы-негативные: периоды скуки или растерянности, периоды, когда по-настоящему на дух не выносим Персонажа Икс и прикидываем, осведомлен ли о масштабах нашего отвращения сам автор. По сути, мы говорим: «Ну, Франц, этот финт с тараканом – перебор, но пусть. Продолжай. Что ты намерен поделать с этой штукой, которую я поневоле заметил? Надеюсь, оно того стоит».

Когда писатель предъявляет нам ненормативное событие, будь то физическая маловероятность, выраженно возвышенный язык (или выраженно сниженный) или вереница простран-ных отступлений в русском пабе, где люди поочередно застывают в полужесте на несколько

---

<sup>20</sup> Цит. по переводу С. Апта.



страниц, чтобы каждого из них можно было подробно описать, – он за это платит: проседает наша читательская энергия. (Мы делаемся подозрительными и неподатливыми.) Однако если она не проседает необратимо и если позднее мы видим, что все это так и задумано – если то, что виделось промахом, оказывается неотъемлемой частью смысла всей истории (то есть вроде как «он к этому и стремился»), – тогда все прощено и мы даже, вероятно, воспримем выгодную эксплуатацию той мнимой чрезмерности как извод виртуозности.

Цель в том, чтобы тележка ВПЗ не пустовала и не возникала «совершенно нормальная» история. Рассказу, приближающемуся к концу при пустой тележке ВПЗ, завершиться зрелищно будет непросто. Хорошая история, сотворив последовательность избыточного, замечает это избыточное и обращает его себе на пользу.

Тут самое время задать простой вопрос: как мы определяем, что та или иная история хороша?

Мне доводилось слышать, как писательница и комик Линда Бэрри ссылается на некое исследование в области нейрофизиологии, согласно которому, когда мы добираемся до конца рассказа, краткого лирического стихотворения или анекдота, мозг производит мгновенную ретроспективную оценку действенности. Если, рассказывая анекдот об утке, которая заходит в бар, я вставляю пятнадцатиминутное отступление про уткино детство, не имеющее, как впоследствии выяснится, никакого отношения к развязке анекдота, ваш мозг отметит этот прием как недейственный, и вы в конце будете смеяться меньше, чем могли бы.

На основании чего ум выносит такую оценку?

Он считает, по умолчанию, что в анекдоте все должно работать на развязку, усиливать ее.

Рассказ можно рассматривать как своего рода церемонию – вроде католической мессы, или коронации, или свадьбы. Мы знаем, что сердце мессы – причастие, сердце коронации – миг, когда корону опускают на голову, сердце свадьбы – обмен клятвами. Все остальные этапы (шествия, пение, речи и прочее) представляются красивыми и необходимыми постольку, поскольку они обслуживают сердце той или иной церемонии.

Итак, возможный подход к рассказу – к оценке того, хорош ли он, изящен ли и действен, – в поиске ответа на вопрос: «Что есть сердце твое, милый рассказ?» (Или же, устами Доктора Зойса: «Для чего мне сие излагаешь?»<sup>21</sup>)

Иными словами: «В итоге и с учетом всего сказанного, что именно питает твою жизнь, рассказ? Мне надо это понимать, чтобы оценить, насколько удачно твои ненормативные черты служат твоему сердцу?»

Сердце «Певцов» – разумеется, певческое состязание. «Об этом» весь рассказ, в этом его предложение, и этому служат все его составляющие. («Голливудская версия» рассказа «Певцы» выглядела бы примерно вот так: «Двое мужчин состязаются в пении в русском пабе. Один выигрывает, второй проигрывает».)

Но мы, вероятно, заметим – я-то уверен, что вы точно заметили, – что состязание даже не начинается, пока мы не продеремся через одиннадцать долгих страниц многословных подробностей.

Итак, в соответствии с упомянутым выше Принципом Неукоснительной Полезности у нас есть право или даже ответственность спросить: *чему* служат эти первые одиннадцать страниц? Как они оправдывают свое существование? Стоят ли они того, чтобы их преодолевать?

---

<sup>21</sup> Отсылка к стихотворению американского детского писателя и мультипликатора Теодора Зойса Гайсела (Доктора Зойса) из «Книги сна» (1962): «Получили мы вести из графства Кек, / Там малютка-жучок, по прозванию Ван Флек, / Зевнет так, что видно внутри чебурек. / Не кажется вещь эта важной, я знаю, – / Но нет, потому я сие излагаю».

Рассказ «Певцы» – из рода древних, где А и Б встречаются, чтобы помериться мастерством, и один из них берет верх. (Вспомним «Илиаду», «Малыша-каратиста» или «Роки» – или любой фильм с перестрелками.)

Что придает такого рода рассказам смысл? Если просто обозначить это вот так («А и Б соревнуются в мастерстве»), есть ли нам дело до того, кто победит? Нет нам дела. И не может быть. А равно Б равно А равно Б. Если участники тождественны, ставка в игре нулевая. Если я говорю: «Двое ребят подрались в баре через дорогу от моего дома, и знаете что? Один победил!» – в этом нет никакого особого смысла. Какой-то смысл в этом появляется, если известно, кто они, те ребята. Если А – непорочный милый человек, а Б – настоящий гаденыш, и Б выигрывает, смысл рассказа представляется примерно таким: «Добродетель побеждает не всякий раз». Если же А, готовясь к бою, питался одним сельдереем, а Б – только хот-догами, победа А может показаться свидетельством в пользу сельдерея.

Исходя из того, что сердце этого рассказа – певческий поединок, где Яшка и рядчик – сторона А и Б соответственно, вполне резонно ожидать, что те одиннадцать страниц, предшествующие самому поединку, написаны хотя бы отчасти ради того, чтобы рассказать нам что-то о Яшке и о рядчике (то есть что они «собой представляют»): когда один из них победит, мы сможем истолковать этот исход.

Но у этого рассказа есть одна интересная черта: пусть текст «богат на описательность» – сдержанно и учтиво назовем это так, – на этих одиннадцати страницах мы обнаружим, что, пусть для всех в Притынном у Тургенева имеется неисчерпаемый источник личных историй, того, что добавит к различиям между двумя главными героями (и придаст состязанию смысла), у него не очень-то много. Яшка, «черпальщик на бумажной фабрике», человек «впечатлительный и страстный», вроде бы лучший певец на всю деревню. Рядчик представлен так: нам его коротко описывают на стр. 6, а позднее о нем возникает еще одно смутное суждение: «изворотливый и бойкий городской мещанин». Сверх этого – лишь такое: «Об Якове-Турке и рядчике нечего долго распространяться».

А потому, когда через одиннадцать страниц спрашиваем: «Где же характеристики певцов, какие придадут исходу состязания смысл?» – мы этого по-прежнему не знаем и вынуждены наблюдать уже за самим поединком.

Пока же давайте продедем то, что, возможно, вы ожидали от самого Тургенева: проскочим те одиннадцать страниц и перейдем сразу к пению.

Когда рядчик принимается петь (в начале стр. 12), мы читаем дальше, ища показатели его успеха у публики – точнее, выискиваем то, на какие мысли об этом хочет навести нас Тургенев. (Когда Роки принимает удар и падает на одно колено, мы расцениваем это так: «Кажется, он проигрывает!»)

Нам сообщают, что рядчик начинает «высочайшим фальцетом... [голос] ...довольно приятный и сладкий» (то есть «у него ладится, он может выиграть»). Далее говорится (посредством вот таких описаний: «играл и вилял этим голосом», «выдерживал и вытягивал с особенным старанием», «с заливчатой, заносистой удалью»), что он уверен в себе и расслаблен – непринужденный виртуоз. Его переходы «знатоку бы много доставили удовольствия». Он выбрал «веселую, плясовую песню», богатую на «бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания», даже слова песни исполнены вдохновения и уверенности: «Распаху я, молода-молоденька, / Землицы маленько; / посею, молода-молоденька, / Цветика аленька». Все слушают «с большим вниманием».

По нашим ощущениям, рядчик имеет оглушительный успех, и одолеть такого соперника будет трудно.

Весь опыт чтения художественной литературы можно понимать как последовательность «установлений» («пес спит»), «закреплений» («пес спит очень крепко – так крепко, что коту только что удалось пройти ему по спине») и «перемен» («ой-ёй, он проснулся»).

В нашем случае установлено, что у рядчика все получается и он вроде бы выигрывает. «Долго рядчик пел, *не возбуждая слишком сильного сочувствия в своих слушателях*» (курсив мой). Рядчик, похоже, «сталкивается с трудностями». Он умел, он многого достиг, и все же эмоционально с публикой происходит мало что. Мы прочитываем это так: «Свежие новости: вообще-то парняга, возможно, продует».

То, как Тургенев представляет нам эту трудность, помогает лучше понять рядчика. Он приблизительно таков: хоть и броский, однако людей не трогает. (Так мы начинаем получать ответ на вопрос «кто таков А?».) Установив эту неувязку, Тургенев выкладывает следующую новость: рядчик вроде как выкрутился... подбавив еще выкрутасов. «При одном особенно удачном переходе» все оживляются: улыбается сам Дикий-Барин, Обалдуй вскрикивает от удовольствия, а затем они с Моргачом вполголоса подхватывают. Яков, ожидающий за кулисами, подтверждает, что рядчик силен: «глаза так и разгорелись, как уголья, и он весь дрожал как лист и беспорядочно улыбался». И лишь Дикий-Барин не тронут («не изменился в лице»), пусть «взгляд его... несколько смягчился».

Рядчик, «ободренный знаками всеобщего удовольствия», «совсем завихрился», и что же это в его случае означает? Это означает еще больше завитушек, щелчков и перестуков языком, игры горлом. Столкнувшись с трудностью («Публику мое пение не трогает»), он отыскивает решение («Жарь еще причудливей!»). Рядчик допевает – и «общий, слитный крик ответил ему неистовым взрывом». Обалдуй объявляет его победителем. Хозяин трактира Николай Иванович напоминает всем, что поединок не завершен, хотя соглашается, что «рядчик поет хорошо».

Давайте оценим выступление. Рядчик блистает преимущественно техничностью. Его пение описано через применяемые им приемы, и на публику он подействовал дважды: первый раз «одним особенно удачным переходом», а второй – в конце, когда «заиграл горлом».

И вновь характер создается подробностями. Рядчик у Тургенева поет специфически (он «шредер», выражаясь языком гитаристов, – поражает публику техническим совершенством) и тем самым становится особым и нечто собою представляет.

Теперь Яшкина очередь. Рассказ далее может двинуться одной из двух дорог: Яков проиграет (и тогда рассказ получится о подмоченной репутации местной легенды и, вероятно, о том, как он с этим справится) – или выиграет. Подразумевается, что теперь рассказ спрашивает вот что: каким свойством должен быть наделен Яшка, чтобы ему удалось взять верх над чрезвычайно техничным певцом-рядчиком? Всякий раз, читая этот рассказ, я вновь и вновь задумываюсь, когда приходит черед Якова: «Как тут ему выиграть? Уж до того *хорош* был рядчик». Рассказ превращается в некий... референдум. В чем он заключается, мы пока не понимаем. Но знаем, что на одной стороне у нас Техничность. (И, чтоб уж начистоту, я не утверждаю, что после первого же чтения мы отдаем себе в этом отчет. На мой взгляд, вообще-то нет. У нас есть ощущение, что рядчик задал высокую планку, и нам интересно: «Батюшки, как же тут Яшке его превзойти?»)

И вот (на стр. 15) мы вновь внимательно следим за тем, как Тургенев описывает некое пение, чтобы разобраться, какого понимания автор от нас хочет.

Яков начинает нервно: «Первый звук его голоса был слаб и неровен». «Словно залетел случайно в комнату» (в противовес техничности). Нам может показаться: «Ой-ёй. Яшка давится». Но затем «трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась».

Его пение скорбно. Слова песни, если сравнивать их с песней рядчика, куда менее уверенны, признают неоднозначность: «Не одна во поле дороженька пролегала». (Поскольку мы

все еще прикидываем, выиграет ли Яшка, эта строчка, возможно, намекает на русскую поговорку: «Загад не бывает богат».)

Яшкино пение несовершенно: голос хриплый, надтреснутый, «он даже сначала отзывался чем-то болезненным», но есть в нем «и неподдельная глубокая страсть, и сладость». Вскоре Яковом овладевает «упоение». Он словно бы перестает осознавать себя и публику, отдается «весь своему счастью». И мы вспоминаем, что в подобный же миг (на вершине своего исполнения) рядчик «просто лез из кожи» и выдал памятную череду завитушек и щелчков языком. Он в упоении не терялся и о публике не забывал – и не сдавался чувству; чуя победу, он пустил в ход еще более мощный арсенал чарующих уловок. (Он *работал* на публику, а не *воздействовал* на нее.)

Затем происходит нечто очаровательное – и в ходе рассказа, и в том, как Тургенев это преподносит. Сразу после того, как Яков «отдавался весь своему счастью», рассказчик внезапно вновь присутствует в повествовании после долгого отсутствия (его почти не было, начиная со стр. 7, где он заметил, что его заметили). Вдохновленный Яшкиным пением, он вспоминает кое-что – «большую белую чайку». При слове «чайка» в воображении, возможно, появится птица, парящая у нас над головой, но нет, чайка в воспоминаниях автора «сидела неподвижно», и отчего-то вот при этой поправке к моей фантазии я вижу ее совершенно отчетливо: чайка сидела, «подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу».

Тут мы, быть может, вспомним птиц, упомянутых в рассказе ранее, – «жалобно глядевших» грачей и ворон и драчливых воробьев со стр. 3. Чайка – птица посвободнее, она далеко от этого дрянного, удушливого сельца, вокруг нее прохладный и чистый океанский воздух. В отличие от местных птах, чайка не страдает, кажется исполненной сил и расслабленной – по тому, как она распахивает крылья, кажется даже, что она распознаёт и ценит красоту (закат). И кто же навел автора на эти мысли? Яков. Как? Своим пением.

Яшка «пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким». Чем уж оно там было, случилось оно и со всеми тамошними слушателями. Каждый вспомнил что-то, подобное чайке рассказчика. Когда пел рядчик, ничего подобного не произошло. Он их удивил, но не восхитил. Выступление рядчика можно описать в понятиях его возможностей, а Яшкино – в понятиях того, что слушатели смогли благодаря ему почувствовать.

Яшка напомнил о чайке, но он вдобавок сам чайка – он соприкасается с красотой, ненадолго превосходит ожидаемый от него образ. Чайка сидит неподвижно, не летит; Яшка перестал быть черпальщиком на бумажной фабрике и сделался артистом, пусть и в этом паршивом сельце.

Все разражаются слезами.

Победа за Яковом.

То, что я только что обрисовал, и есть то, что мы назвали сердцем истории. Занимает это примерно пять страниц из девятнадцати и, как уже было говорено, до стр. 12 не начинается.

Так какую же работу выполняли те одиннадцать страниц?

Рассказ можно мыслить как кондитерскую фабрику. Мы понимаем, что изготовление конфеты состоит в том, чтобы... произвести вот эту конфету. Гуляя по фабрике, мы ожидаем, что все здесь – каждый человек, каждый телефонный аппарат, каждый отдел, каждый процесс – так или иначе должно быть направлено на производство этой самой конфеты, связано с ним или ему способствует. Наткнувшись на кабинет с табличкой «Штаб планирования свадьбы Стива», мы чуем сбой в действительности. Допустим, планирование свадьбы Стива окажется полезным для производства вот этой конфеты, однако это натяжка. Если свернуть деятельность, производимую в том кабинете, наше производство конфет делается по факту более действенным.

(У Стива, быть может, свое мнение на этот счет.) Кондитерская фабрика станет еще более прекрасной кондитерской фабрикой, потому что она теперь более эффективная кондитерская фабрика.

Или представим, что мы – вышибалы, похаживаем по клубу «Рассказ» и спрашиваем у каждой присутствующей в нем части: «Прошу прощения, а вы тут зачем?» В идеальном рассказе у любой части найдется убедительный ответ. («Ну-у, я эдак тонко подвожу энергию к сердцу истории».)

Согласно нашей развивающейся и довольно бескомпромиссной модели рассказа, каждая часть его должна так или иначе оправдывать свое существование. Всякое чисто случайное («вот это на самом деле происходило», или «вот это было откровенно клево», или «вот это вклинилось и уже не выкинешь») не годится. Каждая часть истории должна выдерживать этот уровень оценки – оценки, с какой, отметим, следует подходить щедро, а не то наш рассказ сделается слишком уж прилизанным и математичным.

Итак, давайте пройдемся по тем первым одиннадцати страницам вот с таким вопросом: вы, ребята, как и какую пользу приносите рассказу?

Поскольку сам я в прошлом инженер, позвольте мне перечислить составляющие этих одиннадцати (возможно, избыточных и теперь подлежащих расследованию) страниц. А еще я выделю *курсивом* те фрагменты, где происходит заряженное смыслом действие, чтобы выделить их в тексте чисто описательном.

#### ТАБЛИЦА 1

*Краткое содержание одиннадцати страниц до поединка*

Описание оврага	Стр. 1
Описание целовальника Николая Иваныча	Стр. 1–2
Описание жены Николая Иваныча	Стр. 3
Описание кое-каких птиц	В середине стр. 3
Описание сельца Колотовка	В конце стр. 3
Описание Обалдуя и Моргача	В начале стр. 4
<i>Действие: диалог между Обалдуем и Мор- гачом, вот его суть: ожидается певческое состязание</i>	Стр. 4–5
Описание кабака	Стр. 5
<i>Действие: автор входит в кабак</i>	Две строки, конец стр. 5
Описание Яшки	Конец стр. 5, начало стр. 6
Описание Дикого-Барина	Стр. 6
Описание рядчика	Стр. 6
Описание мужика	Конец стр. 6
<i>Действие: рассказчик замечает, что его, благородного господина, заметили мужики в кабаке, а затем его присутствие одобряет хозяин заведения</i>	Начало стр. 7
<i>Действие: присутствующие договариваются об условиях состязания, и оно (почти) начина- ется, однако прервано...</i>	Стр. 7–8
...вторым, более нагруженным сведениями из прошлого, описанием Обалдуя	Стр. 9
...вторым, более нагруженным сведениями из прошлого, описанием Моргача	Стр. 9–10

...описанием Яшки и второй заход на рядчика, и то и другое не описания как таковые, а объяснение, почему описаний не предложено	Конец стр. 10
...описанием Дикого-Барина	Стр. 11–12
<i>И тут поединок наконец начинается</i>	Стр. 12

Осмысляя эту таблицу, мы замечаем, что рассказ, мягко говоря, на своих первых одиннадцати страницах перегружен статичными описательными пассажами. (На этих страницах на самом деле *происходит* вот что: рассказчик приближается к кабачку, сталкивается с Обалдуем и Моргачом, заходит в кабачок и слышит обсуждение условий поединка.) Когда состязание начинается (стр. 12), описательность приостанавливается и текст насыщается (почти исключительно) непрерывным действием в реальном времени – внутри и вокруг кабачка.

(Если желаете зрительного представления о том, до чего это странно, возьмите пару контрастных маркеров, пройдитесь по распечатке рассказа и, применяя вышеприведенную таблицу, выделите разными цветами описания и действия.)

В нашей тележке ВПЗ обнаруживаем: «Замечено: уйма отвлечений и статичных описаний». И задумываемся: замечает ли сам рассказ эти избыточности? Собирается ли обратить их в свои достоинства?

И теперь давайте попробуем доказать, что все отвлечения и статические описания у Тургенева окажутся «намеренными», то есть что он «так специально и хотел».

Вновь обратившись к Таблице 1, мы видим, что большинство статичных описаний касаются людей.

Тут стоит сказать кое-что о том, как Тургенев описывает людей, поскольку, на мой взгляд, именно это сильнее всего раздражает моих учеников.

В конце стр. 5 мы знакомимся с Яшкой: «худой и стройный человек лет двадцати трех... удалым фабричным малым... не мог похвастаться отличным здоровьем... впалые щеки, большие беспокойные серые глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покаптый лоб с закинутыми назад светло-русыми кудрями, крупные, но красивые, выразительные губы». Представляется ли вам человек? Мне – нет. Может, слабы мои способности к визуализации, однако из перечисления черт лица никакой пользы извлечь не получается. Черты эти громоздятся у меня в уме эдак на манер живописи Пикассо. В этом рассказе преобладает именно такой метод описания (всеобъемлющий, состоящий почти исключительно из перечисления частей лица и тела). Дикий-Барин «широкоскулый, с низким лбом, узкими татарскими глазами, коротким и плоским носом, четверугольным подбородком и черными блестящими волосами, жесткими, как щетина». Знакомясь с рядчиком, мы узнаём, что он «невысокого роста плотный мужчина лет тридцати, рябой и курчавый, с тупым вздернутым носом, живыми карими глазами и жидкой бородкой». Николай Иваныч – «человек с заплывшим лицом, хитродобродушными глазками и жирным лбом, перетянутым морщинами, словно нитками».

Современному читателю такой метод описания кажется старомодным. По нашему теперешнему пониманию художественной прозы, людей нужно описывать избирательно – в том смысле, что незачем описывать всех подряд и не всё подряд описывать. От описания мы ждем некоего минимализма, оно должно служить заявленной теме, а Тургенев вроде как описывает то-се просто потому, что оно там есть.

Этот метод словно бы восходит к тем временам, когда рассказы подразумевали большую документальность. Тургенев происходил из господ и, как и автор-рассказчик, часто оказывался на природе ради охоты. Книга, где впервые увидел свет рассказ «Певцы», называется «Записки охотника», и она стала прорывом в литературной антропологии, позволившей литераторам взглянуть, как живет «народ» – крестьяне на селе. Тургенева в его время восхваляли за чуткость и сострадательность описаний – и за их реализм. (Аристократическим положением рассказчика объясняется упомянутый эпизод на стр. 7: «Мой приход – я это мог заметить – сначала несколько смутил гостей Николая Иваныча; но, увидев, что он поклонился мне, как знакомому человеку, они успокоились и уже более не обращали на меня внимания».)

Итак, это описание Притынного было адресовано людям, какие, возможно, в таких местах не бывали ни разу в жизни. («Вероятно, не многие из моих читателей имели случай заглядывать в деревенские кабаки».) Этим же можно объяснить и предстоящие нам пространственные описания Николая Иваныча, его супруги, Моргача и Обалдуя. Тургенев свою задачу понимал отчасти и как *репортажную*: он своего рода приключенческий журналист, предлагает своим читателям взгляд на экзотический мир – мир, расположенный ниже их.

Но такой метод описания проистекает и из того, как Тургенев работал.

Вот как писал о Тургеневе Хенри Джеймз<sup>22</sup>:

Зародыш повести никогда не принимал у него формы истории с завязкой и развязкой – это являлось уже в последних стадиях созидания. Прежде всего его занимало изображение известных лиц. Первая форма, в которой повесть являлась в его воображении, была фигура того или иного индивидуума, или же комбинация индивидуумов, которых он затем заставлял действовать <...> Лица эти обрисовывались пред ним живо и определенно, причем он старался, по возможности, детальнее изучить их характеры и возможно точнее описать их. Для большого уяснения себя он писал нечто вроде биографии каждого из действующих лиц, доводя их историю до начала действия в задуманной повести. Словом, каждое действующее лицо имело у него *dossier* наподобие французских преступников в парижской префектуре. Запасшись такими материалами, он задавался вопросом: в чем же выразится деятельность моих героев? <...> Но, как говорил Тургенев, его всегда упрекали в изыках художественной архитектоники произведения, иными словами, композиции, построения <...> Если читать рассказы Тургенева с пониманием, как они были сочинены, – или, вернее сказать, как они возникли, – можно разглядеть этот процесс в каждой строчке<sup>23</sup>.

Набоков сформулировал это брюзгливее: «Его дару недоставало воображения, то есть естественной повествовательной способности, которая могла бы сравниться с оригинальностью, достигнутой им в искусстве описаний»<sup>24</sup>.

В нашем нынешнем эстетическом понимании физическое описание должно быть предложено ходко, непринужденно, органично сплетенным с действием. (Мы веруем в показанное, а не рассказанное.) С рассказчиком витийствующим, нескончаемо объясняющим терпеливы мы недолго. Как сказал один мой ученик, у Тургенева действие и описание словно бы уступают друг другу место у микрофона, один помалкивает, пока вещает другой. Результат статичен, неловок, иногда раздражает. История того или иного персонажа возникает как своего рода

<sup>22</sup> Хенри Джеймз (1843–1916) – американо-британский писатель, одна из ключевых фигур в литературе перехода от реализма к модернизму. *Здесь и далее при написании имен переводчик руководствуется принципом транскрипции.*

<sup>23</sup> Цит. в т. ч. по: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т.; т. 2. М.: Худ. литература, 1983.

<sup>24</sup> Здесь и далее цит. по: *Набоков В.* Лекции по русской литературе (первое издание, на англ.: 1981; первое издание на рус.: 1996), кроме случаев, оговоренных особо.



свалка сведений, тогда как все прочие персонажи замирают на своих местах подобно фигурам диорамы «Русский сельский кабак, ок. 1850 г.».

А потому, признаем, временами рассказ буксует. Мы противимся манере Тургенева, с какой он силком вынуждает всех замереть и замолчать, чтобы автор мог собрать сведения об их лбах, линиях волос, армяках и прочем. Неловкость сценографии временами делается едва ли не комической. Одну строку (ближе к концу стр. 8, где состязание вроде бы должно начаться) мои ученики склонны высмеивать особенно. Рядчик нервничает и мнетя. Дикий-Барин велит ему начинать. Рядчик выступает вперед. Напряжение высоко. Мы уже столько прождали.

И тут нам предлагают вот такое: «Но прежде чем я приступлю к описанию самого состязания, считаю не лишним сказать несколько слов о каждом из действующих лиц моего рассказа».

Мы: «Иван Сергеевич, ну же, разве не этим вы занимались страниц восемь подряд, а?»

Скажем, друг заявляется к вам домой с громоздким диковатым нарядом – в водолазном костюме из асбеста, предположим, – и предлагает вам его надеть. Вы подчиняетесь. Но в наряде этом неудобно, все чешется и жарко. Текут минуты. Через некоторое время вы наверняка спросите: «Погоди, а это вообще зачем?»

Так давайте же спросим сейчас: *зачем* эти натужные описания персонажей? Если поймем, у нас, вероятно, прибавится охоты напяливать на себя эту колючую одежду – тургеневский метод описания персонажей.

Или убавится.

Но сперва, отдавая должное и воспроизводя дух тургеневских отступлений, сделаем шаг назад и спросим себя: зачем нам вообще нужны описания персонажей? Какой цели они служат?

Зачем нам нужны персонажи, раз уж на то пошло?

Ну, персонажи нам нужны, перефразируя Дэвида Мэмета в его высказывании об актерах, чтобы они могли выполнить задачу, возложенную на них повествованием. Зачем нам нужен в «Рождественской песне» Джейкоб Марли? Чтобы убедить Скруджа, что ему крышка, если он не переменится. Что же в таком случае нам необходимо знать о Марли? Все, что поможет ему справиться с этой задачей. Веса Марли придает то, что они со Скруджем были деловыми партнерами, и ближе друга, чем Марли, у Скруджа точно не водилось. Марли жил в точности так же, как живет теперь Скрудж, – и грешил так же. Нам необходимо знать это (и мало что сверх того), чтобы, когда Марли сообщит Скруджу, что тому пора б вести себя иначе, Скрудж ему поверит – и поверим мы с вами. (Нам незачем знать, был ли Марли женат, каково было его детство или каковы размеры его носа – или как они со Скруджем познакомились.)

Итак: делают ли герои второго плана в «Певцах» (Обалдуй, Моргач, Николай Иваныч, его жена, Дикий-Барин) что-то такое, что укрепляет сердце истории (певческий поединок)?

Ну, вроде бы да: они выполняют функцию жюри.

Вернемся к исполнению рядчика (стр. 12–13) и перечитаем его, отмечая попутно отклики второстепенных персонажей. Сердце истории – певческое состязание, которое мы сами услышать не можем. Эти второстепенные персонажи сообщают нам, что следует думать о поединке. Мы наблюдаем за ними, чтобы понять, как справляются рядчик и Яшка. И к их оценкам относимся *по-разному* – согласно тому, что нам об этих людях рассказали.

Возьмем, к примеру, Обалдую: мы знаем, что он человек пустяковый, местный пьяница, его суждению доверять не стоит. («...отроду не сказал не только умного, даже путного слова: все “лотошил” да врал что ни попало – прямой Обалдуй!») Он служит своего рода арбитром-идиотом – воплощением суда, не различающего менталитета толпы, – откликается первым, но, как правило, оплошно. Когда он объявляет рядчика победителем, это в общих чертах говорит нам, что рядчик спел хорошо, однако отклик этот возникает слишком поспешно,

и этот вердикт затем неявно отложен / опровергнут Николаем Ивановичем, целовальником, кто «знает толк во всем, что важно или занимательно для русского человека». Или вот возьмем Дикого-Барина: его нам обрисовывают длинным описанием непосредственно перед поединком как того, кто «пользовался огромным влиянием во всем округе». Он «страстно любил пение». Более того, «какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем». Мы обращаемся к этому Геркулесу, которому «повиновались тотчас и с охотой» все подряд, за помощью в оценке рядчикового выступления, и Дикий-Барин сперва улыбается (в ответ на определенный голосовой переход), а затем, ближе к концу песни, взгляд его «несколько смягчился», «хотя выражение губ оставалось презрительным». Однако никакого окончательного суждения он не выносит, а лишь велит Яшке перестать мяться и петь, «как бог тебе велит».

Теперь вернемся к выступлению Яшки (начало на стр. 15) в таком свете: тронутая Яшкиным пением, жена Николая Ивановича, женщина бывалая, «бойкая, востроносая и быстроглазая мещанка», как нам о ней уже сообщили (читай: не простофиля), плачет. Николай Иванович опускает взгляд (возможно, прячет слезы). Моргач отворачивается (то же самое); Обалдуй потрясен до не характерного для себя безмолвия. Мужичок (прежде с воодушевлением откликнувшийся на рядчика – «с решительностью плюнул») теперь всхлипывает, что мы воспринимаем как реакцию даже более сильную. Мы вот уж ждем от этой судейской иерархии некоего авторитетного решения. Кого в этом рассказе уполномочили быть верховным арбитром? Дикий-Барин, не вынесший вердикт после рядчикового выступления, теперь добавляет веса: «тяжелая слеза» и одно-единственное слово «Яшка» подводят черту. Яшка победил.

Мы не можем сходить в оперу, но отправляем туда четырех друзей и просим их слать нам сообщения из театра, излагать, как оно там. Если у всех четверых вкусы не тождественны, их сообщения составят обзор оперы сразу из нескольких источников – в режиме реального времени. В той мере, в какой нам понятны наши друзья, мы в силах соответствующе оценивать их отклики.

Итак (мы продолжаем нашу защиту автора), Тургенев собрал жюри из разнородных личностей с разной восприимчивостью и авторитетностью, что позволяет им составить точную картину двух выступлений. По мере того как те разворачиваются перед ними, посредством точной иерархии откликов. Вот зачем этих второстепенных персонажей необходимо описывать: чтобы, исходя из того, чей это отклик, мы понимали, что этот отклик означает, какой из них учитывать, а каким пренебречь; из этих откликов Тургенев выстраивает восходящую лестницу доверительности.

И все же так и тянет спросить – или даже взмолиться: описаниям этим необходимо ли быть такими *длинными*? Необходимы ли нам все эти слова, чтобы дело было сделано? Скажем, Моргачу предписано быть менее придурковатым контрастом Обалдую, – надо ли нам знать столько всего о его прошлом, сколько на стр. 9–10? (Мы уже знаем, что он юродивый, с той самой сцены, когда он входит в кабак.) Надо ли нам знать о его чуйке, надетой на один рукав, об остроконечной шапке, о форме его губ и носа? Подсказывают ли нам все эти подробности, что Моргач за судья? Сведений *столько*, что мы с трудом понимаем, какие из них запомнить как значимые.

Разве нет более действенного, менее перегруженного описаниями и менее обременительного варианта этой же истории, какой бы создавал тот же дух, однако пошутнее?

Я всегда предлагаю моим ученикам факультативное задание: отксерить рассказ и пройти по нему с красной ручкой, сокращая до того темпа, какой покажется более современным. Смонтируйте версию более ходкую, но при этом сохраните все дельное. Перепечатайте то, что получится, если будет настроение. Перечитайте заново. По-прежнему действует? Действует лучше? А еще на двадцать процентов сможете сократить? А еще на десять? Где у вас возникает чувство, что вы режете кость, то есть лишаете рассказ его таинственной красоты, какая, несмотря на многословие, есть в оригинальном тексте?

Если попробуете выполнить это упражнение, думаю, увидите, что все дело в *подходе* – в вашем пофразном суждении о том, что зерна, а что плевелы. Поскольку подобному радикальному сокращению серьезный писатель вынужден учиться на своих рассказах, есть что сказать в пользу того, чтобы совершенствоваться в этом на чужих работах, особенно если авторы тех работ давненько померли и возражать не будут. (Если у вас рука не поднимается на Тургенева, выполните упражнение из Приложения А, где я прошу вас и позволяю вам сурово сократить то, что я для этой цели сочинил.)

К стр. 17 поединок завершается. Мы переходим к сердцу истории – к своего рода эпилогу. Яшка упивается победой, «как дитя». Рассказчик удаляется поспать на сеновал. Когда просыпается, уже темно, в кабаке галдят («смех по временам поднимался оттуда взрывом»). Рассказчик заглядывает в окно и видит, что все, включая Яшку, пьяны. Яшка опять поет (напевает на самом деле и подыгрывает себе на гитаре, «мокрые волосы клочьями» висят у него «над страшно побледневшим лицом»). Далеко уж спустился он с вершины своей победы, какая случилась всего несколько часов назад. Как и все прочие.

Поединок на наших глазах превратил кабак в храм. Здесь случилось священное: эти грубые люди (крестьяне, нищие мужики, чуть не до смерти надрывавшиеся в этих душных, безысходных условиях) оказались посредством искусства вознесены и преображены. Соприкоснувшись с прекрасным, они распознали его. А теперь храм вновь делается кабаком.

Удалось ли тому переживанию искусства оставить после себя некие устойчивые перемены? Нет. Более того, полученный мощный опыт прекрасного вроде как растрогал их так сильно, что они надрались крепче обычного. Перенос энергии состоялся: энергия пения должна была куда-то деться, и она пошла на вот эту грандиозную пьянку. (Тут мы, возможно, вспомним, как, чуть ближе к началу рассказа, Обалдуй, тронутый рядчиковым выступлением, в избытке вдохновленной искусством свирепой силы кидается на мужичка.)

И здесь мы улавливаем, что рассказ сообщает нам кое-что о нашей потребности в искусстве. Люди, даже «из низов», алчут красоты и на многое готовы ради нее. Но красота при этом и опасна, она способна проникнуть в человека так мощно, что это его потрясает, сбивает с толку и подталкивает даже к насилию. (Дочитав рассказ до этого места, я иногда ловлю себя на мысли о нацистских парадных зрелищах и о распаленных и распаляющих предгеноцидных радиопередачах в Руанде.)

И все же прекрасно оно было – то, что произошло в кабаке, – и необходимо. Не подкачало в этих людях нечто чудесное.

И, преисполнившись этого чуда, они упились в хлам.

На стр. 18 мы приступаем к некому эпилогу.

Рассказчик спускается с холма вдоль оврага, что делит сельцо надвое. Слышит далекий голос из долины: мальчишка выкликает имя «с упорным и слезливым отчаянием, долго, долго вытягивая последний слог». Иными словами – поет. Мальчик зовет кого-то нараспев. Выкрикивает / поет имя «тридцать раз, по крайней мере». Наконец «словно с другого света» прилетает ответ, напоминая нам, быть может, о начале Яшкиной песни (голос «не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека»). И этот ответ («Чего-о-о-о-о?») тоже подобен напеву. Первый мальчик кричит / поет: «Иди сюда, чёрт леши-и-и-ий! <...> тебя тятя высечь хочи-и-и-т». Второй мальчик, что ожидаемо, помалкивает в ответ. Рассказчик удаляется, и голоса угасают (хотя и за четыре мили он все еще слышит первого мальчика).

Что дает нам эта последняя сцена? Ну, во-первых, мы различаем в ней миниатюру всего рассказа. Ну или примеряем это соображение. Да: два человека мужского пола перекликаются вокально. Один «поет» первым, второй отзывается.

Первого мальчика я ассоциирую с рядчиком, второго – с Яшкой. Почему? Ну, первый мальчик прагматичнее: он пытается призвать второго мальчика – вероятно, младшего брата, –

домой, чтобы отец его выдрал. Есть ли связь между прагматичностью и рядчиком? Да: мы связываем с прагматизмом техничность. Помним, что рядчик, «изворотливый и бойкий городской мещанин», оказался к тому же умелым и техничным певцом-ловкачом.

Итак: рядчик и первый брат – умельцы-буквалисты, стремятся добиться своего, целеустремленны. («Раз отец хочет отлупить моего брата, – рассуждает первый мальчик, – пойду-ка притащу его домой, чтоб не отлупили меня».) К прагматизму и к (всего лишь механической) технической ловкости вынуждает первого брата и рядчика суровая жизнь. Яшка же и второй брат, напротив, пассивны, хрупки, более уязвимы перед жестокостью этой провинциальной дыры.

В кабаке пение показалось нам способом общения, возвышающим этих грубых людей. От пения кто-то из них расплакался, оно позволило им соприкоснуться с регистром переживаний, в их повседневности, как правило, недоступным. Зато здесь, в конце рассказа, пение – способ устроить некое насилие, разновидность коварства между братьями. А потому рассказ получается *об этом* – о том, как низводится возвышенное. Людей возвысило – и они пали; сельцо когда-то было милым, а теперь в разлуке; пение может быть преображающим способом общения – или методом завлечь в дом для побоев. Пение (искусство) – штука убедительная, однако на что направлена сила этого убеждения – вопрос открытый.

Не желая, чтобы его нашли и отлупили, второй мальчишка таится (перестает петь). Так же и Яшка – или, во всяком случае, он более не поет в той возвышенной манере, как в первый раз. И его возвышенному пению мешает то же, что заставило умолкнуть второго мальчика: это вульгарное, суровое сельцо, где красота подолгу не процветает.

Заметим, что, пока ум занимается таким вот тематическим сведением к меньшему, он подмечает и небезупречность совпадения: переключка есть, но неточная. Рассказ этот нельзя вот эдак свести к простоте, слишком уж он чудесен и неукротим, как дикий зверь, какого не загонишь в сооруженный нами ящик, где отверстие, выпиленное чрезмерно «по контуру» зверя, не учитывает то, что зверь постоянно двигается.

Так или иначе, я бы сказал, что эпилог стóит свеч: рассказ с такой последней сценой получается лучше.

Вспоминая замечание Линды Бэрри о мгновенной ретроспективной оценке действительности, я обнаруживаю, что здесь, в конце рассказа, бросаются в глаза несколько предметов, оказавшихся у меня в тележке ВПЗ, и они требуют внимания, все они относятся к трудным, громоздким первым одиннадцати страницам: описание оврага на стр. 1, описание грачей, ворон и воробьев, а также самого сельца – на стр. 3.

На семинаре мы обычно рассматриваем перечисленное по очереди. В порядке упражнения рекомендую такой подход и вам. Остановитесь, присмотритесь к этим описаниям, соотнесите их с сердцем истории (певческим поединком) – и увидите, что произойдет. Как именно заслуживают они свое право на жизнь?

Что я имею в виду под соотношением их с сердцем истории?

Вообразите картину, на которой изображено дерево: крепкий, высокий, здоровый дуб гордо высится на вершине холма. А теперь добавьте к картине второй дуб, но... чахлый: узловатый, кривой, с голыми ветками. Вы смотрите на картину, и ваш ум расценит ее, положим, вот так: эта «картина о» противопоставлении жизненной силы и слабости. Или: жизни и смерти. Или: болезни и здоровья. Это реалистичное изображение двух деревьев, все так, однако есть в нем и подразумеваемое метафорическое значение. По крайней мере, поначалу мы «сравниваем» два дерева (или «сравниваем на контрасте»), не размышляя и не анализируя. Мы просто их *видим*. Два дерева предстают у нас в уме, в сравнении, и наделены смыслом через подтекст. Результат мы скорее переживаем, нежели артикулируем. Противопоставление приводит к *чув-*

*ству*: мгновенному, самовозникающему, сложному, многоголосому, не сводимому к чему бы то ни было меньшему.

И нам это удастся очень хорошо. Скажем, на картине вот это здоровое дерево и второе, которое на первый взгляд вроде бы ничем не отличается от первого. Ум немедленно принимается искать различия. Допустим, на одном дереве сидит птица, едва заметная. И вот уж мы воспринимаем то дерево, на котором птица, «открытым к жизни», а второе «бесплодным».

Мы постоянно все объясняем и формулируем рационально. Однако постигаем мы больше всего как раз за миг до того, как принимаемся объяснять и формулировать. Великое искусство рождается – или не рождается – в тот самый миг. К искусству мы обращаемся именно ради этого мига, когда «постигаем» нечто (чувствуем это), но не в силах сформулировать, поскольку оно слишком сложно и многогранно. Однако «постижение» в такие мгновенья, пусть и происходит вне языка, истинно. Я бы сказал, для этого и существует искусство – напоминать нам, что такого рода постижение не только настоящее, но и превосходит наш обычный подход (понятийный, редукционистский).

Двинемся дальше и попробуем применить это «соотнесение» оврага с певческим состязанием.

Первым делом я чувствую, что связь есть, и связь эта не случайна.

Хочу задержаться здесь на секунду, чтобы подчеркнуть: это чувство действительно значимо. Мы соотносим овраг с певческим состязанием, и... с умом у нас что-то происходит – и происходит хорошее. (Напротив, если некий элемент случаен, у нас возникает вот это чувство «невовлеченности», это сообщение об ошибке – «Осмысленных взаимоотношений не обнаружено».)

А теперь давайте попробуем сформулировать точную природу этого хорошего переживания, какое возникает, если сопоставить описание оврага и изложение певческого поединка.

На ум приходит понятие о парности: два певца, сельцо поделено надвое. Хочется спросить у нашей истории: а есть ли в ней еще какие-нибудь парности? В рассказе их вообще-то полно: жалобные, ищущие сочувствия грачи и вороны – и сравнительно довольные, чирикающие, задорные воробьи; былая пасторальная прелесть сельца (были тут и выгон, и пруд, и имение) – и его теперешнее состояние (выгон «выжженный, запыленный», пруд «черный, словно раскаленный», помещичий дом, «заросший крапивой, бурьяном и полынью»); Яшка – и рядчик; техничность – и эмоция; мальчик № 1 – и мальчик № 2; противопоставление прекрасного мига искусства, рожденного Яшкой, и уродливого сельца, где этот миг родился; благополучный господин, наш рассказчик, – и неприятные мужики, за которыми он пришел понаблюдать.

Вот поэтому, да, я считаю, что строки, вводящие овраг в этот рассказ, «того стоят». Без оврага рассказ обеднел бы. Овраг, можно сказать, «дает доступ» ко всем парным образам, какие, как нам теперь ясно, вживлены в рассказ.

Это соотнесение можно применять со всех возможных сторон.

Например, давайте соотнесем обилие птиц на стр. 3 с нашими двумя певцами. Грачи и вороны смотрят «жалобно», разевают клювы, просят о сочувствии (из-за жары). С воробьями по-другому – они позадиристей, «не горевали» от жары и «еще яростнее прежнего чирикали». Кто, по вашему мнению, с большей вероятностью стал бы «еще яростнее прежнего чирикать» – Яков или рядчик? Такое поведение ассоциируется скорее с рядчиком, он бодрее и механичнее, больший пижон, меньший невротик, чем Яков. Последний представляется более сдержанным, потрепанным и «жалобным». Однако воробьи, всё усложняя (порождая еще больше красоты), – как раз те, кто (в некотором смысле как Яков) взмывают ввысь и летают над сельцом (подобно Яшке, они способны возноситься). Можно соотнести птиц и с другими завсегдатаями Притынного. (Обалдуй – воробей или грач/ворона?) Двое певцов, подобно воробьям, владеют

способом на время освободиться от нищеты, тогда как Обалдуй и прочие остаются на земле, как грачи и вороны.

Так или иначе посредством такого сопоставления мы понимаем, что компоненты этого рассказа присутствуют в нем совершенно намеренно, что Тургенев зачерпнул и птиц, и людей-персонажей из одного и того же художественного супа. Все эти составляющие энергетически взаимосвязаны. Рассказ при всей своей рыхлости в остальном высокоорганизован. Пусть многословен и неловок по сценографии, его осознанная утонченность вовсе не случайна.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.