



Р. Е. ЛАПУШИН

**От облаков пыли к облакам на горизонте:
«Красавицы»**

«Красота страшна» — Вам скажут...
Александр Блок

В начале были облака

Рассказ «Красавицы» (1888) интересен не только сам по себе, но и как свидетельство поэтической природы чеховской прозы, проявляющейся здесь с особенной наглядностью. Практически лишенная фабулы, рассказ строится на развитии мотивов, наиболее важный среди которых — мотив облаков.

Первое их воплощение — «облака пыли», неотделимые от «сухого, горячего ветра», жары и скуки путешествия по степи. Из-за пыли и ветра рассказчик (первая глава возвращает нас ко времени его детства) находится в состоянии «полусна», когда ему «не хотелось ни глядеть, ни говорить, ни думать». Мир, ассоциирующийся с «облаками пыли», погружен в спячку, лишен горизонта, основан на круговом, «екклесиастическом» движении и бессмысленных повторениях*.

Трансформация этого мира связана с появлением армянской девушки Маши, в чьем доме путешественники остановились на короткое время. Особенно важно, что проводники этой трансформации — те же природные элементы: ветер и облака. Случайно ли, что на пространстве двух страниц Чехов дает одинаковые имена силам, которые ведут рассказчика в подчеркнута противоположных направлениях: с одной стороны, к душевной спячке и летаргии, с другой, как будет видно, к душевному пробуждению?

* Екклесиастические мотивы у Чехова неоднократно становились предметом исследования. См., напр.: *Капустин Н. В.* О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х — 1890-х годов // *Чеховиана: Чехов в культуре XX века.* М., 1993. С. 17–26; *Лапушин Р. Е.* Непостигаемое бытие... Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск, 1998. С. 10–16; *Собенников А. С.* «Между 'есть Бог' и 'нет Бога'...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997. С. 36–50. См. также: *Swift Mark.* Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov. New York, 2004.

Сперва — ветер: «Сядясь за стол, я взглянул в лицо девушки, подававшей мне стакан, и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью» (7, 160).

Затем — облака. Интересно, что эти облака входят в повествование в качестве иллюстративного примера: невозможность постичь и «доказать» Машину красоту вызывает к жизни воображаемый пейзаж, который разворачивается перед глазами читателя, обретая при этом статус объективной реальности — ничуть не менее подлинной, чем та, что окружает рассказчика в душном доме:

Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте, и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета: в багряный, оранжевый, золотой, лиловый, грязно-розовый; одно облачко похоже на монаха, другое на рыбу, третье на турка в чалме. Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток... И подпасок, гонящий коров, и землемер, едущий в бричке через плотину, и гуляющие господа — все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота (7, 160–161).

Пейзаж противопоставлен первоначальному описанию степи, в котором «облака пыли» поглощали пространство. Оба пейзажа отличает универсальный характер, стремление охватить собою весь мир. В первом случае это ведет к стиранию индивидуальных черт и нивелировке. Во втором, наоборот, ни одно из индивидуальных очертаний, ни один из цветов не потеряны. Более того, сохраняя свою индивидуальность и общий «беспорядок», отдельные элементы образуют неиерархичное и гармоническое целое, в котором стекла господского дома естественно сочетаются с церковным крестом, лужи уравниваются с рекой, а подпасок, гонящий коров, испытывает те же чувства, что «гуляющие господа». Сама непостижимость красоты становится объединяющим фактором: представители разных социальных групп сближаются не только через общее для них представление о красоте, но и через невозможность выразить это представление в словах («никто не знает и не скажет, в чем тут красота»).

Обращает на себя внимание и многоцветие пейзажа, включая квазиоксюморонное сочетание «грязного» и «розового» (грязно-розовый): даже «грязь» превращается в необходимый компонент цельного образа красоты!

Очертания облаков — также подчеркнуто индивидуальные — придают картине оттенок таинственности и экзотики (турок в чалме). Соседство похожего на рыбу облака со стайей реальных диких уток спо-

собствует стиранию границ между «верхом» (небо) и «низом» (река), вообразаемым и реальным.

Итак, уже на первых двух страницах рассказа перед нами два контрастных мира, воплощенных в двух типах облаков: с одной стороны, безликие «облака пыли», поглощающие пространство и время, с другой — многокрасочные «облака на горизонте», каждое из которых обладает неповторимым очертанием или цветом.

Есть, впрочем, в первой главке и третья разновидность облаков. Вот как они вводятся в повествование: «Из-под их (лошадиных. — Р. Л.) копыт ветер поднимал целые облака золотистой пыли и уносил ее далеко через плетень» (7, 162). Предложение это — само по себе яркий пример поэтического мастерства Чехова. Соединение таких слов, как «облако» и «золотистый», с прозаической половиной выглядит почти незаметным благодаря звуковому и ритмическому рисунку: «облака золотистой пыли» звучит как написанная анапестом строчка, в которой «пыль» ассимилируется двумя предшествующими словами.

Подчеркнем еще раз: пыль появляется в виде облаков, продолжая развитие этого мотива, центрального для рассказа. С какими облаками она соотносится: с облаками «пыли» или теми, что «толпятся на горизонте»? Ответить на этот вопрос не так просто. С одной стороны, облака пыли поднимаются «из-под копыт», что позволяет сблизить их с пылью. С другой стороны, цвет пыли говорит о ее «небесной» природе: напомним, этот цвет уже возникал в описании неба и облаков. Характерно поэтому, что ветер, поднимающий «облака золотистой пыли», уносит не *их* (облака), а *ее* (пыль). Тонкий грамматический сдвиг свидетельствует о двойственности образа: есть просто «пыль», которая может быть «унесена», и есть «целые облака», которые неподвластны ветру.

Такая двойственность позволяет увидеть первоначальное противопоставление «облаков пыли» и облаков «на горизонте» в новом свете, указывая на общий исток и тайное родство этих «антагонистов».

Вторая главка продолжает развитие мотива. Рассказчик здесь — уже студент, древняя бесконечная степь сменяется железнодорожной станцией, а закат, подробно описанный в первой главке, заслоняется зданием вокзала. Не случайно поэтому, что и новым воплощением облаков становятся «клубы дыма», выходящего из паровоза. Семантически «клубы дыма» родственны «облакам пыли». В то же время окрашенный в «нежный розовый цвет» дым напоминает о «грязно-розовом» цвете облаков в описании заката. В финале рассказа изменение цвета дыма, который «черными клубами стлался по зеленой бархатной озими», возвращает, как бы замыкая круг, к первоначальным «облакам пыли».

Недостаточно сказать, что мотив облаков проходит на протяжении рассказа через различные воплощения. Важно понять, что эти воплощения образуют единый поэтический контекст, придающий короткому рассказу, с одной стороны, характер лирического стихотворения, а с другой — эпический размах. Они охватывают полноту пространства (от неба до земли) и времени (от древности до современности). Смешивая реальное и воображаемое, мимолетное и вечное, они излучают целый спектр цветов — от белого до черного, включая багряный, оранжевый, золотой, лиловый, грязно-розовый. Кроме того, они порождают спектр перетекающих друг в друга значений (от жизнеутверждения до жизнеотрицания), ни одно из которых не может рассматриваться изолированно от всех других и считаться окончательным.

Сходной динамикой отличаются и вспомогательные мотивы, развивающиеся параллельно с центральным мотивом облаков. Как уже говорилось, ветру, который «гнал» облака пыли, отвечает ветер, который «сдунул» с души «все впечатления дня с их скукой и пылью». Оба лика этого поэтического образа соединяются в том ветре, что поднимал «облака золотистой половины».

Но и синтез не окончателен. В следующей главке при описании «мотыльковой» красоты второй девушки ветер предстает потенциальным разрушителем этой красоты: «...и, кажется, стоит только пробежать по платформе хорошему ветру или пойти дождю, чтобы хрупкое тело вдруг поблекло и капризная красота осыпалась, как цветочная пыль» (7, 165). Упоминаемая здесь «цветочная пыль», в свою очередь, отсылает к «облакам пыли» — контраст, обладающий, подобно практически всем контрастам и противопоставлениям у Чехова, потенциалом скрытого родства.

Похожая двойственность — в поэтическом образе солнца. На одной и той же странице есть «горячее солнце», которое «бьет» в окна, — и солнце освежающего (воображаемого) пейзажа, которое «прячется» за облаками.

Трансформация природных элементов тонко соотносится с образом красавицы. Чехов, разумеется, не сравнивает ее напрямую с «облаками на горизонте», что было бы псевдопоэтичным. Вместо этого девушка ассоциируется с «облаками золотистой половины»: «...красиво изгибаясь под тяжестью хлеба, она побежала через двор к гумну, шмыгнула через плетень и, окунувшись в облако золотистой половины, скрылась за арбами» (7, 163). «Окунувшись в облако золотистой половины» — еще один пример соединения поэзии и прозы, земного и возвышенного. Маша «шмыгнула» через плетень, но соотнесенность с облаком придает ее движениям вертикальную направленность, изменяя заданный образ мира.

Так же, как в целом у Чехова, изображение природных элементов (облака, ветер, солнце) в этом рассказе не позволяет рассматривать их только в качестве внешних, объективных сил, существующих независимо от человека. Не случайно поэтому, что появление Маши может привести к преображению пространственного мира, в частности к превращению «облаков пыли» в облака «на горизонте». Два образа-антагониста сливаются затем в образе «облаков золотистой половины». Эти промежуточные облака, одновременно заземленные и возвышенные, оказываются, в свою очередь, не только отходами производства, но и «божественной» аурой, окружающей красавицу.

Постоянный семантический обмен между поэтическими образами приводит к их непрекращающемуся развитию и переосмыслению. Круговое движение лошадей на дворе армянина показано как бессмысленное («Лошади, гнедые, белые и пегие, не понимая, зачем это заставляют их кружить на одном месте и мять пшеничную солому, бегали неохотно, точно через силу» (7, 162), но именно этим движением создаются «облака золотистой половины». А раз так, то бессмысленность еkkлeсиастического круговращения уже не кажется очевидной и безусловной.

Два мира — единый мир

Два мира, описанных в двух главках рассказа, существенно отличаются друг от друга. Действие первой главки происходит в степи, которая как будто не затронута современной жизнью и цивилизацией (вспомним такие вечные образы, как пыль и ветер, или разговор между 80-летним дедушкой и армянином «о попасе, о толоке, об овцах»). Вторая глава — по контрасту — начинается с упоминания железной дороги. Таким образом, переход от первой главки ко второй оказывается скачком из легендарного, патриархального времени в современность.

Поезд заменяет лошадей. На месте кучера оказываются кондуктор, телеграфист, офицер. Закономерно, что скачок во времени трансформирует и образ повествователя: он уже не гимназист пятого или шестого класса, который «ехал с дедушкой», а самостоятельно путешествующий студент, заводящий знакомство с артиллерийским офицером. Кроме того, «сухость» дневной жары сменяется «влажностью» и «свежестью» весеннего вечера. Заметнее всего, однако, контраст между двумя типами красоты: «классической» из первой главки и «мотыльковой» — из второй.

Итак, два мира противопоставлены друг другу по целому ряду признаков. Но поскольку это Чехов, в какой-то момент противопоставление усложняется скрытым родством. Проявление такого родства — сходная реакция на красоту в первой и второй главках:

И чем чаще она со своей красотой мелькала у меня перед глазами, тем сильнее становилась моя грусть. Мне было жаль и себя, и ее, и хохла, грустно провожавшего ее взглядом всякий раз, когда она сквозь облако половы бегала к арбам (7, 163).

Быть может, ему [офицеру] было грустно и не хотелось уходить от красавицы и весеннего вечера в душный вагон, или, быть может, ему, как и мне, было безотчетно жаль и красавицы, и себя, и меня, и всех пассажиров, которые вяло и нехотя брели к вагонам (7, 165).

Расположенные рядом, два этих фрагмента показывают ощутимую трансформацию внешнего мира (на месте арб оказываются вагоны). Но в поэтической перспективе перед нами скорее не различие, а родство, размывающее границу между мальчиком-рассказчиком из первой главки и офицером из второй, между древним миром степи и современностью. «Жалость» и «грусть» осознаются как универсальные категории, характеризующие мир в целом и существование отдельного человека, независимо от перемен, связанных с движением времени.

То же внутреннее родство проступает через контрастное изображение двух типов красоты. В конце концов, разве «мотыльковая» красота второй девушки — не материализация «недолговечности» красоты, осознанной рассказчиком при созерцании ее «классического» типа?

Присмотримся. Первая красавица ассоциируется или напрямую сравнивается с природными образами, находящимися в непрерывном движении: птица, ветер, молния. Впечатляет простое перечисление глаголов, описывающих ее движения в границах одного абзаца: «пробежала», «полетела», «исчезла», «побежала», «шмыгнула», «скрылась», «мелькнула», «перескочила» (7, 162–163).

Между тем вторая красавица по большей части описывается «стоящей» у окна вагона. С точки зрения оппозиции «динамическое — статическое» контраст, казалось бы, очевидный. Но характерным для Чехова образом статичная поза второй девушки показана как динамический процесс, состоящий из множества движений, что, естественно, ставит оппозицию под вопрос:

Стоя у окна и разговаривая, девушка, пожимаясь от вечерней сырости, то и дело оглядывалась на нас, то подбоченивалась, то поднимала к голове руки, чтобы поправить волосы, говорила, смеялась, изображала на своем лице то удивление, то ужас, и я не помню того мгновения, когда бы ее тело и лицо находились в покое (7, 165).

Соответствия между двумя мирами и двумя типами красоты выявляются также через использование сходных речевых конструкций. Сравним, к примеру, два описания, каждое из которых характеризует одну из девушек:

...вам кажется почему-то, что <...> ее черные кудрявые волосы и брови так же *идут* к нежному, белому цвету лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке (7, 161).

Это была красота мотыльковая, к которой так *идут* вальс, порханье по саду, смех, веселье... (7, 165).

Еще одна параллель между «категориально различными» образами. В первой главке лошади на постоялом дворе армянина бегали по кругу «неохотно, точно через силу», а во второй — пассажиры «вяло и нехотя брели к своим вагонам». Круговое, бессмысленное движение лошадей, не понимающих, «зачем это заставляют их кружить на одном месте», отбрасывает еkkлесиастическую тень на нежелание пассажиров возвращаться в «душный» вагон и продолжать путь. «Духота» современного вагона, в свою очередь, начинает восприниматься как проекция вечного зноя степи.

Сходная динамическая сложность отличает развитие отдельных мотивов и лирического сюжета в целом, предопределяя изображение персонажей и абстрактных концепций, в том числе ключевой для рассказа концепции красоты. Например, как уже говорилось, появление первой красавицы знаменует собой пробуждение от душевной спячки. Следующая стадия, однако, снова погружает путешественников в дремотное состояние. Красота объединяюще действует на людей, независимо от возраста, пола, социального статуса и культурного багажа. В финале, однако, она оставляет чувство разобщенности, взаимного раздражения и разочарования: «Ехали мы молча, точно сердились друг на друга» (7, 163). Красота — это что-то «важное и нужное для жизни» (7, 162), но в то же время она «случайна и не нужна» (7, 163). Красота сущностна — и «не долговечна»; она невинна — и лукава*. Красота заполняет экзистенциальный пробел, но в итоге оставляет ни с чем. Она — обретение и знак невосполнимой утраты. Кажется близкой, но недостижима. Отождествляется с конкретными людьми и в то же время существует как бы независимо от них. Грамматическая конструкция «и чем чаще она со своей красотой...» свидетельствует об этой «независимости». Характерно, что обе красавицы вызывают у повествователя такое же чувство грусти, как и все остальные люди, отчужденные от красоты. Список противоречий может быть продолжен.

Распространяются противоречия и на возможный источник красоты. На протяжении рассказа красота ассоциируется с природными образами (молния, река, ветер, облака) и, соответственно, сама обретает статус при-

* «Детски-лукавая» улыбка второй красавицы предвосхищает образ черного монаха (из одноименного рассказа), который улыбался главному герою «ласково и в то же время лукаво» (8, 24).

родной стихии. С другой стороны, прослеживается концепция красоты как произведения искусства: «красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой», «белая шея Маши и ее молодая грудь слабо развиты, но чтобы суметь изваять их, вам кажется, нужно обладать громадным творческим талантом» (7, 161). Синтез обеих концепций (красота природная и красота сотворенная) — в образе природы, которая творит, как художник: «...природа не ошиблась ни на одну малейшую черту» (Там же).

Концепция красоты сотворенной оживает в описании второй красавицы: «...мало того, даже если бы девушке вместо ее вздернутого носа поставили другой, правильный и пластически непогрешимый, как у армяночки, то, кажется, от этого лицо ее утеряло бы всю прелесть» (7: 165). Это странное «поставили», неопределенно-личная форма — без указания на субъекта, осуществляющего действие, — одновременно окликает и пародирует концепцию красоты как произведения искусства. Фраза подозрительно близка к пожеланию Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...»*. В самом рассказе она отсылает к комической детали в описании Машиного отца, чья голова «неумело приклеена» к «тощему горбатому туловищу».

Образ этого персонажа заслуживает отдельного разговора, поскольку связан с еще одним ликом красоты — как искусства манипуляции и даже колдовства.

Красавица и колдун

Может показаться, что Машин отец — комическая фигура.

Дополнительный свет на него отбрасывает сопоставление с гоголевским колдуном из «Страшной мести»:

Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак — старик**.

Представьте себе маленькую, стриженую головку с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом, из которого торчит длинный черешневый чубук, головка эта неумело приклеена к тощему горбатому туловищу, одетому в фантастический костюм: в куцую красную куртку и в широкие ярко-голубые шаровары; ходила эта фигура, расставя ноги и шаркая туфлями, говорила, не вынимая изо рта чубука (7, 159).

* Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1977. С. 125.

** Там же. Т. 1. С. 140.

Оба персонажа — горбуны с резко выделяющимися носами. «Торчащий» из широкого рта армянина чубук — смягченная форма клыка, который «выбежал» изо рта колдуна. Колдун, как замечает позднее его зять, — «угрюмый, суровый»; не улыбается и армянин, от которого исходит ощущение чего-то монструозного, «фантастического» и как бы не вполне человеческого. Объединяет обоих персонажей и контраст между их уродством и красотой дочерей.

С другой стороны, в отличие от колдуна из «Страшной мести», Машин отец не играет центральной роли в рассказе. И уж, конечно, никак не назовешь его воплощением зла. Скорее забавный и нелепый, нежели пугающий, он лишен демонических черт. «Никогда в жизни я не видел ничего карикатурнее этого армянина», — говорит рассказчик. Машин отец и может быть увиден в качестве «карикатуры» на гоголевского колдуна, дружеской на него пародии со стороны младшего писателя. Чехов своего «колдуна» обезоруживает (чубук вместо клыка) и помещает в контекст реальной жизни.

Там и сям, однако, разбрасываются по тексту детали, сохраняющие связь с гоголевской магией и волшебством. Заметим, например, эпитет, характеризующий Машины черты: *обворожительные*. Нельзя ли прочесть его не только в переносном, но и в прямом смысле? Не прячется ли сходная возможность двойного прочтения в, казалось бы, невинном обращении работника к лошадям: «А чтоб вам пропасть, нечистая сила!»?

Не забудем, что эффект, произведенный красавицей на гостей, включая 80-летнего дедушку, описан в терминах волшебного заговора. Путешественники утрачивают самоконтроль и забывают о цели своего путешествия. В случае рассказчика речь идет также о частичной потере чувств (слух, вкус, зрение), связывающих его с миром: «Я уж не помнил о степной скуке, о пыли, не слышал жужжанья мух, не понимал вкуса чая и только чувствовал, что через стол от меня стоит красивая девушка» (7, 161). Рассказчик «только чувствовал» присутствие Маши, а не «видел» ее. Психологически достоверное объяснение: он не решался смотреть в сторону девушки. Но может быть, речь идет о волшебстве, в результате которого мальчик буквально ослеплен присутствием красавицы, что стало бы реализацией метафоры, использованной непосредственно перед этим: «...какой-то особый воздух, казалось мне, счастливый и гордый, отделял ее от меня и ревниво заслонял от моих взглядов» (7, 161)?

«Весь секрет и *волшебство* ее красоты...» — читаем мы о второй красавице, уже подготовленные к тому, чтобы воспринимать это волшебство не только в переносном смысле. Подчеркнем: не только. Реализм рассказа не «убивается» возможным присутствием волшебства, а скорее подпитывается им. Соответственно, когда грусть, переживаемая пове-

ствователем, именуется «неопределенной, смутной, как сон», мы вправе воспринять такое сравнение в качестве еще одной подсказки. В конце концов, все, что предстоит увидеть ему в армянском селе, рассказчик воспринимает, «очнувшись от полусна».

Как бы далеко мы ни зашли в этом направлении, изображенная Чеховым картина, естественно, не уместается в рамку сна. Или в рамку волшебной сказки. Или в рамку миметического воспроизведения «действительной жизни». Скорее, она состоит из нескольких, накладывающихся друг на друга слоев.

Следующий пример хорошо иллюстрирует эту многослойность: «Она исчезла в темной двери, и вместо ее на пороге показалась старая, сгорбленная армянка с красным лицом и в зеленых шароварах» (7, 163). Можно проскочить это предложение как ничем не примечательное: своего рода сценическая ремарка, информирующая о перемещении персонажей. Но, как часто бывает у Чехова, непритязательная «ремарка» заряжена поэтическим содержанием, открывающим возможность дополнительных интерпретаций.

Образ «темной двери» перекликается с «черными клубами» дыма в финале (можно также вспомнить ассоциирующиеся со смертью «темные ворота» монастыря из рассказа «Володя большой и Володя маленький»). Еще более важен образ «старой» армянки, которая появляется *вместо* Маши. Вновь можно сказать, что предлог *вместо* обладает психологической убедительностью: внимание рассказчика поглощено Машей; он способен видеть ее одну, и любой другой человек для него — только досадная подмена. В то же время «сгорбленность» старухи отсылает к горбатому отцу Маши, потенциальному колдуну, а предельный контраст между сгорбленной старухой и юной красавицей подразумевает возможность мгновенного волшебного превращения (Царевна-лягушка, панночка из «Вия»). В таком случае «порог», упоминаемый в этом предложении, оказывается порогом, за которым находится другая реальность. Следующая же строка, однако, возвращает юную красавицу в поле зрения, рассеивая демоническое видение. Но, как мы уже знаем, любое мимолетное впечатление у Чехова остается вписанным в поэтическую ткань повествования, изменяя «состав» и «строение» изображенного мира. Не случайно медитация о недолговечности красоты возникает вскоре после этого «превращения» красавицы в старуху.

Еще один пример многозначности, спрятанной в нюансах словоупотребления: «Около высоких свежих скирд копошились бабы с граблями и двигались арбы, а за скирдами в другом дворе бегала вокруг столба другая дюжина *таких же* лошадей и *такой же* хохол хлопал бичом и насмеялся над лошадьми» (7, 162). «Такие же» можно прочесть как «похожие», а можно — как «те же самые». Первое прочтение удерживает

картину в рамках жизнеподобия. Второе, менее очевидное, добавляет к ней фантастический элемент, изображая удвоенные образы — своего рода мираж.

Мотив удвоения возникает и во второй главке, но уже в качестве гипотетической ситуации: «...представьте, что этот телеграфист влюблен и в то же время женат и что жена у него *такая же* сутулая, лохматая и порядочная, как он сам» (7, 166). «Сутулость» телеграфиста — смягченная версия «горбатости» Машиного отца (и старухи). Так же, как Маша противопоставлена своему отцу, телеграфист противопоставлен второй красавице. Эпитет «полинявшее» в описании его лица только подчеркивает это противопоставление. Но на той же странице (вся вторая главка — меньше трех страниц) есть микросюжет мотылька, чье «хрупкое тело вдруг поблекло» под действием ветра или дождя. Возникает ассоциативная цепочка: «полинявшее» лицо телеграфиста — «поблекшее» тело мотылька, который является двойником второй красавицы. Таким образом, телеграфист не просто противопоставлен красавице: «полинялость» его лица рассказывает читателю о ее будущем, пока что неведомом самой девушке.

Оттенки грусти

Мотив красоты как напоминания о прошлом, о чем-то драгоценном и навсегда потерянном возникает в связи с образом кондуктора. Еще один двойник отца Маши, он описан со стилистической избыточностью и напором, которые нечасто встречаются у зрелого Чехова:

Около нашего вагона, облокотившись о загородку площадки, стоял кондуктор и глядел в ту сторону, где стояла красавица, и его испитое, обрюзглое, неприятно сытое, утомленное бессонными ночами и вагонной качкой лицо выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей, как будто он каялся и чувствовал всем своим существом, что девушка эта не его и что до обыкновенного человеческого пассажирского счастья ему с его преждевременной старостью, неуклюжестью и жирным лицом так же далеко, как до неба (7, 166).

Чехов, как видим, не жалеет ярких красок и убийственных определений. Почему? Чтобы показать универсальность воздействия красоты на людей, независимо от того, насколько они уклонились от «нормы»? Чтобы сделать контраст между красавицей и кондуктором еще более очевидным?

Но есть и другой, более существенный контраст, точнее даже — конфликт: между обычным выражением лица кондуктора и тем, каким оно

становится в момент встречи с красотой, которая для этого персонажа оказывается встречей с его идеальным «я», осуществившейся — пусть только на мгновение — мечтой о себе самом. Последовательность глаголов, описывающих происходящее с кондуктором, составляет лирический микросюжет мгновенного духовного пробуждения: видеть — каяться — чувствовать всем своим существом. Звуковая же инструментовка обеспечивает плавность перехода от «нормального» состояния кондуктора к преобразенному: обрюзглое — грусть; утомленное — умиление.

Как вырастает этот персонаж! Казалось бы, что общего между «испытанным» кондуктором и трагическим протагонистом «Черного монаха»? Но попробуем сравнить:

...как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту, жену, детей, как будто он каялся и чувствовал всем своим существом... (Там же).

Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна (8, 257).

В обоих случаях — проникновенный каталог утрат, озарение и обреченность... Характерным для Чехова образом, однако, подъем интонации тут же сменяется ее снижением, возвращением на землю. «Девушка эта не его» означает отчужденность не только от конкретной красавицы, но и от всего идеального (молодость, счастье, чистота), что она символически воплощала для кондуктора.

Таким образом, конфликт между идеальным и «нормальным» выражениями лица завершается в пользу последнего. В финале предложения читатель возвращается к избыточности негативных характеристик, связанных друг с другом через звук *ж*: преждевременная старость — неуклюжесть — жирное лицо.

Образ «жирного лица» — как жирная точка в конце предложения. Но случайно ли, что прозаическая строфа завершается образом «неба»? С одной стороны, это небо — только часть фигуративного выражения (далеко, как до неба). С другой — появление неба подготовлено словами «умиление», «глубочайшая грусть», «каялся». В итоге — знакомая чеховская двойственность: до «неба» далеко, но не менее важно, что обозначено его присутствие в качестве ценностного ориентира.

Еще одно идиоматическое выражение, которое частично буквализируется контекстом, — «бог весть», «бог знает» — возникает дважды в первой главке. Первый случай, кажется, не идет дальше простого выражения неуверенности: «Это была именно та красота, созерцание которой, бог

весть откуда, вселяет в вас уверенность...» (7, 161). Второй случай представляется более интересным, хотя бы в силу того, что появляется в сильной позиции — в самом конце длинного предложения, важного для понимания художественной философии рассказа. В этом предложении рассказчик пытается объяснить причины грусти, вызванной созерцанием красоты. Для удобства анализа разделим предложение на пять сегментов:

Была ли это у меня зависть к ее красоте, (1)
 или я жалел, что эта девочка не моя
 и никогда не будет моею
 и что я для нее чужой, (2)
 или смутно чувствовал я,
 что ее редкая красота случайна,
 не нужна и, как всё на земле, не долговечна, (3)
 или, быть может,
 моя грусть была тем особенным чувством,
 которое возбуждается в человеке
 созерцанием настоящей красоты, (4)
 бог знает! (5)

(7, 163).

Каждое из предложенных объяснений ведет читателя в своем направлении, не доставляя его к определенному пункту назначения, но и не теряя этот пункт из виду. Каждое по-своему убедительно — и ни одно не претендует на исключительность и не отменяет остальных. Множественность объяснений напоминает богатство форм облаков на закатном небе из воображаемого пейзажа. При близком рассмотрении, впрочем, различные версии оказываются взаимосвязанными.

Прежде всего, они объединены, как часто бывает у Чехова, интонацией сомнения, обеспечивающей плавный переход от одного сегмента к другому. Вначале это грусть как следствие зависти к чужой красоте (1), затем — как осознание «отчужденности» от источника красоты (2). Рассказчик сожалеет, что «эта девочка» не его. Вспомним: в следующей главе аналогичная жалоба будет озвучена голосом кондуктора — еще одно свидетельство цельного лирического потока, который размывает границу между отдельными персонажами. Затем — наиболее пессимистический и откровенно экзистенциальный сегмент с отголосками Екклесиаста (3). «Случайна, не нужна и, как всё на земле, не долговечна» — звучит приговором красоте. Следующий за этим сегмент и не оспаривает этого приговора, а только предлагает читателю новый взгляд на грусть, оказывающуюся неотделимой от «созерцания настоящей красоты» (4). Почему это важно? «Настоящая» значит подлинная, неподдельная, сущностная. Таким образом, красота как бы

восстанавливается в своих правах. Пусть она «случайна» и «не нужна», но сам факт того, что красота «настоящая», противоречит жесткости этого утверждения. Между двумя позициями (красота «случайна, не нужна», и красота — «настоящая») возникает поле напряжения, невольный спор, который получает разрешение в последнем сегменте, указывающем на неизбежную неполноту и приблизительность *любого* человеческого суждения: «бог знает!» (5). Прочитать это «бог знает» можно двояко: в переносном (никто не знает) и прямом (с отсылкой к реальной верховной инстанции) смысле. Как часто у Чехова, две возможности не исключают, а дополняют и усложняют друг друга.

Динамика фрагмента — постепенное движение от частного к универсальному, от психологического наблюдения к философской медитации; иначе говоря: от «этой девочки» к судьбе красоты в целом и далее — к судьбе «всего на земле». Соответственно, мы видим движение от «смутного» чувства, испытанного конкретным человеком (рассказчиком), к «особенному» чувству, которое возбуждается в человеке (любом, всяком) при созерцании красоты. Другими словами, каждый из сегментов знаменует более высокий уровень обобщения, а в пространственной перспективе — более высокую точку зрения, вплоть до той, с которой «всё на земле» становится открытым и видимым. Это восхождение соотносится с осязаемым подъемом интонации. Каждый последующий сегмент длиннее предыдущего, каждый как бы повышает ставки и увеличивает напряжение, разрешающееся наконец в финальном, самом коротком сегменте: два слова, три слога, хрупкое равновесие между сомнением и верой, надеждой и безнадежностью.

Сходная двойственность отличает финал рассказа. Последняя форма облаков, как мы помним, — «черные клубы дыма». Можно, вслед за Н. Е. Разумовой, увидеть в этой форме «метафору надвигающегося небытия»*. «Небытие», впрочем, не окончательно и не бесспорно. «Черные клубы дыма» — только одно из воплощений единого образа облаков (облака пыли — облака на горизонте — облака золотистой пыли — нежно-розовые клубы дыма — черные клубы дыма). Разумеется, особая важность «черных клубов» подчеркнута их позицией в концовке рассказа. «Чернота», однако, немедленно смягчается образом «зеленой бархатной озими». Цвет озими окликает «зеленый камыш» из первой главки, который так же «идет» к тихой речке, как «черные кудрявые волосы и брови» Маши — к ее «нежному белому цвету лба и щек»: заметим, насколько гармонично дополняют здесь друг друга черный и белый цвета (7, 161). Что касается эпитета «бархатный», то, хотя он и не используется напрямую в описании девушек, его поэтический

* Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 96.

ореол также отсылает читателя от «бархатной озими» к их образам*. В итоге, как обычно у Чехова, перед нами не линейная последовательность автономных образов, а сеть разветвленных и причудливо переплетающихся взаимоотношений. «Образ входит в образ», так что любой из них перестает быть отдельным и отделенным от остальных. В поэтической перспективе «черные клубы дыма» теряют свою однородность. Черный цвет здесь — это гамма цветов.

Сказанное относится и к общему настроению финала, окрашенному в сумрачные тона прощания: с конкретной красавицей и красотой в целом, со своим идеальным «я» и сверхличными ценностями. Драма этого прощания передана позой рассказчика в момент отправления поезда: «Высунувшись наружу и глядя назад...» (7, 166). Рассказчик находится в вагоне, красавица «побежала в сад». Поезд движется в одном направлении, она — в противоположном. Глядя «назад», рассказчик пытается удержать распадающийся на глазах мир. В поэтической перспективе эта попытка не выглядит бессмысленной и тщетной. Короткое предпоследнее предложение подтверждает единство мира под знаком всепроникающей грусти, стирающей границу между природным и человеческим, открытым и замкнутым пространством, «верхом» и «низом»: «Было грустно и в весеннем воздухе, и на темневшем небе, и в вагоне». Не забудем, что в контексте рассказа понятие грусти оказывается породненным, зарифмованным с понятием красоты, так что каждое из них немедленно окликает другое. Вот почему «было грустно» — не просто элегическая нота в финале, но и напоминание о неотменяемом присутствии красоты, словно бы оставленная ею подпись...

Подведем итоги. При чтении «Красавиц» мы обнаружили многочисленные примеры того, как чеховское слово колеблется между прямым и переносным значениями, как проступают сквозь повествовательную ткань лирические микросюжеты, примиряются оппозиции, возникают неожиданные сцепления, распадаются и перегруппировываются, проходя через стадии семантического обмена, поэтические образы. Внимание, однако, было сосредоточено на том, как Чехов создает *единую языковую среду*, которая неустанно генерирует названные процессы, делая их скорее будничными и неброскими, чем исключительными и подчеркнутыми. Это среда, где метафорическая «тяжесть» грусти соотносится с реальной «тяжестью» хлеба на плече красавицы, а ветер

* Ср. с описанием дочери колдуна из «Страшной мести»: «Дивилися гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкий бархат, бровям...» (Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. С. 139).

«пробегают» по душе с той же естественностью, с которой он «пробегают» по платформе; среда, порождающая дерзкие поэтические образы, непредсказуемые ассоциации, причудливые фантазии и сновидческие картины, не порывая при этом окончательно с миметическим изображением действительности.

Реальность в рассказе предстает сразу в двух планах. В одном из них — миметическом — сохраняется иллюзия правдоподобия, действуют индивидуальные персонажи (рассказчик, Маша, вторая девушка, офицер, кондуктор, телеграфист и т. д.). В другом — поэтически-сновидческом — граница между отдельными персонажами оказывается размытой, в результате чего создается разветвленная система мгновенных двойников (рассказчик — офицер — кондуктор; Машин отец — телеграфист — кондуктор; Маша — старая армянка; вторая красавица — телеграфист) и ощущение единого лирического потока. Мир Чехова, как подтверждает наш анализ, — наложение и взаимодействие двух этих планов, которые просвечивают друг сквозь друга в каждой точке повествования, пограничное пространство между сном и реальностью, таинственным и обыденным. Пограничность и незавершенность (иначе говоря, промежуточность) образов рассказа подкрепляется глобальным контекстом творчества Чехова как единого текста*. Беглое упоминание «молодых оленей» в «Красавицах» («...с тою слабостью, которую мы так любим в детях, в птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях»; 7, 165) предвосхищает «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных» — один из ключевых образов-символов в «Палате № 6», в то время как пейзаж с облаками «на горизонте» является предтечей финального пейзажа в «Гусеве»**.



* О мире Чехова как едином тексте см.: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 103–120.

** Подробнее об этом пейзаже и его интерпретациях см.: *Лапушин Р.* Роса на траве. С. 170–183.