

## 1. Постановка вопроса

XIX век стал последним столетием, удерживавшим массовое сознание населения нашей планеты в пределах земного пространства.

К началу XX века сознание это было уже вполне подготовлено, чтобы признать новый взгляд человечества на себя. Взгляд не по принципу зеркального отражения, а как бы со стороны — третьим зрением, если под первым полагать взгляд снаружи, а под вторым — взгляд изнутри.

Новый этот взгляд не мог быть сформулирован и сформирован без совместных усилий науки и искусства и, в частности, без Эйнштейна и Чехова, параллельные чьих поисков незримо, но вполне осязаемо пересекались.

Надо заметить, что к 1905 году, независимо от А.Эйнштейна и одновременно с ним, А.Пуанкаре разработал основы специальной теории относительности с анализом ее приложений и математических следствий.

С другой же стороны, стоит обратить внимание на слова А.Кугеля в его опубликованных в 1900 году "Театральных заметках" о чеховском "Дяде Ване": "Г-н Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, и, если можно так выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости".

Данные факты — лишнее подтверждение того, что не один Колумб открывал Америку.

Данные факты — еще одно доказательство реального существования "относительности".

Известный исследователь научного творчества Эйнштейна Б.Кузнецов писал: "В литературе, посвященной творчеству Эйнштейна, теории относительности и современной физике в целом, все чаще и шире анализируются этические критерии последней и, прежде всего, значение науки для жизни людей, для конкретных жизненных ситуаций, которые всегда были и всегда будут объектом художественного воспроизведения. Вместе с тем художественная литература и посвященные ей исследования чаще и во все более обобщенной форме показывают коллизии научного творчества, поднимаясь от отдельных литературоведческих экскурсов к интегральной демонстрации связи науки, морали и эстетики".

Речь, как видим, идет о некоем встречном движении науки и искусства, составляющих в целом то, что называется культурой человечества.

Речь идет о том встречном движении, где параллели науки и искусства так или иначе, рано или поздно пересекаются.

Таким образом, уже самой постановкой вопроса мы обязаны не только вышеупомянутому Б.Кузнецову, но, и конечно же, Эйнштейну с его теорией относительности и Чехову с его, скажем так, практикой относительности, результатом которой являются его пьесы — не менее знаменитые, чем открытия Эйнштейна.

Фигуру Эйнштейна невозможно ограничить одной только этой связью — с фигурой Чехова, исследование которой дарит нам множество "сюжетов для небольшого рассказа". Тот же Кузнецов, например, весьма плодотворно сопоставлял Эйнштейна с Достоевским и другими художниками, другими творческими личностями.

Принцип встречного движения и относительности самого нашего поиска то и дело корректируют именно "сюжеты для небольшого рассказа", позволяющие выстраивать неожиданные подчас ряды.

Например, такой: Сад у Чехова — Сад у Рюноске Акутагавы в его новелле "Сад" — и Сад в фильме Отара Иоселиани "Охота на бабочек" ("ЭС", № 31-32, 1993).

В другой раз возник сюжет "Лохнесское чудовище в чеховском 'Озере' (или 'Чайка' Чехова и проблема 'мировой души'), где могут быть сопоставлены два космоса: микрокосмос Тригорина, в который аккуратно входит жизнь персонажей этой пьесы, и макрокосмос Треплева, его неуклюжий юношеский опус о 'мировой душе'. Этот сюжет возник под воздействием японской постановки 'Чайки' режиссером Хироватари Цунэтоси, увиденной во время гастролей театра 'Токио Энгеки Ансамбл' в Москве.

В третий раз (еще один зигзаг к Достоевскому), читая книгу Юрия Карякина "Достоевский и канун XXI века", довелось обнаружить весьма интересную, на мой взгляд, находку автора.

Карякин подсчитал, что в произведениях Достоевского около четырех тысяч раз

встречается слово "вдруг". "Это вдруг, — пишет Карякин, — можно уподобить своего рода космическим духовным лучам из будущего. Непостижимым образом, словно какой-то сверхчуткий прибор, Достоевский улавливает невидимые лучи беды, лучи опасности, лучи тревоги, улавливает и концентрирует, фокусирует, усиливает их в себе до боли невыносимой и, наконец, направляет их на читателя. (...) Вообще слово 'вдруг' у Достоевского и можно, по-видимому, считать предельно минимальной единицей бессознательной художественной изобразительности".

Саму эту единицу "вдруг" Карякин дифференцирует следующим образом: "Есть 'вдруг' — носитель мертвого времени и 'вдруг' — носитель времени живого. 'Вдруг' — некрасивость и 'вдруг' — красота.

Если четыре тысячи "вдруг" Достоевского превосходили миллионы "вдруг", обрушившиеся на нас в XX веке, то сколько и каких "вдруг" ожидают нас в веке XXI?"

Хотелось бы указать сейчас на вполне допустимую вероятность сопоставления этого "вдруг" у Достоевского и "звука лопнувшей струны" у Чехова.

"Вдруг" Достоевского по-своему подготовило возникновение "звука лопнувшей струны" Чехова.

"Звук лопнувшей струны" можно смело сделать своего рода заставкой, эмблемой XX века, наподобие заставки какой-нибудь киностудии или программы теленовостей.

"Звук лопнувшей струны", достигнув имени Раневской, не иссяк там, а унесся дальше в XX век и доносится до нас и поныне. Нет, он не стал громче, но он стал, увы, настойчивей.

Почему — "увы"? Потому что слишком много "вдруг" накопилось за это время, едва ли не достигнув пределов критической массы.

"Звуку лопнувшей струны" посвящено специальное эссе. Сейчас же для информации ограничимся кратким изложением сути.

## II. Эхо эха

Нормальное полнокровное существование чеховских героев — непрекращающееся движение в пространстве и во времени. Не в Москву, не в Харьков и не в Париж, а прямоком в сторону обитания "мировой души". Из будущей в вечность.

Чехов писал эпические комедии. Чехов видел человека, как импрессионисты — пейзаж.

Основа основ там и здесь — переменчивость, подвижность, многоаккурность взгляда. Космизм.

Даже непревзойденный чеховский комизм отчасти в нем — в космизме.

Оттого и Епиходов у Чехова смешон не только как "акробат" (сапоги со скрипом, сломанный кий и тому подобное), но и как "философ" ("Вы читали Бокля?").

Бокль, конечно, не Эйнштейн. Так ведь и Епиходов не Чехов.

Меж тем формулу энергии "мировой души" можно определить и так:  $E=mc^2$ . В этом все дело.

"Звук лопнувшей струны" — сигнал этой энергии.

Если разобрать, день по отношению к ночи — тоже эхо эха. Когда где-нибудь день, в другом месте обязательно ночь. И наоборот.

Человеку, чья брешьная плоть слишком хрупка и слишком недолговечна, трудно примириться с существованием чего-то куда более протяженного и прочного, нежели его жизнь или жизнь ему подобных.

Человек оттого и время под себя приспособил: в настоящем времени он существует сам, в прошлом — его память, в будущем — его мечты или грезы.

Так человек распорядился со временем, так человек распределился в нем. Больше того: ему кажется, что каждая из составных времен подобна грани равносильного треугольника.

"Вчера" в какой-то точке пересекается с "сегодня". "Сегодня" в какой-то точке пересекается с "завтра".

Но "завтра", заметьте, непременно пересечется со "вчера".

И все повторится снова. И опять, и опять.

Почему дважды? Потому что "звук" этот, который уже сам

по себе — эхо, эхо "мировой души", дважды повторенный, делается как бы эхом эха. Многократно множится. Ревербируется. Параллелируется. Становится относительным.

Волны этого "звука" — как волны самого времени в океане бытия.

В пьесе "Вишневый сад" "звук" этот донесло эхо "Чайки".

Что есть эхо? Это эхо о звуке? Или сам звук, только в пути следования подрастерявший, подтравивший первородную свою энергию?

А может быть, тогда эхо — это постаревший звук, звук, подавший в отставку, звук, вышедший на пенсию?

Есть анатомия звука. Есть трансформация звука в эхо.

И есть периоды эха. И трансформация уже самого эха.

Анатолий Эфрос, находясь в 1981 году в Токио, говорил артистам театра Тозн перед постановкой "Вишневого сада": "В чем, так сказать, основная проблема 'Вишневого сада'? В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей, уносит их. Вихрь всегда над нами. Мы — следы этого вихря, которому название: **время**. Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется и меняет нас, так же как вулкан меняет рельеф земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли. Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе прошлое России, настоящее России того времени — и будущее. И все это связано".

Тонкое наблюдение театрального мастера

# Чехов и

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

*Чехов все больше становится спутником жизни. Верным спутником: потому что способен откликнуться на многие тревоги и сомнения. Надежным спутником: потому что умеет одарить надеждой. Подмывает даже сказать: единственным. А кто же тогда окружающие вас люди? И что же тогда бурлящая вокруг вас жизнь?*

*Так или иначе, но Чехов оказывается ближе и нужнее многих. Наверное, потому, в частности, что он умеет слушать и не спешит говорить.*

*Чехов — персонаж диалога. Место его собеседника вакантно для каждого, кто способен настроиться на чеховскую волну.*

*Приближающееся столетие "Чайки" (17 октября 1896 года — день ее триумфа-провала на Александринской сцене), почему-то волнует много больше, чем грядущее событие 16 июня, приуроченное к телепередаче "Куклы", которые меж тем сами добрались уже и до "Трех сестер".*

*Как видим, сколь от Чехова ни уходи, все равно к Чехову и придешь.*

*Чеховские тетради, существующие в реальности, позволяют наблюдать за Чеховым в повседневные нашей жизни, позволяют соотносить обнаруженное, открытое, подмеченное другими с собственным скромным опытом. В основу публикуемой статьи, в частности, положены тезисы доклада на Чеховских днях в Ялте два года назад — в его добром и гостеприимном Доме-музее, который сейчас, в апреле, на нынешних Чеховских днях отметил свое 75-летие.*

В.Г.

подсказывает следующее сравнение:

у Чехова человек и его судьба есть эхо судьбы той части человечества, которая зовется Россией.

Мы имеем дело с еще одним параллельным "вчера", параллельным "сегодня" и параллельным "завтра".

Надо ли говорить, что параллельные величины времени с одинаковыми названиями имеют разную протяженность, разную скорость и разную плотность. Повторяют эффект эха.

## III. Время и мы

Еще раз обратимся к книге Ю.Карякина "Достоевский и канун XXI века": "...предстоит смена расчета, ритма жизни всего нашего рода людского, — пишет он. — Раньше у нас действительно была в запасе вечность, и мы жили как бы по песочным часам: проходил день, год, век — мы переворачивали их (то бишь песочные часы. — В.Г.) и время начиналось заново, текло, как прежде. А теперь оно стало словно **вытекать** из бытия, из смертельно раненого нами бытия, вытекать, как кровь из раны. И придется отныне **бороться за время, как бороться за жизнь: это одна и та же борьба**".

Обратите внимание на этот образ: **время, вытекающее из бытия**. Очень сильный, впечатляющий, многозначный образ.

В произведениях искусства XX века не раз запечатлевалось распадавшееся, остановившееся, замершее время; хорошо известны, скажем, часы без стрелок из фильма Бергмана "Земляничная поляна". Так или иначе, это образы времени, оказавшегося в конфликте с бытием. Можно сказать, что в данных образах зафиксирован сам момент пересечения параллельных. Это наглядное признание разных скоростей времени, колеблющихся, изменчивых взаимоотношений времени и бытия.

Конечно, следовало бы говорить: "время и бытие", что является истинной проблемой XX века, а не использовать это вот понятие "время и мы", искаженное к тому же у нас тем атеистическим коммунизмом, согласно которому, коли нет Бога, значит нет и бытия, а коли нет бытия, так остается одно только время да "мы" над ним. "Мы" — лопахины "новой жизни", о которой мечтали Петя Трофимов и юная наивная Аня, мало пока разгаданная театром чеховская девушка.

Какая пришла "новая жизнь", мы уже достаточно знаем: в практически мало изме-



Экран и сцена



нившись своим виде "новая жизнь" длится с октября 1917 года буквально по сей день и час. Отрицание Бога и бытия, самонадеянное и глубоко невежественное выдвигание человека на роль хозяина, владыки времени (сегодня бы сказали: приватизатора времени) даром, разумеется, не прошли.

Хотя, конечно же, "новая жизнь" возникла, в свою очередь, не сама по себе, а из некоей, тоже особенной, "старой жизни", о которой хорошо сказал Чаадаев: "Мы никогда не шли рука об руку с прочими народами; мы не принадлежали ни к одному из семейств человеческого рода... ни к Западу, ни к Востоку... Стоя как бы вне времени, мы не затронуты всемирным воспитанием".

Вернемся к теме.  
Когда Варя швыряет на пол ключи от имения, кажется, что она, помимо прочего, швыряет уже нам, а не Лопахину **ключи от вре-**

на поэтической карте Чехова, в пейзаже чеховских драм.

Этот Сад можно продать, можно вырвать, но невозможно **вытравить** из сознания персонажей, изгнать из их памяти, которая, в конце концов, окажется для них подлинней самой реальности — **памятью в настоящем времени**. Past in the Present.

Покупка Лопахиним имения Раневской, случается, как известно, 22 августа, затем с концом лета и началом осени происходят неспешные сборы и отъезд.

Май и весна уже далеко позади — примерно там же, где у Фирса его прошлое, но когда Сад рубят — он все равно **продолжает цвести**.

Скажем больше: он будет цвести **всегда**. И это — не просто поэтическая метафора и не лирический припадок автора в духе революционного романтизма Горького или Мая-

пространства (или близких друг другу пространства) в лирическом и в эпическом времени. Этот "зазор", эта дистанция, это несовпадение скоростей, это опережение или отставание, в свою очередь, и обеспечивают действие эффекта "очуждения".

"Очуждение" предоставляет возможность осуществить переход из лирического измерения в эпическое. Обыденное, повседневное получает черты исключительного, многозначного, возможного.

Точка превращается в длинное, если не бесконечное, многоточие.

Позволим себе выразиться и так: то, что у других точка, у Стрелера — многоточие.

Сделавшись четвертым измерением сценического пространства, время у Стрелера позволило качественно по-новому эпизировать лирическое театральное действие, придать ему многомерность и многообъемность. Обнаружившаяся возможность замедлять или ускорять движение пространства во времени открыла театру неожиданные горизонты.

Особенность, она же и главная трудность режиссерского метода Стрелера, состоит в том, что эпос и лирика, космос и быт выступают в его театре в органическом единстве, классическом единстве двух противоположностей. Расчленив же их пришлось условно — только для удобства разговора о чеховском хронотопе.

## V. Относительность внутреннего мира

До сих пор мы больше касались мира **вокруг** чеховских персонажей, а ведь процессы, повторяющиеся (опять: принцип эха) **внутри** них, преломляющиеся в их душах, конечно же, представляют не меньший, если не больший интерес.

Шкловский писал о человеке у Льва Толстого: "Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать не люблю. Ты сказал, а оно другое..."

А вот что записал сам Лев Николаевич в своем дневнике 3 февраля и 21 марта 1898 года (обратите внимание на дату. — В.Г.):

"...Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказалась **текучесть** (подчеркнуто мною. — В.Г.) человека: то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо".

Обратите внимание, как замыкается круг наших размышлений.

Мы начали с того, что **время вытекало из бытия**, и приходили к **лирико-эпическому чеховскому хронотопу**, а завершаем **текучестью человека**.

Относительность внутреннего мира чеховских персонажей — в **текучести человека**, пребывающего в **текущем времени**.

Вот где и вот в чем максимально сближаются искания физика Эйнштейна и лирика Чехова.

Два параллельных процесса, внешний и внутренний: текучее время и текучий человек.

Здесь, думается, и таится ключ к пониманию пьес Чехова и его героев, к выработке наиболее адекватного чеховской поэтике сценического языка.

## VI. Предварительные итоги

Пьесы Чехова (такова новая их пр...



# Эйнштейн

мени.

Нам внушали: бытие определяет сознание.

А что определяет бытие? Что есть источник самого бытия?

Бог?

Но "Бог не играет в кости", заметил Эйнштейн, он ничего не определяет. Ибо Бог есть данность, существующая независимо от нашего желания или нежелания — абсолютно независимо, как треплевская "мировая душа".

Опус Константина Треплева "о мировой душе" — по сути, есть развернутое в непонятные, вычурные слова о людях, львах, орлах и куропатках **предупреждение**, посылаемое нам "мировой душой" из недр бытия. Хочется назвать его **упреждающим предупреждением**. Это **сигнал тревоги**, изысканно оформленный самим Чеховым в виде "звука лопнувшей струны".

Стало быть, бытие все же прежде всего определяет время, а время, в свою очередь, определяет сознание, то бишь нас.

Здесь уместно привести слова Пиранделло, вложенные им в уста одного из своих персонажей: "Драма заключена в нас, мы сами — драма".

Чехов, наверное, как никто понимал это.

Привыкшие поворачивать реки вспять и "сказку делать былью", мы пытались проделывать подобные упражнения и с временем, замахиваясь тем самым на бытие, как лопахинский топор — на вишневый сад.

Чехов уже век назад предвидел, чем подобная "борьба титанов" может закончиться.

Именно тем, чем она и заканчивается сейчас, предъявив человечеству, по существу, ультиматум — либо явиться в XXI век с повинной, либо не явиться туда вообще никогда. И вообще никуда не явиться.

С точки зрения вечности, с точки зрения бытия — ничего особенного. Ну, еще одна планета опустеет, ну, на еще одну осиротевшую звезду станет больше. "Мировая"-то "душа" останется!

В канун XX века и на заре его Чехов и Эйнштейн, независимо друг от друга, предчувствовали и каждый по-своему поэтически или научно обосновали главнейший конфликт нынешнего уже клонящегося к закату столетия. Это конфликт времени и бытия, это нарушение прежних устойчивых связей между временем и бытием.

К началу XX века человечество в очередной раз поумнело, поднялось на новую ступень познания мира. И оно еще острее и пронзительнее осознало свое одиночество, свою зависимость от времени и бытия.

Хочется сказать так:

Эйнштейн — это алгебра теории относительности, а Чехов — ее гармония.

"Поверить алгебру гармонией" было рекомендовано однажды поэтом. Что вышло из конкретной этой попытки, мы знаем из "маленькой трагедии" Пушкина о Моцарте и Сальери. Но потребность в своего рода вивисекции живого сохраняется — чтобы лучше понимать сам конфликт времени и бытия и, в частности, конфликт героев Чехова со временем.

Со временем или с бытием? — вправе спросить мы.

А может, и с тем и с другим?

Может, законы времени действуют в лирическом пространстве бытия, а законы бытия — в эпическом пространстве времени?

Может, хронотоп Чехова, то есть художественное время-пространство Чехова (или художественное изображение времени-пространства у Чехова), — это **лирико-эпический, бытийно-временной хронотоп**?

## IV. Чеховский хронотоп

Когда в пьесах Чехова герои выясняют отношения не только друг с другом, но и со временем — это означает, что в "Чайке", например, они вступают во взаимодействие с "мировой душой" и с Озером, а в последней его пьесе — с Домом и Садам.

Озеро, как и Сад, слишком много значат

сразу же в лирическом пространстве и времени и в эпическом пространстве и времени. Оба пространства при наложении одного на другое чаще всего совпадают, хотя и не всегда. Основной же "зазор", основная дистанция обнаруживаются при разворачивании данного "совпавшего"

Экран и сцена —