

Дни Чехова в Ялте проводились нынешней весной в сороковой раз. Казало бы, тут впору произнести нечто юбилейное, нечто «многочисленное»... Но по сему поводу у самого Чехова можно отыскать изрядно предостережений — например: «Вы, дядечка, молитесь или и того похлеще: «Заткни Фонтан, Вафля!»

Да и сами по себе встречи способны были настроить на скажем так, «мерлехлиондию».

В силу известных причин, по которым Крым сделался зоной повышенных геополитических интересов, X Международный фестиваль искусств, в особенности театральная его программа, обрели не столько чеховские, сколько общие, но обязательные даже очертания. Обрета новых олеунов, данный фестиваль со всей очевидностью показал, как неперспективен и малоплодотворен взгляд на художественную фигуру Чехова с эзотерической точки зрения [наподобие эрдмановской «марксистской точки зрения»]. Данный фестиваль предоставил его организаторам широкие возможности выучиться на собственных ошибках.

Ничего не попишет: всемирный Чехов к тому обязывает. Иное дело, международная научная конференция «А. П. Чехов и XX век», прошедшая в уютных стенах Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Конференция, и на сей раз шедшая по накатанному рельсу, явно состоялась. Но было бы крайне неудачным поиниматься отделить чеховскую конференцию от чеховского же фестиваля — а такие фантазии тоже рождались под благодатным ялтинским солнцем. Напротив, сейчас, когда на единое культурное пространство посягают столько мохнатых политиканских «самостоятельных» лап, нам пристало еще теснее [как писали раньше в партийных газетах] сплотиться вокруг Чехова, который всегда объединял вокруг себя и театриков литературы, драмы, и музыкантов, и артистов, и практиков театра. И кому прежде могло прийти в голову высказать национальную или гражданскую Товстогова и Пансо, Ефремова и Туманишвили, Эфроса и Шапиро, Даченко и Нечуршоса.

Чехована не знает границ. Их могут воздвигать только очень ограниченные, невежественные люди. Посочувствуем же им...

В программе нынешней ялтинской конференции было несколько разделов: «Чехов в культурном сознании XX века», «Чехов в интерпретации XX века», «Чехов в театральном и киноискусстве XX века» и «Чеховские традиции в мировой литературе XX века». Разумеется, сама тема «Чехов и XX век» слишком обширна и загадочна, чтобы можно было ограничить ее рассмотрением одной лишь конференции. Потому и было решено посвятить этой теме и будущие встречи.

В публикуемой подборке даны фрагменты, тезисы докладов и сообщений некоторых участников ялтинской конференции 1994 года.

В. Г.



**А. Чудаков**  
(Москва)  
**ЧЕХОВ — ЧЕЛОВЕК РУБЕЖА ВЕКОВ**  
(Между верой и наукой)

О Чехове и науке (медицине) написано много, о вере Чехова в последние семь десятилетий серьезных работ не было (не только у нас, но и за рубежом). И, естественно, научная и христианская основы его мировосприятия равно важны.

Личность Чехова формировалась в эпоху расцвета позитивизма и рационализма. Они существенно повлияли на отношение Чехова к науке. Чехову была близка идея научного позитивизма, обсуждаемая и в его прозе, и публицистике («Скучная история», «Н. М. Пржевальский»). Но Чехов не воспринял позитивистские (и эволюционные) идеи о полной объяснимости мира. Для него смысл и цель человеческого существования оставались средоточием глубокой тайны. Цель сферы жизни для Чехова рациональным путем непознаваема, причем это не только область запредельного — для него полны тайны, сложные, страшные, прекрасные и страшные явления природы, самая обычная жизнь людей («Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают») («Сосуд»). Как это парадоксально звучит, но Чехов больше иррационалист, чем многие мистагоги из символистского лагеря.

Христианская культура, впитанная Чеховым с детства, находилась в сложном сочетании с научными представлениями. Чехову не были свойственны характерные для русской культуры рубежа веков богоискательские тенденции, ему было достаточно онтологической укорененности христианства, замечательно изображенной им в «Архирее»: «Любовь его к церковным службам, духовенству, к звону колоколов была у него врожденной, глубокой, неискоренимой».

Нерасторжимое слияние сакрального и бытового, «мелочей и атомов жизни» (З. Гиппиус) — существеннейшая черта чеховской модели мира, казавшейся его современникам слишком приземленной и нехудожественной. Был непонятен и непривычен сам тип художественно-философской медитации, столь отличной от таковой в прозе Достоевского и Толстого.

Две ипостаси чеховского мировосприятия — научная и теологическая — сосуществовали в художественно-философском сознании Чехова. Это было свойственно сознанию многих деятелей русской культуры рубежа веков. Но в сознании Чехова такое противостояние носило характер антонимии, так и оставшейся до конца.

**И. Сухих**  
(Санкт-Петербург)  
**ЧЕХОВ: РОМАН РАССКАЗЧИКА**

Хорошо известно, что в конце восьмидесятых годов Чехов с увеличением работ над романом. Неудачная попытка породила целую литературу и вызвала много вопросов. Что осталось от этого романа? Почему Чехов не закончил его? Что было написано вместо романа?

Но проблему можно поставить и по-другому: какой была бы эта книга, будь она доведена до конца?

Оказывается, для реконструкции чеховского замысла мы знаем не так мало. Известно название романа — «Рассказы из жизни моих друзей». Ясен его главный принцип: «Пишу... в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных общностью

интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа особое заглавие». Обозначает хронология: «Гоман рассказывает о меня нескольких семейств и весь уезд с лесами, парками, реками, железной дорогой». Наконец, сказано и нечто существенное о жанре: «Политическое, религиозное, философское мировоззрение у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, родят и умирают».

Разрозненные суждения собираются в формулу жанра: чеховский роман был бы «романом „пунктирным“ романом, ставящим на фоне провинциально-уездной жизни». Чеховского романа нет, и все-таки он есть. Чеховские тексты можно прочесть как повествование с необратимым сюжетом где при отсутствии общих действующих лиц есть интрига и идея, есть разные судьбы многих семейств, есть леса, уезды, города, помещичьи усадьбы, реки, железные дороги, есть рождения и смерти, единство единства авторского отношения к предмету, чему нисколько не помешало существование так называемого «мировоззрения».

Части (или атомы) этого романа, его поворотные точки в известной степени тоже заглажены самим Чеховым — заглажены выходящими в ту же «романную» эпоху сборников, лейтмотивами его ранних и поздних текстов.

Сначала — детство, мир «Детворы», со своими цветами, красками, конфликтами и проблемами. Потом — «Пестрые рассказы», в которых недвояко еще полна, «возможностями жизни», «оживает», «привращается» в анекдот, в сюжет для небольшого рассказа, то комический, а иногда и подлинно трагический («Тоска»).

Стоит человеку на мгновение остановиться, оглянуться, задуматься, посмотреть на себя со стороны — и он из анекдота превращается в драму, становится «хмурым», оказывается «в сумерках» («В сумерках» — аллегория: жизнь — сумрак, и читатель, купивший книгу, должен читать ее в сумерках, отходя от дневных работ», — объяснял Чехов).

В этой сумеречной жизни бывает просветы. Прежде всего — любовь. «О любви» — так называется один из рассказов «маленькой трилогии». О любви — одна из самых больших частей чеховского романа, данная в многочисленных повторах и вариациях. В «честных случаях», чаще всего бесконечно грустных, тем не менее существующая общая тенденция — Чувство горит полно и ярко, пока оно не имеет конкретного предмета. Но оно гаснет, осложняется вечной рефлексией и привычным страхом, когда необходим шаг, резкое движение.

Из ситуации, когда герой анекдота задумался, превратился в «хмурого», возможны два выхода: погружение в прежнее блаженно-бессмысленное состояние, убийство в себе рефлексии, ощущения жизни — или медленное, мучительное осознание себя, путь в поисках смысла и цели, однако без всякой уверенности в конечном успехе. Два раздвоенных сюжета ведут к финалу. «Все на этом свете имеет конец». Чеховский герой у последней черты, загадки и тайны смерти — таковы темы «Гор», «Гусева», «Архирея».

Так из коротких, «короче воробьиного носа», рассказов и тоже небольших повестей складывается широкая, универсальная картина русской жизни «конца века», что всегда было задачей романа. «Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину

русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях», — предсказывал Д. Мерджковский.

Этот опыт многим пригодился в веке двадцатом. «Рассказчик всю жизнь пишет один его потом, когда роман диктан и автор умрет» (В. Шукшин). Такое вряд ли могло быть сказано до Чехова. Только после него, в присутствии его, «роман рассказчика» становится формой времени — у Трифонова, Казакова, того же Шукшина.

Наследуются не одни чеховские приемы, наследуются принципы связи отдельных вещей в сверхтекстовое единство, объединяющий различные персонажей в цельную версию человеческой жизни.

Чеховская несуществующая книга оказывается не менее эстетически продуктивной, чем другие его открытия в прозе и драме.

**Р. С. Чеховский сборник «Рассказы из жизни моих друзей» выходит в ближайшее время в Петербурге в издательстве «Культ-Информ-Пресс». К этому опыту реконструкции романа и отсылка за подробностями заинтересованных читателей.**

**В. Звизячковский**  
(Киев)  
**«Я ПРИНЯЛА ТЕБЯ ЗА ГЕНИЯ, НО ТЫ ОКАЗАЛСЯ СУМАСШЕДИМ»**

Веками лучшие умы (или безумцы?) бьются над тем, чтобы провести границу между гением и безумием (и нет ее до сей поры, не проведена) — так уж влюбленной-то женщине (Тане в «Черном монахе» — В. З.) не все ли равно...

Впрочем, дело здесь не в женской любви, сюжет «Я приняла тебя за необыкновенного человека» подпадает под дальнейшее обобщение — что еще пять лет тому назад Чехов и продал в «Лешем» где разочарование постигло не влюбленную женщину, а уже целый семейный клан, от имени которого выступает некто Войничский, более известный широкой публике как «дядя Ваня» из позднейшей одноименной пьесы. Стоит, однако, привести его филиппики в редакции «Лешего», а не «Дяди Ваня», чтобы увидеть, что и в этой ранней, до «Черного монаха» написанной пьесе уже есть все составляющие элементы сюжетной модели: «очарование гения — разочарование в нем — безумие» (вариант: в посредственности). Собственно, магистр Андрей Коврин для того и гибнет так рано, чтобы не превратиться в профессора Александра Серябрякова (а то сюжет пойдет по кругу!):

«Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились твоей известностью, с благоговением произносили твои имена; но мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!»

специалом по эстетике (а ведь это та область науки, которой, судя по всему, занимается всю жизнь профессор Серябряков) и с точки зрения собственных новейших познаний и достижений опроверг написанное его увенчанным лаврами родственником!.. Да ничуть не бывало. Войничский, как был, так и остался дилетантом, типичным представителем «нашей образованной читающей публики». А открыл же ему вот что: не для «публики» писал и пишет эстетик и литературовед Серябряков, а для собственного удовольствия (что, положив руку на сердце, подтвердит вам и любой литературовед — во всяком случае, автор этих строк):

«Вы только подумайте, какое счастье (вот и «слово найдено!» — В. З.)! Не будем говорить о том, что сын простого дьячка, буржак, добился ученых степеней и кафедр, что он его превосходительство, зять сенатора и прочее. Все это неважно. Но вы возьмите вот что. Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве! Ровно двадцать пять лет он жует чужие мысли о реализме, тенденциях и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, значит, ровно двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какой успех!»

Войничский явно зарпортовался: ведь минуто назад он говорил, что успех-то как раз неважен и не в успехе дело его счастья: счастье в... счастье! В том, что ежедневно испытывает Серябряков — и никогда не испытывал на сам, Войничский... А понимает ли, что-нибудь профессор в искусстве — не Войничскому судить. Может быть, и не понимает — а кто понимает?.. Уж не те ли постановщики «Лешего» и особенно «Дяди Ваня», которые заставляли исполнителей роли Серябрякова делать карикатуру на сухого и бездарного эгоиста?.. Разумеется, Серябряков и Коврины — эгоисты: но вовсе не по «мелкотии» и «сухости» души, а напротив, от переполненности ее пресловутой радостью творчества, которая «заглушает» все остальные чувства!».

Постановщики на простую шутку поддаются на простую шутку: «короля играет свита», Песочки убеждены в том, что Коврин гений, — значит гений. Войничские убеждены в том, что Серябряков бездарность — значит бездарность. Тогда логично поступать: не немногие литературоведы, которые утверждают: раз Таня убеждена, что Коврин сумасшедший, — значит он сумасшедший!.. Но ведь секрет драматургии (и тем более — прозы) Чехова в том, по-видимому, и состоит, что автор всячески пытается сделать так, чтобы короля играл сам король.

Чехов, помнится, обещал, что сцена, которая в его (и наше) время уже есть искусство — «через тысячу лет» станет «временем Макс Нордау утверждал: «Гений, если бы он мог вернуться на землю через тысячу лет, страшно удивился бы, что маленькие дети высказывают его личные, самые голово-

вожничательные взгляды так же просто, как «зрастье»...»

Интересно, что чеховский герой, человек толпы (в «Призраке», называет Макс Нордау «философом средней руки» — однако же все дело в том, кем такой философ «конца века» считает самого себя!.. И если все-таки гением — то зачем же он рубит сук, на котором сидит?.. Ведь, осознав относительность гениальности, толпы пожелали, и не захотят ждать тысячу лет, а потребуют «гения» «барьеру» — уже сейчас, как Дантес или критик Палиевский («К понятию гения»).

И все же прав был Чехов, заметивший в записной книжке, что «лучше от дураков поглотить, чем принять от них похвалу».

**Е. Сахарова**  
(Москва)  
**НЕСОСТАВИВШЕЕСЯ ПУТЕШЕСТВИЕ ЧЕХОВА**

Всю жизнь Антона Павловича Чехова влекли дальние дороги. Он был удивительно легок на подъем — в южных степях, по его собственным словам, ему была знакома каждая бабочка. Он прекрасно знал среднюю Россию. Совершал поездки за границу, посещал города Италии и Франции. Его пребывание на Сахалине до сих пор привлекает и будет привлекать пристальное внимание исследователей. Может быть, иногда и неосуществленное путешествие способно раскрыть личность писателя с новой, неожиданный стороны.

С 1901 года и до последних месяцев жизни Чехов постоянно возвращался к мысли о путешествии в Скандинавию, в Норвегию и Швецию. Об этом он писал жене — и она горячо поддерживала его, писала и академик Кондакову. Продав дом был вопрос и о спутнике путешествия — им должен был стать поэт и переводчик Юргис Балтрушайтис.

Здесь все кажется неожиданным. Почему Чехов, уже тяжело больной, вынужденный расстаться с Московской семьей, и прыгнуть в далекий диалог, предложить свое лечение болезни, оказавшейся едва ли не смертельной для некогда здоровой страны.

Сила «вишневого сада», как уже отмечалось, и в американском чеховедении, лежит в мелодраматическом сюжете о продаже дорогого старого дома, но в понимании того, как маленькая женщина, Раневская может хорошо перенести слушавшееся, — осознание этого невероятного факта лишь постепенно выявляет и углубляет вначале такой неясный образ, комплиментарный, как обозначил его Дж. Стайн, автор классического труда «The Great comedies». Кто такая Раневская? Чеховский герой, но и неприязни, но если и допустить восхождение образа Раневской к маске шута, то это еще больше усложняет ситуацию, так как образ шута, в свою очередь, восходит к личности Сократа. В неизменно равном хитоне, босой, нищий и свободный, Сократ был слабой и позором Афин, их символом: Афины его породили — они его убили, ибо боялись, что он, убивая их, — недрогая Ницше называет сократическим тот тип культуры, где ирония подырает веру. Именно Сократ становится персонажем трагикомического, которое в Возрождении раздвоится, и «двуличный Янус» трагикомедии будет представителем Шекспира двумя образами — Лира и шута.

Все еще более усложнится в XIX веке: мир, человек,

вождик, впервые знакомил русского читателя с этими мастерами слова. Еще до встречи с Балтрушайтисом Чехов проявлял большой интерес к Стриндбергу. В мае 1899 г. знакомая Чехова, писательница Е. М. Шаврова-Юст, прислала ему свой перевод пьесы Стриндберга «Графиня Юлия». Чехов не только прочел пьесу «с большим удовольствием», но послал ее текст М. Горькому, и сообщил о пьесе В. И. Немировичу-Данченко, очевидно, имея в виду репертуар театра. Горький в ответном письме Чехову дал восторженный отзыв о шведском драматурге. Советуя Шавровой-Юст перевести и прозу Стриндберга, Чехов утверждал: «Это замечательный писатель. Сила не совсем обыкновенная». Чехов мечтал увидеть перевод пьесы Стриндберга «Графиня Юлия» и «Отец» в печати еще в 1899 г., но в то время это не удалось осуществить.

В августе 1903 г. Балтрушайтис обратился к Чехову с просьбой, очевидно, подготовленной уже предыдущими встречами и беседами. Поэт сообщил, что для оформления договора с одной из иностранных фирм ему нужна солидная рекомендация для перевода шведских авторов, так как «одни из них, Стриндберг, требуют доказательств... литературной пригодности». Письмо Чехова с такой рекомендацией неизвестно, но о том, что он удовлетворил просьбу поэта, свидетельствует ответ, где поэт благодарит Чехова за «любозное письмо». Жена Балтрушайтиса вспоминала: «Юргис получил очень лестное письмо от Чехова, где тот непомногу расхваливает его как переводчика».

Мысль о Скандинавии не оставляет Чехова и в 1904 г. За несколько месяцев до смерти Балтрушайтиса: «Насчет поездки в Норвегию мы успеем еще поговорить, так как возвращаюсь я в Москву не позже мая». «Я по-прежнему готов поехать с Вами в Скандинавию», — подтверждал в своем последнем письме к Чехову Балтрушайтис.

Однако последним путешествием Чехова стала поездка в Германию, в курортный городок Баденвейлер, где писатель скончался жаркой июльской ночью 1904 года.

А Балтрушайтиса предстояла еще долгая жизнь, которая свела его с известными деятелями литературы и искусства. Много лет он отдал дипломатической работе, был чрезвычайным посланником и полномочным министром Литвы в Советской России (затем в СССР). В 1939 г. поэт уехал во Францию, где умер в 1944 г. Он увез с собой свой огромный архив, хранивший многие драгоценные материалы, в том числе, вероятно, и письма Чехова. Судьба этого ценнейшего собрания не известна.

**Р. С. Доклад на тему «Чехов и Юргис Балтрушайтис» с публикацией писем поэта в хитовых состав сборника «Чеховiana: Состав и Серебряный век», выпускаемого издательством «Наука».**

**Н. Ишук-Фадеева**  
(Тверь)  
**«ВИШНЕВЫЙ САД» КАК ДОКУМЕНТ КУЛЬТУРЫ ПОКАЯНИЯ**

Чем больше вдумываешься в тайну «Вишневого сада», тем больше испытываешь искушение задеть еретически-банальный вопрос: о чем это комедия? Давно уже было отмечено, что в качестве создателя эпитифии «дворянский гнездо» Чехов должен был опоздать на несколько десятков лет. В качестве провинции он оказался не по-чеховски открытым. Не исключено, что в своем завещании он не только оставил нам в наследство Россию как вишневый сад, но и пытался поставить диагноз, предложить свое лечение болезни, оказавшейся едва ли не смертельной для некогда здоровой страны.

Сила «вишневого сада», как уже отмечалось, и в американском чеховедении, лежит в мелодраматическом сюжете о продаже дорогого старого дома, но в понимании того, как маленькая женщина, Раневская может хорошо перенести слушавшееся, — осознание этого невероятного факта лишь постепенно выявляет и углубляет вначале такой неясный образ, комплиментарный, как обозначил его Дж. Стайн, автор классического труда «The Great comedies». Кто такая Раневская? Чеховский герой, но и неприязни, но если и допустить восхождение образа Раневской к маске шута, то это еще больше усложняет ситуацию, так как образ шута, в свою очередь, восходит к личности Сократа. В неизменно равном хитоне, босой, нищий и свободный, Сократ был слабой и позором Афин, их символом: Афины его породили — они его убили, ибо боялись, что он, убивая их, — недрогая Ницше называет сократическим тот тип культуры, где ирония подырает веру. Именно Сократ становится персонажем трагикомического, которое в Возрождении раздвоится, и «двуличный Янус» трагикомедии будет представителем Шекспира двумя образами — Лира и шута.

Все еще более усложнится в XIX веке: мир, человек,

жанр... Теперь «шутком может быть каждый (Everybody), независимо от того, является ли он героем «центра сцены» или просто наблюдателем? Шут теперь может явиться в виде обязательной легкомысленной женщины в парижском туалете — с точки зрения здравого смысла — отказывается от отностительного достатка во имя права остаться бедной. Что это — безумие или мудрость? Или мудрость безумия?».

22 августа — «роковой день», к которому стянулись все сюжетные нити «Вишневого сада». Само понятие «роковой день» идет от трагедии. И катастрофа разражается. Но уже 23 августа выясняется, что это самый лучший выход из ситуации, которая казалась пикетовой, это счастливый финал: все поселили, Любовь Андреевна лучше выглядит, потому что лучше спит, Аня, Гаев — все довольны. Тогда кто считать катастрофой «Вишневого сада»? Если точкой отсчета брать спасение имени, то есть экономическую категорию (долг), то это, безусловно, катастрофа. Если же точкой отсчета брать спасение души, то есть нравственную категорию (Долг), то катастрофой было бы сохранение сада. Такова трагикомическая ирония чеховской пьесы.

Трагикомическая ирония не ограничивается эстетическим аспектом — это практическая философия, философия в действии, это действительное осуждение мира, выраженное в иронической форме безделья, осуждающей и действие, несущее зло, и мир, преклоняющийся перед действием.

Герой, трагикомический ироник, обладающий огромной душевной силой, идет на катастрофу, если в этой гибели видит залог будущей победы.

Спасение не в сохранении, а в разрушении — парадокс, который понятен Раневской. Ей, как и, например, шекспировскому Гамлету, тоже дана встреча с призраком: сразу после гаевской реплики о долгах Любовь Андреевна видит призрак своей матери. Призрак Раневской ничего не говорит и ничего не требует. Он так же загадочен, как сама Раневская. И совершенно непонятно: явление призрака в разговоре о долгах означает требование уплатить долги или оплатить Долг?..

Загадочность призрака идет от его «загадочной» природы. Загадочность героини во многом обусловлена «глухим диалогом» как основы эстетической сферы чеховской драматургии, что было весьма необычным для профессиональной сцены, но традиционным для русского непрофессионального театра, или пратеатра, то есть юродства. Высказывания юродивого всегда кратки и неразумительны, часто прерываемые молчанием, которое воспринимается более содержательным, нежели слова. «Молчание юродивого — это своеобразная «автокоммуникация», речь-молитва, обращенная к себе и к Богу». О молчании как единственной награде за несостоявшееся судьбу мечтает и просит Елена Андреевна. Молчанием отвечает Раневская на все деловые предложения Лопухина.

Самостоятельное поведение Раневской — не акт ли ее познания, не попытка ли разрешить неразрешимую антиномию долгов и Долга перед ближними?..

Решительное нежелание Раневской спастись от того, что надо еще искупить — свидетельство ее твердой и сознательной позиции: позиция грешницы, ищущей веру. В этом смысле особенно знаменательным становится чтение на балу у чеховской грешницы поэмы о грешнице А. К. Толстого. Атмосфера бала («Народ кипит, веселье, хохот»), общая для обоих сюжетов, с обычными разговорами («о торговле, мире и войне»), проназана близкой Раневской атмосфере иронии некоей новой жизни — «пророчество, предсказание, велит за это платить добром», и пророча в комедии, кто должен принести весть о вишневом саде, о жизни, молодости, счастье» Раневской, о саде-России — продан он с молотка или будет цвести вечно... Толстовская грешница обрела веру, а Раневская... На смену смутному и греховному языческому миру грядет христианство, а если христианство, в свою очередь, стало «греховным» и не спасает — кого ждать Раневской? Придет ли мессия?.. Как ответ на невысказанный вопрос является Лопухин, он — пророк нового времени...

Исповедальность, свойственная чеховскому герою, есть более или менее скрытое покаяние. И Раневская здесь не исключение. Раневская молчит, но кается, ибо именно этим особым способом — через покаяние — хочет избежать самобытия души.

80-е годы нашего века в России прошли под знаком покаяния, когда, например, исповедальность и «исповеди на заднюю тему» была заявлена в названии, но не реализована и оказалась по-прежнему предельно талантливым «Покаянием» Т. Абуладзе. Нельзя, однако, забывать, что «культура вина» (выражение Р. Эллиота), культура покаяния как единственной возможности обрести веру и Бога была уже давно предложена Чеховым в его «Вишневом саде». Предложена, но не понята.

**В. Гульченко**  
(Москва)  
**ЧЕХОВ И ЭЙНШТЕЙН**  
(Фрагмент)

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

Чехов писал эпические комедии. Чехов видел человека, как импрессионисты — пейзаж. «Основа основ там и здесь — переменчивость, подвижность, многогранность взгляда, Космизм».

Даже непервозиданный чеховский комизм отчасти в нем — в космизме. Оттого и Епиходов у Чехова смешон не только как «капробат» (сапоги со скрипом, сломанный кий и т. п.), но и как «философ» («Вы читали Бокля?»).

Бокля, конечно, не Эйнштейн, так ведь и Епиходов не Чехов.

Меж тем формулу энергии «мировой души» можно определить и так: «E=mc<sup>2</sup>». В этом все дело.

«Звук лопнувшей струны» — сигнал этой энергии.

«Звук лопнувшей струны» — это глас комедии Шукта гения.

Это улыбающийся Эйнштейн шлет дружеский привет грустному Чехову — и Чехов принимает сигнал и улыбается в ответ, не спеша расстаться с выражением грусти...

Близость Чехова Эйнштейну для нас несомненна. Чехов повел свой поиск откровенности при участии, в частности, Трелева и осуществил его в «Вишневом саде», первой классической пьесе «театра абсурда».

«Звук лопнувшей струны» был обнаружен Эйнштейном и услышан Чеховым...

В канун XX века и на заре его Чехов и Эйнштейн независимо друг от друга почувствовали 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, начавший раз поумнеть, поднимаясь на новую ступень познания мира. И это острее и пронзительнее осознало свое одиночество, свою зависимость от времени и бытия.

Хочется сказать так: Эйнштейн — это алгебра теории относительности, а Чехов — гармония.

«Повторить алгебру гармонии» было рекомендовано нам поэтом. Что вышло из конкретной этой попытки, мы знаем по «маленькой трагедии» Пушкина о Мопрте и Сальери. Но потребность в такой связи жизни и искусства — 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, хронология Чехова, то есть художественное время-пространство Чехова (или художественное изображение времени-пространства у Чехова), — это лирико-эпический, бытийно-временной хронологии?..

Пьесы Чехова — это микроподель макроматриала человеческого бытия.

Поэтому пьесы Чехова предельно ясны и предельно сложны. Чем они яснее — тем они сложнее.

Поэтому в пьесах Чехова такие конкретные названия конкретных населенных пунктов на планете Земля — Москва, Харьков, Париж звучат так же, как, например, Марс, Юпитер, Сатурн...

Легче, между прочим, представить себе подполковника Вершинина на Луне (после царства Польского его произвели в полковники или в генералы и зачислили в отряд космонавтов), чем сестер Прозоровых — вернувшихся в Москву, или Раневскую — в Париж. Даже Гаева в Харькове невозможно вообразить. В поездку Гаева до Луны до нужной станции доведет и с пелюда сойдет, а вот дальше... Дальше у Чехова он уже как бы парит в бесконечном. Он улетае в прошлое, он догоняет его. Ибо его будущее и есть его прошлое. Другого будущего у Гаева нет. Чехов не обделил его будущим — он наделил его таким прошлым.

Гаев догоняет Фирса, отправившись в свою путь к процветанию одновременно с началом движения Гаева в сторону Харькова и с сидящей рядом с ним в экипаже Раневской в Париж.

Каждый отправляется в свое никуда!..