

ЮРИЙ ДОМАНСКИЙ
Тверь (Россия)

ТИХО В САДУ: ОБ ОДНОМ ЭЛЕМЕНТЕ ПОСЛЕДНЕЙ ПЬЕСЫ ЧЕХОВА

Теперь уже не вызывает никаких возражений тезис о том, что «ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесённого и не произнесённого слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое “подводное течение”»¹. И все же каждый раз перечитывая драмы Чехова не перестаю удивляться тем или иным отдельным проявлениям чеховской ремарки, которых почему-то прежде не замечал. Так случилось и в этот раз, когда я обратил внимание на один фрагмент из первого действия *Вишневого сада*. Это реплика Вари, обращенная и к Раневской, и в тоже время ко всем остальным, возможно – немного в пустоту или даже к себе. Реплика эта сопровождается двумя ремарками:

В а р я (*тихо*). Аня спит. (*Тихо открывает окно.*) Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют! (13; 209)².

На первый взгляд, в данном паратексте все вполне традиционно. И относительно как раз элементов именно такого рода в чеховской драматургии А. Э. Зорин пишет:

Создавая новый тип драматургического текста, Чехов сохраняет опыт предшественников. В его пьесах по-прежнему присутствует афишная ремарка, деление на действия (в ранних – на явления), номинативная ремарка, ремарка интонационной характеристики реплики («*тихо*», «*громко*»), ремарка перемещения по сцене, ремарка «занавес». Остается неизменной общая графическая структура текста, отличающая драму от прозы»³. «Но – продолжает исследователь, – в процессе поиска новых принципов драматической формы Чехов переосмысливает возможности ремарки»⁴.

С последней мыслью трудно спорить. Однако в интересующем нас эпизоде первая ремарка, расположенная сразу после номинации персонажа, перед репликой – ремарка «*тихо*» – носит абсолютно традиционный характер, являясь весьма распространенной в драме вообще разновидностью интонационной ремарки, регулирующей громкость произнесения реплики. Впрочем, А. Э. Зорин как раз и пишет о традиционности такого

¹ Н. И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы*, [в:] «Драма и театр», вып. II, Тверь 2001, с. 14.

² Текст *Вишневого сада* Чехова здесь и далее цит. по: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т.*, Москва 1974–1983. Все ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

³ А. Э. Зорин, *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков*, Саратов 2008, с. 213.

рода ремарок. И в *Вишневом саде* интонационная ремарка «тихо» встречается отнюдь не единожды. Приведу для полноты картины все случаи такого рода, выделив в цитатах слово «тихо». В первом действии кроме указанной реплики есть еще два контекста, в которых это слово встречается:

А н я (*обнимает Варю, тихо*). Варя, он сделал предложение? (*Варя отрицательно качает головой.*) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете? (13; 201).

А н я (*тихо, в полусне*). Я так устала... все колокольчики... Дядя... милый... и мама и дядя... (13; 214).

Во втором действии один случай:

Л о п а х и н (*прислушивается*). Не слышать... (*Тихо напевает.*) «И за деньги русака немцы офранцузят». (*Смеется.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно (13; 220).

В действии третьем тоже, как и во втором, один случай:

Я ш а (*тихо напевает*). «Поймешь ли ты души моей волнение...» (13; 236).

Замечу, что оба этих примера касаются пения. В четвертом действии интонационных ремарок со словом «тихо» нет.

Вплотную к отмеченным сугубо интонационным ремаркам примыкают и ремарки, не сопровождающие реплики, но тем не менее соотносимые с речевой или околоречевой (плач, например, или кашель) соносферой. Сюда же можно отнести и ремарки, которые назову музыкальными – когда персонажи что-то поют, но, в отличие от двух случаев, отмеченных выше (от пения Лопахина в действии третьем и Яши в четвертом действии), что именно поют, неизвестно; отнесу сюда и ремарку, передающую указание на собственно музыку. Опять распределю ремарки по действиям и выделю паратекстуальные слова, регулирующие громкость.

Действие первое:

Любовь Андреевна [...] **тихо** плачет (13; 210).

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг? (*Тихо.*) Там Аня спит, а я громко говорю... поднимаю шум... Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели? (13; 211).

Действие второе:

Д у н я ш а (*тихо кашляет*). У меня от сигары голова разболелась... (*Уходит*) (13; 217).

Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс (13; 224)

Действие третье:

Выходят в гостиную: в первой паре П и щ и к и Ш а р л о т т а И в а н о в н а , во второй – Т р о ф и м о в и Л ю б о в ь А н д р е е в н а , в третьей – А н я с почтовым чиновником, в четвертой – В а р я

⁴ Там же.

с начальником станции и т.д. Варя **тихо** плачет и, танцуя, утирает слезы. В последней паре Д у н я ш а (13; 229).

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего... (*Садится и **тихо** напевает*) (13; 230).

В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. **Тихо** играет музыка. Быстро входят А н я и Т р о ф и м о в . Аня подходит к матери и становится перед ней на колени. Трофимов остается у входа в залу (13; 241).

Действие второе:

Все сидят, задумались. **Тишина**. Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (13; 224).

Действие четвертое:

Я ш а . Идут сюда. (*Хлопочет около чемоданов, **тихо** напевает*) (13; 247).

Входит Л о п а х и н . Шарлотта **тихо** напевает песенку (13; 248).

Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, **тихо** рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Л ю б о в ь А н д р е е в н а (13; 251).

Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, **тихо**, боясь, чтобы их не услышали (13; 253)⁵.

И, наконец, слова «тихо» и «тишина» встречаются в финальной ремарке пьесы:

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится **тихо**. Среди **тишины** раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.

[...]

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает **тишина**, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (13; 253–254)⁶.

Не стремясь к детальному описанию всей системы приведенных примеров, все же скажу, что граница между ремарками сугубо интонационными (указывающими

⁵ Добавлю к этому, что в четвертом действии слово «тихо» дважды встречается в репликах. И оба раза в репликах Лопухина:

Л о п а х и н . На дворе октябрь, а солнечно и **тихо**, как летом. Строиться хорошо. (Поглядев на часы, в дверь.) Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь (13; 243).

Л о п а х и н . В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь **тихо**, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза (13; 251).

И однажды в реплике встречается слово «тишина» – в действии третьем:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Но надо иначе, иначе это сказать... (Вынимает платок, на пол падает телеграмма.) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в **тишине** страшно. Не осуждайте меня, Петя... Я вас люблю, как родного. Я охотно бы отдала за вас Аню, клянусь вам, только, голубчик, надо же учиться, надо курс кончить. Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (Смеется.) Смешной вы! (13; 234).

В репликах, как видим, слова «тихо» и «тишина» употреблены в значении, соотносимом с соносферой.

⁶ Вот как комментирует тишину в финале *Вишневого сада* Т. Г. Ивлева: «[...] возможно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается ничем более не нарушаемая тишина вечности, в которой

только на громкость речи) и ремарками соносферными (указывающими только на наполненность пространства звуками) оказывается местами размыта, трудноразличима, хотя в некоторых случаях можно чётко сказать, что такая-то ремарка именно интонационная, а другая относится только к соносфере. Но во всех без исключения названных случаях речь идет об указании на степень громкости – речи, плача, пения, музыки. И даже редукция громкости вплоть до полного обнуления («тишина») являет собой именно указание на степень громкости звука. То есть чисто лексический контекст к заинтересовавшей меня ремарке, во-первых, довольно-таки однороден, во-вторых, вполне традиционен.

Тем ярче видны особенности паратекста в реплике Вари в первом действии. Однако и здесь ремарка, расположенная сразу после номинации персонажа – «тихо» – являет собой своего рода образцовый пример интонационной ремарки, характеризующей специфику произнесения идущей сразу вслед за ней реплики: «Аня спит». Более того, содержание реплики предельно коррелирует с содержанием ремарки: действительно, если кто-то спит, то об этом факте надо сказать именно *тихо*. То есть и на уровне взаимодействия паратекста (ремарки «тихо») и текста реплики («Аня спит») все вполне традиционно, все соответствует законам драматургии и поддается фактически однозначной перекодировке в театральный текст. И все же этот фрагмент заинтересовал нас не своей традиционностью, а тем, что почти сразу же в следующем паратекстуальном элементе, вслед за репликой «Аня спит» находится ремарка, содержащая вновь слово «тихо»: «Тихо отворяет окно». А эта ремарка уже не интонационная и даже не сугубо соносферная, она в чистом виде жестовая. В каком же значении тогда употреблено тут слово «тихо»?

В прочих случаях употребления слова «тихо» в паратексте *Вишневого сада*, очевидным было словарное значение «Слабо звучащий, плохо слышный»⁷, «противопол. *громкий, звучный, зычный, звонкий, шумный*; глухой, слабый»⁸. В случае же жестовой ремарки «Тихо отворяет окно» получается все не так однозначно. С одной стороны, в какой-то степени сохраняется значение «тихо» как антонима «громко», но только касается оно теперь не речи, а звука закрываемого окна. Однако вряд ли можно слово «тихо» в этой ремарке однозначно отнести к соносфере, потому что с другой стороны (а по сути – и не отменяя предыдущего значения, значения соносферного),

растворяется человеческий мир» (Т. Г. Ивлева, *Автор в драматургии А. П. Чехова*, Тверь 2001, с. 119–120).

⁷ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 2008, с. 799.

актуализируется значение «тихо» как «Небольшой скорости, не быстрый»⁹, «Противопол. *скорый, шибкий, быстрый, проворный*; медленный, мешковатый»¹⁰. Впрочем, при желании такого рода значение можно приложить и к интонационной ремарке «тихо» в большинстве приведенных примеров – тогда получится, что реплика должна быть произнесена медленно, но это, согласитесь, в нашем случае слишком уж выпадает из пределов даже весьма широко понимаемой авторской интенции. В жестовой же ремарке оба значения наречия «тихо» – и как *негромко*, и как *небыстро* – могут быть в равной степени и даже вместе друг с другом актуальны¹¹. И тогда получается, что слово «тихо» в паратексте рассматриваемого фрагмента оказывается как минимум неоднозначным: в первом случае (интонационная ремарка) – одно значение, во втором (жестовая ремарка) – другое значение, но с возможным подключением уже известного нам по интонационной ремарке значения.

И интонация, и жест подкреплены репликой Вари – «Аня спит». Реплика эта, согласно ее прямому значению, и должна быть, как уже отмечалось, сказана именно *тихо* – чтобы, во-первых, не разбудить Аню, а, во-вторых, дать остальным понять, что раз Аня спит, то надо говорить *тихо*. И жестовая ремарка семантически продолжает реплику Ани – окно, чтобы не разбудить Аню, Варя отворяет и *бесшумно*, и *медленно* (точнее даже, если уж увязывать оба значения в систему, делает это *медленно*, чтобы было *бесшумно*). То есть ремарка поддерживает жестовую реплику, а реплика – ремарку.

Действительно, «драматический сюжет реализуется посредством жеста и слова, при этом, если слово многозначно, то жест однозначен»¹². Впрочем, считаем нужным заметить, что в письменном (напечатанном) драматургическом тексте жест тоже дан через слова – слова, описывающие тот жест, который предстоит визуализировать при постановке пьесы на театре. Но постановка относительно бумажного текста – дело будущего; в настоящем же для текста драмы и реплика, и указание на жест, и указание на интонацию даны только и исключительно через слова. Однако было бы нелепо говорить о том, что это слова одного порядка: слова, составившие реплику, направлены

⁸ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1955, т. IV, с. 407.

⁹ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь...*, с. 799.

¹⁰ В. Даль, *Толковый словарь...*, с. 407.

¹¹ Более того, можно подключить сюда и еще одно значение, отмеченное у Даля: «Сделать, взять что-то тихонько, потихоньку, тайно, украдкой, скрытно» (В. Даль, *Толковый словарь...*, с. 407). То есть, в принципе можно представить, что Варя закрывает окно тайно и украдкой, но это будет все же очень вольная трактовка данного жеста.

¹² Н. И. Ищук-Фадеева, *Жест как высказывание*, «Вестник ТвГУ». Серия «Филология», 2011, вып. 1, с. 120.

на полностью тождественное в лексическом воспроизведении со сцены; слова, входящие в ремарки, носят характер указаний, которые и не могут, и не должны быть воспроизведены с театральной сцены полностью тождественно; они должны быть реализованы невербально, то есть нуждаются в перекодировке из собственно слова в какой-либо иной способ передачи информации (визуальный, невербально аудиальный...). Это касается и реализации жестовой ремарки в рассматриваемом фрагменте; ее возможная театральная интерпретация довольно-таки вариативна: Варя может отворить окно медленно, но громко, может сделать это негромко, но быстро, стремительно, а может и негромко, и медленно – в обоих значениях: *тихо*¹³. Вариативность сценической интерпретации паратекста заставит и реплику быть вариативной в семантическом плане¹⁴, а в конечном итоге – повлияет на семантику персонажа, ведь «основная функция жеста – проявление вовне внутреннего мира героя»¹⁵. И в рассматриваемом фрагменте всё оказывается именно так – Варя проявляет себя во внешний мир через этот свой жест, проявляет, как заботливая старшая сестра, беспокоящаяся о том, чтобы младшей сестре ни что не помешало спать. И тогда получается все как-то слишком уж просто. Скажем, в предложенной Н. И. Ищук-Фадеевой типологии связи жеста со словом весь этот фрагмент может быть отнесен к первому – самому простому, даже тривиальному типу: «жест, проясняющий слово, что характерно для классического театра (“однозначный” жест)»¹⁶. В такой логике получается следующее: Варя *тихо* предупреждает, что *Аня спит*, и *тихо* же совершает физическое действие – *отворяет окно*. Все это в системе и дает однозначную характеристику Вари как доброй и заботливой девушки. И в таком случае, судя по данному фрагменту, Чехов оказывается вполне в русле сложившейся к его времени драматургической традиции, где драматург старался свести вариативность сценической интерпретации к минимуму, давая именно однозначные характеристики своим персонажам, однозначные, по крайней мере, в пределах отдельных сегментов пьес. И отмеченная выше вариативность паратекста (различные значения слова «тихо») оказывается снята при взаимодействии паратекста с текстом реплики.

¹³ Даже ничто не мешает тому, чтобы Аня отворила окно тайно, украдкой; не будем забывать и про такое значение.

¹⁴ «Сила жеста – в его изобразительной власти, действующей не только на зрение, но и на воображение, способное соединить словесный и визуальный ряды» (Н. И. Ищук-Фадеева, *Жест как высказывание...*, с. 125).

¹⁵ Там же, с. 120.

¹⁶ Там же.

Но так ли все просто? Думаю, вы уже и без меня заметили один очень важный момент в жестовой ремарке, момент чисто событийно противоречащий предшествующей реплике: Варя *отворяет* окно, хотя логичнее было бы, если бы, оберегая сон Ани, Варя совершила бы противоположный жест, а именно – затворила окно. То есть сберегая тишину в доме ради спокойного сна Ани, редуцировала бы звуки из внешнего мира. Однако Варя делает все наоборот – пускает эти звуки в дом. На наличие же данных звуков указывает не паратекст, как следовало бы ожидать, а всё та же реплика Вари: «[...] (*Тихо отворяет окно.*) Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» Возможно, и все эти фразы произносятся Варей все так же *тихо*, хотя никаких паратекстуальных указаний на интонацию здесь нет; есть, правда, в какой-то степени противоречащие тишине восклицательные знаки. Но дело даже не в них, а в заключительной фразе, в которой Варя характеризует звуки, проникающие в дом после открытия окна: «Скворцы поют!» Мало того – сразу вслед за этим Гаев «отворяет другое окно». То есть, надо полагать, усиливает тем самым шум из внешнего мира. Потому и немудрено, что через некоторое время Аня все-таки проснется и появится по ходу очередного монолога Гаева, монолога, кстати говоря, о порочности Раневской.

А н я показывается в дверях.

[...]

В а р я (*шепотом*). Аня стоит в дверях

Г а е в . Кого?

Пауза.

Удивительно, мне что-то в правый глаз попало... плохо стал видеть. И в четверг, когда я был в окружном суде...

Входит А н я

В а р я . Что же ты не спишь?

А н я . Не спится. Не могу (13; 212).

Таким образом, можно сказать, что Аню разбудили все-таки и громкие разговоры, и шум, проникающие через открытые окна из внешнего мира. И это в еще большей степени помогает увидеть в рассматриваемом фрагменте значимое противоречие не столько между текстом реплики Вари («Аня спит») и паратекстом, следующим сразу же за этой репликой («Тихо отворяет окно»), сколько между элементами внутри ремарок, обрамляющих реплику «Аня спит». Реплика эта произнесена *тихо*, что в полной мере соответствует значению этой реплики: произнести *тихо* слова «Аня спит» это и не разбудить своими словами спящего, и дать другим понять не только лексически, но и интонационно (а точнее – подкрепить лексику интонацией, а интонацию лексикой), как надо вести себя, когда уставший с дороги человек уснул.

Продолжение такого значения находим и в следующей ремарке, где уже жест совершается *тихо*. Прочитано это может быть и как указание на громкость (то есть как соносферный жест), и как указание на темп (жест в чистом виде), и как указание и на громкость, и на темп. По крайней мере, здесь есть хоть какие-то вариативные потенции, которые можно актуализировать при перекодировке драматургического текста в текст театральный. Однако самое интересное все же не в этом. И даже не в том, что одно слово («тихо»), повторенное в соседних паратекстуальных позициях относительно друг друга, появляется в различных значениях, обусловленных контекстом, а прежде всего – разной природой ремарок: первая – интонационная, вторая – жестовая и, возможно как вариант, – соносферная. Дело в том, что интонация, содержание реплики, громкость и темп жеста вступают в конфронтацию с одним единственным моментом – со значением этого жеста для всей последующей соносферы и, соответственно, для состояния спящей Ани, которая вскоре проснется; вступают в конфронтацию с событийным рядом.

Как можно объяснить такую конфронтацию в пределах одного очень маленького фрагмента? И что дает такая конфронтация для понимания чеховской пьесы? Я не буду делать каких-то глобальных выводов относительно того, что персонажи Чехова при первом приближении являют собой одно, а при более внимательном прочтении – совсем другое; на это и без меня обращают внимание. Не буду и конкретизировать, говоря о том, что Варя только на внешнем уровне показана в пьесе, как добрая и заботливая по отношению, например, к Ане, а на уровне более глубоком или внутреннем – как злая и к тому же лицемерная (мешает Ане спать, но прикрывает это показной заботой о её сне в интонациях, в словах, в жестах). Желающие могут поискать причины такого поведения Вари в том, например, что она, в отличие от Ани, *приемная* дочь Раневской. Такого рода выводов я делать не буду (хотя, пожалуй, уже сделал), а только скажу, что в пьесах Чехова даже внешне тривиальное, традиционное, обыкновенное иногда вдруг оказывается полной противоположностью и тривиальному, и традиционному, и обыкновенному; а в итоге нередко позволяет увидеть что-то принципиально новое даже в аспекте поэтики драматургического текста; к примеру – парадоксальную конфронтацию слова (в реплике и в паратексте) и события, аналогичную той, что мы с вами видели только что на одном маленьком фрагменте. И после этого уже можно задаться вопросом: а что в драме важнее – слово или событие?

Summary

JURIJ DOMANSKYI

Quietly in the orchard: about one element in Chekhov's last play

The paper considers one element of Chekhov's play «The Cherry Orchard»: a note in which there is a word “silently”. It is proved that the semantics of the character in Chekhov's plays can be formed on the basis of confrontation words and events.

Key words: Chekhov, *The Cherry Orchard*, remark, quiet.