

# Юрий Доманский

---

## Тихо в саду : об одном элемента последней пьесы Чехова

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica 4, 9-16

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

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 произнесенного слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое “подводное течение”»<sup>1</sup>. 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 то же 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)<sup>2</sup>.

На первый взгляд, в данном паратексте все вполне традиционно. И отнесенность 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»<sup>3</sup>. «Но – продолжает исследователь, – в процессе поиска новых принципов драматической формы Чехов переосмысляет возможности ремарки»<sup>4</sup>.

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

<sup>1</sup> Н. И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы*, «Драма и театр», вып. II, Тверь 2001, с. 14.

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> Там же.

интонационной ремарки, регулирующей громкость произнесения реплики. Впрочем, А. Э. Зорин как раз и пишет о традиционности такого 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 Лопухина 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? (*Тише*.) 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 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, ждалась 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)<sup>5</sup>.

И, наконец, слова «тихо» и «тишина» встречаются в финальной ре- марке 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.

<sup>5</sup> 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.

[...]

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)<sup>6</sup>.

Не стремясь к детальному описанию всей системы приведенных примеров, все же скажу, что граница между ремарками сугубо интонационными (указывающими только на громкость речи) и ремарками соносферными (указывающими только на наполненность пространства звуками) оканчивается местами размыта, трудноразличима, хотя в некоторых случаях можно четко 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 редуция 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») всё вполне традиционно, всё 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»<sup>7</sup>, «противопол. громкий, звучный, зычный, звонкий, шумный; глухой, слабый»<sup>8</sup>. 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

<sup>6</sup> 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 растворяется человеческий мир» (Т. Г. Ивлева, *Автор в драматургии А. П. Чехова*, Тверь 2001, с. 119–120).

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

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

(а по сути – и не отменяя предыдущего значения, значения соносферного), актуализируется значение «тихо» как «Небольшой скорости, не быстрый»<sup>9</sup>, «Противопол. *скорый, шибкий, быстрый, проворный*; медленный, мешковатый»<sup>10</sup>. 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 актуальны<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>. 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 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 аудиаль-

<sup>9</sup> С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь...*, с. 799.

<sup>10</sup> В. Даль, *Толковый словарь...*, с. 407.

<sup>11</sup> Более того, можно подкличить 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.

<sup>12</sup> Н. И. Ишук-Фадеева, *Жест как высказывание*, «Вестник ТГГУ». Серия «Филология», 2011, вып. 1, с. 120.

ный...)). 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*<sup>13</sup>. Вариативность сценической интерпретации паратекста заставит и реплику быть вариативной в семантическом плане<sup>14</sup>, а в конечном итоге – повлияет на семантику персонажа, ведь «основная функция жеста – проявление вовне внутреннего мира героя»<sup>15</sup>. 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 ничто не мешало 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)»<sup>16</sup>. 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.

Но так ли все просто? Стоит обратить внимание на 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 всё 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

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

<sup>14</sup> «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).

<sup>15</sup> Там же, с. 120.

<sup>16</sup> Там же.

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, проникающий 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). Желаящие 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. 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 addresses one element of Chekhov's play entitled *The Cherry Orchard*: a note in which the word "silently" is repeated twice. 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.