

УДК 81'37+929Чехов

## РЕМАРКА «ТИХО» И РЕМАРКА «ТИХО» В «ВИШНЁВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА

Ю. В. Доманский

Тверской государственный университет  
кафедра теории литературы

В статье рассматривается один элемент из пьесы Чехова «Вишнёвый сад»: ремарка, в которой есть слово «тихо». Доказывается, что семантика персонажа в драматургии А. П. Чехова может формироваться на основе конфронтации слова и события.

**Ключевые слова:** *ремарка, пьеса, семантика персонажа, событие, «Вишнёвый сад», А. П. Чехов*

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, создаёт знаменитое “подводное течение”» [4, с. 14]. И всё 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 «Вишнёвого сада». Это реплика Вари, обращённая 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!» [6, с. 209].

На первый взгляд, в данном паратексте всё вполне традиционно. И относительно как раз элементов именно такого рода в чеховской драматургии А. Н. 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”. Остаётся неизменной общая графическая структура текста, отличающая драму от прозы» [2, с. 213]. «Но – продолжает исследователь, – в процессе поиска новых принципов драматической формы Чехов переосмысляет возможности ремарки» [2, с. 213]. 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 распространённой в драме вообще разновидностью интонационной ремар-

ки, регулирующей громкость произнесения реплики. Впрочем, А. Н. Зорин как раз и пишет о традиционности такого рода ремарок. И в «Вишнёвом 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 ещё два контекста, в которых это слово встречается:

«А н я (*обнимает Варю, тихо*; здесь и далее выделено нами. – Ю. Д.). Варя, он сделал предложение? (*Варя отрицательно качает головой.*) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждёте?» [6, с. 201].

«А н я (*тихо, в полусне*). Я так устала... все колокольчики... Дядя... милый... и мама и дядя...» [6, с. 214].

Во втором действии один случай:

«Л о п а х и н (*прислушивается*). Не слышать... (*Тихо напевает.*) “И за деньги русака немцы офранцузят”. (*Смеётся.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» [6, с. 220].

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

«Я ш а (*тихо напевает*). “Поймёшь ли ты души моей волнение...”» [6, с. 236].

Замечу, что оба этих примера касаются пения. В четвёртом 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 (например, плач 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 четвёртом 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» [6, с. 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?» [6, с. 211].

Действие второе:

«Д у н я ш а (*тихо кашляет*). У меня от сигары голова разболелась... (*Уходит*) [6, с. 217].

«Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс» [6, с. 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 четвёртой – В а р я с начальником станции и т. д. Варя **тихо** плачет и, танцуя, утирает слёзы. В последней паре Д у н я ш а» [6, с. 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*)» [6, с. 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 остаётся у входа в залу» [6, с. 241].

Действие второе:

«Все сидят, задумались. **Тишина**. Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс. Вдруг раздаётся отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» [6, с. 224].

Действие четвёртое:

«Я ш а. Идут сюда. (*Хлопочет около чемоданов, тихо напевает*)» [6, с. 247].

«Входит Л о п а х и н. Шарлотта **тихо** напевает песенку» [6, с. 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» [6, с. 251].

«Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоём. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, **тихо**, боясь, чтобы их не услышали» [6, с. 253].

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 отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает **тишина**, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [6, с. 253–254].

Не стремясь к детальному описанию всей системы приведённых примеров, всё же скажу, что граница между ремарками сугубо интонационными (указывающими 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 идёт 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» [6, с. 211]. 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 всё 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» [6, с. 212]. 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 «Вишнёвого сада», очевидным было словарное значение «слабо звучащий, плохо слышный» [5, с. 693], «противопол. *громкий, звучный, зычный, звонкий, шумный*; глухой, слабый» [1, с. 407]. В случае же жестовой ремарки «Тихо отворяет окно» получается всё 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), актуализируется значение «тихо» как «Небольшой скорости, не быстрый» [5, с. 693], «Противопол. *скорый, шибкий, быстрый, проворный*; медленный, мешковатый» [1, с. 407]. Впрочем, при желании такого рода значение можно приложить и к интонационной ремарке «тихо» в большинстве приведённых 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. 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» [6, с. 212]. Реплика эта, согласно её 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 жестовая ремарка поддерживает реплику, а реплика – ремарку. Действительно, «драматический сюжет реализуется посредством жеста и слова, при этом если слово многозначно, то жест однозначен» [3, с. 120]. 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 по-

становка 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 плане воспроизведение 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, т.е. 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; её 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*. Вариативность сценической интерпретации паратекста заставит и реплику быть вариативной в семантическом плане («Сила жеста – в его изобразительной власти, действующей не только на зрение, но и на воображение, способное соединить словесный и визуальный ряды» [3, с. 125]), а в конечном итоге повлияет на семантику персонажа, ведь «основная функция жеста – проявление вовне внутреннего мира героя» [3, с. 120]. 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 всё как-то слишком уж просто. Скажем, в предложенной Н. И. Ищук-Фадеевой типологии связи жеста со словом весь этот фрагмент может быть отнесён к первому – самому простому, даже тривиальному типу: «...жест, проясняющий слово, что характерно для классического театра (“однозначный” жест)» [3, с. 120]. В такой логике получается следующее: Варя *тихо* предупреждает, что *Аня спит*, и *тихо* же совершает физическое действие – *отворяет окно*. Всё это в системе и даёт 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 всё 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, т.е., сберегая тишину в доме ради спокойного сна Ани, редуцировала бы звуки из внешнего мира. Однако Варя делает всё 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 чу-

десные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» [6, с. 212]. 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 характеризует звуки, проникающие в дом после открытия окна: «Скворцы поют!» [6, с. 212]. Мало того – сразу вслед за этим Гаев «отворяет другое окно» [6, с. 212]. Другими словами, надо полагать, усиливает тем самым шум из внешнего мира. Потому и немудрено, что через некоторое время Аня всё-таки проснётся и появится по ходу очередного монолога Гаева, монолога, кстати говоря, о порочности Раневской.

« А н я показывается в дверях.

<...>

В а р я (*шёпотом*). 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» [6, с. 212].

Таким образом, можно сказать, что Аню разбудили всё-таки и громкие разговоры, и шум, проникающие через открытые окна из внешнего мира. И это в ещё 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 (т.е. 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 всё 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 проснётся; вступают в конфронтацию с событийным рядом.

Как можно объяснить такую конфронтацию в пределах одного очень маленького фрагмента? И что даёт 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, *приёмная* дочь Раневской. Такого рода выводов я делать не буду, 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?

#### **Список литературы**

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – Т. IV. – 683 с.
2. Зорин, А. Э. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2008. – 240 с.
3. Ищук-Фадеева, Н. И. Жест как высказывание [Текст] / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник Тверского государственного университета. – 2011. – № 3 (Филология). – С. 119–126.
4. Ищук-Фадеева, Н. И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы [Текст] / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. II. – С. 5–16.
5. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов. – М. : Русский язык, 1987. – 797 с.
6. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем [Текст] : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Письма : в 12 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 13 : Пьесы, 1895–1904 ; ред. А. И. Ревякин. – 1986. – 520 с.

**NOTE “SILENTLY” AND NOTE “SILENTLY” IN A. P. CHEKHOV'S  
PLAY “THE CHERRY ORCHARD”**

**Ju. V. Domansky**

Tver State University  
*Chair of theory of literature*

The paper considers one element of Chekhov's play “The Cherry Orchard”: 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.

**Keywords:** *note, play, semantics of the character, event, “The Cherry Orchard”, A. P. Chekhov*

*Об авторах:*

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: p000278@yandex.ru, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.