

Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // *Немецкое философское литературоведение наших дней*. СПб., 2001. С. 291—313.

Чагин Г. В. Тютчевы: Преданья русского семейства. М., 2003.

Шакирова Л. Г. Истоки символики философских стихов Тютчева о природе. М., 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 29770.

Шеллинг Ф. В. Й. *Философия искусства*. М., 1966.

Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 227—489.

Шлегель Ф. Люцинда // *Избр. проза немецких романтиков*: В 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 117—204.

Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика*: В 2 т. М., 1983.

Юнгрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи // *Тютчевский сб.* Тарту, 1999. С. 18—30.

Юсим М. А. Ундины // *Мифол. слов.* М., 1991. С. 562.

Heine H. Die Nordsee [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.schiffbruechige.de/gelichte_23.html.

Schiller, Friedrich von. Wilhelm Tell [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.digbib.org/Friedrich_von_Schiller_1759/Wilhel.

Ю. В. Доманский

ВАРИАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДРАМЫ ЧЕХОВА: ФИНАЛ «ВИШНЕВОГО САДА»

И. Е. Гитович по поводу сценических интерпретаций «Трех сестер» заметила: «...Ставя сегодня Чехова, режиссер из многослойного содержания пьесы выбирает все-таки — сознательно или интуитивно — историю про что-то, что оказывается ближе. Но это неизбежно о д н а (выделено автором; разрядка наша. — Ю. Д.) из историй, о д н а из интерпретаций. Другие же смыслы, заложенные в систему образующих чеховский текст “высказываний”, остаются нераскрытыми, ибо раскрыть с и с т е м у за те три-четыре часа, что идет спектакль, невозможно» [Гитович, 2002, 14]. Этот вывод может быть спроецирован и на другие «главные» пьесы Чехова, в том числе на «Вишневый сад», ведь театральная практика XX в. убедительно доказала две вещи, которые на первый взгляд противоречат друг другу: драмы Чехова на сцене ставить нельзя, потому что любая постановка оказывается неполноценной относительно бумажного текста; драмы Чехова много, активно и часто успешно ставятся в театре.

Такое противоречие продиктовано как очевидной сложностью перекодировки чеховского драматургического текста в текст театральный и желанием постановщика сложность эту преодолеть, так и не менее очевидной простотой, порождающей иллюзию легкого пути при перекодировке драмы Чехова с бумаги на сцену. Камнем преткновения при такой перекодировке оказывается прежде всего ремарка, воплощающая, как и положено ремарке в драматургическом роде литературы, авторскую позицию, но воплощающая таким образом, что при внимательном взгля-

де авторская позиция не только не раскрывается, а, пожалуй, даже скрывается — скрывается от читателя и уж тем более от потенциального зрителя: «... в драматургии Чехова ремарка... не только становится полноправным способом раскрытия характера, не только создает эмоциональную атмосферу, “настроение” пьесы, но в сложном взаимодействии с диалогом продуцирует ее смысл» [Ивлева, 1999, 134—135]. Авторская позиция, представленная в эпически-лирических чеховских ремарках, заставляет по-иному функционировать и довольно частые в пьесах Чехова чисто драматургические ремарки, традиционно указывающие на жест, интонацию, мизансцену. В результате и «текст» оказывается куда как более многомерен, чем в «чистой», традиционной драматургии.

Но не только ремарка и паратекст указывают на вариантопорождающие возможности и смысловую многомерность пьес Чехова. Подобным образом функционируют и реплики персонажей, ведь в них подчас важно не что произносится, а как произносится. Тем более что Чехов далеко не всегда снабжает реплики соответствующими интонационными ремарками, а когда снабжает, то эти ремарки зачастую еще более запутывают интерпретатора. Как видим, система основного текста и паратекста указывает на возможность очень разных интерпретаций при перекодировке драматургического текста в театральный, при порождении акционного варианта. Но все это потенциально заложено в бумажном тексте: у Чехова «само слово таит безграничную игру смысловых оттенков как залог читательской и зрительской интерпретации» [Кузичева, 2000, 44]. Итак, драма Чехова, как любая драма, нуждается в театральной постановке, но как драма Чехова — сопротивляется акционализации. Почему? Наверное, ответить на этот вопрос пока невозможно, но хотя бы наметить подступы к ответу мы попытаемся.

Исследователи, занимающиеся изучением проблемы театрализации драмы, пришли к выводам о том, что при перекодировке драматургического текста в текст театральный неизбежно происходит процесс метатекстуализации: «По отношению к ДТ (драматическому тексту. — Ю. Д.) (материнскому) ТТ (театральный текст. — Ю. Д.) выступает как метатекст, как элемент в системе интерпретации текста, как декодер семиотических фрагментов текста-объекта... <...> В ТТ реализуются интенциональные послылки комментатора-режиссера, обладающие иногда отличными от ДТ векторами смысла» [Ходус, 2000, 164]. Или процесс вторичной интерпретации: «Вторичная интерпретация драматургического текста — это связь пьесы с опытом интерпретатора (режиссера, переводчика), определяющая новый текст (спектакль, перевод), созданный на основе пьесы. Это переопределение смыслов пьесы в новой форме» [Сафронов, 2003, 4]. Из этого следует, что авторский бумажный текст при акционализации становится полиавторским. Но вместе с тем очевидно и то, что все возможные смыслы, реализованные в акционном варианте, заложены уже в варианте бумажном как инварианте относительно всех театральных интерпретаций, однако эксплицировать эти смыслы можно лишь при акционном исполнении; если это реплики — то при их озвучивании. Продemonстрируем соотношение текста письменного (графического) и текста устно-визуального, реализуемого на сцене, текста, содержащего не указания на мизансцену, жест

и интонацию, как текст бумажный, а собственно мизансцену, жест и интонацию. Возможность такого подхода заложена уже в том, что «драматургический текст предназначен и рассчитан для вторичной интерпретации, а все другие тексты — нет» [Сафронов, 2003, 7].

Рассмотрим с учетом потенциальной театрализации возможности финала «Вишневого сада». Под финалом мы понимаем заключительное явление пьесы (как если бы чеховские тексты членились, как в классической драме, на явления).

Вот «финальное явление» последней пьесы Чехова:

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.

Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен.

Фирс (*подходит к двери, трогает за ручку*). Заперто. Уехали... (*Садится на диван.*) Промея забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреевич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (*Озабоченно вздыхает.*) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (*Бормочет что-то, чего понять нельзя.*) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!.. (*Лежит неподвижно.*)

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. *Занавес.*

[Чехов, XIII, 253—254]

Традиционная, а вернее, наиболее часто встречающаяся театральная интерпретация этой сцены связана с экспликацией мотива смерти. Но, разумеется, это лишь одно из возможных толкований. Уже ремарка, предвещающая появление Фирса, решается для театра крайне необычно, соотносит в себе две коррелирующие оппозиции: визуальную (пустота — заполнение) и звуковую (тишина — звуки). Начинается все с пространственной пустоты, постепенно наполняющейся звуками из «засценья»: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи». После этого другая система: пустота + тишина: «Становится тихо». Затем снова звук из «засценья», но на этот раз звук, решенный в системе не только с пустотой, но и с тишиной: «Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву...». Заметим, как протяжен во времени весь этот эпизод, представленный ремаркой. И это при том, что в нем нет реплик, т. е. звучащее вербальное отсутствует, а источники невербальных звуков находятся вне видимого зрителями пространства сцены. Казалось бы, вся эта система прописана предельно точно: все звуки (запирание дверей, отъезд экипажей, даже глухой стук топора) не предполагают никаких иных толкований, кроме тех, что прописаны автором. Но концовка ремарки сводит всю эту точность на нет метафорической характеристикой стука топора: «одиноко и грустно». Таким образом, в этом микрорепризеде опять важна оказалась не точность авторских указаний режиссеру, а возможность передать настроение, ведь если для этого изначально и априорно недостаточно средств театра, то можно прибегнуть и к метафорике.

И дальше снова звуки, которые теперь, как мы понимаем, сливаются со стуком топора: «Слышатся шаги». Не будем искать символического значения слияния стука

топора и шагов Фирса в пустоте и тишине; достаточно констатировать напряженность, скрытую в системе звучащего (но не вербального) и визуального (но статичного в силу ненаполненности, пустоты). И только здесь пустота заполняется выходом Фирса. Его появление тоже прописано почти точно и почти в соответствии с канонами театра: мизансцена («Из двери, что направо, показывается Фирс»), костюм («Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли»). Но опять же последняя фраза ремарки — «Он болен» — рушит в один миг традицию, ведь эта ремарка передает состояние Фирса, а не какие-то внешние характеристики. А кроме того, не так просты, как кажется, встречающиеся в эпизоде появления Фирса слова «показывается» и «как всегда». Не будем в очередной раз указывать на очевидную несценичность чеховской ремарки — об этом не раз писали и говорили. Нам сейчас важно обратить внимание на то, что в ремарке соседствуют элементы, традиционные для драмы как рода литературы, вполне поддающиеся однозначной театральной интерпретации, и элементы, выражающие авторское отношение, передающие состояние. В результате формируется система чисто драматургического и эпического (а точнее, эпическо-лирического), вспомогательного и авторского. Именно в амбивалентной родовой природе этой системы и кроется одна из трудностей перекодировки чеховского драматургического текста в театральный, одна из трудностей создания акционного варианта.

Все еще более осложняется, когда дело доходит до реплики. Знаменитый финальный монолог Фирса графически организован таким образом, что соединяет в систему то, что говорит Фирс (основной текст), и то, что он делает в процессе говорения (ремарки, указывающие на действия, на жесты). Жестовые ремарки весьма точны, почти абсолютно театральны: «подходит к двери, трогает за ручку», «садится на диван», «Ложится», «Лежит неподвижно». Театральны и другие ремарки: «Озабоченно вздыхает», «Бормочет что-то, чего понять нельзя». Но вот семантика и количество этих ремарок для однозначного интонационного воплощения реплики Фирса в театральном варианте очевидно недостаточны. Эти ремарки мы даже не можем назвать в строгом смысле интонационными, т. е. характеризующими речевое действие; это скорее обозначение действия персонажа в более широком, не только и не столько речевом, смысле; они, пожалуй, даже ближе к ремарке физического действия [см.: Пеньковский, Шварцкопф, 1986, 150—170], а значит, поддерживают не столько интонационные особенности реплики, сколько особенности мизансцены и жеста, правда, с явным указанием на звучащую природу, звучащую, но не вербальную, хотя и близкую к вербальной в силу аналогичного происхождения. Таким образом, в монологе Фирса п р я м ы х указаний на интонацию нет¹.

Но все же н е п р я м ы е указания на интонацию в реплике Фирса присутствуют, они выражены в пунктуационных знаках — многочисленных многоточиях,

¹ Это, например, дало право актеру маленького подмосковного театра в фильме «Третий вариант» по повести А. Дмитриева «Призрак театра» (сценарий Андрея Максимова, режиссер Константин Худяков, 2003, роль этого актера исполнил Игорь Кваша) сыграть монолог Фирса с агрессивной интонацией.

которые встречаются как перед ремарками, так и внутри реплики, и двух восклицательных знаках, один из которых расположен в начале многоточия. Конечно, неизбежен вопрос: можно ли считать пунктуацию ключом к интонации? А если да, то что тогда значит графическое многоточие при его озвучивании? Паузу? Думается, что и да, и нет. Видимо, придется признать, что пунктуационный знак многомернее, чем прямое указание на интонацию в словесной ремарке или чем ремарка «пауза». Это означает, что обильная пунктуация в реплике Фирса позволяет актеру применять более широкий спектр интонационных возможностей при вариантопорождении, чем было бы при прямых ремарках, характеризующих речевое действие; а то, что пунктуация эксплицирована в системе многоточий и восклицательных знаков, еще больше увеличивает вариативный спектр при театрализации. То есть реплика Фирса организована таким образом, что соединяет в систему строго и точно обозначенные жесты и предельно широко допустимый интонационный спектр произносимого. Это соединение тоже может быть обозначено как синтез драматургического и эпическо-лирического начал.

Финальная ремарка, вынесенная в отдельный абзац, начинается с указания на «звук лопнувшей струны», ставший знаком загадочности чеховской драматургии, «своего рода эталоном засценья в театре XX века» [Гульченко, 2003, 37]. Добавим к существующим интерпретациям только то, что при всей смысловой сложности эта ремарка не должна вызывать сопротивления при постановке: ведь нужно просто дать звук лопнувшей струны, а этот звук легко воспроизводим и столь же легко узнаваем. Другое дело, что автор сам усложняет задачу звукорежиссера, когда во втором действии (напомним, что там звук лопнувшей струны появляется в первый раз) вербально эксплицирует реакцию персонажей на этот звук, ведь никто из присутствующих на него не реагирует как на звук лопнувшей струны: сорвалась бадья, птица кричит, но только не струна лопнула (словно пару минут назад не проходил мимо Епиходов с гитарой). Сложность и в характеристике звука (*отдаленный, точно с неба, замирающий, печальный*). А после этого в финальной сцене вновь корреляция оппозиции звука и тишины, как было до монолога Фирса: «Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Только сцена теперь не пуста — на ней Фирс, но не менее статична, чем была тогда, когда на ней никого не было, ведь Фирс «лежит неподвижно». Напомним, кроме того, что обе звуковые ремарки самого финала — звук лопнувшей струны и стук топора по дереву — являются на данный момент в драматургическом тексте повторенными: звук лопнувшей струны был во втором действии, причем описывался теми же словами, что и в финале; а стук топора был до реплики Фирса (другое дело, что при сценической интерпретации этот звук должен скорее всего сопровождать монолог Фирса).

Как видим, финал «Вишневого сада» строится на корреляции противоречий. Да, весь «Вишневый сад» сделан на корреляции таких противоречий. В этом сложность его и прелесть. Даже в контексте остальных пьес Чехова «Вишневый сад», по крайней мере финал этой пьесы, наиболее репрезентативен в плане столкновения традиционно драматургического, театрального и эпическо-лирического, ав-

торского, не поддающегося точной сценической интерпретации. В этом нам видится один из ключей ко всей чеховской драматургии, возможное разрешение противоречия между тем, что Чехова ставить в театре нельзя, потому что при постановке многогранность смыслов графического текста утрачивается, и тем, что Чехова активно и часто удачно в театре ставят.

Итак, финал «Вишневого сада» при всей его нетривиальности для театра содержит эксплицированную интенцию на акционность через усиление указаний на синтетическую природу, на корреляцию разных по своей природе субтекстов, выраженных тем не менее в единой системе графических слов, которые только транслируют субтексты потенциально невербальные. Эти потенциально невербальные субтексты вступают в конфронтацию как друг с другом, так и с чисто вербальным субтекстом. В результате полностью вербальный текст перестает быть словоцентричным, тяготея к вербально представленной синтетичности или даже синкретичности. Это происходит даже тогда, когда ремарка решается вполне традиционно для театра. В финале «Вишневого сада» источники невербальных звуков находятся за сценой, а сами эти звуки по сути своей вполне поддаются театрализации. Однако их авторская характеристика («одиноко и грустно», «точно с неба», «заморающий, печальный») вступает в конфронтацию с простой природой этих звуков. Таким образом, бумажный чеховский текст, активно сопротивляясь однозначной театрализации, является вместе с тем, во-первых, плацдармом для театрализации, средоточием неисчерпаемого множества театральных вариантов, а во-вторых, эксплицирует авторское представление о театральном тексте в графической вербальной системе реплик и ремарок. И вдумчивый читатель вполне в состоянии увидеть это представление, мысленно перекодировать драматургический текст в текст театральный. Но, разумеется, у каждого вдумчивого читателя это будет свое представление, с в о й театральный текст.

По большому же счету, вся полнота смыслов оказывается возможна только при соотношении бумажного и максимального числа разнообразных *настоющих* акционных версий, ведь смысл эпизода в бумажном варианте оказывается редуцирован при воплощении его на сцене, а смысл, возможный в сценическом варианте, все-таки прямо не представлен в тексте бумажном и может быть только «дочитан» при сценической интерпретации, ведь «в чеховской драматургии заложена потребность домыслить ее волей будущего воплотителя» [Давтян, 1999, 128]. И смыслы эти рождаются не только во взаимодействии паратекста и основного текста — в корреляции авторской позиции и точек зрения персонажей, но и во взаимодействии как традиционного, так и неприемлемого для драмы. При театральной постановке чеховских пьес можно эксплицировать какую-то одну грань того или иного микроэлемента, все же прочие грани останутся лишь в бумажном тексте. Но все же чеховская драма — это именно драма, но драма с необычным для этого литературного рода способом экспликации авторской позиции. Такая драма, в отличие от более традиционной, позволяет творцам спектакля стать соавторами драматурга, позволяет зрителю в каждой постановке одного и того же драматургического текста видеть что-то принципиально новое

относительно уже известного, а это, по всей видимости, и составляет важную часть авторского намерения.

Таким образом, только система драматургического и театрального текстов и оказывается способной относительно полно представить смысловой потенциал чеховской драмы. В заключение нельзя не согласиться с Э. А. Полоцкой, писавшей в начале 1990-х гг.: «...я не берусь оценивать актерские и тем более режиссерские работы над “Вишневым садом”, я только пытаюсь некогда увиденное на сцене соотносить с тем, что уже известно из самой пьесы, и благодаря театру нахожу иногда потенциальные смыслы, в ней заложенные» [Полоцкая, 1993, 87].

Гитович И. Е. Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М., 2002.
Гульченко В. За кулисами чеховских пьес: Театроведы Израиля размышляют... // Чеховский вестник. № 12. М., 2003.

Давтян Л. А. О своеобразии художественного пространства драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999.

Ивлева Т. Г. Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999.

Кузичева А. П. Что же главное в прозе и драме Чехова // Творчество А. П. Чехова: (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог, 2000.

Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране. М., 1986.

Полоцкая Э. А. «Неугомонная» душа: «Вишневый сад». Раневская в пьесе и на сцене // Театр. 1993. № 3.

Сафронов А. А. Словообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2003.

Ходус В. П. Корреляция драматургического и театрального текста: А. П. Чехов — К. С. Станиславский // Речь. Речевая деятельность. Текст. Таганрог, 2000.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974—1983.

Н. Н. Гашева

ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ЧЕХОВА И А. АХМАТОВОЙ

Чехов и Ахматова — очень разные художники. Связывая поэзию Ахматовой с традициями русской психологической прозы XIX в., В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, О. Манделштам называли имена Л. Толстого, И. Тургенева, Ф. Достоевского, даже Н. Лескова, но не упоминали А. Чехова. Сама Ахматова, как известно, признавалась в своей неизменной нелюбви к Чехову.