ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Филологические науки. Вопросы теории и практики
Philology. Theory & Practice

ISSN 2782-4543 (online)
ISSN 1997-2911 (print)

2026. Том 19. Выпуск 11 | 2026. Volume 19. Issue 11
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): philology-journal.ru

RU

Образ сада в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад»

Гао Янь

Аннотация. Цель исследования – уточнить функции образа сада в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» как динамической смысловой структуры. Основное содержание работы составляет анализ образа сада, выполненный на трех уровнях: образно-речевом, пространственном и драматургическом. Научная новизна состоит в том, что данный образ рассматривается как динамическая смысловая структура, разворачивающаяся в условиях сценической девизуализации объекта. Установлено, что сад не сводится ни к пейзажной декорации, ни к однозначному символу гибели дворянской усадьбы: у Раневской и Гаева он связан с мотивом памяти, у Лопахина становится знаком экономической независимости, у Трофимова получает этическое измерение. В результате исследования показано, что в пьесе ключевой является мысль о смене культурных эпох. Сад выступает смысловым центром произведения, соединяя мотивы ностальгии, вины, материального превосходства, исторического перелома и надежды на будущее.

EN

The Image of the Garden in A. P. Chekhov's Play The Cherry Orchard

Yan Gao

Abstract. The aim of the study is to clarify the functions of the garden image in A. P. Chekhov's play The Cherry Orchard as a dynamic meaning-bearing structure. The main body of the work consists in an analysis of the garden image carried out on three levels: figurative-verbal, spatial, and dramaturgical. The scholarly novelty lies in the fact that this image is considered as a dynamic meaning-bearing structure unfolding under conditions of the scenic de-visualization of the object. It is established that the garden cannot be reduced either to a landscape decoration or to an unambiguous symbol of the decline of the gentry estate: for Ranevskaya and Gaev it is connected with the motif of memory, for Lopakhin it becomes a sign of economic independence, and for Trofimov it acquires an ethical dimension. The study shows that the key idea of the play is the thought of the change of cultural epochs. The garden acts as the meaning-bearing centre of the work, linking the motifs of nostalgia, guilt, material superiority, historical rupture, and hope for the future.

Введение

Образ сада в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» обычно рассматривается либо как неотъемлемая часть дворянской усадьбы, либо как явный символ её гибели. При этом сад Чехова остается за пределами прямого сценического показа: о нём говорят, его вспоминают, к нему прислушиваются, но зритель не получает возможности увидеть его. Такая особенность определяет необходимость рассматривать сад не только в аспекте символики, но и в аспекте его сценического существования: невидимый предмет удерживает вокруг себя движение пьесы. Поэтому важным становится сопоставление разных речевых версий сада – раневской, гаевской, лопахинской, трофимовской – поскольку именно в их несовпадении обнаруживается драматическое напряжение.

Актуальность обращения к этой теме обусловлена сдвигом современного литературоведческого интереса от статической интерпретации символов к изучению сценического и речевого бытования драматического образа. Сад в пьесе действует как смысловой центр, почти не представленный зрителю визуально, и именно этот способ присутствия – через чужую речь, память, слуховые знаки, паузы и ожидания – определяет драматургическую динамику «Вишнёвого сада». Такой ракурс позволяет рассматривать сад не как устойчивый символ, а как подвижный культурный образ, где пересекаются представления о судьбе дома, семьи, рода на этапе серьезного исторического перелома.

Исходя из этого, необходимо решить следующие задачи:

– проанализировать, как в высказываниях персонажей образ сада соотносится с мотивами памяти;

– определить, с помощью каких художественных средств данный образ, почти не появляясь непосредственно на сцене, организует драматургическое действие пьесы;

– показать, как в финале визуальный образ сада замещается звуковым, и установить, какое при этом возникает смысловое наполнение образа.

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/phil20260530

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Материалом для исследования послужил текст пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» (Чехов, 1978).

Методологическую основу работы составляют целостный анализ текста, элементы историко-литературного подхода, семиотика художественного пространства и мотивный анализ речевых характеристик персонажей. Анализ речевых характеристик персонажей позволяет выявить, как сад представлен в высказываниях героев. Пространственный аспект анализа позволяет соотнести сад с домом, рекой, городом и железной дорогой; драматургический – проследить как разговоры о саде, ожидание торгов и финальные звуки вырубки собирают разрозненные линии действия в единый конфликт.

Теоретической базой стали, во-первых, работы, посвящённые символической природе образа сада в русской литературной традиции: исследования З. Хайнади (2016), Т. С. Ващенко (2025), А. П. Бондарева (1999), Ф. Ю. Мамиловой (2026), М. Ч. Ларионовой (2026). Во-вторых, труды, рассматривающие сад как способ раскрытия характера и внутреннего мира персонажей, П. К. Ярыгиной (2025), С. А. Гармаш (2012), Л. Г. Петраковой (2013), Е. В. Сахаровой (2007). В-третьих, исследования социально-исторического и культурного аспекта образа сада, представленные в работах М. В. Скороходова (2023), О. К. Евдокимовой, Л. В. Ляпаевой и С. В. Федяй (2017), Е. В. Караваевой и Л. Д. Волковой (2015), В. В. Кондратьевой (2018), М. В. Михновец (2026), В. В. Запары (2026).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут быть использованы при изучении поздней драматургии А. П. Чехова, истории русской усадебной культуры, а также в учебных курсах, посвящённых поэтике пространства и символа в русской литературе.

Обсуждение и результаты

Как показывает анализ научной литературы, образ сада в пьесе рассматривался в нескольких направлениях: как символическое воплощение усадебной культуры, как средство раскрытия характера персонажа и как отражение социально-исторических сдвигов рубежа XIX-XX веков. П. К. Ярыгина отмечает: «У А. П. Чехова сад – важнейший способ создания характера: практически каждый герой демонстрирует своё восприятие сада, что позволяет читателям/зрителям оценить персонажа» (2025, с. 401). Это наблюдение позволяет увидеть, что отношение к саду становится своеобразным критерием человеческой позиции: один герой видит в нём детство, другой – любовь, третий – историю. З. Хайнади, обращаясь к символической природе образа, подчёркивает, что «в “Вишнёвом саде” символика сада оплетает все уровни текста, в нем, как в фокусе, сгущены сущность и смысл жизни – всего прошлого, настоящего и даже будущего» (2016, с. 114). В современном литературоведении подчёркивается, что сад в произведении выступает «не только как знак уходящего дворянского мира, но и как более широкий символ утраты внутренней целостности, духовной опоры и человеческой гармонии» (Мамилова, 2026, с. 39). Как показывает современная теория чеховского символа, сад является производным символом, включающим в себя символические образы дерева и цветения/увядания (Ларионова, 2026, с. 186).

Особое место в научной литературе занимает понимание сада как пространства утраты. Л. Г. Петракова соотносит этот мотив с образом «утраченного рая» (2013, с. 235). Такой подход позволяет увидеть, что сад связан не только с личной ностальгией Раневской, но и с более широким культурным опытом исчезновения привычного уклада. Е. В. Сахарова отмечает, что сад «выявляет тенденции культурной жизни общества и особенности ее бытового уклада» (2007, с. 3). Е. В. Караваева и Л. Д. Волкова, рассматривая национальные модели садового пространства, подчёркивают, что «утрата сада понималась как утрата счастья привычной спокойной жизни и ожидания непредвиденных испытаний» (2015, с. 203). Не менее существенно замечание В. В. Кондратьевой о сценической организации пьесы: «действие последней комедии А. П. Чехова ни разу не происходит в саду, оно только “ориентировано” на сад» (2018, с. 116).

Социально-исторический аспект образа сада также имеет прочную исследовательскую основу. С. А. Гармаш формулирует одну из распространённых интерпретаций: «вишнёвый сад символизирует “безвозвратно ушедшее прекрасное прошлое Раневской и Гаева”» (2012, с. 92). М. В. Скороходов связывает судьбу сада с кризисом усадебной культуры: «Трагический процесс разрушения русской усадьбы в связи с обеднением дворянства и сменой владельцев усадебных комплексов – одна из наиболее злободневных тем литературы рубежа XIX-XX вв.» (2023, с. 249). О. К. Евдокимова, Л. В. Ляпаева и С. В. Федяй расширяют этот вывод до национального масштаба: «сад вырастает до всеобъемлющего символа всей России с её прошлым, настоящим и будущим» (2017, с. 52). Близкую мысль высказывает В. В. Запара, для которого вишнёвый сад становится символом «не только дворянской культуры, но и всей России» (2026, с. 371). А. П. Бондарев справедливо замечает, что «образ сада как художественный символ у Чехова вызвал интерес у российских исследователей» (1999, с. 58). В современной гуманитарной перспективе важно и наблюдение Т. С. Ващенко: «одним из важнейших свойств сада как символического феномена является, отражение мировоззренческих основ и идентификационных стратегий каждой эпохи и каждой культуры» (2025, с. 30). Сад не случайно становится смысловым центром пьесы: русская усадьба, как показывает современное литературоведение, «входит в ряд универсалий отечественной культуры» (Михновец, 2026, с. 494). Таким образом, в существующих исследованиях подробно описаны символические, усадебные и социально-исторические значения сада. Однако сам механизм его сценического присутствия – через чужую речь, память, слуховые знаки, паузы и ожидание аукциона – остаётся недостаточно изученным. Это определяет необходимость обратиться к анализу речевых версий сада и драматургических средств его присутствия в пьесе.

Разные смысловые версии сада формируются прежде всего в речи персонажей, и именно в их несовпадении обнаруживается драматическое напряжение пьесы.

Для Любови Андреевны Раневской сад прежде всего связан с личной памятью и переживанием возвращения. В детской, откуда виден сад, героиня словно попадает в прежнее время, и поэтому пейзаж перестаёт быть просто видом из окна. Он становится частью её личной биографии. Восклицание Раневской: «О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» (Чехов, 1978, с. 210) – важно не как описание сада, а как попытка удержать мгновение, в котором прошлое кажется не прошедшим. Героиня видит перед собой не только деревья: за ними проступает утраченное состояние жизни. Поэтому справедливым представляется замечание О. С. Вареновой о том, что «вишнёвый сад для героев пьесы был чудесным местом» (2024, с. 52). У Чехова, однако, эта «чудесность» сразу получает тревожный оттенок. Возвращение в сад невозможно закрепить, потому что в памяти Раневской радость и боль неразделимы: воспоминание о счастливом детстве соседствует с мыслью о смерти сына и утрате дома. В белом цветении ей мерещится умершая мать: «Посмотрите, покойная мама идёт по саду… в белом платье! (Смеётся от радости.) Это она <…> На повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину» (Чехов, 1978, с. 210). Белизна в этой сцене не только весенняя и праздничная; в ней есть призрачность, возвращение ушедшего, которое длится лишь одно мгновение. Поэтому сад не только утешает Раневскую, но и напоминает ей о том, что в доме уже нельзя отделить счастливое детство от смерти сына, бегства и желания «никогда не возвращаться, не видеть этой реки» (Чехов, 1978, с. 220). Так сад оказывается местом, где счастье и утрата не разделены, а наложены друг на друга.

Для Гаева сад также является пространством памяти, но эта память выражена иначе. Он обращается к сестре как к единственному свидетелю общего прошлого: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идёт прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?» (Чехов, 1978, с. 209). Повтор вопроса о памяти показывает, что ценность сада для Гаева не столько интимная, сколько семейно-родовая: сад должен существовать как доказательство непрерывности жизни. Но его защита сада часто остаётся риторической. Когда он напоминает, что «и в “Энциклопедическом словаре” упоминается про этот сад» (Чехов, 1978, с. 205), он фактически переводит живое пространство в область культурной репутации. Сад для него уже отчасти музейный предмет, достойный восхищения, но не требующий практического решения. Так А. П. Чехов показывает слабость старого дворянского сознания: эстетическая память не предполагает действия.

Фирс вводит в образ сада ещё более глубокий исторический слой. Его память обращена не к детству Раневской и не к семейным традициям, а к хозяйственному прошлому усадьбы. Он вспоминает, как «сушёную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было» (Чехов, 1978, с. 206). В этой реплике слышится память о прежней экономической функции сада, о старом знании и навыке, которые исчезли вместе с прежним укладом. Показательно, что способ обработки и продажи вишни утрачен: «никто не помнит» (Чехов, 1978, с. 206). Забвение оказывается не менее значимым, чем сама бедность имения. Усадебный мир теряет не только деньги, но и практическую память о том, как поддерживать собственное существование. Утрата касается не только рецепта, но и связи между человеком и землёй, гибели того хозяйственного знания, которое веками обеспечивало осмысленность усадебного быта. Итак, в первом смысловом плане сад выступает как родной дом, но дом уже распадающийся. Раневская и Гаев ещё видят в нём пространство своей идентичности, однако сама настойчивость их воспоминаний говорит о другом: вернуться по-настоящему нельзя. Показательно, что дом и сад у Чехова не совпадают. Сад оказывается масштабнее дома: дом можно продать, запереть или покинуть, но сад продолжает жить в воображении персонажей и после того, как решение о вырубке принято. Именно поэтому семейная память о саде перерастает в образ ушедшей культуры. Однако образ сада как дома у Чехова с самого начала является образом дома теряемого. Сад становится родным не потому, что он прочен и надёжен, а именно потому, что он теряется. Чем больше Раневская и Гаев видят в нём духовный дом, тем яснее, что как реальный дом он существовать уже не может. Чехов не отменяет лирического чувства, связанного с садом, но и не даёт ему заслонить хозяйственную и историческую обречённость имения.

Противоположный способ понимания сада связан с Лопахиным. Для него сад – прежде всего земля, расположенная вблизи города и железной дороги, то есть ресурс, который можно включить в новую экономику. Его предложение звучит деловито и почти бухгалтерски точно: «Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишнёвый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода <…> снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишнёвый сад» (Чехов, 1978, с. 205). В этой речи сад теряет ауру семейного предания и переводится в плоскость практической выгоды. Для Раневской он связан с личным временем; для Лопахина – с городом, транспортом, рынком и датой аукциона.

При этом Чехов не сводит Лопахина к фигуре грубого дельца, уничтожающего красоту ради выгоды. Его доводы имеют вполне реальную хозяйственную основу: «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» (Чехов, 1978, с. 205). В этих словах обнаруживается не только практичность, но и точность: сад перестал быть действующей частью усадебной экономики. Он ещё сохраняет очарование, но уже не поддерживает жизнь имения. Поэтому конфликт у Чехова оказывается сложнее привычного противопоставления красоты и пошлости. Старый мир способен любить сад, но не способен найти для него жизнеспособную форму существования. Лопахин видит эту слабость яснее других, и его правота от этого не становится менее проблематичной.

Социальное происхождение Лопахина придаёт покупке сада особую остроту. Это не сторонний приобретатель и не случайный участник торгов, а человек, для которого усадьба связана с родовой памятью унижения.

Поэтому его крик после аукциона звучит не только как сообщение о сделке, но и как речь человека, внезапно оказавшегося по другую сторону прежней социальной границы: «Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишнёвый сад теперь мой! Мой! <…> Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на всё происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете» (Чехов, 1978, с. 240). Сад здесь становится не просто объектом купли-продажи, а сценой исторической компенсации. Лопахин покупает имение, в котором его отец и дед не могли быть хозяевами, и потому его торжество имеет оттенок запоздалой исторической расплаты. Но А. П. Чехов показывает эту победу не как спокойное торжество справедливости, а как внутренне противоречивый момент, в котором освобождение смешано с болезненной потребностью доказать своё право. Поэтому восторг Лопахина звучит резко и тревожно. Он как будто не может поверить в совершившееся и снова подтверждает собственность словом, жестом, будущим действием. Его призыв «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишнёвому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь…» (Чехов, 1978, с. 240) показывает, что новый мир рождается не из внутренней гармонии, а из разрушения и самоутверждения. Лопахин прав в экономическом смысле, но его правота не отменяет нравственной тяжести происходящего. Более того, его победа не спокойна: в его восторге есть что-то почти неприличное, исступлённое, словно ему самому нужно без конца повторять «это моё», чтобы подтвердить реальность случившегося. Отсюда видно, что А. П. Чехов не пишет новый мир как устойчивый и зрелый. Сад вызывает у старого хозяина скорбь, а у нового – смесь чувства мести, возбуждения и пустого обладания. Он обнажает не только бессилие старого мира, но и незрелость нового. Сад становится испытанием как для уходящего дворянства, так и для новой буржуазной рациональности: дворянство не способно сохранить красоту, а новый хозяин видит в ней только источник материальной выгоды. Именно в этом смысле сад одновременно и наследие старой России, и испытание, с которым сталкивается новая Россия в момент своего становления.

Историко-этическое измерение сада наиболее отчётливо раскрывается в репликах Трофимова. Он разрушает иллюзию сада как невинного места красоты и напоминает Ане о крепостническом прошлом семьи: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов» (Чехов, 1978, с. 227). Сад оказывается не только пространством памяти, но и пространством исторической вины. Этот сад – не невинный природный рай, он одновременно и продукт старого строя: его тишина, красота и ощущение дома отчасти построены на несвободе других. А. П. Чехов здесь не отрицает красоту сада, но отказывается абсолютизировать эту красоту, отрывая её от исторических условий. Привязанность Раневской к саду, конечно, искренна, но эта привязанность не может автоматически стереть ту социальную структуру, на которой она держалась. Подчёркивание Гаевым традиционной репутации сада тоже не может служить защитой старого порядка. Критика Трофимова позволяет увидеть: скорбеть о саде – не значит соглашаться со всей стоящей за ним историей. Вишнёвый сад одновременно и наследие красоты, и след греха. Эта двойственность и определяет сложность чеховского подхода к образу сада.

Именно на этом уровне знаменитая фраза «Вся Россия наш сад» (Чехов, 1978, с. 227) приобретает более сложное значение. Она не просто расширяет частную усадьбу до объекта общенациональной лирики, а уводит человека от «маленького сада», связанного с родом, частной собственностью и исключительностью, в более широкое пространство общности. Здесь «наш» означает скорее ответственность, чем обладание. Трофимов пытается оторвать Аню от привязанности к дедовскому саду и переориентировать её восприятие на общенациональную перспективу и будущее. «В римской культуре сад становится микрокосмом человека: человек находится в нем, отгороженный от остального, опасного мира» (Скоропадская, 2013, с. 152). У А. П. Чехова сад выполняет сходную функцию, но с противоположным знаком: он не отгораживает человека от мира, а, напротив, через уничтожение старого сада и обещание нового выводит человека к миру – ко всей России. Однако А. П. Чехов не делает эту фразу окончательным ответом. У Трофимова есть моральная проницательность, но ему не хватает способности к реальным действиям; его идеализм позволяет выявить проблемы старого мира, но не предполагает готовой модели нового. Поэтому этическая проблема сада в пьесе не решается, а лишь отчётливее обнажается.

Перемена Ани становится результатом именно такого этического пробуждения. Она, как и мать, считала вишнёвый сад лучшим местом на земле, но потом призналась, что уже не любит «вишневого сада, как прежде» (Чехов, 1978, с. 227). Эта перемена не означает, что она стала бесчувственной: она свидетельствует о том, что Аня учится одновременно сохранять любовь и рефлексию. Это знак взросления. В конце она утешает мать: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого» (Чехов, 1978, с. 241). Здесь «сад» превращается из реального объекта старой усадьбы в символ будущей жизни. Этот «новый сад» существует только в языке и никогда не появляется реально. А. П. Чехов сохраняет здесь осторожность: будущее возможно, но оно не гарантировано. Образ сада переходит из области наследства в область будущего проекта, из памяти – в ответственность. При этом нельзя не заметить, что обещание Ани построено на парадоксе: «новый сад, роскошнее этого» может возникнуть только после физического уничтожения старого – того самого, с которым связаны и вина, и красота, и живая память. Остаётся ли этот новый сад лишь утешительной фигурой речи, или в нём действительно намечена иная форма отношения к земле и прошлому, – вопрос, который А. П. Чехов оставляет открытым.

Драматургическая сила сада проявляется не только в пространственных и смысловых связях, но и в звуковой организации пьесы. А. П. Чехов строит восприятие сада как чередование видимого, невидимого и слышимого.

В начале пьесы сад ассоциируется с весенним воздухом, птицами, белизной и далёкой пастушьей свирелью. Восприятие звуков пастушьей свирели позволяет воспринять не только бытовую, но и культурно-историческую глубину сада: «Образ свирели в руках пастуха выступает в качестве реминисценции, соотносящей художественный мир “Вишневого сада” с культурой античности» (Панамарёва, 2010, с. 61). К финалу эта лёгкая музыкальность иссякает: её место занимают звук лопнувшей струны, пауза и стук топора. Поэтому судьба сада раскрывается не только в репликах героев. Она организована акустически: сначала сад присутствует как лирическое дыхание пространства, затем — как звук начавшегося уничтожения.

Если на протяжении пьесы сад воспринимается преимущественно через звук и паузу, то в финале это присутствие приобретает особую форму: зрительный образ сада окончательно замещается звуковым образом его уничтожения. Звук лопнувшей струны остаётся одним из самых трудных для однозначного толкования образов пьесы. Чехов не называет его источник, а догадки персонажей – бадья в шахте, цапля, филин – лишь подчёркивают неопределённость происходящего. Фирс связывает этот звук с давними предвестиями: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» (Чехов, 1978, с. 224). Характерно, что «несчастьем» для него оказывается отмена крепостного права 1861 года. Именно поэтому звук струны не получает однозначного объяснения, он связан с переломом эпохи, но не сводится к нему. Важно и то, что этот звук слышат не все. Раневская и Гаев воспринимают его как знак несчастья, Лопахин – почти равнодушно, а для Фирса он встаёт в один ряд с давними приметами. Разница в восприятии показывает, что звук не принадлежит никому из них в отдельности: он проходит через пьесу как общая точка, в которой расходятся исторический опыт персонажей.

Стук топора переводит разговор о саде в другую плоскость. После всех воспоминаний и надежд на первый план выходит гибель сада. Финальная ремарка построена на будничности. Чехов не показывает вырубку на сцене – зритель слышит только звук, и этот звук остаётся после ухода персонажей. Здесь существенно не то, что сад погибает, а то, как именно это происходит: не в момент эмоционального прощания, а позже, когда на сцене уже никого нет. Гибель сада вынесена за пределы человеческого присутствия и тем самым отделена от личных переживаний героев.

Фирс остаётся в запертом доме один. Прежние хозяева уже уехали, а новый владелец занят будущей перестройкой пространства. Он оказывается забытым обеими сторонами исторического перехода. Он одновременно и пережиток старого строя, и человек, забытый и старыми, и новыми. Гибель сада – это не просто вырубка деревьев, это прекращение целой системы жизненных отношений, целого эмоционально-этического уклада. Забвение Фирса показывает, что исторический переход – это не просто смена структур, он сопровождается упущением и забвением конкретных жизней. Когда Раневская прощается: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Прощай» (Чехов, 1978, с. 241), сад окончательно получает свой полный драматургический статус. Он воспринимается в контексте мотивов обладания, памяти, вины, красоты, утраты и неопределённого будущего.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Проведённое исследование позволяет уточнить функции образа сада в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» как динамической смысловой структуры.

Анализ речевых версий персонажей показал, что единого значения у сада в пьесе нет. Для Раневской, Гаева и Фирса он связан с памятью – личной, семейной и хозяйственной, но эта память почти сразу оказывается памятью утраты. Лопахин видит в саду экономический ресурс, а его покупка становится для него не столько сделкой, сколько исторической компенсацией. У Трофимова и Ани сад получает этическое измерение: он одновременно и пространство исторической вины, и образ будущего. Образ сада не сводится ни к одному из этих значений; он оказывается смысловым центром пьесы, соединяющим разные версии его понимания.

Важно и то, что сад почти не появляется на сцене как визуальный образ, но при этом организует действие. Этому способствуют высказывания персонажей, их воспоминания, паузы и ожидания. Звуковая партитура пьесы – от пастушьей свирели в начале до лопнувшей струны и стука топора в финале – выстраивает восприятие сада как чередование видимого, невидимого и слышимого. Персонажи слышат эти звуки по-разному, и в этом расхождении обнаруживается разница их исторического опыта.

В финале зрительный образ сада окончательно уступает место звуковому образу его уничтожения. Вырубка происходит не в момент прощания, а позже, когда на сцене уже никого нет, – гибель сада оказывается вынесенной за пределы человеческого присутствия. Забвение Фирса, оставшегося в запертом доме, показывает, что исторический переход сопровождается не только сменой структур, но и утратой конкретных людей. Тем самым пьеса превращается в размышление о смене культурных эпох.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с сопоставлением драматургических функций природных локусов у А. П. Чехова и в русской драме рубежа XIX-XX веков.

Материалы исследования | Research materials

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1978. Т. 13: Пьесы, 1895–1904.

Источники | References

1. Бондарев А. П. Фонтан Пушкина и сад Чехова – два символа русской классики // Вопросы филологии. 1999. № 2 (2).
2. Варенова О. С. Метафорическое осмысление образа сада в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук и методики их преподавания: материалы Всероссийского научно-практического форума. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2024.
3. Ващенко Т. С. Символическая природа сада как синтез природы и художественных образов // Культура и цивилизация. 2025. Т. 15. № 10А. https://doi.org/10.34670/AR.2025.97.36.003
4. Гармаш С. А. А. П. Чехов. Комедия «Вишнёвый сад» (опыт прочтения пьесы) // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2012. № 2.
5. Евдокимова О. К., Ляпаева Л. В., Федяй С. В. Концепт «сад» в русской и чувашской литературе XIX-XX вв. (А. П. Чехов, И. А. Бунин, А. С. Артемьев) // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. 2017. № 3-2 (95).
6. Запара В. В. Отражение культурного перелома рубежа XIX-XX веков в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» // Россия и мир в исторической ретроспективе: материалы XXXII Международной научной конференции к 80-летию Калининградской области РФ: в 2 т. СПб., 2026.
7. Караваева Е. В., Волкова Л. Д. Образ «сада-рая» в национальном мировосприятии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 5 (158).
8. Кондратьева В. В. Еще раз о Чехове и Тургеневе (образ усадьбы в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева и «Вишнёвом саде» А. П. Чехова) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. № 1.
9. Ларионова М. Ч. Небо в алмазах: к вопросу о природе чеховского символа // Новый филологический вестник. 2026. № 2 (77).
10. Мамилова Ф. Ю. Сад как символ утраченного рая в художественном мире позднего Чехова // Интернаука. 2026. № 20 (431).
11. Михновец М. В. Три века усадебного и дачного текста русской литературы // Новый филологический вестник. 2026. № 2 (77).
12. Панамарёва А. Н. Звуковой образ мира в комедии А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Сибирский филологический журнал. 2010. № 4.
13. Петракова Л. Г. Дом и сад как важнейшие хронотопы в творчестве А. П. Чехова // Территория науки. 2013. № 6.
14. Сахарова Е. В. Садово-парковый топос в русской литературе первой трети XIX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Томск, 2007.
15. Скоропадская А. А. Античные мотивы в изображении леса и сада в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 4-2.
16. Скороходов М. В. Сад Эдемский – усадебный – дачный в русской литературной традиции // Вестник славянских культур. 2023. № 69. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-248-256
17. Хайнади З. Символическое знаменование первообраза через образ (топос сада и парка у А. П. Чехова) // Русская литература. 2016. № 2.
18. Ярыгина П. К. Образ сада в пьесах «Вишнёвый сад» А. П. Чехова и «Прошлым летом в Чулимске» А. В. Вампилова // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира: материалы XVI Международной студенческой научно-практической конференции, посвященной Юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2025.

Информация об авторах | Author information

RU

Гао Янь[1]

[1] Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, г. Москва

EN

Yan Gao[1]

[1] Pushkin State Russian Language Institute, Moscow

[1] *Gy593184716@163.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.09.2026; опубликовано online (published online): 12.11.2026.

Ключевые слова (keywords): А. П. Чехов; пьеса «Вишнёвый сад»; образ сада; образно-речевой уровень; динамическая смысловая структура; мотив памяти; A. P. Chekhov; the play The Cherry Orchard; image of the garden; figurative-verbal level; dynamic meaning-bearing structure; the motif of memory.