

**А.Н. Панамарева**

*Томский политехнический университет*

**Звуковой образ мира в комедии**

**А.П. Чехова «Вишневый сад»**

*Аннотация:* В статье рассматривается звуковое (включающее в себя музыкальное) содержание комедии А.П. Чехова «Вишневый сад». Звуко-музыкальная составляющая пронизывает всю поэтику произведения и исследуется в аспекте его онтологической проблематики: как репрезентирующая модели мира, связанные с определенными этапами развития культуры, и участвующая в создании собственного мирообраза пьесы. Звуко-музыкальная сторона пьесы составляет ее культурологическое и онтологическое содержание.

In the article the sound (inclusive musical) content of the A.P. Chekhov's comedy «Cherry orchard» is considered. The sound and musical constituent runs through the whole poetics of the comedy and is researched in the aspect of its ontological problems range: as representing some world models connected with the certain stages of culture development and participating in the creation of the own world image of the play. The sound and musical side of the comedy forms its culturological and ontological content.

*Ключевые слова:* Чехов, вишневый сад, образ мира, звук, музыка, миф.

Chekhov, cherry orchard, world image, sound, music, myth.

УДК: 821.161.1.0.

*Контактная информация:* Томск, пр. Ленина, 30. ТПУ, кафедра иностранных языков. Тел. (3822) 563423. E-mail: annika-an@rambler.ru.

В литературе начала XX века актуализируется создание звукового, музыкального образа мира как специфический способ миромоделирования. При этом имманентное культурной природе музыки онтологическое значение акцентируется в связи с выстраиванием авторских мифов, особенно характерным для данной эпохи. Наиболее активно создание «музыкальной онтологии» происходит в литературе символизма<sup>1</sup>.

Драматургия Чехова, с одной стороны, органично включается в общий литературный процесс эпохи, но с другой стороны, принципиальное своеобразие его поэтики заслуживает отдельного рассмотрения. Важно учесть, что в драмах Чехова, в отличие от произведений символистов, музыкальное миромоделирование не нацелено на воссоздание целостной мифологической картины мира, ориентированной на культурные мифологические парадигмы прошлого. У Чехова возникает мифологизм совершенно иной природы: он не является специально заданной установкой, а прорастает как бы изнутри центральных, ключевых образов его произведений. Отдельные музыкальные образы в «Вишневом саду» оказываются соотносимы с определенными мифологическими значениями, которые, во-первых, позволяют раскрыть их смысловой потенциал, обуславливающий включенность этих конкретных образов в общую структуру музыкальной архитектоники пьесы,

---

<sup>1</sup> Конструирующее участие музыки в создании мирообраза в поэзии начала века подробно рассматривает в своей книге Л.Л. Гервер [Гервер, 2001].

а во-вторых, обозначают собой культурные модели, которые включаются в художественный мир пьесы Чехова и своеобразно переосмысливаются в нем.

Актуализация онтологического, миромоделирующего значения музыки, соответствующая общей тенденции литературы начала века, в «Вишневом саде» особенно значительна, поскольку аудиальная (звуко-музыкальная) составляющая в этой пьесе «получает сущностное предпочтение (перед визуальной. – А.П.), нарастающее постепенно и торжествующее в финале» [Разумова, 2001, с. 475]. Принципиальное значение аудиальной стороны в «Вишневом саде» отметил Вс. Мейерхольд в письме Чехову от 8 мая 1904 года: «...режиссер должен уловить ее слухом прежде всего» [Литературное наследство, 1960, с. 448]. Л.С. Левитан в звуковой стороне «Вишневого сада» видит известное «подводное течение» чеховской драмы: «...один из потоков “подводного течения” проявляется в молчании, в паузах. Этот поток не иллюстративен, он – не аккомпанемент сюжетному действию, а одна из его составляющих (как партия света в “Поэме огня” Скрябина). Другой поток “подводного течения” пьесы – движение интонаций, звуков, шумов, выражающих настроение, которое меняется на протяжении пьесы и передается через ремарки» [Левитан, 1980, с. 135].

Онтологическое значение звуко-музыкальной стороны пьесы, репрезентирующее соотношение персонажей и объективного мира, задается уже в самом начале первого действия – в ремарке, через звук обозначающей прибытие главных персонажей: «Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. Лопахин и Дуняша быстро уходят. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум. <...> Шум за сценой все усиливается. Голос: “Вот пройдемте здесь...”» [Чехов, 1978, с. 199]. Звук расширяет художественное пространство за пределы непосредственно видимого; он обозначает собой большой мир, значимость и самодостаточность присутствия которого в изображении подчеркивается отсутствием на сцене самих персонажей. Внимание зрителя сосредоточивается на движении вне сцены, которое становится объектом изображения именно с помощью звука. К онтологическому значению аудиальной составляющей художественного мира пьесы примыкает ее гносеологическое значение, характеризующее соотношение человека с миром со стороны человека как воспринимающего мир субъекта: как отмечает Н.Е. Разумова, «ремарка “прислушивается” неоднократно указывает на неотъемлемость аудиальной формы контакта человека с миром» [Разумова, 2001, с. 476].

Музыка в «Вишневом саде» оформляет звуковой образ мира. В первый раз она – в виде конкретного «музыкального» образа – появляется в финале первого действия в ремарке: «Далеко за садом пастух играет на свирели» [Чехов, 1978, с. 214]. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках]. Эта ремарка имеет явную художественную значимость благодаря упоминанию свирели – инструмента, получившего в культуре символическое значение. «Музыкальная энциклопедия» дает несколько определений свирели. Наряду с «названием русского и белорусского духовых музыкальных инструментов типа продольной флейты» это «название часто применяется в литературе к флейте Пана...» [Музыкальная энциклопедия, т. 4, 1978, с. 884]. Пан является «божеством стад, лесов и полей, <...> ценителем и судьей пастушеских состязаний в игре на свирели» [Мифологический словарь, 1991, с. 424], «покровителем пастухов» [Музыкальная энциклопедия, т. 5, 1981, с. 847]. Свирель представляет собой неотъемлемую принадлежность Пана, он обычно изображается со свирелью. Это связано с мифологическим сюжетом, когда «нимфа Сиринга (букв. “свирель”) в страхе перед Паном превратилась в тростник, из которого Пан сделал свирель» [Мифологический словарь, 1991, с. 424].

Образ свирели в руках пастуха выступает в качестве реминисценции, соотносящей художественный мир «Вишневого сада» с культурой античности. При этом случайно возникает и дополнительный аспект ассоциативной связи: трубочки свирели «скрепляют тростниковыми планками и жгутом из молодой коры

вишневого дерева или ниткой и др.» [Музыкальная энциклопедия, т. 5, 1981, с. 848].

В собственно литературном отношении свирель пастуха, играющего на лоне природы, возрождает древний образ мира, выраженный в идиллиях и буколиках. Идиллическая модель мира предполагает растворенность человека в природе, что выражается в самой культурной истории инструмента: как уже было сказано, в мифологии свирель принадлежит Пану – богу, олицетворяющему природное начало. Содержание финала I действия (Гаев успокаивает Аню, что имение не будет продано) и контекст, в который помещена игра на свирели, также имеют во многом умиротворенный идиллический характер:

Далеко за садом пастух играет на свирели. <...>

В а р я. Тсс... Она спит... спит... Пойдем, родная.

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

**В а р я. Пойдем, родная, пойдем... (Уходят в комнату Ани.)**

Т р о ф и м о в (*в умилении*). Солнышко мое! Весна моя! [Чехов, 1978, с. 214].

Состояние умиротворенности, «умиления», покоя, выражаемого повторяющимися фразами персонажей и «полусном» Ани, несет в себе явную идилличность и соответствует тому идиллическому образу мира, который в пространственном аспекте репрезентирован звучащей где-то за сценой свирелью, включается в него как его психологическая составляющая. Органично входят в моделируемый здесь идиллический мирообраз и природные образы, возникающие в речи персонажей («солнышко», «весна», «колокольчики»), а также слова с семантикой близкого родства: «и мама и дядя», «родная». Идиллическая тональность, окрашивающая собой первое действие пьесы, отмечается, например, в статье Н.Е. Разумовой; при этом показательно, что исследовательница характеризует эту идилличность именно с аудиальной стороны: «Звуковой ряд первого действия к концу все настойчивее указывал на нее, вплоть до стилизационных элементов пасторальности: звон открываемого старинного шкафа, пение птиц в саду, свирель пастуха, и в качестве виртуального звукообраза, “колокольчики” засыпающей Ани (курсив автора. – А.П.)» [Разумова, 2004, с. 17]. Все эти образные элементы в совокупности создают картину гармонии человека с природой, гармоничной растворенности человека в окружающем мире, который является ему родственным. Такой гармонично-идиллический тон, моделирующий соответствующий образ мира, в наивысшей степени концентрируется в финале этого действия.

Но одновременно подчеркивается эфемерность идиллической картины. При этом показательно, что такой эффект создается практически теми же образными средствами, которыми эта картина создается, в них самих парадоксально оказывается заложено что-то, перечеркивающее эту идилличность. В такой амбивалентности этих идиллических элементов проявляется условность создаваемой ими картины мира в рамках художественного мира комедии «Вишневый сад»: принципиальна неоднозначность, многоплановость его элементов, обусловленная накопленным культурой XX века разнообразием культурных моделей прошлого. Такая эфемерность идиллического мирообраза выражается, например, в сонном состоянии Ани, в ее очевидной пассивности, которая в сюжете пьесы находит переключку с характером Гаева: как предполагаемый спаситель вишневого сада он крайне сомнителен, а в мелочах, на бытовом уровне полностью зависит от Фирса. Все это подчеркивает эфемерность уже ушедшей в прошлое и художественно воссоздаваемой идиллической картины мира. Однако из-за такой эфемерности, условности идиллическая картина мира не перечеркивается абсолютно, она органично включается в художественный мир пьесы, привнося в него свои смысловые оттенки: в рамках онтологической модели, выраженной в «Вишневом саду», идилличность, моделирующая гармоничное растворение человека в природе,

акцентирует роль сада по отношению к персонажам. Как пишет Н.Е. Разумова, определяя культурологический смысл такого воссоздаваемого в пьесе мирообраза, «миф о золотом детстве человечества захвачен на излете, на выходе в динамичный мир истории» [Разумова, 2004, с. 17].

В первом действии образ мира напрямую связан с центральным в пьесе образом сада. Сад здесь максимально раскрывает свой идиллический смысловой потенциал – он реализуется как гармоничное, почти райское мироздание, включающее в себя персонажей (Раневскую, Гаева, а здесь еще и Аню), тем самым особенно отчетливо акцентируется их растворенность в окружающем мире.

Музыка в первом действии звучит за сценой, не входит в непосредственное изображение. Такое сценическое расположение музыки немаловажно: в этой отдаленности проявляется значение объективности, независимости музыки от персонажей; она выступает как проявление, знак внешнего мира. Так реализуется здесь онтологическое значение музыки.

Участие музыки в создании образа мира соответствует ее традиционной, сложившейся в культуре природе. Но следует уточнить, что в культуре музыка выступает и как самообъективация человека во внешнем мире. Поэтому важно, что в «Вишневом саду» этот моделируемый музыкой образ мира выступает в предельно объективированном виде, как принципиально дистанцированный от персонажей. В древнем, исконном понимании музыка выполняет функцию проекции человека в мир, придавая миру очеловеченный характер и включая самого человека в этот обусловленный человеком мир. Такая функция музыки позволяет ей максимально концентрировать в себе сущностное значение культуры, которая также порождается человеком как особая – человеческая – сфера в мире и становится тем пространством, в котором он существует.

В данном эпизоде «Вишневого сада», и не только в нем, музыка звучит принципиально отстраненно от персонажей. Это подчеркивается как отдаленностью звучания самой музыки, так и практически полным отсутствием музыкантов в составе персонажей (исключение составляет лишь Епиходов). Значение музыки как проективной деятельности человека – направленность ее на звуковое утверждение в мире человеческого бытия – здесь присутствует, но всё же оно не акцентируется, а уравнивается звучанием, исходящим из мира.

Показательно различие в функционировании мелодии и ритма в двух пьесах Чехова – «Вишневом саду» и «Трех сестрах», – в которых музыка выполняет важную структурообразующую функцию.

В «Трех сестрах» ритм обозначает своеобразную динамику объективного мира, специфическим образом соотносящуюся со статикой его неотменимого присутствия; мелодия же выступает в этой пьесе как выражение смыслов, вносимых в этот объективный мир человеком.

В «Вишневом саду» мелодия – благодаря своему отдаленному и объективному звучанию – становится коррелятом объективного мира, при этом обозначая его антропный характер. В этом отношении показательно, что ритмическая организация реплик персонажей возникает в связи со звучащей музыкой, образуя вместе с ней целое и снимая таким образом конфронтацию человека и мира, которая выступала как глубинная основа проблематики в пьесе «Три сестры».

В качестве музыки, обозначающей собой «высказывание» человека в мире, выступает пение и игра Епиходова на гитаре. С игры и пения Епиходова начинается второе действие. Он поет романс, который адресуется Дуняше и является частью их любовной линии в сюжете:

Е п и х о д о в. Для безумца, который влюблен, это мандолина... *(Наневаем.)*  
«Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» [с. 216].

При этом важно, что такая явная, эксплицитная и конкретная направленность музыки в рамках художественного мира пьесы дополняется другим – гораздо ме-

нее очевидным, но не менее значимым в структуре пьесы – смысловым соотношением. Благодаря соположению в тексте этот романс выступает комической параллелью к словам Шарлотты, повествующей о своей жизни:

Ш а р л о т т а . <...> Так хочется поговорить, а с кем... Никого у меня нет.

Е п и х о д о в (*играет на гитаре и поет*). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» [с. 215].

Н.И. Фадеева приводит данный эпизод в качестве примера «глухого диалога» в пьесе Чехова, отмечая в нем параллель между словами Шарлотты и пением Епиходова: «...этот “глухой диалог” не всегда действительно глухой, и подчас при внешней несвязанности обнаруживает глубокий внутренний смысл. Например, второе действие открывают раздумья Шарлотты о своей судьбе, о своем одиночестве. Епиходов же, сразу вслед за этими словами, практически на их фоне, напевает романс “Что мне до шумного света...”. Истинное одиночество Шарлотты сопровождается показной позой Епиходова. <...> При внешнем несоответствии обнаруживается внутренняя противоположность, когда истинное чувство первого оказывается для другого лишь поводом для “жесточкого романса”» [Фадеева, 1985, с. 18–19].

Эти два эпизода по видимости аналогичны «музыкальным» эпизодам из «Чайки», когда Дорн напевает романсы. Однако его романсные «цитаты» переключаются с сюжетом и таким образом подчеркивают возможности человека в освоении мира и соответственно акцентируют культурную модель онтологии. В «Вишневом саде» такое культурное, антропоцентрическое значение музыки крайне дискредитируется как исполняющими ее персонажами (Епиходову подпевает Яша), так и резюмирующими пение словами Шарлотты: «Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы» [с. 216].

Музыка в исполнении Епиходова еще раз звучит во втором действии уже вне комической ситуации. При этом важно, что она слышится совершенно отдельно и самостоятельно от происходящего на сцене: «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре» [с. 224].

Такое обособление звучащей музыки от содержания действия актуализирует ее значимость как фактора моделирования онтологии. Скомпрометировавшее себя антропное содержание музыки как проекции человека в мир уравнивается отдаленностью, объективированностью ее звучания.

Это находит выражение и в самой композиции «полилога» персонажей. Здесь на глубинном содержательном уровне музыка разделяет текст на две части, в одной из которых на первый план выдвигается мир, а в другой – человек. Конкретное воплощение приоритет человека находит, например, в монологе Трофимова, в котором уже сам выбранный персонажем социальный ракурс мировидения предполагает исключительно антропный «срез» картины мира. В утрированно обобщенном представлении приоритет человека раскрывается в размышлениях Лопахина:

Л о п а х и н . <...> Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...<...>

В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре [Чехов, 1978, с. 224].

После появления Епиходова, играющего на гитаре, речь персонажей достаточно определенно переключается с человека на объективный, природный мир, непосредственно окружающий их; соответственно он получает смысловое доминирование<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Н.Е. Разумова рассматривает место действия второго акта как пространственное обозначение «большого мира»: «Единственный выход за пределы дома обставлен так, что персонажи оказываются в несоразмерно обширном пространстве, причем без достаточно

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. <...> (*Задумчиво.*) Епиходов идет...

А н я. (*задумчиво.*) Епиходов идет....

Г а е в. Солнце село, господа.

Т р о ф и м о в. Да.

Г а е в (*негромко, как бы декламируя*). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь... [с. 224].

Музыка, таким образом, знаменует собой в этом эпизоде композиционное разделение двух центров, составляющих суть онтологической проблематики, – *человека и мир*. Это наглядно, текстуально подчеркивает специфическую амбивалентную функцию музыки: являясь звуковой проекцией человека в мир, она актуализирует категорию внешнего, большого мира.

Последующий «диалог» характеризуется музыкальной структурированностью, так же, как и диалог, завершающий первое действие пьесы. Он имеет ритмизованный лирический характер. Реплики персонажей здесь не связаны практически никакой логической связью и направлены не друг к другу, а вовне. Ритмизация создается повторяющейся репликой Ани, рифмующимися окончаниями («господа – да»), анафорической и ритмической организацией монолога Гаева, которая подкрепляется декламационным тоном его произнесения: «(*негромко, как бы тихо декламируя*). О природа, дивная, ты..., ты..., ты... » [с. 224].

Таким образом, ритмизованный диалог организует ритмизованное целое. В аспекте содержания этот диалог, благодаря его обращенности вовне, в широкое пространство, актуализирует и подчеркивает значительность категории большого мира. Тем самым обрисовывается такое соотношение мира и человека, при котором человек не «поглощает» мир, заполняя его своей мелодией, а, напротив, осторожно включается в него, что обозначено акцентированным здесь ритмом.

Эта «включенность» человека в мир максимально ярко обозначается в следующей ремарке, вводящей центральный звуковой образ пьесы – «звук лопнувшей струны»: «Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» [с. 224]. Присутствие объективного мира, окружающего персонажей, подчеркивается здесь состоянием «тишины», которая имеет всеобщий характер и отличается от паузы своей безотносительностью к конкретному персонажу (тишина никем конкретно не производится, а имеет объективный характер).

«Звук лопнувшей струны», возникающий извне по отношению к персонажам, является своеобразным голосом мира, которому персонажи дают различные, но в равной степени несостоятельные объяснения. Этот звук, так же, как и музыка, с одной стороны, актуализирует категорию мира, в который оказываются «включены» персонажи, а с другой стороны, «вводится как принадлежащий одновременно человеку и миру, творимый как объективно-материальными причинами, так и человеческим сознанием, участие которого неотъемлемо запечатлевается в основном его обозначении – “звук лопнувшей струны”, в его эмоциональном эпитете – “печальный”» [Разумова, 2001, с. 448].

Благодаря тому, что в словесном обозначении этого звука фигурирует «струна», устанавливается имплицитная семантическая связь с оркестром, игру которого слышат персонажи.

Оркестр, благодаря отдаленности его звучания, заставляющей персонажей прислушиваться, актуализирует объективное мировое пространство и время, которое обозначается обращением Гаева к прошлому: «Помнишь...» и ответом Ра-

---

определенного притягательного центра... Появление здесь людей мотивировано не фабульной, а сюжетной необходимостью, настоятельно требующей вывести их в большой мир» [Разумова, 2004, с. 17].

невской: «Он еще существует?» [с. 220]. Примечательно, что Лопухин не слышит этого оркестра и как бы взамен предлагает свой альтернативный «музыкальный номер»:

Л о п у х и н (*прислушивается*). Не слышать... (*Тихо напевает.*) «И за деньги русака немцы офранцузят» [с. 220].

Такая нечуткость Лопухина характеризует, с одной стороны, его непричастность к личному прошлому Гаева и Раневской, с которым связан оркестр, с другой стороны, его максимально активно заявляющее себя отношение к миру как пространству собственной деятельности, самоутверждения.

Музыка оркестра в пьесе становится проявлением мира, активно участвуя в развитии его звукового образа от идиллической умиротворенности в первом действии к «захватывающей» персонажей динамичности в третьем. Во время бала, «своей неуместностью напоминая пир во время чумы» [Разумова, 2001, с. 489], музыка выступает как специфическая параллель по отношению к происходящему, расставляя в нем важные смысловые акценты. Онтологическую значимость бала отмечал Вс. Мейерхольд, говоря о максимальной активизации и динамизации мира по отношению к человеку, захватываемому этой динамикой, обозначенной через звук: «В третьем акте на фоне глупого “топотанья” – вот это “топотанье” нужно услышать – незаметно для людей входит Ужас <...> Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное» [Литературное наследство, т. 68, 1960, с. 448].

Общее кружение в танце оттеняет динамику событий и их надличностную, «надперсонажную» сущность: бал совпадает с торгами, которые для персонажей означают неизбежную потерю сада. Музыка здесь репрезентирует общее состояние мира, наглядно выражая то, как мир захватывает персонажей, втягивает их в свою динамику, что акцентируется этим кружением. Это выражается и на уровне речевой организации пьесы – в лексических повторах, которые создают ритмическую организацию действия. Характерно, например, что Раневская, как будто включаясь в это кружение, повторяет все время:

Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? <...>

А Леонида все нет. Что он делает в городе, так долго, не понимаю! <...>

Отчего же так долго нет Леонида? [с. 230, 232, 233].

Значительность событий и их внешняя по отношению к персонажам, «надперсонажная» природа акцентируется словами Раневской: «Сегодня судьба моя решается, судьба... <...> ...без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [с. 232–233].

В другой реплике Раневской иллюстрируется структурно-семантическая параллель музыки и происходящих событий: «Мне здесь шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в тишине страшно» [с. 234].

Характер музыки, захватывающей всех в танец, перекликается с динамикой происходящих событий, которые являются кульминацией «Вишневого сада». Показательна в этом плане ремарка, следующая после разговора Раневской с Петей Трофимовым о ее парижской жизни: «Начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют» [с. 235].

В данном контексте само название стихотворения А.К. Толстого перекликается с личностью Раневской, которая во втором действии, рассказывая свою жизнь, обозначает ее как «мои грехи» [с. 220]. Эта ситуация продолжает линию, идущую от «Чайки», утверждающую в самом общем смысле культурную онтологию, осознанно выстраиваемую человеком. Упоминание «Грешницы» – своеобраз-

разное интертекстуальное определение Раневской. Благодаря введению такой интертекстуальности в онтологию акцентируется антропный, культурный аспект.

Однако здесь эта идея, утверждающая неоспоримый приоритет человека над миром, подчеркнута разрушается: «чтение *обрывается*», «едва он прочел *несколько* строк», поскольку «доносятся *звуки вальса*», которые захватывают всех в свое ритмичное кружение. То, что чтение оказывается прервано музыкой, очень показательно. Тем самым воссоздается своеобразный круговорот мира, в котором человек не может занять доминантную позицию и оказывается в роли пассивного объекта. Такое состояние мира подчеркивается и характером звучащей музыки: это вальс – танец, в котором особенно активно проявляется ритмическое начало и предполагается включенность человека в этот ритм.

Созвучие происходящих событий и музыки, подчеркивающее ее наполненность онтологической семантикой, отражается в ремарке, следующей непосредственно после известия о продаже сада: «Слышно, как настраивается оркестр» [с. 240]. «Настраивание» оркестра совпадает с речью Лопухина о его планах, которые знаменуют собой конец старой и начало новой жизни в имении. В этот момент музыка делает остановку (это акцентируется в самом слове «настраивается»), совпадающую с продажей сада, но потом восстанавливает свое движение по-новому.

В финале этого действия звучит тихая музыка [с. 241], которая выступает в качестве фона для образа Раневской. Музыка, с одной стороны, соответствует душевному состоянию персонажа, а с другой стороны, несет в себе более широкое и общее онтологическое значение: динамика бала снимается уже произошедшим событием.

Таким образом, музыка реализует в пьесе свое онтологическое значение, создавая специфический звуковой образ мира. В плане развития действия музыка соответствует этапам развития культуры: идиллический образ мира, создаваемый в финале первого действия; антропоцентрическая модель Нового времени, в шаржированном, но всё же узнаваемом виде представленная игрой на гитаре и пением Епиходова (II действие); и особая онтологическая модель, репрезентируемая образом оркестра. Музыка отражает эволюцию культурного осмысления онтологической проблематики; тем самым формируется культурологическое содержание «Вишневого сада», актуальное для драмы рубежа веков.

## Литература

- Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Левитан Л.С. Многоплановость сюжета пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.
- Литературное наследство. М., 1960. Т. 68: Чехов.
- Мифологический словарь, М., 1991.
- Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973–1982. Т. 4. М., 1978.
- Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
- Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
- Разумова Н.Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2004. Выпуск 3 (40).
- Фадеева Н.И. Своеобразие диалога в пьесе «Вишневый сад» // Русская речь. 1985. № 1.
- Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1974–1983. Т. 13. М., 1978.