

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2025. Том 29, № 3
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 821.161.1-2 Чехов.33
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-4,44
<https://doi.org/10.18522/1995-0640-2025-3-107-116>

И «ПЯТЬ ПУДОВ ЛЮБВИ»: ИНТЕНЦИИ И СТРАХИ ГЕРОЕВ «ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПЬЕСЫ

Юрий Георгиевич Пастушенко

Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия

Аннотация. Исследуется драматическое пространство пьесы А. П. Чехова «Чайка», которое соединяет реальный, символический и метафизический мир и может быть названо мультиплексным. Показано, что реальное пространство сегментировано: в нем выделяются локусы, имеющие разную ценность для персонажей и автора. Сегментация понимается как свидетельство незавершенности мира. Символическое пространство определяет интенции персонажей. Метафизическое пространство воплощается в пьесе Треплева. Самоубийство Треплева интерпретируется как крах его попытки преодолеть границы миров.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Чайка», пространство, сегментация, локальность, большой мир, метафизика, интенция, творчество

Благодарности: автор выражает благодарность Валерии Викторовне Сайченко и Наталье Марковне Щаренской за ценные замечания, высказанные в ходе обсуждений данной работы.

Для цитирования: Пастушенко Ю. Г. И «пять пудов любви»: интенции и страхи героев «Чайки» А. П. Чехова в художественном пространстве пьесы // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2025. Т. 29, № 3. С. 107–116. <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2025-3-107-116>

Original article

AND “FIVE POODS OF LOVE”: INTENTIONS AND FEARS OF THE CHARACTERS OF CHEKHOV’S “THE SEAGULL” IN THE LITERARY SPACE OF THE PLAY

Yurii G. Pastushenko

Kuban State University, Krasnodar, Russian Federation

Abstract. In the article the dramatic space of Chekhov's play “The Seagull” and its relationship with the actions and mental life of the characters are considered. It appears to combine real, symbolic and metaphysical space and can therefore be called multiplex. The real space – the world of actions – is not homogeneous, it is segmented, and there are loci of different value from the point of view of the characters and the author. Segmentation is seen as evidence of the incompleteness of the world itself. The local world, which tends to be closed, and the big world, which correlates with the symbolic space, is distinguished. Symbolic space – the world of opinions and reputations – determines the intentions of the creative characters, first Treplev and Zarechnaya, their aspiration to fame. Nina, obsessed with the dream of the stage, encounters the cruelty of the “world of opinions”. Meta-physical space – the world of abstract ideas – is embodied in Treplev's play but affects the fate of the characters. Treplev, trying to create innovative art, suffers a defeat, since his metaphysical search

remains unclaimed. Treplev's suicide is interpreted as an attempt to overcome the boundaries of the spaces.

Key words: Chekhov, "The Seagull", space, segmentation, localness, big wide world, meta-physics, intention, creativity

Acknowledgements: the author expresses gratitude to Valeria Viktorovna Saichenko and Natalia Markovna Shcharenskaya for the valuable comments made during the discussions of this work.

For citation: Pastushenko, Yu. G. (2025). And "five poods of love": intentions and fears of the characters of Chekhov's "The Seagull" in the literary space of the play. *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, vol. 29, no. 3, pp. 107-116. (In Russian). <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2025-3-107-116>

Введение

В октябре 1895 г. в письме к А.С. Суворину А.П. Чехов так характеризует свою новую пьесу: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [Чехов, 1978, с. 85]. Это известное высказывание можно считать шуточной аннотацией «Чайки», но если не обращать внимания на комизм, то возникает мысль о допустимости если не измерения, то хотя бы представления «любви» – чувств, настроений и желаний персонажей в зримых формах. Примером может служить художественное пространство пьесы. Связь пространства и чувства, безусловно, не ускользнула от внимания исследователей драматургии Чехова: «в зрелых драмах писателя пространство психологизируется, то есть авторское внимание сосредоточивается на восприятии героями столичных и провинциальных топосов, в связи с чем в образ пространства начинают входить психологические мотивы» [Жеребцова, 2004, с. 43]. Но правы и исследователи, говорящие о «Чайке», что «каждое новое обращение к ней обнаруживает неисчерпаемость сложности и глубины ее текста» [Головачева, 2022, с. 9]. На наш взгляд, возможность структурного рассмотрения пространства «Чайки» и его связи с интенциями героев остается открытой и требует изучения.

Исследование и его результаты Сегментированное пространство

Драматическое пространство сценического произведения основывается на авторских указаниях, описывающих предметный мир, или принятых формах условности. В каком-то виде оно воплощается непосредственно на сцене с помощью декораций. Его расширяют и дополняют реплики персонажей, например, о доме, озере, поездке, так оно складывается в некоторую целостность, существующую в воображении читателя (зрителя). Если посмотреть на авторские указания в «Чайке», то можно заметить, что формируемое ими драматическое пространство представляется разграниченным, разделенным на отдельные области, а не целостным и однородным. Назовем это свойство пространства сегментированностью и рассмотрим его.

Сегментированность может вводиться неакцентированно, что мы видим в действии первом, где паратекст начинается, как обычно, с определения места: «Часть парка в имении Сорина» [Чехов, 1986, с. 5].

Указание, что на сцене часть парка, а не просто парк, является плеоназмом, но автору важно выделить обозначенное место. Действительно, в парке уже сооружены театральные подмости, причем мизансцена строится так, что зрители, сидящие в зале, будут смотреть пьесу Тrepлева наравне с героями «Чайки», и сегментированность пространства уже ощущается отчетливо:

«Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой» [Чехов, 1986, с. 5].

Загадочный путь «в глубину» прегражден эстрадой с опущенным занавесом, и эта преграда имеет двойную символику. С одной стороны, преграда и скрытое пространство подмосток эмблематически связываются с тайной творчества, искусства. С другой – стоящую поперек аллеи сцену можно воспринимать как некий портал, вход в иной, трансцендентный мир, особенно после того, как мы познакомимся с пьесой Треплева. Необычность сооружения и даже его враждебность привычной обстановке вызывают негативную реакцию персонажей: «Полагаю, теперь можно поднять занавес, а то жутко», – говорит Дорн после представления [Чехов, 1986, с. 16]. Сходное ощущение возникнет позже у Медведенко: «Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает» [Чехов, 1986, с. 45]. Только расстроенной душе Нины Заречной он приносит облегчение: «Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе», – говорит она Треплеву во время их последнего свидания [Чехов, 1986, с. 57].

Когда занавес поднимется, то окажется, что за ним ничего нет, символическая пустота: «Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом¹» [Чехов, 1986, с. 13]. Но поскольку сцена открыта в пространство не символически, а реально, то возникает эффект: пустота становится значимой. На миг может показаться, что Треплеву удалось создать новый, прекрасный, свободный от условности театр, о котором он так много говорил. Однако текст, который произносит Заречная, претенциозный и неуклюжий, разрушает это впечатление.

Авторские указания ко второму действию также характеризуют пространство вокруг усадьбы, но теперь это, скорее, идиллическая картина. Сегментация присутствует и здесь: обозначены площадка для крокета, дом с террасой, цветники – пространство разграничено, и его части складываются в пейзаж, который дополняется озером – иррациональным фоном ко всей пьесе. Перед нами не дикая природа, а красота, созданная трудом и мыслью человека, маленький земной рай. Рукотворный прекрасный ландшафт символически становится перформативным пространством Аркадиной, когда она не без кокетства демонстрирует свою молодость и объясняет ее, как и свою успешность, результатом работы над собой. Общая мысль весьма понятна: природа – любая – преобразуется человеческой волей и трудом. Любая сущность или субстанция, данная изначально: внешность, литературные или актерские способности, даже земельный участок (можно вспомнить, сколько труда вложил Чехов в создание своего сада в Ялте) развивается только посредством постоянной кропотливой работы над ней. Заметим, что идиллия разрушится при столкновении с реальностью (нет лошадей, чтобы Аркадиной поехать в город) – гармония как устойчивое состояние невозможна, земной рай иллюзорен.

Сегментация пространства наличествует и в последующих действиях. Так, указания к действию третьему начинаются с характеристики внутреннего помещения: «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери» [Чехов, 1986, с. 33]. Сходным образом и в действии четвертом: «Одна из гостиных в доме

¹ Отметим, что в ремарке используется пунктуация, усиливающая сегментацию: точки с запятыми, а не запяты.

Сорина... Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои» [Чехов, 1986, с. 45]. Это почти дословно повторяющееся обозначение смежных помещений говорит о том, что автору важно показать, что пространство не завершается в пределах изображаемой на сцене картины и, в принципе, не завершается вообще.

Разделение пространства характеризует не только отдельные мизансцены, но и мир пьесы в целом, а он гораздо больше, чем тот, который видит зритель. Исследователи уже не раз отмечали возможность расширения пространства «Чайки»: «...место действия – это не только запущенное имение Сорина, цветник, площадка для крокета, скамейка под старой липой, озеро и опустевшие дворянские усадьбы на его берегах, но и провинциальные города, где гастролирует Аркадина, Харьков, в котором она имела бешеный успех ... По ходу действия сценическое пространство расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали...» [Зингерман, 1988, с. 90]. Однако перед нами не просто однородный, начинающийся на сцене и расширяющийся до бесконечности мир. Он сегментирован, через него проходит невидимая граница, отделяющая мир локальный от мира большого, окружающего. Он может быть охарактеризован как сочетающий в себе «первичный хронотоп имения и вторичный хронотоп далеких городов» [Киссель, 2018, с. 173] или каким-нибудь иным способом, вытекающим из конкретизации пространственной оппозиции здесь – там. Мы будем использовать понятия «большой (дальний) мир» и «малый (ближний, локальный) мир».

Сегментация художественного пространства вряд ли подлежит однозначному истолкованию. На наш взгляд, в контексте разговора о «Чайке» ее можно интерпретировать следующим образом. Во-первых, сегментация наделяет пространство смыслом, поскольку теперь оно предстает не просто безразмерным вместилищем вещей и событий, а набором локусов, каждый из которых живет своей жизнью и создает свои сюжеты, пусть и незначительные на первый взгляд. Локусы составляют континуум, и мы можем не знать о существовании большинства из них, но каждому из них дать имя и попытаться – успешно или безуспешно – понять его. Знаменитая реплика: «А должно быть в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!», которую произносит Астров в «Дяде Ване», разглядывая географическую карту, способна служить здесь иронической иллюстрацией [Чехов, 1986, с. 114]. Мир гораздо больше, чем наше представление о нем, изменяясь от локации к локации, он воплощает свое бесконечное разнообразие. Это отмечал еще Д. Мережковский, называя среди чеховских мотивов «песнь о бесконечности мира» и мечту о счастливым далеком будущем [Мережковский, 1914, с. 100].

Во-вторых, сегментация ставит под сомнение идею централизованного мира. Пространство ценностно, но понимание его ценности у персонажей и у автора разное. Персонажам (естественно, не всем) свойственна интенция устремления к большому миру, столице. Им хочется покинуть свой скучный провинциальный мир, в котором жизнь выглядит остановившейся. Но все важнейшие события пьесы будут происходить именно в усадьбе, провинции – она притягивает автора и интересна ему.

Сходное описание мира чеховской пьесы дает Е. Фарыно: «Мир, построенный в “Чайке”, не имеет строго отмеченного начала и строго отмеченного конца» [Фарыно, 2016, с. 65], выводя его из впечатления о том, что начало и конец сюжета пьесы Чехова не есть начало и конец потока событий. Мир не уместается в пределах текста, и это говорит о том, что «в пьесе устранена идея ограниченности, замкнутости изображаемого мира и, наоборот, манифестиру-

ется его фрагментарность и именно его вхождение в более обширное временное и пространственное целое» [Фарыно, 2016, с. 66].

Большой и малый мир

Локальный мир, представленный сценическим пространством «Чайки», является статичным и ограниченным, что соответствует родовой черте драмы. Действительно, все происходит в пределах помещичьей усадьбы (чеховский усадебный топос). Локальность грозит перейти в замкнутость, чему способствуют сюжетные положения: сюда легко попасть, но отсюда нелегко выбраться – как в общем случае, например Треплеву или Сорину, которые все время живут в имении, так и в частной ситуации, когда Аркадина не может уехать из-за отсутствия лошадей, когда Тригорин, увлеченный Ниной, просит отложить отъезд, а Маша не хочет вернуться домой, даже несмотря на оставленного ребенка. Сама Нина испытывает своего рода наваждение, возвращаясь и кружа вокруг дома и озера (в действии четвертом).

Замкнутость локального мира как бы консервирует провинциальную жизнь с ее однообразием, вялостью и обыденностью. «Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют...» – характеризует сельскую жизнь Аркадина [Чехов, 1986, с. 24]. Локальный мир символически становится местом застоя, неуспеха, поражения, что особенно существенно сказывается на судьбе творческих личностей. Действительно, для кого играть на сцене в усадебном театре? Кто оценит новаторство поставленной здесь пьесы? Актерам, писателям нужны зрители, читатели – они не могут играть и писать для самих себя, поэтому деятельным творческим натурам локальный мир не подходит.

Однако замкнутость не абсолютна, и граница, отделяющая локальный мир от большого, проницаема: герои могут из большого, в общем случае, неконкретного мира прибывать в локальный конкретный мир, где и происходят основные события, а затем покидать его, отправляясь навстречу своим делам или мечтам.

Большой мир – это мир окружающий, характеризующийся отдельными локациями, такими как Москва, Харьков, Генуя, но он не является ни цельным, ни физически ощутимым. Он существует благодаря «внесценическому нарративам» [Красников, 2023, с. 176] – о нем рассказывают персонажи, чаще всего в своих воспоминаниях, или связывают с ним свои планы. Не имея цельности и полноты в пространственном смысле, большой мир обладает иной, символической цельностью: в нем и только в нем можно получить признание, достичь успеха и обрести счастье. Притяжение большого мира с особой силой ощущают на себе талантливые люди, поскольку частью его становятся обещания славы, которой они так хотят. Так большой мир из реально-пространственного становится преимущественно условно-символическим – миром мнений, репутаций, оценок.

Отдаленность (не «здесь», а «там», далеко) и размытость конкретной локализации выступают не рядовыми, а принципиальными чертами мира большого. Даль в коллективном сознании может ассоциироваться с символическим значением счастья, реализации желания и мечты, воплощаясь в разнообразных мотивах фольклора, литературы, искусства – это, вероятно, общекультурное качество. Можно предположить, что связь дали и мечты предстает проявлением изначальных личностных интенций, связанных с желанием преодоления тягот бытия и скуки повседневности, обретения свободы, отсутствующей «здесь».

Притяжение дали: взаимодействие реального и символического

Притяжение большого мира герои ощущают по-разному. Успех и слава как будто завораживают Нину Заречную, даль зовет ее, заполняя все ее воображение, так что неслучайно свои наиболее сильные и настоящие эмоции героиня выражает именно тогда, когда говорит о мире искусства. Здесь она переходит на поэтический, образный язык, ее риторика исполнена пафоса: «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...» – говорит она Тригорину [Чехов, 1986, с. 28]. Представления Нины об успехе и счастье весьма наивны, она не очень задумывается над тем, даст ли ей большой мир то, что она хочет, поскольку в ее представлении быть в искусстве (в смысле: создавать искусство) значит быть рядом с искусством (буквально быть в том месте, где создается искусство). Налицо связь по смежности, метонимическая, представляющая собой особую форму соединения реального и символического пространства. Она реализуется в неосознанной интенции, которая заставляет Нину приезжать в имение Сорина, где живут и гостят талантливые люди, искать любви великого писателя Тригорина, выходить на сцену. Нина везде терпит неудачу, ее жизненный путь реализуется как изнанка ее мечтаний.

Взаимодействие Треплева с большим миром выстраивается более сложным образом. Большой мир, безусловно, притягивает его, ведь только там его писательский талант может быть оценен по достоинству. Но это притяжение не столько реально-пространственное, физическое, как в случае Нины, сколько идейное, символическое, ибо Треплеву в каком-то смысле не важно, находится ли он в столице или живет в имении дяди. Важно лишь то, какую оценку он получит в большом мире, его притягивает не место, а мнение.

Треплев хочет не просто признания, но победы. Он хочет превзойти, переиграть Тригорина, Аркадину, чтобы «сплошь всё знаменитости, артисты и писатели» [Чехов, 1986, с. 8], которых он помнит с юности, не только приняли его в свой круг, но и признали его первенство. Как невротическая личность, Треплев хочет доказать себе и окружающим свою значимость и талантливость, а когда его пьеса не встречает понимания, он срывается в агрессию: «Я талантливее вас всех, коли на то пошло! Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас!» – в гневе кричит он своей матери [Чехов, 1986, с. 40].

Треплев безвыездно живет в имении дяди, он беден, а его скупая мать не хочет даже купить ему новый костюм и уж тем более отправить в путешествие за границу, хотя Сорин считает, что это было бы очень полезно для молодого таланта. Но ситуация предстанет относительной, когда в четвертом действии Треплев признается, что преследовал Нину и всюду ездил за ней, пытаясь добиться ее любви: «Тогда я не упускал ее из виду, и некоторое время куда она, туда и я» [Чехов, 1986, с. 50]. Так что какие-то деньги, допустим, это были его первые литературные гонорары, у него появляются, но герой не собирается использовать их, чтобы покинуть локальный мир.

Причина, по которой Треплев остается в доме дяди, видится в том, что притяжение большого мира для него сосуществует наряду с отталкиванием. Большой мир уже захвачен, там царят «рутинеры» и победить их на их же территории не удастся – Треплев это понимает. Поэтому он остается «здесь».

В сцене ссоры с Аркадиной он отправляет ее в символическое изгнание: «Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах» [Чехов, 1986, с. 40]. Риторика Треплева в этот момент строится на инверсии: большой мир («там») объявляется нетворческим, фальшивым, из чего вытекает, что творческий мир существует «здесь», в месте, где пребывает герой.

Треплев чувствует, что играть по правилам «рутинеров», т. е. сочинять традиционные пьесы, – значит обречь себя на поражение в состязании с ними, поэтому самый верный путь достижения выигрыша – сочинить что-то небывалое, перескочить через два-три поля, чтобы быть впереди. Он создает новаторский театр и новаторскую пьесу. Заметим, что названия ее мы так и не узнаем, и даже нельзя сказать, существовало ли оно. Можно предположить, что это тоже часть замысла Треплева: он пишет не просто драму, а драму драм, нечто небывалое, новое, он хочет превзойти всех существующих авторов сразу и поэтому говорит о вселенских и отвлеченных вещах. Так драматическое пространство «Чайки» еще более усложняется: к реальному (события) и символическому (оценки, мнения, мечты) пространствам добавляется метафизическое пространство – сфера существования отвлеченных идей, представленная прежде всего в пьесе героя.

В итоге выстраивается сложное драматическое пространство чеховской пьесы, частями которого видятся реальное, символическое и метафизическое пространства, наделенные своими собственными качествами. Назовем его мультиплексным, подчеркивая тем самым соединение в нем разных идей, которые могут осознаваться как пространственные. Пространство понимается как «язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений» [Лотман, 1986, с. 4].

Метафизическое пространство

Постановка пьесы Треплева – это не просто спектакль в усадебном театре, хотя автор анонсирует свой замысел как шутку. Это нечто гораздо большее, это никакая не шутка, а презентация новой эстетики, нового искусства, нацеленного, как представляется его создателю, на проникновение в метафизические тайны вселенной. «Театр Треплева – это попытка заглянуть за занавес, постичь одну из тайн мира хотя бы в мечтах» [Козлова, 2002, с. 36]. Действительно, маленький летний театр становится для Треплева символической осью мира, сакральным местом, к которому нельзя приближаться непосвященным: «Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь», – говорит он Маше и Медведенко перед спектаклем, хотя сцена и закрыта занавесом [Чехов, 1986, с. 6].

Если себя Треплев видит жрецом нового искусства, то Нине, своей возлюбленной, он отдает роль воплощенной идеи философского или теософского характера. Пьесу Треплева зрители не поймут, а Нина покинет его, ища новой любви и славы, однако метафизический мир оставит на ней свой след. В финале пьесы Нина предстает изгнанницей, не знающей покоя, ищущей истины и сбивающейся с пути. Она несостоявшаяся София, пародийно-сниженное воплощение «мировой души».

Треплев сжигает свою пьесу после провала, но не приказывает разобрать театр – и эту, в общем-то, незначительную в сюжетном отношении антитезу можно рассматривать как символическую. Интенции героя не позволяют ему расстаться с ролью творца нового искусства. Пьеса провалилась, в конце концов, можно написать новую, но театр как место перформативной актуализа-

ции пространства, превращения его из конкретного во «всеобщее», метафизическое, должен стоять, потому что разрушить его – значит признать несостоятельность своих амбиций. С точки зрения структурных отношений в «Чайке» оставленный театр являет собой каркас, относительно долговечную внешнюю рамку, внутри которой уже нет содержания, живущую по инерции. Эта же структура моделирует чувство Треплева к Заречной после ее ухода к Тригорину, чувство Маши к нему самому, чувство Полины Андреевны к Дорну.

Постановку безымянной пьесы Треплева в маленьком усадебном театре можно рассматривать как начальную точку сопряжения метафизического пространства с реальным. Финальной же точкой, в котором оно заявляет о себе, становится самоубийство героя. В фабульном отношении – это одна из загадок «Чайки». Отчетливого мотива этого рокового поступка не просматривается, но попробуем выявить возможные составляющие. Первая причина – любовь к Нине. Увлеченность Треплева Ниной диктует ему театральные формы поведения. Удивительно, как Треплев, только что говоривший с Соринным о пошлости существующего театра (в действии первом), при виде Нины переходит на возвышенно-поэтический, ненатуральный язык: «Я счастлив безумно... Волшебница, мечта моя...» [Чехов, 1986, с. 9]. Чувство отнимает у героя возможность трезво видеть себя и ситуацию. Играя роль влюбленного, он использует клишированные эффектные театральные позы: «Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно» [Чехов, 1986, с. 10]. В эту роль вписывается и убийство чайки, и вызов Тригорина на дуэль, и преследование Нины, уже поступившей на сцену. Самоубийство на почве страданий из-за отвергнутой любви вполне подходит для завершения ряда.

Другая возможная причина связана с творческими притязаниями героя. Кажется, что Треплев достиг литературного успеха: его печатают в толстых журналах, им интересуется критика. Но это совсем не тот успех, о котором он мечтал. Даже близким людям не интересно то, что он пишет, более того, он сам начинает понимать недостатки своего стиля. Так что «обыграть всех» не получилось. И в сознании вот-вот может появиться мысль о собственной заурядности – а это для героя не менее страшно, чем отвергнутая любовь. Мир мнений и репутаций, символический мир также не покоряется герою.

И наконец, метафизический мир. Треплев хочет быть жрецом нового искусства, проникать с его помощью в мистические тайны бытия и открывать их людям, но его притязания не встречают сочувствия у окружающих. Жизнь не открывает ему особой дороги, не дает творческого озарения, его пьеса скучна и претенциозна. И тогда гамлетовский вопрос решается им в пользу «не быть», потому что только таким путем он может попасть в метафизическое пространство и доказать всем свою ценность. Но для мира смерть отдельного человека – событие незаметное, как будто «лопнула склянка с эфиром» [Чехов, 1986, с. 60]. Можно сказать, что в метафизическом пространстве герой возвращается в эфир, теперь уже понимаемый как высшая сфера бытия. Это шутливое сопоставление завершает пьесу, но смеха оно, пожалуй, не вызывает.

Заключение

Пространственная организация пьесы А. П. Чехова «Чайка» представляет собой сложную структуру, в которой выделяются реальная, символическая и метафизическая составляющие. Сегментированность художественного пространства, выражающаяся в разграничении локусов, в итоге является следствием незавершенности мира и потенциальной равноправности его частей. Символический мир, понимаемый как пространства успеха, славы и

творческой реализации, притягивает персонажей, однако взаимодействие с ним может обернуться разочарованием. Особое значение в пьесе приобретает метафизическое пространство, связанное с литературными исканиями Трелева. Его попытка создать новое искусство оборачивается крахом, и самоубийство героя становится последней точкой в его стремлении преодолеть границы между мирами. Таким образом, мультиплексное пространство «Чайки» не просто выступает фоном для действия, но и становится активным участником драмы, отражая внутренние конфликты героев и их экзистенциальные поиски.

Список источников

- Головачева А. Г. «Чайка» А. П. Чехова: Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
- Жеребцова Е. Е. Оппозиция «столица – провинция» в творчестве А. П. Чехова // Вестн. Челябинского гос. ун-та. 2004. № 1 (2). С. 42–47.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 382 с.
- Киссель В. С. *Theatrum Mundi* Чехова: русская драма модерна и диалог с европейским просвещением // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2018. Т. 1, № 2. С. 161–191.
- Козлова С. М. Сценическая архитектоника «Чайки» А. П. Чехова и смысл // Сиб. филол. журн. 2002. № 1. С. 36–50.
- Красников Я. Е. Нарративные особенности пьесы А. П. Чехова «Чайка» [Электронный ресурс] // Litera. 2023. № 6. С. 171–180. EDN: NMFLQZ. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43434 (дата обращения: 12.04.2025). <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2023.6.43434>
- Лотман Ю. М. От редакции. К проблеме пространственной семиотики // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Т. 19: Семиотика пространства и пространство семиотики. 1986. Вып. 720. С. 3–7.
- Мережковский Д. С. Чехов и Горький // Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. Т. 14. 240 с.
- Фарыно Е. Семиотика чеховской «Чайки» // «Чайка». Продолжение полета. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 63–77.
- Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. VI: Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. 778 с.
- Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. XIII. 530 с.

References

- Chekhov, A. P. (1978). *Complete works and letters*: in 30 vols. *Letters*: in 12 vols. Vol. 6: January 1895 - May 1897. Moscow, Science, 778 p. (In Russian).
- Chekhov, A. P. (1986). *Complete works and letters*: in 30 vols. Moscow, Science, vol. 13, 530 p. (In Russian).
- Faryno, J. (2016). The semiotics of Chekhov's "The Seagull". *"The Seagull". Continued flight*. Moscow, Bakhrushin State Central Theatre Museum, pp. 63-77. (In Russian).
- Golovacheva, A. G. (2022). *"The Seagull" by A.P. Chekhov: Poetics. Problematics. Literary and theatrical context*. Moscow, INFRA-M, 235 p. (In Russian).
- Kissel, V. S. (2018). Chekhov's *Theatrum Mundi*: Russian modern drama and dialogue with the European enlightenment. *Philosophical Letters. Russian European Dialog*, vol. 1, no. 2, pp. 161-191. (In Russian).
- Kozlova, S. M. (2002). Stage architectonics of A. P. Chekhov's "The Seagull" and its meaning. *Siberian Philological Journal*, no. 1, pp. 36-50. (In Russian).
- Krasnikov, Ya. E. (2023). Narrative features of Anton Chekhov's play "The Seagull". *Litera*, no. 6, pp. 171-180. EDN: NMFLQZ. Available at: https://nbpublish.com/library_

read_article.php?id=43434 (accessed 12 April 2025). (In Russian). <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2023.6.43434>

Lotman, Yu. M. (1986). From the editors. To the problem of spatial semiotics. *Tartu State University Proceedings*, vol. 19: Semiotics of space and the space of semiotics, iss. 720, pp. 3-7. (In Russian).

Merezhkovskiy, D. S. (1914). Chekhov and Gorky. *Complete works: in 24 vols.* Moscow, Sytin's Printing House, vol. 14, 240 p. (In Russian).

Zherebtsova, E. E. (2004). Opposition "Capital-Province" in the works of A. P. Chekhov. *Herald of Chelyabinsk State University*, no. 1, pp. 42-47. (In Russian).

Zingerman, B. I. (1988). *Chekhov's theater and its world significance.* Moscow, Science, 382 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Пастушенко Юрий Георгиевич – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики филологического факультета, <https://orcid.org/0009-0009-1603-9237>, yuripast30@gmail.com

Information about the Author

Yuri G. Pastushenko – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of Russian Literature History, Literary Theory, and Criticism, Faculty of Philology, <https://orcid.org/0009-0009-1603-9237>, yuripast30@gmail.com

Статья поступила в редакцию 13.04.2025; одобрена после рецензирования 20.06.2025; принята к публикации 20.06.2025.

The article was submitted 13.04.2025; approved after reviewing 20.06.2025; accepted for publication 20.06.2025.