

А.В.Кубасов

ИМПЛИЦИТНАЯ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КОМЕДИИ А.П.ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Статья посвящена двум формам метатеатральности в комедии Чехова «Чайка» с акцентом на имплицитную форму. Дано определение имплицитной метатеатральности. Это содержательно-смысловое качество пьесы, выражаемое в метафорической концептуализации театра как формы жизни, в скрытой мультипликации ролевого поведения героев, что создаёт в итоге релятивную и динамичную картину мира. Проанализированы варианты ее реализации, обусловленные костюмом и вещью. Эксплицитная и имплицитная формы метатеатральности вместе создают амбивалентный релятивный образ мира, в котором драматизм отчасти уравнивается смеховым фоном. Концептуальной метафорой, объединяющей все формы проявления имплицитной метатеатральности, признается метафора инвертированного скрытого маскарада жизни. В «Чайке» большую роль играет вторичная условность, что связано с удвоением игры. Имплицитная метатеатральность обуславливает в комедии иронию, профанность и элементы пародийной стилизации.

Ключевые слова: имплицитная метатеатральность, интертекст, релятивная картина мира, костюм, вещь, «Чайка»

Явление метатеатральности в своих истоках восходит к временам античности [1, с. 948-960]. В творчестве Чехова ситуация умножения театральности представлена ярче всего в «Чайке», хотя есть и в других произведениях писателя.

Метатеатральность можно трактовать как реализацию в индивидуально-авторских проявлениях концептуальной метафоры «мир = театр». Афоризмом, оторвавшимся от своего первоисточника, стала фраза из комедии Шекспира «As You Like It» («Как Вам это понравится?»): «All the world's a stage, / And all the men and women merely players» — «Весь мир — театр, и все мужчины и женщины в нем просто актеры». В русской идиоматике высказывание закрепилось в редуцированном виде: «Весь мир — театр, и люди в нем актеры». Не менее важно продолжение отрывка комедии: «They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts» («У них есть свои выходы и входы, и каждый в свое время играет множество ролей»). Метафора из пьесы Шекспира задает панэстетический пафос отношения к действительности. Мир предстает тотально эстетизированным, поскольку похож на театр, в котором «каждый играет множество ролей».

По мнению Р.Клайкомба, метатеатральность проявляется там, где «драма, театр и представление говорят о драмах, театрах и представлениях» [2, с. 111-112]. Сказанное справедливо в отношении эксплицитной метатеатральности. Наряду с этой формой есть и другая — имплицитная. Она индуцируется в произведении за счет скрытых диалогических отношений одного текста с другим. Индуцирование метатеатральности в тексте связано с *вторичной условностью*, рождающейся в том числе и за счет расхождения самоидентификации героя с его добавочной авторской идентификацией, которая связывает персонаж с чужими литературными типами, сюжетами, коллизиями. Герой видит себя в одном статусе, тогда как автор — еще и в другом, дополнительном, о котором герой не думает и даже не подозревает. Иначе говоря, имплицитная метатеатральность может рассматриваться как скрытый диалог автора со своим героем, что особенно актуально для драматургии, в которой нет речевой зоны рассказчика или повествователя. Вдобавок к этому диалогу, как следствие, добавляется еще и диалог одного автора с другим: ведь взаимодействие данного текста с интертекстуальным референтом тоже не бессодержательно.

Татьяна Купченко выделяет два типа жанровой формы «театр в театре» в авангардном театре. Один тип назван ею «классическим». В этом случае представлена ситуация «сцена на сцене». Это *эксплицитная* метатеатральность (спектакль о Мировой душе Кости Треплева, сцена из «Гамлета»). Второй тип терминологически не определен, но к нему отнесены те случаи, когда «театр в театре» «выявляется как некая внутренняя ситуация, основополагающая метафора, раскрывающая сущность поведения героев пьесы и описывающая мироустройство в целом» [3, с. 82], что близко к нашему пониманию *имплицитной* метатеатральности.

В словаре, объединившем польских и российских исследователей, есть отдельная статья, посвященная метадре. Теоретический аспект данной статьи связан с попыткой разграничения терминов «метадрама» и «метатеатральность», содержание которых по-прежнему остается дискуссионным. Есть точка зрения, согласно которой понятия «театр в театре» и «метадрама» влекут за собой «значительное сужение области исследования современных метатеатральных практик, что в конечном счете может способствовать созданию недостоверной научной парадигмы», поэтому предлагается использовать объединяющий их термин — метатеатральность [4, с. 86]. Другая позиция связана с разведением смежных понятий. Под метадрамой предлагается «понимать формы рефлексии над драматической категорией словесного текста», тогда как «метатеатральность — феномен осмысления не только собственно словесного, но и театрального языка, в его визуально-пластическом выражении» [5, с. 104]. Думается, что приведенная попытка разграничения двух определений все-таки не исключает частичного совпадения смысловых полей, обозначаемых этими понятиями. Ясной демаркационной линии между терминами не возникает. Одна из причин отсутствия терминологической ясности видится в том,

что «метадрама» калькирует термин «метароман», который не имеет оппозитива, узаконенного историей и традицией, тогда как пара «драматургия vs театр» издавна существует, и попытка разграничить мета драму и метатеатральность наследует именно этой оппозиции. Однако практика интерпретаций пьес пока такова, что употребляется весь ряд дефиниций, без их четкого разведения. Мы будем придерживаться термина «метатеатральность», выделяя в ней две формы.

Имплицитная метатеатральность — это содержательно-смысловое качество пьесы, выражаемое в метафорической концептуализации театра как формы жизни, в скрытой мультипликации ролевого поведения героев, что создаёт в итоге релятивную и динамичную картину мира.

Имплицитная метатеатральность связана не с сознанием персонажей, а с кругозором автора, который намеренно создает театр там, где, кажется, нет никакой игры, когда герои ведут себя вполне естественно и органично, не думая о том, что они невольно и неосознанно оказались в роли актеров. Такая театральность, несмотря на латентный характер, все-таки должна маркироваться автором, оставляющим едва заметные сигналы театра, необходимые для его опознания. Имплицитная форма метатеатральности во многом связана с апперцептивным фоном читателя, с фоном его знаний, хотя бы частично совпадающими с авторскими. Поэтому важен учет тех источников, что были в круге чтения писателя, его отзывов о том или ином произведении, просмотренном спектакле и т.д. Такая читательская пресуппозиция обуславливает дополнительный *ассоциативный сюжет* в произведении, который не поддается строгой верификации. Неполнота искомой истины опирается на принцип “highly likely”, если прибегнуть к выражению из современного публицистического дискурса.

Латентный характер метатеатральности может задаваться не только ремарками, но также и другими средствами. Так, в пьесе Чехова «Лебединая песня. (Калхас)» (1887) вторичный «театр в театре» представлен *костюмом героя*, совершенно чужеродным по отношению к содержанию речи Светловидова, звучащей для зрителя со сцены. Оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена», откуда пришел костюм героя и связанная с ним роль Калхаса, на протяжении всей пьесы остается в функции комедийной подкладки, неявного диалогизирующего фона в этом «драматическом этюде», как определял его Чехов.

Начало второго действия «Чайки» тоже обладает глубинной метатеатральностью. Задаёт ее Аркадина. Даже на лоне природы она пребывает «в образе». Кого играет в данном случае Ирина Николаевна? Возможный ответ: она играет актрису, то есть актриса чувствует себя в роли актрисы. Природа для нее — это тоже своего рода подмостки. В этом ее сходство с сыном, для которого «колдовское озеро» — естественная природная декорация.

Одним из знаков метатеатральности, как и у Светловидова, является костюм Аркадиной. Он органичен и одновременно театрален. Костюм героев в «Чайке», подобно пейзажу, следует признать самостоятельным специфическим героем комедии со скрыто символическим смыслом. Сам по себе предмет или какая-то реалья из материального мира не может обладать символикой. Символический смысл или символический обертон привносятся в них только извне. Одна из граней новаторства Чехова-драматурга связана с тем, что костюм героя выступает в двойной функции: костюма как такового и «костюма в роли костюма». Первая функция его прагматическая, вторая — знаково-символическая, часто с явным привкусом профанности. В первом случае костюм органичен, а во втором — объективирован, наделен добавочным смыслом, подчас с трудом поддающимся вербализации. Костюм органичен для героя и одновременно он объективирован в проекции на сознание автора. Именно здесь нужно искать объяснение странным ответам Чехова на вопросы актеров о характере играемых ими персонажей. Вместо привычных традиционных объяснений они слышали нечто такое, что им было трудно понять: что у Тригорина «клетчатые панталоны и дырявые башмаки», что его удочки должны быть «самодельные, искривленные», что у Сорина должна быть сигара «непрерывно в серебряной бумажке» и т.д. Это ролевое поведение уже не человека, а костюма и даже предмета.

Объективированный «костюм в роли костюма» как специфический герой пьесы и одновременно как знак вторичной условности заявлен в инициальных фразах комедии: «М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в чёрном? М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна» [6, с. 5]. Цвет одежды Маши является смысловым антонимом к одежде Аркадиной, которая предпочитает светлые тона. Треплев говорит о матери: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки...» [6, с. 8]. В данном ряду *носить светлые кофточки* синонимично словам *жить* и *любить*. В начале второго действия различие в цвете одежды героинь обретает характер указания на различия их внутреннего мира: «А р к а д и н а (*Мауе*). Вот встанемте. Обе встанут. Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеевич, кто из нас моложе? Д о р н. Вы, конечно» [6, с. 21]. Во всех случаях Аркадина должна быть одета так, чтобы ее одежда воспринималась как костюм именно актрисы. Он должен быть своего рода камертоном, по которому настраивается роль: современная актриса, выступающая в роли Ирины Николаевны, должна не просто проживать чужую жизнь, а играть актрису Аркадину, играющую роль актрисы. Иначе говоря, реальной артистке нужно как-то воплотить на сцене условность даже не второй, а третьей степени.

Отметим одну важную особенность костюма Аркадиной. Современный художник по костюмам может, конечно, обратиться к журналам мод позапрошлого века и там посмотреть, что рекомендовалось носить. В «Чайке» костюмы героев должны обладать знаковыми и значимыми деталями. «Светлая кофточка» Аркадиной должна приниматься во внимание, а в остальном художнику предоставлена свобода. Он должен не столько воссоздать один из реальных образцов женской моды конца позапрошлого века, сколько создать

стилизированный, полуусловный костюм, который бы «считывался» зрителем как костюм именно актрисы, следящей за модой.

Заданная костюмом и поведением Аркадиной метатеатральность поддерживается и усиливается чтением книги: «Д о р н . Ну-с, тем не менее все-таки я продолжаю. (*Берет книгу.*) Мы остановились на лабазнике и крысах... А р к а д и н а . И крысах. Читайте. (*Садится.*) Впрочем, дайте мне, я буду читать. Моя очередь. (*Берет книгу и ищет в ней глазами.*) И крысах... Вот оно... (*Читает.*)» [6, с. 21]. В этом отрывке имплицитная метатеатральность сосуществует с эксплицитной: самолюбивую Аркадину не устраивает, что Дорн читает книгу Мопассана не по-актерски, вне ролевого поведения. Дело, однако, оказывается еще сложнее: одна из концептуальных метафор «На воде» Мопассана, которую читают Дорн и Аркадина, — метафора театра. Следует согласиться с мнением Н. И. Ищук-Фадеевой, которая писала: «В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно, только зная мопассановский текст, так как на сцене разыгрывается, как по нотам, партитура Мопассана...» [7, с. 45].

В академическом собрании сочинений Чехова ссылка на цитату из Мопассана указывает на второе издание его собрания сочинений и 7 том, в котором напечатано «На воде». (С. XIII, 387). Однако необходимо указать еще одну публикацию, более раннюю, где был напечатан отрывок из книги Мопассана и в котором есть тот же фрагмент, что читает Аркадина. Это девятый номер «Северного вестника» за 1888 год [8, с. 147-169]. Именно в этот год состоялся дебют Чехова в этом журнале: в третьем номере была опубликована «Степь». Автором перевода и краткой вступительной статьи к тексту «На воде» был А.Н.Плещеев, с которым у Чехова в 1888 году сложились близкие отношения после почти трехнедельного пребывания маститого поэта в гостях у Чеховых на Луке. Так что маловероятно, что Чехов оставил без внимания публикацию французского писателя в переводе Плещеева. Скрытая отсылка к «Северному вестнику» важна, поскольку задает определенный контекст. Это контекст литературно-художественных журналов конца XIX века, а также определенного времени. Вполне правдоподобным выглядит предположение, что вышедший в отставку Сорин следит в имении за современной литературой и выписывает толстые журналы, в которых публикуются модные новинки. Тогда время первого и второго действия в «Чайке» можно приблизительно отнести к концу 80-х годов, хотя политемпоральность пьесы, конечно, важнее, чем установление относительно точной хронологии действия. Создавая пьесу, Чехов, скорее всего, для себя как-то определял время описываемых событий. Но прямых указаний на годы в «Чайке» нет, за исключением реплики Шамраева, который вспоминает провинциальную актрису: «В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно» [6, с. 12].

Точного совпадения фрагмента из книги Мопассана в варианте «Северного вестника» с текстом «Чайки» нет. Обращение Чехова к журналу остается на уровне допустимого предположения. Отметим одну деталь. Генуя, о которой говорит Дорн, кажется факультативной, хотя доктор по-своему пытается объяснить свое предпочтение, отданное этому городу. Книга Мопассана позволяет указать на другое возможное обоснование выбора Генуи. Страница дневника от 6 апреля посвящена смерти Паганини: «Возвращаясь в Геную, на свою родину, <...> он умер в Ницце, от холеры 29 мая 1840 г. Сын его, перевезя отцовский труп на корабль, направился в Италию, но генуэзское духовенство отказалось хоронить человека, который был одержим дьяволом» [8, с. 149]. Ко времени «Чайки» чахотка Чехова длилась почти десятилетие. Вскоре писатель окажется с острым приступом болезни в клинике А.А.Остроумова. И потому глухие размышления автора о своей возможной близкой смерти кажутся зашифрованными в итальянском топониме.

Остановимся на «клетчатых панталонах и дырявых башмаках» Тригорина. Их нет в тексте комедии. Характеристика костюма является комментарием Чехова, данным в разговоре [9, с. 381]. Ценность этого авторского указания в том, что он сделан на основе *принципа выводимости*. Слова Чехова можно расценить как авторское косвенное признание не только явной, но и имплицитной метатеатральности «Чайки». Замечание писателя свидетельствует о том, что текста комедии достаточно, чтобы актер сам мог составить представление о костюме Тригорина, несмотря на отсутствие прямых авторских указаний на него. Костюм же в свою очередь достаточен для того, чтобы сделать вывод о характере героя: клетчатые панталоны намекают на щегольство писателя (в этом он сходен с Сориным), на его стремление «быть с веком наравне» не только в вопросах моды, но и творчества.

Дырявые башмаки — иллюстрация скрытой или скрываемой бедности писателя. Как следствие возникает предположение о том, что Тригорин, возможно, отчасти живет за счет богатой любовницы, у которой «в банке семьдесят тысяч». В повести П.П.Гнедича «За рампой» (1893) упоминается немец-артист: «...он до того доводил точность, что гримировал подошвы сапог — как будто проношенные» [10, с. 39]. Чехову важнее другое обстоятельство: если актер наденет действительно дырявые башмаки (а дыра может быть и на подошве), то эту мелочь, как и загримированную подошву сапог, нельзя увидеть из зала. «Дырявые башмаки», в отличие от «клетчатых панталон», предназначались Чеховым только для актера, у которого должно быть разное самоощущение и разное поведение на сцене в зависимости от того, в дырявых или недырявых башмаках он играет роль Тригорина. Дырка должна постоянно напоминать актеру, что он только актер, играющий роль писателя. То есть между ними должна возникать некая дистанция, создающая вторичную условность. Перед актером русского психологического театра была поставлена задача не сливаться со своей ролью, не идентифицировать себя целиком с персонажем. Проживая жизнь героя, он одновременно смотрит на себя как бы со стороны, раздваивается, ощущает актером, который играет писателя. Приведем в этой связи мнение С.Д.Кржижановского о театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда

своей темой он избирает себя самого, т.е. *театр*, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее — театром, возведенным в степень театра [11, с. 643].

«Чайка» еще и потому комедия, что суть ее содержания составляет то явная, то потаенная *игра об игре* и связанные с нею ирония, профанность и элементы пародийной стилизации.

Другая реализация латентной метатеатральности представлена во фрагменте с медальоном Заречной. Метатеатральность в этом случае индуцируется с помощью *вещи*. Известно, что Л.А.Авилова смогла расшифровать скрытый смысл послания Чехова, адресованного только ей одной. Послание выражено в словах Тригорина, трижды повторяющего фразу: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [6, с. 40-41]. Номера страниц, которые произносит Тригорин, слышат все зрители, пришедшие на спектакль. Для абсолютного большинства зрителей они являются условными и факультативными. Авилова тем не менее догадалась, что Чехов сказал ей со сцены что-то действительно важное для нее, имеющее смысл. Когда она соотнесла названные Тригориним страницу и строки со своей книгой, то смогла прочесть то, что адресовалось лишь ей: «Я вскочила и побежала в кабинет, нашла свой томик “Счастливец”, и тут, на странице 121, строки 11 и 12, я прочла: “Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается!” Вот это был ответ! Ответ на многое: на то, кто прислал брелок, кто была маска. Все он угадал, все знал» [12, с. 167].

Ключевое слово в зашифрованном ответе Чехова Авиловой — «маскарад». В контексте метатеатральности «Чайки» оно приобретает характер объединяющей концептуальной метафоры, но не реализуемой прямо, как в известной пьесе М.Ю.Лермонтова, а скрытой. Маскарад, раскрываемый через интертекстуальную отсылку к малоизвестной и малодоступной книге писательницы-дилетантки, может быть признан как объединяющий знак имплицитной метатеатральности. Чехов ведет двойной разговор: прямо со зрителем и потаенно с теми адресатами, которые владеют необходимыми фоновыми знаниями.

Маскарад в пьесе предстает как одна из форм «театра жизни». Участники маскарада должны закрывать лицо маской или полумаской, быть одетыми в какие-то ролевые костюмы («клетчатые панталоны», «светлая кофточка»). Помимо маскарадного «дресс-кода», есть также закрепленное традицией маскарадное поведение. Суть его в том, что оно нарушает повседневные поведенческие регламентации. Человеку на время праздника позволено вести себя свободно, играть избранную им на время какую-то роль. Наконец, с маской, костюмом и поведением соотносится маскарадная болтовня, тоже нарушающая повседневные табу и задающая порой характер провокации или интриги. Маскарад, как показал М.М.Бахтин, — это редуцированный карнавал [13]. В «Чайке» имплицитный маскарад — форма проявления житейского метатеатра. В этом вторичном театре у всех людей — повторим слова Шекспира — «есть свои выходы и входы, и каждый в свое время играет множество ролей». Вторичная роль героя иногда восходит к каким-то литературным источникам, но чаще всего происходит своеобразное удвоение заявленной в пьесе социально-профессиональной роли. Реальная актриса Аркадина еще и играет роль актрисы, доктор — роль доктора, учитель — роль учителя и т.д. Главным действующим лицом в этом тотальном театре жизни оказывается сам организатор его, то есть автор. Он занимает место над театром, над скрытым маскарадом, то есть позицию внеаходимости. Автор — творец, демиург театального маскарадного действия. Вместе с тем в какой-то ипостаси он как бы растворен среди персонажей, но тоже под маской. Чаще всего автобиографическое начало в «Чайке» связывали с образами Дорна и Тригорина. П.М.Бицилли, например, прямо заявлял, что «Тригорин — зашифрованный Чехов» [14, с. 236]. Есть основания полагать, что ситуация «автор в маске», реализованная в комедии, по каким-то причинам не вполне удовлетворила Чехова, и он написал рассказ-спутник, находящийся на смысловой орбите комедии. Это «Ариадна» (1895), где повествование ведется от первого лица. Герой-рассказчик, хотя и не alter ego автора, но все же ближе к нему, чем внеаходимый автор пьесы. В «Ариадне», как нам представляется, Чехов попытался досказать то, что осталось недосказанным по условиям родовой природы «Чайки» [15, с. 130-146].

Итак, в «Чайке» очевидна не только эксплицитная, но и имплицитная форма метатеатральности, которые вместе создают сложный релятивный образ мира, отличающийся амбивалентностью: драматизм отчасти уравновешивается смеховым фоном. Концептуальной метафорой, объединяющей все формы проявления имплицитной метатеатральности, можно признать метафору маскарада, но не традиционного, а инвертированного, незаметного и не замечаемого в повседневной жизни. Двойная референциальность комедии возникает за счет отсылки не только к современной Чехову действительности, но и к литературности, которая опирается на большое количество разнообразных текстов. Дополнительным маркером и формой проявления имплицитной метатеатральности становятся невербальные средства — ремарки, костюмы, вещи.

1. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
2. Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. Vol. 37. № 1. P. 104-127.
3. Купченко Т. «Театр в театре» // Миргород. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. 2016. Suplement 1. С. 81-88.
4. Макаров А.В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6(17). С. 85-89.

5. Синицкая А. Метадрама // Миргород. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. 2016. Supplement 1. С. 101-108.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. 527 с.
7. Ишук-Фадеева Н. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова (На воде и Чайка) // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. 2010. № 3. Р. 42-51.
8. Из новой книги Гюи де-Мопассана. «На воде» / Пер. А.Плещеева // Северный вестник. 1888. № 9. С. 147-169.
9. Станиславский К.С. А.П.Чехов в Художественном театре // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 373-416.
10. Гнедич П.П. За рампой. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1893. 360 с.
11. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4 / Сост. В.Перельмутер. СПб.: Симпозиум, 2006. 848 с.
12. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 754 с.
13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 545 с.
14. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост. М.Васильева. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
15. Кубасов А.В. Художественная рецепция И.С.Тургенева в прозе А.П.Чехова // Филологический класс. 2018. № 4(54). С. 124-131.

References

1. Stepanov Yu.S. Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury [Constants. Dictionary of Russian Culture]. Moscow, 2004. 992 p.
2. Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance. Journal of Narrative Theory, 2007, vol. 37, no. 1, pp. 104-127.
3. Kupchenko T. "Teatr v teatre" ["Theater in the theater"]. Mirgorod. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach, 2016, supplement 1, pp. 81-88.
4. Makarov A.V. "Novaya drama": poisk literaturovedcheskoy optiki dlya opisaniya metateatral'nykh eksperimentov ["New drama": search for literary optics for meta-theatrical experiments description]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2012, no. 6(17), pp. 85-89.
5. Sinitskaya A. Metadrama [Metadrama]. Mirgorod. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach, 2016, supplement 1, pp. 101-108.
6. Chekhov A.P. Complete works in 18 vols, vol. 13. Moscow, 1978. 527 p.
7. Ishchuk-Fadeeva N. Peyzazh s vodoy u Mopassana i Chekhova (Na vode i Chayka) [Landscape with water from Maupassant and Chekhov (On the Water and Seagull)]. Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica, 2010, no. 3, pp. 42-51.
8. Iz novoy knigi Gyi de-Mopassana. "Na vode" [From the new book by Guy de Maupassant. "On the water"]. Severnyy vestnik, 1888, no. 9, pp. 147-169.
9. Stanislavskiy K.S. A.P.Chekhov v Khudozhestvennom teatre [A.P.Chekhov in the Art Theater]. In: A.P.Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1986, pp. 373-416.
10. Gnedich P.P. Za rampoy [Behind the ramp]. St. Petersburg, 1893. 360 p.
11. Krzhizhanovskiy S.D. Works in 6 vols, vol. 4. St. Petersburg, 2006. 848 p.
12. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov [Chekhov in the memoirs of his contemporaries]. Moscow, 1986. 754 p.
13. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990. 545 p.
14. Bitsilli P.M. Tragediya russkoy kul'tury: Issledovaniya, stat'i, retsenzii [The Tragedy of Russian culture: Research, articles, reviews]. Moscow, 2000. 608 p.
15. Kubasov A.V. Khudozhestvennaya retsepsiya I.S.Turgeneva v proze A.P.Chekhova [Artistic reception of I.S.Turgenev in A.P.Chekhov's prose]. Filologicheskiy klass, 2018, no. 4(54), pp. 124-131.

Kubasov A.V. Implicit meta-theatricality in A.P.Chekhov's comedy "The Seagull". The paper analyzes two forms of meta-theatricality in Anton Chekhov's comedy "The Seagull" with the focus on their implicit form. A notion of meta-theatricality is also defined. This is the content-semantic quality of the play, expressed in the metaphorical conceptualization of the theatre as a form of life, in the hidden animation of the role-playing behaviour of the characters, which ultimately creates a relative and dynamic picture of the world. The variants of its implementation, due to the costume and the thing, are analyzed. The combination of explicit and implicit forms of meta-theatricality creates an ambivalent relative image of the world, in which the dramatic effect is partially neutralized by the laughter background. The metaphor of inverted secret masquerade of life is recognized as a conceptual metaphor that combines all the expression forms of implicit meta-theatricality. In "The Seagull", secondary convention plays a big role, which is associated with a doubling of the game. Implicit meta-theatricality in comedy determines irony, profanity and elements of parodic stylization.

Keywords: implicit meta-theatricality, intertext, relative world view, costume, thing, "The Seagull".

Сведения об авторе. Александр Васильевич Кубасов — д-р филол. наук (специальность 10.01.01 — «Русская литература»); ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет», заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ; ORCID: 0000-0001-9074-1133; kbas2002@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.12.2022. Принята к публикации 10.01.2023.

Ссылка на эту статью: Кубасов А.В. Имплицированная метатеатральность в комедии А.П.Чехова «Чайка» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 35-39. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).35-39

For citation: Kubasov A.V. Implicit meta-theatricality in A.P.Chekhov's comedy "The Seagull". Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 35-39. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).35-39