

Семантика трансформации
художественного пространства
в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»:
роль художественной детали

Елена А. Маряхина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, emariakhina@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается семантическое поле пространства, создаваемое системой предметных и некоторых соносферных деталей в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Отправной точкой для анализа драматургического текста стал вариант сценического решения, созданный в Московском государственном театре «Ленком» (реж. Марк Захаров). Художественная деталь изучается в аспекте формирования мотивов, участвующих в построении пространственной организации художественного мира, а также в качестве элемента вещного мира, определенным образом конструирующего пространство. Такие характеристики пространства, как суженность, протяженность, замкнутость, «вертикализация» или «горизонтализация», а также свойства границ пространства создают семантическое поле предметно-вещного мира, в котором оказывается в финале пьесы Фирс. Контекстуальный анализ предметного мира позволяет выявить роль тех или иных характеристик топоса дома и усадьбы, семантику их трансформации и оценить роль детали в создании смыслов, связанных с бытийным планом и его изменением, и разворачивании этих смыслов в сознании как героя, так и читателя (зрителя). Значение трансформации художественного пространства в заключительной сцене пьесы дает возможность проследить связь между внутренним состоянием героя и «состоянием» самого дома и прочесть финал в аспекте этой связи человека и пространства.

Ключевые слова: художественная деталь, драматургическое пространство, финал пьесы, трансформация пространства

Для цитирования: Маряхина Е.А. Семантика трансформации художественного пространства в финале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»: роль художественной детали // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 59–69. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-59-69

Semantics of transformation of literary space
in the final scene of “The Cherry Orchard” by Anton Chekhov.
The role of detail

Elena A. Maryakhina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
emariakhina@gmail.com*

Abstract. The article considers the semantics of space formed by the system of object-details and sonospheric elements in the finale part of Anton Chekhov's *The Cherry Orchard*. The theatrical version of the play created at the Moscow State Theater “Lenkom” (dir. Mark Zakharov) became a starting point for the analysis of the literary text. Detail is studied as regards the formation of motifs involved in constructing the spatial organization of the artistic world, as well as an element of the material world that constructs a space in a certain way. Such characteristics of place as narrowness, length, isolation, “verticalization” or ‘horizontalization”, as well as the properties of its boundaries create a semantic field for the world of objects and things, in which Firs finds himself at the end of the play. The contextual analysis of the world of things makes it possible to identify the role of certain characteristics in the topos of the house and estate, the semantics of their transformation, and to assess the role of details in creating the meanings associated with the ontological sphere and its change and in unfolding that meaning in the character and the reader (spectator)’s minds. The significance of the transformation of the place in the final scene makes it possible to trace the connection between the inner state of the character and the “state” of the house itself and read the play’s final scene in terms of the connection between man and place.

Keywords: art detail, dramaturgical space, final part of a play, space transformation

For citation: Maryakhina, E.A. (2022), “Semantics of transformation of literary space in the final scene of ‘The Cherry Orchard’ by Anton Chekhov. The role of detail”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 59–69, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-59-69

Финал пьесы «Вишневый сад» нередко оказывался в фокусе внимания исследователей чеховской драматургии, и не случайно, поскольку сложность его интерпретации обусловлена не только загадочностью «звука лопнувшей струны», но и общей таинственностью атмосферы, возникающей в заключительной сцене и создаваемой всем предметным планом. Действительно ли есть все основания говорить о том, что заключительная сцена – это сцена

смерти Фирса?¹ В этой сцене происходит некое значимое для понимания всего художественного целого оформление предметного мира, и при трактовке финала представляется важным вопрос о том, что представляет собой пространство, в котором оказывается старый слуга Фирс, а ответ на него невозможно найти, не предприняв попытки анализа художественных деталей, участвующих в организации этого пространства.

Принимая во внимание предложенную Хансом Робертом Яуссом идею сочетания структуралистского подхода к анализу текста с историко-рецептивным подходом [Яусс 1995], позволим себе отправной точкой предпринятых в данной работе литературоведческих поисков сделать одно из режиссерских прочтений, репрезентативных с точки зрения сценографии. В постановке Марка Захарова (Московский государственный театр «Ленком», 2009) сцена финала решена художником-постановщиком Алексеем Кондратьевым как смыкание границ, образуемых оконными пролетами. Фирс, фигура которого освещена ниспадающим лучом софита, произносит последнюю реплику, будучи замкнутым внутри этих границ, т. е. подчеркиваются сжатость и вертикальная ориентация пространства. В этом узком проеме Фирс буквально исчезает, после чего обозначенные оконные пролеты смыкаются окончательно, падают и разбиваются. Свойства предметного мира, представленного на сцене, провоцируют поиск отвечающих данному сценическому решению смысловых компонент, образуемых системой предметных деталей (а также соносферных деталей, имеющих предметный источник, таких как, например, «звук отъезжающего экипажа») и характеризующих специфику пространства, в драматургическом тексте.

При анализе деталей², участвующих в построении пространства, необходимо учитывать два момента. Во-первых, повторяющиеся

¹ Среди исследователей нет единого мнения о том, завершается ли пьеса трагически. Э.А. Полоцкая полагает, что «автор вносит в финал дух Прекрасного и очищает, осветляет атмосферу, драматическую по событиям...» [Полоцкая 2003, с. 19]. Трактовку финала в связи с мотивом смерти Фирса Ю.В. Доманский считает лишь одним из вариантов толкования [Доманский 2005, с. 120–121]. А. Кириллов полагает, что Фирс в реальном времени уже и нет, он «умер задолго до начала действия пьесы» [Кириллов 2015, с. 5].

² В понимании художественной детали мы следуем за определениями, предложенными Л.В. Чернец и В.И. Тюпой. Деталь, согласно Л.В. Чернец, представляет собой «малую единицу предметного мира произведения» [Чернец 1999, с. 43]. В.И. Тюпа определяет деталь как «единицу художественной семантики», «значимую подробность изображенного мира

детали, как это было обосновано в работе Е.С. Доби́на [Добин 1981], образуют мотивы³, определенным образом участвующие в конструировании семантики пространства. Во-вторых, предметная деталь сама по себе участвует в построении пространства как элемент материально-вещного мира. Так, В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» приводит идеи Мартина Хайдеггера о невозможности пространства существовать в отрыве от вещей, поскольку способность конструировать, организовывать пространство является «функцией вещи» [Топоров 1983, с. 238].

О том, что представляет собой пространство в финале пьесы, читатель узнает прежде всего из заставочной ремарки четвертого действия

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п. Налево дверь открыта...⁴

и затем из ремарки к заключительной сцене

Уходят. Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс (с. 253).

Атмосфера «пустоты»⁵ постепенно нагнетается, разворачивается, чтобы затем обрести своего рода завершенность. Если в начале четвертого акта она только «чувствуется», т. е. открывается читателю (зрителю) посредством определенного вещно-материального

персонажей» [Тюпа 2008, с. 54]. Отметим, что «малое» не стоит понимать исключительно как визуально малый объект. В рамках данного исследования под деталью будет пониматься объект, представляющий собой отдельную завершенную единицу предметного мира (например, диван или окно).

³ Для целей данной работы воспользуемся предложенной Б.В. Томашевским трактовкой мотива как малой, не подлежащей дальнейшему делению тематической части произведения [Томашевский 1996, с. 182].

⁴ *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13: Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 242 (далее ссылки на это издание указаны в тексте в круглых скобках).

⁵ Подробно о концепте пустоты в творчестве А.П. Чехова см. в: [Доманский 2014].

образа, создающего настроение покинутости жилого пространства, то по мере приближения к финалу это ощущение передается уже через восприятие героя. Раневская в сцене прощания с домом произносит: «В последний раз взглянуть на стены, на окна...» (с. 253). Из первой фразы, звучащей в ремарке к финальной сцене узнаем, что «сцена пуста», но пустота имеет особый характер – в описании декорации четвертого действия читатель может заметить «немного мебели», находящейся в углу, присутствующей там в течение всего действия и, если учитывать отсутствие указаний на то автором, так никем и не убранной оттуда. Следовательно, речь идет об атмосфере пустоты, создаваемой самим положением вещей в пространстве, неуютной свернутостью вещного мира в сочетании с подчеркнутой опустошенностью, проявленной в виде отсутствия предметов, создававших домашний уют – занавесей и картин, о которых читатель узнает как об уже убранных. При этом отсутствие занавесей и картин лишь интенсифицирует эмоциональное напряжение в сцене прощания Раневской с родными сердцу, но визуально уже лишенными своего прежнего наполнения стенами и окнами. Интересна высказанная Б.В. Зингерманом мысль о влиянии на создание такого рода деталей событий, пережитых самим Чеховым в годы юности, когда, вследствие разорения П.Е. Чехова, семейство вынуждено было покинуть заложенный дом.

Судя по вступительной ремарке к четвертому действию «Вишневого сада», он навсегда запомнил, как выглядят стены с темными невыцветшими следами стоявшей впритык мебели, недавно еще висевших картин... [Зингерман 1988, с. 403]

Стены превращаются в обезличенную границу, отделяющую внутреннее пространство дома от внешнего мира (сада и остального мира), а окна, выражающие, согласно словарю Х.Э. Керлота, «идею проникновения»⁶, становятся более тонкой и прозрачной границей, за которой скрыться уже невозможно, то есть пустота внутреннего пространства дома характеризуется также трансформацией его границ. Фирс, забытый внутри, остается не в том же самом пространстве, в каком прошла его жизнь, а в другом, изменившемся. Согласно М. Хайдеггеру,

...возможно, как раз пустота сродни собственной сути места и поэтому есть вовсе не отсутствие, а произведение... Пустота не ничего. Она также и не отсутствие⁷.

⁶ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 358.

⁷ Цит. по: [Топоров 1983, с. 238].

А если так, то само место, бывшее прежде домом, стало иным, похожим по своей структуре на обиталище памяти, характеризующееся переходным состоянием, проявленным в вещно-материальном сворачивании прошлого мира и «опрозрачивании» границ между внутренним пространством дома и внешним миром. Далее, читатель узнает из ремарки, что на «ключ закрывают все двери», т. е. границы дома замыкаются, но, одновременно, отсутствие занавесей на окнах обозначает определенную разомкнутость пространства, и если следовать представлениям о «переходе из широкого и открытого пространства в узкое и замкнутое пространство» [Топоров 1983, с. 248] как о переходе от жизни к смерти и о разворачивании «внутреннего замкнутого пространства во внешнее разомкнутое» [Топоров 1983, с. 247] как о рождении, то можно к свойствам переходности места добавить коннотации перерождения.

Звук запираания дверей становится последним аккордом, замыкающим семантику мотива ключа. Ключ в пьесе реализует значения в качестве соносферы в моменты сильнейшего эмоционального напряжения, связанного с внутренним конфликтом героев. Звонком сопровождалось открывание Варей шкафа в момент, когда Лопахин озвучивал свой проект («Варя. Тут, мамочка, вам две телеграммы. *(Выбирает ключ и со звоном оттирает старинный шкаф)*» (с. 206)); реализация потенциала знака связана была с аспектом звучания и в ремарке, сопровождавшей монолог Лопахина, купившего на торгах вишневый сад («Лопахин. <...> Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... *(Звонит ключами)*» (с. 240)). Пространство пустоты наполняется напряжением, передающимся от звука запирающихся на ключ дверей, и замкнутость границ выстраивается в сознании читателя (зрителя) прежде, нежели она станет явной для героя. Фирс «показывается» «из двери, что направо», то есть фиксируется на границе, обозначенной дверью, не пересекая ее, что вполне соответствует семантике мотива двери как переходной точки пространства. Фиксация на пороге двери соответствует состоянию героя, находящегося на пороге осознания своей покинутости, а в момент, когда Фирс «подходит к двери и трогает за ручку», происходит взаимодействие героя с пространством, словно сам дом свидетельствует ему об их общей оставленности.

Об окончательном покидании усадьбы ее обитателями читатель (зритель) узнает в связи со звуками отъезжающего экипажа. Данная соносферная деталь так же, как и звук запираания дверей на ключ, имеет предметный источник. Экипаж может быть рассмотрен в связи с замыканием мотива дороги, но если в первом действии приезд сопровождался не только звуком подъезжающего экипажа, но и повторяющимся упоминанием героев о поезде, то в финальной

сцене такая деталь, как поезд, уже не появляется. Б.В. Зингерман отмечает, что «у Чехова... движение жизни... закругляясь, не может вернуться к исходной точке» [Зингерман 1988, с. 133]. Элиминируется периферийность, уходящая вдаль перспектива внешнего мира, а читательский фокус переносится на пространство внутри дома как на центр. Запертость Фирса в пространстве дома усиливает эмоциональную окраску обращенной к залу последней реплики, которую Фирс произносит сидя на диване, и это еще одна интересная деталь, противоречащая прямым значениям в понимании «пустоты сцены».

Мотив дивана в пьесе особым образом участвует в организации пространства. Во-первых, диван становится элементом пространства, предоставляющим опору ослабевшему Фирсу, как прежде кресло и стул послужили опорой Раневской в момент наивысшего эмоционального напряжения, связанного с разрешением ситуации ожидания и вестью о проданном вишневом саде («*Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола*» (с. 240)). Диван выступает как опора, но не столько внешняя, необходимая больному старику для отдыха, сколько внутренняя, требующаяся ему для особого разговора со зрителем. Во-вторых, в соответствии со словарем Л.В. Беловинского, в XVIII – начале XX в. в помещичьих домах существовала диванная, то есть «комната для отдыха и бесед с гостями»⁸, и по меньшей мере странным выглядит присутствие дивана не в гостиной, а «в комнате, которая до сих пор называется детской». Таким образом, разговор Фирса со зрителем происходит в пространстве, атмосфера которого погружает в мир, состоящий из сплошных парадоксов. То не детская, не гостиная, то дом пустой, но полный вещей или теней, оставшихся от них на стенах.

Пространственной характеристикой дивана является, в отличие от стула или стола, его горизонтальность. Горизонталь подчеркивается и сменой положения Фирса, обозначенного в ремарках: «сидит» – «ложится» – «лежит неподвижно». Лежащий на диване Фирс имеет выраженную пространственную закрепленность, то есть, вне зависимости от реального положения на сцене, в ситуации «один на сцене» герой уже является центром. «Горизонтализованность» центра синхронизируется с периферией, приобретающей именно в этот момент пространственную протяженность, поскольку в повторяющемся в ремарках упоминании о стуке топора появляется свойство дальности (ср. «*среди тишины раздается глухой стук*

⁸ Беловинский Л.В. Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа. М.: Эксмо, 2007. С. 171.

топора по дереву» (с. 253) – в начале финальной сцены; *«слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»* (с. 254) – заключительная строка пьесы). Соносферная деталь актуализирует предметные мотивы дерева и топора. Стук топора свидетельствует о срубленном, то есть переходящем в горизонтальное положение где-то в отдаленном внесценическом пространстве, дереве. Пространство сада синхронизируется с внутренним пространством дома, в котором Фирс тоже словно бы падает, подобно срубленному дереву. Одновременно открывается и вертикаль, как надмирная перспектива, в силу того, что «звук лопнувшей струны» в финале отрывается от своего предметного источника. Во втором акте «звуку лопнувшей струны» предшествовал эпизод с проходящим в глубине Епиходовым, играющим на гитаре, и, несмотря на различные образы источников звука, возникавшие в восприятии героев, все же прослеживалась связь с реальным источником звука, к тому же автор в ремарке вполне определенно указывал на его природу. В финале пьесы открывается та самая надмирность природы звука, хотя отсутствие материально-предметного источника по-прежнему можно поставить под сомнение.

Вертикальная перспектива усложняет трактовку семантики пространства в финале пьесы. По мысли В.Н. Топорова, во многих древних концепциях мира пространство, имеющее в пределах каждого из вертикальных срезов пространство «горизонтализованное», есть Вселенная (Космос), а «в горизонтальной плоскости Космоса пространство становится все более сакрально значимым по мере движения к центру» [Топоров 1983, с. 256]. В ракурсе такого рассмотрения Фирс на старом диване в центре этого пространства – вовсе не маленький человек, оставленный в доме умирать, а фигура, с которой связан весь ценностный мир дома.

Итак, художественные детали, участвующие в организации пространства в финале пьесы, способствуют выявлению такого «психологического типа отношений [героя] с пространством» [Топоров 1983, с. 251], который воплощает нераздельность человека со всей смысловой структурой окружающего его предметно-вещного плана. Человек, принадлежащий завершённому и целостному миру вещей, неотделим от трансформации бытия этих вещей. Так, рассуждая о предметном мире литературы, А.П. Чудаков подчеркивает, что в художественной реальности связи между внутренним и внешним имеют иные свойства, а бытовой предмет обретает более сложную природу [Чудаков 1986, с. 260]. В финале «Вишневого сада» парадоксальным образом организованное пространство свернутых вещей, замкнутое, но с «опрозраченными» границами, онтологически вбирает в себя Фирса,

помещая его в свой центр, синхронизируя его и с выстроенным в горизонтали материальным миром усадьбы и с выходящей за пределы предметного плана вертикалью, создаваемой «звуком лопнувшей струны». Пространство отвечает какому-то новому, иному состоянию Фирса, преодолевающего ту будничность, которая, по мнению Скафтымова, и составляла драматизм и горечь жизни всех героев чеховских пьес [Скафтымов 1972, с. 358]. Возвращаясь к сценической рецепции, отметим, что, с одной стороны, Алексею Кондратьеву удалось передать и эфемерную хрупкость границ, и сжатость мира, которому принадлежал Фирс, и вертикаль, открывающую взвешенную перспективу. С другой стороны, в сценической версии пространство сжимает Фирса, заставляя его, осознав пустоту и покинутость, выкрикнуть «Забыли!», в то время как предметный мир драматургического текста, указывая на неотделимость бытия старого Фирса от мира его вещей, позволяет сделать вывод о необходимости для Фирса остаться внутри этого всеми покинутого дома как единственно возможном итоге его жизни и способе преодоления внутреннего конфликта.

Литература

- Добин 1981 – *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Советский писатель, 1981. 430 с.
- Доманский 2005 – *Доманский Ю.В.* Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160 с.
- Доманский 2014 – *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения: Монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 77–93.
- Зингерман 1988 – *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 432 с.
- Кириллов 2015 – *Кириллов А.* «Вишневый сад» А.П. Чехова: В поисках утраченного времени // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 70–75.
- Полоцкая 2003 – *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.
- Скафтымов 1972 – *Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. литература, 1972. С. 339–380.
- Томашевский 1996 – *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
- Топоров 1983 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст / Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

- Тюпа 2008 – *Тюпа В.И.* Деталь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 54.
- Чернец 1999 – *Чернец Л.В.* Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк.: Академия, 1999. С. 42–51.
- Чудаков 1986 – *Чудаков А.П.* Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 336 с.
- Яусс 1995 – *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения (глава из книги Яусса «История литературы как провокация», *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1970) // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

References

- Chernets, L.V. (1999), “Detail”, Chernets, L.V. (ed.), *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy: Ucheb. posobie* [Introduction to literature studies. Literary work: Main concepts and terms: Textbook], Vyssh. shk.: Akademiya, Moscow, Russia, pp. 42–51.
- Chudakov, A.P. (1986), “The World of Objects in Literature (On the Issue of Categories in Historical Poetics)”, *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical poetics. Results and perspectives of the study], Nauka, Moscow, Russia.
- Dobin, E.S. (1981), *Syuzhet i deistvitel'nost'. Iskusstvo detali* [Plot and reality. The art of detail], Sovetskii pisatel', Leningrad, Russia.
- Domanskii, Yu.V. (2014), *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya: Monografiya* [Chekhov's remark. Some observations. Monograph], A.A. Bakhrushin GTsTM, Moscow, Russia, pp. 77–93.
- Domanskii, Yu.V. (2005), *Variativnost' dramaturgii A.P. Chekhova* [Variability of A.P. Chekhov's dramaturgy], Liliya Print, Tver, Russia.
- Jauss, H.R. (1995), “Literary history as provocation of literary theory (a chapter from the book *Literary history as provocation* by Jauss). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1970”, *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 12, pp. 34–84.
- Kirillov, A. (2015), “‘The Cherry Orchard’ by A.P. Chekhov. In search of the lost time”, *Poslednyaya p'esa Chekhova v iskusstve XX–XXI vekov: Kollektivnaya monografiya* [The last play by Chekhov in the art of 20th–21st centuries. Collective monograph], A.A. Bakhrushin GTsTM, Moscow, Russia, pp. 70–75.
- Polotskaya, E.A. (2003), “*Vishnevyy sad*”: *Zhizn' vo vremeni* [The Cherry Orchard. The life in time], Nauka, Moscow, Russia.
- Skaftymov, A.P. (1972), “On the unity of form and content in *The Cherry Orchard* by A.P. Chekhov”, Skaftymov, A.P., *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelei: Stat'i i*

- issledovaniya o russkikh klassikakh* [The moral search undertaken by Russian writers. Articles and research on Russian classic authors], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 339–380.
- Tomashevskii, B.V. (1996), *Teoriya literatury. Poetika: Ucheb. Posobie* [Literary theory. Poetics. Textbook], Aspekt Press, Moscow, Russia.
- Toporov, V.N. (1983), “Space and text”, *Tekst: semantika i struktura* [Text. Semantics and structure], Moscow, Russia, pp. 227–284.
- Тура, В.И. (2008), “Detail”, Tamarchenko, N.D. (ed.), *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of the current concepts and terms], Izd-vo Kulagini: Intrada, Moscow, Russia.
- Zingerman, B.I. (1988), *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's theater and its world significance], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена А. Маряхина, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; emariakhina@gmail.com

Information about the author

Elena A. Maryakhina, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; emariakhina@gmail.com