

УДК 82,0

DOI: 10.26907/2782-4756-2024-77-3-256-261

## ПОРТРЕТНЫЙ КОД В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»

© Айгуль Салахова

### PORTRAIT CODE IN ANTON CHEKHOV'S SHORT STORY "THE LADY WITH THE DOG"

Aygul Salakhova

The article describes a special verbal-visual narrative, realized in Anton Chekhov's short story "The Lady with the Dog". In particular, the article focuses on the portrait code, which was first selected by the method of complete sampling and substantiated by the methods of contextual and phenomenological analysis. The visual allegory allows us to build up the integral semantic reality, described in the study with the help of the phenomenological concept of ekphrasis. Recognizing the text-forming role of the title, the author initially turns to a direct analysis of the position of the text absolute nature, revealing a method of prospecting for the introduction of figurative discourse. The structure and semantics of the title of the story by Anton Chekhov obviously repeat the structure of the name of the secular female portrait, which is later realized in the dynamic system of the literary text. The article notes that the understanding of the art space as a communicative process allows us to consider the ekphrastic units in "The Lady with the Dog" as coded messages or visual narratives that require a special algorithm and culture of interpretation. Particular attention is paid to the specific data of the figurative discourse, received and reconstructed in the prose statement; at the same time, the data of the proposed interpretation do not contradict the ideas existing in Chekhov studies about the usual forms of the psychological portrait in Russian realistic prose; the data of the two types of discourse are distinguished by the author.

*Keywords:* literary text, ekphrasis, Anton Chekhov, "The Lady with the Dog", portrait code, visual allegory

В статье описан особый вербально-визуальный нарратив, реализованный в тексте рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой». Автором установлен и обоснован портретный код, данные которого впервые отобраны методом сплошной выборки и проанализированы с помощью методов контекстуального и феноменологического анализа. Выявлено, что визуальная иносказательность позволяет выстроить целостную смысловую реальность, описанную в исследовании с помощью феноменологического понятия экфрасис. Признавая текстообразующую роль заголовка, автор изначально обращается к непосредственному анализу позиции абсолютного начала текста, выявляя способ проспекции для введения живописного дискурса. Структура и семантика названия рассказа А. П. Чехова очевидно повторяют структуру названия светского женского портрета, что в дальнейшем реализуется в динамической системе художественного текста. Отмечено, что понимание пространства искусства как коммуникативного процесса позволяет рассматривать экфрастические единицы в «Даме с собачкой» как закодированные сообщения или визуальные нарративы, требующие для своего прочтения особого алгоритма и культуры интерпретации. Особое внимание уделено конкретным данным живописного дискурса, рецептируемым и реконструируемым в прозаическом высказывании; при этом данные предлагаемой интерпретации не противоречат имеющимся в чеховедении представлениям о привычных формах психологического портрета в русской реалистической прозе, данные двух дискурсов разграничены автором.

*Ключевые слова:* художественный текст, экфрасис, А. П. Чехов, «Дама с собачкой», портретный код, визуальная иносказательность

*Для цитирования:* Салахова А. Портретный код в рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой» // Филология и культура. Philology and Culture. 2024. № 3 (77). С. 256–261. DOI: 10.26907/2782-4756-2024-77-3-256-261

Одним из устоявшихся представлений о чеховском творчестве является выдвинутый им самим принцип «чеховского ружья», в образной форме утверждающий принцип драматургического, прежде всего повествования, каждый элемент которого отвечает критерию необходимости в рамках художественного целого. На эту же семантическую наполненность мельчайших элементов чеховского эпического текста прямо указывает В. Набоков при анализе рассказа «Дама с собачкой» с своих «Лекциях по русской литературе». «Сразу замечаешь магию деталей» [1, с. 359], – говорит он, подробно анализируя не только «проблеск чеховской системы передавать обстановку наиболее выразительными деталями природы» [Там же, с. 361], но и систему персонажей, погрязших в мире пошлости, которая то и дело пробивается в житейских частностях. Однако вне критического разбора остается тот факт, что рассыпанные по тексту детали объединены общим семантическим кодом, по нашему глубокому убеждению, прямо заявленном в заголовке рассказа.

Заголовок, будучи формально локализован в позиции абсолютного начала текста, образует сильную семантическую позицию. При этом вслед за Л. М. Кольцовой следует указать на тот факт, что «пока еще в лингвистике, поэтике, стилистике нет каких-либо концептуальных подходов к тому элементу, компоненту структуры текста, который мы определили как „позиция начала“. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что существует множество слов, но нет термина для обозначения этого явно ощущаемого, „имеющего место быть“ компонента, „заголовочного комплекса“, как, например, „дебют“, „заход“, „зачин“, „лид (lead)“, „начало“, куда заголовки входят основной составляющей частью» [2, с. 9]. Важно подчеркнуть, что сам А. П. Чехов предъявлял конкретные требования к заглавиям и наряду с простотой и благозвучностью настаивал, «чтобы заглавие строго отвечало содержанию, не заставляло ожидать того, чего автор не даст ему» [3, с. 172]. Таким образом, верным оказывается и предположение, что заголовок может служить в некотором смысле ключом к будущему повествованию.

Заголовок анализируемого чеховского рассказа «Дама с собачкой» прямо соотносит его с живописной портретной традицией (заложенной эпохой Ренессанса), повторяя и саму структуру названия: номинация центрального объекта изображения и атрибута (например, «Дама с горностаем» (1489–1490) Леонардо да Винчи или «Дама с единорогом» (1504–1506) Рафаэля Санти, не писавшего на портрете, однако, ни собачку, ни

единорога, в которого она превратилась позднее). Сразу подчеркнем, что А. П. Чехов отказывается от прямой номинации изображаемой женщины в названии собственного произведения, наследуя конкретной живописной традиции, предполагающей сокрытие имени дамы в связи с ее неофициальным статусом в жизни заказчика (к которой можно отнести и картины «Портрет дамы с собачкой» (1595) Лавиния Фонтана, а также картину «Дама в желто-красном платье и собачка» середины XVII в. Самюэля ван Хогстратена и мн. др.). При этом традиция портретирования дам с их питомцами гораздо богаче, однако подавляющее большинство таких портретов содержат прямые указания имен изображенных героинь («Элеонора Гонзага делла Ровере» (1536–1537) Тициана, «Портрет Генриетты Английской, герцогини Орлеанской» (1664) Пьера Миньяра, «Шарлотта Мекленбург-Стрелицкая» (1781) Томаса Гейнсборо, «Портрет Сары Бернар» (1876) Жоржа Клерена, «Портрет княгини Зинаиды Юсуповой» (1902) Валентина Серова и др.). Жанровая живопись также изображает сцены из жизни дам и их питомцев, однако и в таком случае название по структуре связывает живописное высказывание либо с документальным принципом (приведем в пример «Праздничный день в Брайтоне» (ок. 1875–1878) Джеймса Тиссо, «Отправление на прогулку («Ты выйдешь со мной, Фидо?»» (1859) Альфреда Стевенса), либо с аллегорическим («В глубокой задумчивости» (1916) Альфреда Стевенса).

Рецепция живописной традиции портретирования дамы инкогнито, безусловно, обусловлена незаконностью связи главных героев рассказа А. П. Чехова, последовательно раскрывающейся в сюжете «Дамы с собачкой». Таким образом, живописный код позволяет не только обозначить дискурс тайной связи (функция проспекции), но и живописный дискурс портрета тайной возлюбленной (референтивная функция).

В процессе контекстуального анализа «Дамы с собачкой» методом сплошной выборки нам удалось установить 24 текстовый фрагмент, содержащий описание внешности главных героев, а также второстепенных персонажей. Большинство фрагментов относится к описанию внешности главной героини – Анны Сергеевны (17 фрагментов), «портретируемой» ключевым наблюдателем Гуровым, в восприятии которого очевидную роль играет поэтика аллюзий и реминисценций произведений изобразительного искусства, названных прямо («точно грешница на старинной картине» [4, с. 163]) либо декодируемых. Подобная частотность данных портрета главной героини (71 % от общего числа) под-

тверждает первоначальную гипотезу о портретном коде рассказа, указанном в заглавии и последовательно формирующем визуальную индизказательность. Стоит отметить, что наружность самого «художника» описана подчеркнито скупо (4 фрагмента), однако вернемся к этому позже.

Прежде всего, стоит указать, что все эти описательные единицы последовательно формируют три разных портрета Анны Сергеевны. Чеховым даны не только описания «изображаемого», но и точка зрения смотрящего, а также условные «названия» данных вербальных «полотен». Границей между ними служит не только содержание конкретного портрета (детали, за редким исключением, не кочуют из одного портрета в другой), но и способ номинации изображаемого лица.

В начале рассказа перед нами собирательный «Портрет неизвестной дамы», сопровождаемый милым питомцем: в хрестоматийной чеховской экспозиции прямо использованы и портретная номинация «на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой» [Там же, с. 159]. Учитывая, что и дальнейшее описание внешности Анны Сергеевны последовательно ограничено верхней частью тела, автор посредством двух значений слова «лицо» («передняя часть головы человека» и «особа, человек» [5, с. 266]) сумел передать и особенный взгляд наблюдающего. Гуров словно помещает живого человека, женщину, в рамки «картины» (портрета).

На протяжении первой и части второй главы посредством последовательного упоминания и повторения ряда деталей (молодость, светлые волосы, невысокий рост, берет, подобающие платье и прическа, тонкая шея и красивые серые глаза) читателю как будто доступно условное поясное изображение героини. При этом описание движется от объективных характеристик (возраст, цвет волос, габариты) к персонифицирующим деталям; связность и цельность реконструируемого образа обеспечивается повтором единиц между фрагментами («...блондинка, в берете; за нею бежал белый штиц <...> ... одна, все в том же берете с белым штицем <...> дама в берете...» [4, с. 159–160]). Таким образом, данная «система статических мотивов», замедляющих повествование [6, с. 246], призвана реконструировать портретное изображение неизвестной дамы, за которой наблюдает Гуров, что сближает описанный комплекс единиц с экфрасическими описаниями.

Оговоримся, что экфрасис в литературе XIX–XX вв., по замечанию известного исследователя последнего, Л. Геллера, являет собой «образ не картины, а видения, постижения картины» [7, с. 10]. Другими словами, экфрасис представляет

собой результат восприятия визуального объекта с позиции конкретного наблюдателя. Точно так же и фрагменты начальных сцен рассказа реконструируют опредмеченный, как правило, сознанием самого Гурова образ ялтинской незнакомки. Представляется возможным установить и направление взгляда героини данного «портрета», что является значимой семантической единицей на каждом портретном изображении, отделяющей античную традицию профильного изображения, а также средневековую традицию (где лики святых и меценатов-дарителей отличались именно типом портретного изображения) от светской традиции Возрождения. Взгляд «портретируемой» пристальным наблюдением Гурова дамы с собачкой почти всегда не направлен на наблюдателя («он встречал ее», «взглянула и тотчас опустила глаза», «кинула головой», «не глядя на него», «смотрела в лорнетку на паром» [4, с. 159–162]). При этом, как очевидно из уже приведенных примеров, для анализируемого «Портрета дамы» характерна движущаяся композиция, которая создается указаниями на движение самой героини и ее питомца («прошла <...> за нею бежал белый штиц» [Там же, с. 159], «подходила не спеша», «походка» [Там же, с. 160], «пошли рядом» [Там же, с. 161]); ее мимические реакции («Ее выражение <...> говорили ему <...>, что ей скучно здесь» [Там же, с. 160], «когда обращалась к Гурову, то глаза у неё блестели» [Там же, с. 162]). И только в воспоминаниях Гурова в конце первой главы создается иллюзия, что дама с собачкой, повернувшись (указание на шею), и установила с ним зрительный контакт (указание на цвет глаз), однако в начале второй главы Анна Сергеевна действительно смотрит на Гурова, подмечающего уже не цвет, а блеск ее глаз.

Именно через эту деталь – блеск глаз женщины – портретный экфрасис как индивидуальная и отличная от авторской точка зрения, заключающая в себе индизказательность, становится, по нашему глубокому убеждению, инструментом создания подтекста. Все четыре главы рассказа содержат характеристики глаз Анны Сергеевны, подмеченные Гуровым, определяя не только эволюцию чувств женщины, вовлеченной в стихию любовной связи, но и субъектную организацию нарратива в «Даме с собачкой». Так, отводимый взгляд в первой главе сменяет блеск глаз во второй, где они блестят то от радости, то от слез («если бы не слёзы на глазах» [Там же, с. 163]), сменяющихся к концу главы грустью («не плакала, но была грустна» [Там же, с. 165]), которая в третьей главе вырастает («по глазам ее было видно, что она в самом деле не была сча-

стлива...» [Там же, с. 171]), и, наконец, в финальной главе Анна Сергеевна отчаянно прячет заплаканные глаза («...плакала. Отвернулась от него и прижала платок к глазам» [Там же, с. 172]). Очевидно, что чеховская портретная деталь подробно передает эмоциональное состояние героини, не способной противиться чувству, описанному, однако не прямо, а посредством взгляда внешнего наблюдателя. В отличие от гуровских переживаний, переданных посредством внутренней речи персонажа.

В кульминационной сцене второй главы А. П. Чехов использует прямое сравнение героини с изображением грешницы «на старинной картине» [Там же, с. 163]. При этом упомянутая деталь («по сторонам лица висели длинные волосы» [Там же]) позволяет установить в данном фрагменте скрытый экфрасис образа Марии Магдалины в традиции западноевропейского искусства. Мы имеем в виду распространенное изображение обнаженной женщины с распущенными волосами, инспирированное шедевром Боттичелли «Рождение Венеры» (1485). Именно такой знаменитая грешница предстает на гравюре А. Дюрера (1505), в статуе Г. Эрхардта (1515), на триптихе Яна ван Дорнике (1518), на ранней картине Тициана (1532), на полотне Джампьетрино (1508–1549). Любопытно, что две другие детали «Портрета грешницы» косвенно реконструируют иконографический образ православной Марии Египетской, мы имеем в виду опустившиеся и завявшие черты лица и свечу, освещающую последнее. В этой же сцене Чехов последний раз называет главную героиню «дама с собачкой».

В заключительной главе рассказа А. П. Чехова героиня, последовательно называемая по имени, «портретирована» в интерьере «Славянского базара» с помощью нескольких деталей, с одной стороны, словно бы унаследованных из предыдущих частей истории, с другой – парадоксально сближающих данный образ одновременно с импрессионистской традицией призрачности вещи и с камерными портретами рубежа XIX–XX вв., где пространство наполнялось «околичностями», являясь семантически наполненным.

Так, монохромная цветовая палитра финального «портрета» («серое платье», «бледная» [Там же, с. 172]) роднит его с серым цветом города С. На символическом уровне подчеркивается неспособность порвать связи с этим местом, привязанность к провинциальной серости, преследовавшей Гурова во время его визита. Кроме того, слезы на глазах и скрытый платком взгляд Анны Сергеевны создают своеобразную «рифмовку» с ее образом в самом начале сюжета.

При этом, следуя импрессионистской живописи, в данном «Портрете Анны Сергеевны» Чехов передал способность к мгновенному изменению через динамические ракурсы композиции портрета («Анна Сергеевна <...> поджидала его со вчерашнего вечера <...> едва он вошел, как она уже припала к его груди <...>, поцелуй их был долгий, длительный <...> она не могла говорить, так как плакала. Отвернулась от него...» [Там же, с. 172]). Импрессионистские метаморфозы, отражающие быстротекущую жизнь, переданы автором также с помощью элементов живописного кода, когда Гуров видит в зеркале, что «голова его уже начала седеть» [Там же, с. 173], а уже в следующем абзаце «голова его стала седой» [Там же], а также обозначены метафорически через «сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть» [Там же]. Общее настроение импрессионистской живописи, где световоздушная среда стирала границы между предметами, характерна для описания интерьера гостиничного номера, в котором Чехов упоминает лишь окно, кресло и зеркало. Даже неперенные многочисленные атрибуты русского ритуала чаепития (сахар, варенье, фрукты и т. п.) редуцированы до номинации напитка.

Привлекает внимание необычная композиция пространства: отвернувшись от Гурова, сидящего в комнате, Анна Сергеевна стоит у окна (оконная рама – это еще один визуальный образ портретного кода. – А. С.), однако, когда Гуров подходит к ней и берет за ее плечи, «в это время он увидел себя в зеркале» [Там же, с. 172]. Объективно в таком случае его взгляд должен быть направлен внутрь комнаты, однако положение рук на плечах любимой женщины, на первый взгляд, вносит очевидное противоречие. В следующем абзаце, который представляет собой внутренний монолог Гурова, одновременно рассматривающего признаки собственного старения и размышляющего о бренности жизни и настоящей любви, содержится прямое указание, что поза неизменна («плечи, на которых лежали его руки» [Там же, с. 173]). Таким образом, гуровский «автопортрет» оказывается вписан в «Портрет Анны Сергеевны» благодаря зеркалу. Этот тонкий живописный прием позволяет нам установить еще один пример скрытого композиционного экфрасиса картины Яна ван Дейка «Портрет четы Арнольфини» (1434), знаменитого портрета зажиточного семейства в интерьере, в центре которого находится зеркало, отражающее самого художника. Фигуры мужа и жены на портрете изображены с соединенными руками, а у их ног

вертится маленькая собачка. Чеховский экфрасис воспроизводит шедевр фламандского живописца в формате условного сравнения, повторяя этот прием вербально («они любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья» [Там же]), однако оставляя шпичку за скобками повествования.

Внешность Гурова, описанная до этой сцены крайне скупой и автопортретированная в самом конце истории, не только не является предметом изображения, но и служит антитезой портретной галерее образов Анны Сергеевны. Погруженный в свои переживания, Гуров «пишет» все новые «портреты» своей дамы, динамика чувств которой объективируется его взглядом. Таким образом, А. П. Чехов вновь разделяет два мира – мужской и женский: мир чувств женщины передан глазами влюбленного в нее мужчины через ее внешние преобразования. Стоит подчеркнуть, что сохраняется суверенность и несинхронность переживаемого Анной Сергеевной, что многократно подчеркнуто автором. Так, хрестоматийная получасовая «арбузная» трапеzia только по звуку соответствует слезам раскаяния Анны Сергеевны после ее, как она думает, грехопадения, реконструируя мир пошлости и мещанства, о чем рассуждает В. Набоков, на которого мы ссылались выше. Сильнейший эмоциональный порыв, вынуждающий Гурова уехать в город своей тайной возлюбленной, подчеркнут Чеховым с помощью пунктуации («сказав жене, что уезжает в Петербург хлопотать за одного молодого человека – и уехал в С.» [Там же, с. 168]), однако никак не отражен в поведении Анны Сергеевны, с великим трудом сдерживающей себя при встрече в театре, подобно ее тезке Карениной в сцене скачек.

В заключение отметим, что среди экфрастических единиц рассказа «Дама с собачкой» присутствуют и портреты обманутых супругов. В условном портретном «диалоге» черты их искажены за счет преувеличения, и оба они изображены с упоминанием деталей-оценок, их характеризующих. Подобное шаржевое изображение вновь дано с позиции Гурова. Обратим внимание, что оба персонажа обнаруживают не только физическое сходство – высокие люди, лишённые гармоничности (неизящная дама и лакей), но и физически непривлекательные черты, противопоставляющие их и одновременно утрирующие визуальную комичность обоих образов (женщина с темными бровями и лысый мужчина с бакеннами). Принципиальным отличием обоих экфрастических описаний является то, что образ жены Гурова воспроизводится по воспоминаниям, тогда как портрет мужа «пишется по-живому».

Очевидна шаржевая техника изобразительного искусства в обоих случаях, порождающая визуальные стереотипы (некрасивая жена и нелепый муж).

В настоящей работе был исследован портретный код рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой», установлены единицы корпуса, их семантика и функция внутри художественного высказывания. По нашему глубокому убеждению, созданный на рубеже XIX–XX вв. текст наглядно демонстрирует внедрение новых способов письма, когда монтажная композиция актуализирует экфрастические описания, не мотивированные непосредственным повествованием. Стоит отметить, что текст рассказа содержит и традиционные для русской реалистической прозы примеры психологического портретирования (типологическое сходство с толстовской сценой было отмечено нами выше. – А. С.), а также приемы гротескного портрета-сравнения, что сближает его с предшествующей традицией.

#### Список источников

1. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. СПб.: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2010. 448 с.
2. Кольцова Л. М. Заголовок в структуре художественного текста // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2007. № 2. С. 6–19.
3. Семанова М. О чеховских заглавиях // Звезда. 1960. № 1. С. 171–174.
4. Чехов А. П. Дама с собачкой // А. П. Чехов. Избранные произведения: в 3 т. Повести и рассказы 1897–1903. Т. 3. М., 1971. С. 159–173.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. М.: РИПОЛ классик, 2006. Том 2. И–О. 784 с.
6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
7. Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

#### References

1. Nabokov, V. V. (2010). *Lektsii po russkoi literature* [Lectures on Russian Literature]. 448 p. St. Petersburg, AZBUKA-KLASSIKA. (In Russian)
2. Kol'tsova, L. M. (2007). *Zagolovok v strukture khudozhestvennogo teksta* [A Book Title in the Structure of the Literary Text]. *Aktual'nye voprosy sovremennoi filologii i zhurnalistiki*. No. 2, pp. 6–19. (In Russian)
3. Semanova, M. (1960). *O chekhovskikh zaglaviyakh* [On Chekhov's Titles]. *Zvezda*. No. 1, pp. 171–174. (In Russian)
4. Chekhov, A. P. (1971). *Dama s sobachkoi* [The Lady with the Dog]. Chekhov A. P. *Izbrannye proizvedeniya: v 3 tomakh. Povesti i rasskazy 1897–1903*. T. 3, pp. 159–173. Moscow. (In Russian)

5. Dal', V. (2006). *Tolkovy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 tomakh* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Tom 2. I–O. 784 p. Moscow, RIPOL klassik. (In Russian)

6. Tomashevskii, B. V. (1999). *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. 334 p. Moscow, Aspekt-Press. (In Russian)

7. Geller, L. (2002). *Voskreshenie ponyatiya, ili slovo ob ekfrasisе* [The Resurrection of the Concept, or the Word on the Ekphrasis]. Ekphrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma, pp. 5–22. Moscow, MIK. (In Russian)

The article was submitted on 28.08.2024

Поступила в редакцию 28.08.2024

**Салахова Айгуль Рестамовна,**  
кандидат филологических наук,  
доцент,  
Нанкинский университет,  
Кафедра русского языка,  
Высшая школа иностранных языков  
Нанкинского университета  
Авеню Сянлин, д. 163  
г. Нанкин, 210023, Китай  
aygul.salahova@gmail.com

**Salakhova Aygul Restamovna,**  
Ph.D. in Philology,  
Associate Professor,  
Nanjing University,  
Department of Russian  
School of Foreign Studies  
Nanjing University  
163 Xianlin Avenue  
Nanjing, 210023, China  
aygul.salahova@gmail.com