

Roman Shubin

Об одной анаграмме в рассказе А. П. Чехова "Дама с собачкой"

Acta Polono-Ruthenica 16, 241-252

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roman Shubin
Poznań

Об одной анаграмме в рассказе А.П. Чехова *Дама с собачкой*

Дама с собачкой (1899) – произведение, в котором, пусть и в неочевидной форме, реализована так называемая сюжетная „развязка-воскресение” или „развязка-возрождение”, связанная с изменением „безнадежного” и „закоренелого” в своем статусе героя¹. Однако разрешения на важные онтологические вопросы (что есть любовь и как преодолеть препятствия на пути к любви) герои не получают, оставаясь в зоне неопределенности:

Потом они долго советовались, говорили о том, как избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?

– Как? Как? – спрашивал он, хватая себя за голову. – Как?

И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается (X, 143)².

Как полагает В.Б. Катаев, герои оказались на переломе двух наложенных друг на друга оппозиций: когда им „казалось”, что старая игра „закончились”, но внезапно „оказалось”, что „начиналось” нечто новое, настоящее и тревожное³.

Однако нам предстоит рассмотреть данную сюжетную проблематику с иной позиции, а именно: отдельного слова, имени.

И здесь в первую очередь мы должны вспомнить польского исследователя Анджея Ксенича⁴, который в работе *Антон Чехов и мир его творчества (Antoni Czechow i świat jego dzieła)* выявляет главную проблематику

¹ См.: В. Катаев, *Проза Чехова: Проблемы интерпретации*, Москва 1979, с. 250–254.

² А. Чехов, *Дама с собачкой*, [в:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.*, т. 10, Москва 1977, с. 143. В дальнейшем все ссылки на это издание будут приводиться в тексте статьи с указанием тома и страницы.

³ В. Катаев, *op. cit.*, с. 258.

⁴ Важным открытием ценных трудов Анджея Ксенича автор обязан профессору И. Мянговской, за что сердечно ее благодарит.

и особенность художественного метода Чехова. По мнению А. Ксенича, „открытость другому”, порождающая „контексты замкнутости” и вызывающая зависимость человека от своих стереотипов, ближайшего окружения, пространства и, в конце концов, от среды, – есть одна из самых волнующих писателя проблем⁵. Отсюда вытекает и главное свойство художественного метода – замкнутость пространства, повторяемость мотивов, образов, деталей, кольцеобразная композиция⁶. Герои опутаны цепями и узами обстоятельств и стереотипов; таким „символом уз, навязанных личности, является серый забор в *Даме с собачкой*”⁷.

Но что интересно, образ звеньев, составляющих цепь, и узлов (уз) – это не только языковая метафора, которым пользуются многие авторы, пишущие о Чехове, но и глубокий, живой образ, который складывается в тексте, определяя философский прорыв рассказа, и целиком проявляется на антропонимическом уровне.

Как пишет В. Н. Топоров, „весь смысл и эстетическая ценность анаграммы как раз в том, что она [...] позволяет осмыслить и те элементы, которые понимаются как лежащие ниже границы [...] содержания”⁸. Поводом к анаграмматическому исследованию в *Даме с собачкой* служит игра слов, деформация имени Дидериц – Дрыдыриц, в результате которой актуализируется новое понятие *дыра*⁹.

В *Даме с собачкой* антропонимическое пространство крайне скудно: Дмитрий Дмитриевич Гуров и Анна Сергеевна Дидериц, – что вполне соответствует интимной истории двух людей. Однако этот минимализм в камерном тексте рассказа расшатан. Мы помним, что „умная” жена Гурова называла его претенциозно *Димитрий*, а фамилия Анны Сергеевны, точнее ее мужа, была искажена в устах неграмотного швейцара – *Дрыдыриц*. И этот третий момент крайне существен: фамилия Анны Сергеевны подана как фамилия мужа: „На доске написано фон Дидериц, – сказал Гуров. – Твой муж немец?” (X, 133), – и таким образом сама героиня

⁵ А. Ksenicz, *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992, с. 28.

⁶ А. Ksenicz, *Ścieżkami bohaterów Antona Czechowa*, Zielona Góra 2007, с. 52, 60.

⁷ А. Ksenicz, *Antoni Czechow...*, Zielona Góra 1992, с. 140.

⁸ В. Топоров, *К исследованию анаграмматических структур (анализы)*, [в:] *Исследования по структуре текста*, Москва 1987, с. 194.

⁹ В рассказе *Поцелуй* (1887) схожая ситуация возникает с фамилией фон Раббек, „русифицированной” в Фонтрябкина, выявившего целый комплекс новых значений. – Подробнее об этом см.: Р. Шубин, *Имя – образ – прототип у А. Чехова: Звукосимволическая организация имени в рассказе Чехова „Поцелуй”*, [в:] *Декабрьские литературные чтения*, Выпуск X, Ереван 2009, с. 159–170.

является представителем другой – чужой по звучанию – фамилии, которая является принадлежностью третьего персонажа.

Ялтинская топка и прототипы в рассказе давно исследованы¹⁰. Антропонимы нейтральны и „узнаваемы”: в *Гурове* мы узнаем москвича, в *фон Дидерице* – немца. Ведь вполне естественно предположить происхождение фамилии *Дидериц* от сходного по звучанию имени, например, *Diter*, в свою очередь образованного из древнегерманского *deod* ‘народ’ + *heer* ‘войско’¹¹.

Однако следует помнить, нейтральность и условная стертость этих фамилий мнима. К числу семантических сдвигов можно отнести *несоответствие* немецкой фамилии, имеющей помимо предполагаемой воинственной семантики первоимени дворянский титул *фон*, образу мужа (пусть и обрусевшего, то есть принявшего православие), названного лакеем. Причем сам нарратор незаметно становится на субъективную точку зрения героев.

То же самое касается „нейтральной” фамилии Гуров. Произведенная от крестильного имени *Гурий* (с др.-евр. ‘львенок’), упоминающаяся только в неканонической 2-й книге Маккавеев, или от прозвища *Гур* (в диалектах индюк, чванливый человек)¹², она существует как подчеркнуто простая, даже простонародная¹³ на фоне усложнившегося образа героя, приобретшего глубину и избавившегося от первоначального схематизма. Уж не является ли Гуров „самозванцем”? И хотя в случае с литературными именами такой вопрос нелеп, тем не менее вполне возможно допустить, что при авторских правках текста (а у этого рассказа их было четыре) имя героя сохраняет следы изначальных вариантов образа.

И один такой след отсылает к рассказу-предшественнику – к повести *Огни*. В этой повести на фоне больших философических рассуждений рассказывается о встрече с давней подругой, с первой любовью, во многих чертах напоминающую ялтинскую любовную историю. Инженер Ананьев представляет более циничный и откровенный тип Гурова. Ананьев (от Анания) и Гуров (от Гурий) – два героя-донжуана, оба имени подчеркнуто

¹⁰ См.: Комментарий к рассказу (X, 424).

¹¹ А. Суперанская, *Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание*, Москва 2005, с. 93.

¹² Ю. Федосюк, *Русские фамилии: Популярный этимологический словарь*, Москва 2006, с. 65.

¹³ Среди найденных нами сходных дворянских фамилий Гурьев, Гурьянов, Гурнов, а также близких Дуров и Дурново, фамилия Гуров среди дворян не встречается. См.: В. Руммель, В. Голубцов, *Родословный сборник русских дворянских фамилий*, т. I, Петербург 1886, с. 608; т. II, 1887, с. 918.

простонародные, разве что Анания – распространенное в Ветхом Завете имя. В повести есть и немец – студент фон Штенберг, правда, в отличие от Дидерица Штенберг сохраняет мужественные и рыцарские черты: „Только одни русые волосы и жидкая бородка, да, пожалуй, еще некоторая грубость и сухость черт лица напоминали о его происхождении от остзейских баронов, всё же остальное – имя, вера, мысли, манеры и выражение лица были у него чисто русские” (VII, 109).

Проследим теперь систему антропонимов в динамике. Небольшое антропонимическое пространство пронизано единообразием звукосимволических мотивов. Антропонимический континуум может быть рассмотрен в перспективе убывания: от нескольких к одному, от множества к единству, от имени как значимого слова к слову нарицательному и не значимому вовсе. Два компонента одного имени таутономичны – *Дмитрий* *Дмитрич* и сокращаются до одного: *Димитрий*. Имя героя-соперника гомогенно фамилии мужа: *Димитрий* (Дмитрич) = *Дидериц* (ди-ри-р = ди-ди^е-ри); с *Гуровым* переплетается и *Анна Сергеевна* (с легкой аллюзией на *Анну* Аркадьевну Каренину). Но вот *Гуров* и *Дидериц* в своей звукосимволической структуре более расходятся, чем сходятся (при наличии общего в центре слова смычно-дрожащего [р]). Об этом ярко свидетельствует фонетико-артикуляционная оппозиция гласных и согласных: у слова *Гуров* заднеязычный взрывной [г] в соединении с лабиализованными задними верхней [у] и средней [о] локализует слово в задней части ротовой полости, слово как бы из глубины гортани, перекатываясь через дрожащий [р] медленно, плавно протекает и поднимается к губам, к лабиальной [в]. У фамилии *Дидериц* картина совсем иная: благодаря переднеязычным звукам [д-и-д-е-...-и-ц] и полному отсутствию лабиализованных и гортанных звуков слово локализовано в передней части, оно вызывает напряженное усилие, растягивающее рот в широкой гримасе, улыбке, и создает цокающий эффект.

„Глубокое” артикуляционное положение слова *Гуров* является более „роднее” и „ближе” русскому сознанию в ассоциативном плане, чем „немецкое” слово „*Дидериц*”, как бы ударяющее по зубам. В том числе благодаря и тому, что происхождение фамилии *Гуров* прозрачно (от имени *Гурий*), в то время как *Дидериц* семантически полностью невнятен. Русский мужик (швейцар), пытаясь выговорить это слово, ошибается. Но его ошибка объясняет ему и значение этого чужеземного слова – *Дрыдыриц*, то есть *дыра*. А дыра – это своеобразная оценка, данная мужу *Анны Сергеевны*, сведение к нулю его значимости. Более того, как далее покажет

анализ, дыра оформляет подтекстовую зону рассказа, его космологический фон (через нем. Fond ‘задний план’ из фр. fond ‘основание, дно’ от лат. *fundus* ‘бездна’) ¹⁴.

По мнению О. Трубачева, слово *дыра* (*дира*) является вторичным образованием, связанным с понятием **deru* (*дирати*) и означающим ‘отверстие, щель, пролом в чем-либо’, сам же концепт богаче представлен в группе славянских корней **dira* и **dura* (польск. *dziura*), охватывающих такой круг понятий, как ‘дыра, яма, рывина, ров, нора, проход, дупло, зад, анус, женский половой орган, корма лодки’ ¹⁵. Но в подтекстовом слое *Дамы с собачкой* русское *дыра* вобрало практически все перечисленные значения.

Дыра – это не понятие, не категория, не идея и не образ. Это форма репрезентации, некий прорыв сквозь материю, в том числе и материю художественную. Дыра открыто звучит, и в попытке понять это звучание, в движении вверх по смыслу мы можем обнаружить, как звук становится и образом, и символом, и понятием ¹⁶.

И. Дыра как место. [1] Дыра как символ города С., в котором глядя на забор, „серый, длинный, с гвоздями”, Гуров думает: „От такого забора убежишь” (X, 138) хотя о „побеге” героини нет и речи в рассказе. [2] Дыра как провинция: в воспоминаниях С. Елпатьевского, дырой, то есть глубокой провинцией, назван ялтинский топос: „Он дразнил меня, называл мой дом, высоко на горе, над Ялтой, откуда открывался великолепный, единственный вид в Ялте на море и на горы – «Вологодской губернией», а я называл его место – «дыра»” ¹⁷. [3] Дыра и город Жиздра: Ср. замечание Гурова о провинциалах: „Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал” (X, 130). После имени Дрыдыриц **Ж[ы]здра** – второй звукосимволический оним, поддерживающий семантику **дыры**).

¹⁴ М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1986, т. IV, с. 202. В дальнейшем ссылки на словарь Фасмера – в тексте статьи с указанием фамилии, тома и страницы.

¹⁵ *Этимологический словарь славянских языков*, т. V, Москва 1978, с. 157, 205; см.: Фасмер I, 515; 559.

¹⁶ Нами уже сделана попытка рассмотреть через внутренний образ фамилии Дырявин подтекстовый слой рассказа *В пансионе*. Подробнее об этом см.: Р. Шубин, *Подтекст у Чехова: организация подтекста на субвербальном уровне*, [в:] *Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии*, Выпуск 3, Ереван 2008, с. 259–271.

¹⁷ С. Елпатьевский, *Антон Павлович Чехов*, [в:] *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*, Москва 1960, с. 578.

II. Дыра как женское лоно. Вагинальная семантика напрямую реализована [4] „женской болезнью”, якобы из-за которой Анна Сергеевна ездила в Москву, к Гурову, а [5] метонимически показана опереттой *Гейша*, которую показывали в городе С.¹⁸ Н. Ф. Иванова сближает Анну Сергеевну с главной героиней оперетты гейшей Мимозой: „есть какая-то тонкая связь между Анной Сергеевной, хрупкой женщиной, сжимающей веер в руках, знающей, понимающей искусство, – и главной героиней оперетты Мимозой, в которой то же изящество, душевная тонкость, связь с искусством”¹⁹. А нарратор, на этом же сближении, называет лорнетку „вульгарной”. У самого Чехова есть и другие ассоциации с японской культурой: по пути на Сахалин он увлеченно писал об отсутствии жеманности у японских проституток, которые „отвечают прямо”, „как по-японски называется то и другое” и даже показывают рукой²⁰. Следом этой ассоциации, вероятно, являются духи Анны Сергеевны из японского магазина. [6] К данной семантике примыкает образ мужа Дидерица-Дрыдырица, наделенного через фамилию лакейской внешностью и феминным символом, который легко трансформируется в [7] анальный²¹ (об этом подробнее ниже).

Негативному образу фон Дидерица соответствует не менее уничижительная характеристика мужа Кисочки в повести *Огни* – грека, в имени которого присутствуют элементы телесного низа и намек на сексуальную девиацию: „**Популаки** или *Скарандопуло*”: „Выучится музыке и манерам, выйдет замуж за какого-нибудь, прости господи, грека-тиндоса, проживет серо и глупо, без всякой надобности, народит, сама не зная для чего, кучу детей и умрет. Нелепая жизнь!” (VII, 115).

III. Дыра как омут. [8] Предполагаемая этимологическая связь между *дырой* и *пуга (нырять)²² находит и текстуальное соответствие: герой как

¹⁸ Любопытно, что в первом действии оперетты, которую успел посмотреть Гуров, звучит ария гейши Мимозы *Влюбленная золотая рыбка*, в которой Мимоза идентифицирует себя с рыбкой в аквариуме. Аквариум – субститут глубины и тайной жизни, выставленной напоказ. Тем не менее образ рыбки вписывается в гуровский страх перед женщинами-хищниками. Оригинальный текст либретто вместе с нотным письмом см. здесь: [online] <<http://notes.tarakanov.net/geisha.htm>>.

¹⁹ Н. Иванова, *Оперетта в прозе А. Чехова*, „Вестник Новгородского государственного университета” 2000, № 15, с. 76.

²⁰ Изъятое место из письма А. Суворину 27 июня 1890 года, [в:] *Эротика в русской литературе, Литературное обозрение*, Москва 1992, с. 55.

²¹ Одна из вероятных этимологий *пизды* – от *бъздмти (ср.-рус. бздеть ‘испускать газы’), метонимически указывающая на анус. См.: М. Мокиенко, Т. Никитина, *Русское сквернословие. Краткий, но выразительный словарь*, Москва 2008, с. 175.

²² Предположение Отрембского, отвергаемое М. Фасмером (Фасмер I, 559).

бы пропал, проваливаясь в омут, при встрече с хищными „красивыми, холодными” женщинами, уподобленными рыбам, ср.: „красота их возбуждала в нем ненависть и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую” (X, 132). Ср. также фразу М. Золотоносова со ссылкой на [Екк. 7.26]: „Гуров – уловляемый грешник”²³, свидетельствующую о предрасположенности героя к падению. Неслучайно и автор в самом начале повествования предупреждает о мнимой легкости флирта для *москвичей, тяжелых на подъем*, в результате чего „всякое сближение [...] вырастает в целую задачу, сложную чрезвычайно, и положение в конце концов становится тягостным” (X, 129) – то есть опять же фразеологически локализует Гурова в *яме* или *дыре*. Суть сложности не столько в падении, сколько в „горьком” опыте донжуанских взаимоотношений Гурова с женщинами, приводящем к потере независимости и душевных сил, и основанном, как скрупулезно проанализировал М. Н. Золотоносов, на подспудной женофобии²⁴. По сути, „легкое” знакомство с Анной Сергеевной и возникшая в результате любовь – это и есть сбывшееся предупреждение: герой бесповоротно завяз в отношениях, вязкость присутствует и в финале. И если, по мысли О. Фрейденберг, мифологический „герой делает только то, что семантически сам означает”²⁵, то Гуров попадает туда, что и названо соответствующим именем.

IV. Дыра как горло (жерло). [9] И наконец, к омуту герой приближен не только через женщин, но и своей фамилией, ее отмеченной выше локализованностью в гортанной части ротовой полости. Близкое к значению омута латинское слово *gurgēs* ‘водоворот, омут; пучина, бездна; пожиратель, мот, расточитель’, связанное с *gurgullo* ‘горло, глотка, гортань’²⁶, при и.-е. **gʰr-tlo*, с одной стороны, соотносится с фонетико-артикуляционной структурой фамилии *Гуров*, а с другой – указывает еще на один вариант концепта дыры – горло. Гуров не только „уловляемый грешник”, но и известный „пожиратель” женщин, даже в прямом смысле, ибо *жрать* – это фонетический коррелят слова *горло* (Фасмер I, 442; ЭССЯ, VII, 205).

²³ М. Золотоносов, *Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии*, Москва 2007, с. 94.

²⁴ См.: М. Золотоносов, *op. cit.*, с. 90–102.

²⁵ О. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1997, с. 223.

²⁶ И. Дворецкий, *Латинско-русский словарь*, Москва 1976, с. 464. Связь Гурова с горлом вызывает обширный блок звукоподражаний типа *горготать* ‘громко смеяться, гоготать’ и др.-инд. *ghurghuras* ‘булькающий звук’ (см.: Фасмер I, 441).

V. Дыра как падение. [10] Дыра метонимически предполагается „грехопадением” Анны Сергеевны, с маркированными словами „я дурная, низкая женщина” вместо эквивалентного „я падающая”. [11] Гуров и Анна Сергеевна любили бывать на *водопаде* в Ореанде, столь любимом ялтинскими курортниками, который не только символизирует *падение* в чистом виде²⁷, наглядно иллюстрируя *силу притяжения*, но и его называет. Кроме того, в образе водопада содержится аллюзия на стих из псалма, связующий водопад с бездной: „Бездна бездну призывает голосом водопадом Твоих: все воды Твои и волны Твои прошли надо мною” (Пс. 41.8). Поэтому сюжет падения героини осмысливается уже в тексте как попытка убежать от мужа, разрушить социальную и пространственную детерминацию.

VI. Дыра как бездна. [12] Поистине космическая бездна открывается в *Ореанде* (= дыра), куда герои поехали сразу после „падения” Анны Сергеевны. Дыра, расширенная до державинского *жерла вечности* и *пропасти забвенья*²⁸, явлена в структуре пейзажа: „сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба’, вызвавшем зависание над вечностью. Об этом – текстуально: „Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, *доносившийся снизу*, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас” (X, 133). А бездна, как подсказывает латинское слово *profundum*, это [13] Преисподняя, смерть. Так же как русское слово *без-дна* является дескрипцией *дыры* и эвфемизмом смерти²⁹.

В повести *Огни* ночь также представлена в образе „грандиозной” бездны: „Вы знаете, когда грустно настроенный человек *остаётся один на один с морем или вообще с ландшафтом*, который кажется ему *грандиозным*, то почему-то к его грусти всегда примешивается уверенность, что он проживет и *погибнет в неизвестности*, и он рефлексивно хватается за карандаш и спешит записать на чем попало свое имя” (VII, 113).

²⁷ См.: аллюзию на главный мотив падения в стихотворении *Водопад* Г. Державина: *Не упадет ли в сей зев / С престола царь и друг царев?* [в:] Г. Державин. *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1957, с. 180.

²⁸ См.: стихотворение *Река времен в своем стремленьи*, [в:] Г. Державин, *op. cit.*, с. 360.

²⁹ См.: поговорку *В мире что в море (омуте): ни дна ни покрывки*, [в:] В. Даль, *Пословицы русского народа*, т. I, Москва 1984, с. 238; а выражение *чтоб тебе ни дна ни покрывки* в качестве фразеологизма обозначает проклятие (шутл. и бран.), заменяясь синонимами *чтоб ему пусто было, черт бы его побрал*. См.: В. Тришин, *Словарь синонимов ASIS*, Москва 2010, [online] <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/95265/ни>.

В *Даме с собачкой* диалог с вечностью (бездной) принимает уже другой оборот. Вечное море подавляет звук имени, девальвирует его смысл, совершенно как у Пушкина в первом катрене стихотворения *Что в имени тебе моем?*; вечное море равнодушно к жизни и смерти человека. Но оно оставляет в человеке некий узор, некий иероглиф, который назван Чеховым залогом „непрерывного совершенства”: „Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства” (X, 133).

VII. Дыра как потаенное место. *Дыра* (в качестве *потаенного места* и жизни, *протекавшей тайно*) предполагается концептом глубины, возникающим в описании [14] *тайной жизни* Гурова, в которую было помещено то, что было „важно, интересно, необходимо”, что составляло „зерно его жизни” (X, 141).

VIII. Дыра как отсутствие. Итак, *дыра* – это звуковой первообраз, выявляемый в главных онимах рассказа Дмитрий (и подспудно: Дуров), Жиздра, Дидериц, Дрыдыриц, Ореанда, и не только. Дыра – это зримое отсутствие, а отсутствие – это присутствие другого³⁰. Так, через загадочное отсутствие (то есть дыру) русские загадки показывают человека: *Стоит дуб, на дубу клуб, на клубе семь дыр. Шелков клуб, семь дыр вокруг*³¹ (а семь дыр – глаза, уши, ноздри, рот). Глупый в пословицах называется *лободырным*³².

[15] Мифопоэтический образ *дыры* как субститута женского лона и бездны охватывает все действие в целом. Можно сказать, метасемантическая *пустота, провал, бездна*, вызывающие метадействие *пропадание* (в омут), *падение* (и *грехопадение*), является главной смысловой пружиной всего рассказа. У концепции дыры как отсутствия два полюса присутствия. Первый – женщина, Анна Сергеевна, носящая фамилию нелюбимого мужа.

³⁰ „Структуралистское отсутствие говорит нам о том, что на месте того, чего нет, появляется что-то другое” – У. Эко, *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*, Санкт-Петербург 2006, с. 433.

³¹ В. Даль, *Пословицы русского народа*, т. I, Москва 1984, с. 250.

³² *Прохор письмо прислал, а лободырному велел деньги собирать* [в:] Даль, *op. cit.*, с. 265.

Второй – это бездна и смерть. В связи с этим и финальная сцена, неопределенная и как бы не имеющая конца: „что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается” (X, 143) – локализуется между двумя безднами, между женщиной и смертью, и семантизируется как вечность, то есть „непрерывное совершенство”. Эта вечность нерешенных вопросов, вечность паузы между словами и является итогом движения чеховских героев-любовников и героев-мужей. Именно в этой неопределенности герои рассказа, говоря словами Ксенича, максимально открылись друг другу, при этом не разорвав видимых уз³³.

Но вернемся вновь к фамилиям рассказа. Вот „лакейская” внешность фон Дидерица:

Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер (X, 139).

Сразу обратим внимание на то, что „улыбался сладко” – это и есть портретная черта, которая воспроизводит артикуляцию фамилии Дидериц, такая же артикуляция передних [и] и [е] проявляется в выделенных слогах (с небольшой долей взрывных переднеязычных [д] и [т]): *длинной фигуре, лысине, лакейски-скромное, улыбался, в петлице, лакейский*. Конечно, лакейство фон Дидерица в условиях позднего реализма социально. Однако, будучи никак не мотивировано, а точнее – мотивировано только обидой и разочарованием Анны Сергеевны, не сумевшей объяснить, где же работает муж, это рабство может быть декодировано в рамках матримониальных и сексуальных отношений. *Сутулость и постоянные поклоны*, которые воспроизводила походка *молодого человека со сладкой улыбкой, скромная лысина*, наделяют персонажа социальным знаком *покорности*, хорошо описанным К. Лоренцем как средство самозащиты у хищников³⁴ и восходящим даже не к доисторической, а к дочеловеческой древности, по мнению В. Айрапетяна. Этот знак покорности и подчиненности, когда зверь подставляет шею для не-убийства, сравним с главным матерным ругательством и является своего рода „подставлением для не-соития”³⁵.

³³ См.: А. Ksenicz, *Antoni Czechow...*, с. 140.

³⁴ Л. Конрад, *Агрессия (так называемое „зло”)*, Москва 1994, с. 137.

К тому же от этой покорности фон Дидериц получает удовольствие (сладкая улыбка). И таким образом в подтекстовом плане фон Дидерица отчетливо выступают черты андрогинизма или гомосексуализма. В связи с этим фамилия Дидериц может быть этимологизирована как состоящая из двух немецких артиклей **die** + **der** + **itz**, обозначающих грамматический женский и мужской род существительных. Анаграмматизированным в фамилии Дидериц является понятие *педерастия*³⁶ (наряду с *дырой* – в *Дры-дыриц*), а оно обозначает сексуальную и социальную девиацию ущербного Дидерица, и по примерам А. Плуцер-Сарно означает скатывание к самому низу социальной лестницы³⁷. Таким образом, социальное низвержение мужа переворачивает его сексуальный статус с *der* на *die*. На этом фоне возникает вопрос о фаллической семантике и криптограмматической природе фамилии Гуров, который напрашивается в связи с отмеченной выше фонетической оппозицией между двумя фамилиями.

Но вот таутоним *Дмитрий Дмитриевич* связан с женским началом. Ночная поездка Гурова с Анной Сергеевной в Ореанду и размышления о вечности напоминают ночное „свидание” еще одного Дмитрия – Дмитрия Ионыча Старцева (*Ионыч*, 1898). Лукаво подстроенная Катериной-Котиком встреча Дмитрия с памятником *Деметти* (случайная итальянская певица, приехавшая в Россию, чтобы в ней умереть) обрастает неслучайными подробностями. Прежде всего это была встреча с самой собой (в ипостаси Другого), что заметно при практическом сходстве имен, если учесть, что имя *Димитрий* произошло от женского имени греческой богини *Деметры*, у которой важна именно растительная функция. Памятник изображал часовню с ангелом наверху, но опознавался как памятник Женщине, которая навеяла размышления о молодых женщинах и девушках, выхваченных эротическим воображением в самую сокровенную минуту любви („которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке”), но уже умерших и лежащих в земле. Тот же самый камень памятника „превратился” в женское тело и начал манить доктора уже наяву: „[...] перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...” (X, 32).

³⁵ В. Айрапетян, *Русские толкования*, Москва 2000, с. 138.

³⁶ Слово активно в языке писателя и, обрастая культурным содержанием, переносится в несексуальные сферы. „Жить в городе летом – это хуже педерастии и безнравственнее скололожства” (*Письма I*, 248).

³⁷ А. Плуцер-Сарно, *Большой словарь мата*, т. I, Санкт-Петербург 2005, с. 135.

Итак, в рассказе *Дама с собачкой* отмечено сильное анаграмматическое поле; два имени и три персонажа создают чрезвычайно насыщенный звукосимволический фон, реализуемый в подтексте рассказа, в анаграмматизированном первопонятии *дыра*. *Дыра* же, зашифрованная в ироническом слове „Дрыдыриц” – это не только насмешка, призванная унижить персонажа (мужа-лакея) и „перевернуть” его пол. Понятие дыры и падения в бездну связано с попыткой разрушить замкнутость как пространственной, так и социальной сферы. Дыра соотносима с такими семантико-пространственными и мифопоэтическими категориями, как женщина и бездна (смерть). Бездна же локализована в природе и в женщине, женской природе. Поэтому сложное чувство притяжения-удаления, овладевающее героем, неопределенность финала рассказа показывают вполне определенное подспудное бегство героя от смерти.

Streszczenie

O pewnym anagramie w opowiadaniu A. Czechowa „Dama z pieskiem”

W niniejszym artykule autor rozpatruje niektóre ukryte znaczenia opowiadania Czechowa. Szczegółnej analizie poddaje koncept otchłani, który ujawnia się poprzez grę słów, w kalamburze. Obraz otchłani współtworzy kosmologiczne tło opowiadania i odnosi się do takich mityczno-poetyckich kategorii, jak kobieta i śmierć. Na podstawie tego objaśnia antroponimy głównych bohaterów.

Summary

About one anagram in Anton Chehov's story "The Lady with the Little Dog"

In this article are considered some latent senses. In particular in the analysis comes to light concept of the *hole* (*abyss*), which is given in verbal game, in a pun. The image of a *abyss* presens a cosmological background of the story and corresponds with such mythological categories, as the woman and death. Thereupon are interpreted the Names proper of protagonists.