

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 героя<sup>1</sup>. 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 избавиться 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)<sup>2</sup>.

Как полагает В.Б. Катаев, герои оказались на переломе двух наложенных друг на друга оппозиций: когда им „казалось”, что старая игра „закончилась”, но внезапно „оказалось”, что „начиналось” нечто новое, настоящее и тревожное<sup>3</sup>.

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 Ксенича<sup>4</sup>, который в работе *Антон Чехов и мир его творчества (Antoni Czechow i świat jego dzieła)* выявляет главную проблематику

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> В. Катаев, *op. cit.*, с. 258.

<sup>4</sup> Важным открытием ценных трудов Анджея Ксенича автор обязан профессору И. Мьяновской, 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 проблем<sup>5</sup>. Отсюда вытекает и главное свойство художественного метода – замкнутость пространства, повторяемость мотивов, образов, деталей, кольцеобразная композиция<sup>6</sup>. Герои опутаны цепями и узами обстоятельств и стереотипов; таким „символом уз, навязанных личности, является серый забор в *Даме с собачкой*”<sup>7</sup>.

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”<sup>8</sup>. Поводом к анаграмматическому исследованию в *Даме с собачкой* служит игра слов, деформация имени Дидериц – Дрыдыриц, в результате которой актуализируется новое понятие *дыра*<sup>9</sup>.

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

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

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

<sup>7</sup> А. Ksenicz, *Antoni Czechow...*, Zielona Góra 1992, с. 140.

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

<sup>9</sup> 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 исследованы<sup>10</sup>. 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’<sup>11</sup>.

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 Макавеев, или от прозвища *Гур* (в диалектах индюк, чванливый человек)<sup>12</sup>, она существует как подчеркнуто простая, даже простонародная<sup>13</sup> 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

<sup>10</sup> См.: Комментарий к рассказу (X, 424).

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

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

<sup>13</sup> 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 звуко-символических 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 таутоничины – *Дмитрий Дмитрич* и сокращаются до одного: *Димитрий*. Имя героя-соперника гомогенно фамилии мужа: *Димитрий* (Дмитрич) = *Дидериц* (ди-ри-р = ди-ди<sup>с</sup>-ри); с *Гуровым* переплетается и *Анна Сергеевна* (с легкой аллюзией на *Анну* Аркадьевну Каренину). Но вот *Гуров* и *Дидериц* в своей звуко-символической 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, перекачиваясь 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’)<sup>14</sup>.

По мнению О. Трубачева, слово *дыра* (*дира*) является вторичным образованием, связанным с понятием \**degu* (*дирати*) и означающим ‘отверстие, щель, пролом в чем-либо’, сам же концепт богаче представлен в группе славянских корней \**dura* и \**dura* (польск. *dziura*), охватывающих такой круг понятий, как ‘дыра, яма, рывина, ров, нора, проход, дупло, зад, анус, женский половой орган, корма лодки’<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup>.

**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»”<sup>17</sup>. [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 приедет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал” (X, 130). После имени Дрыдыриц Ж[ы]здрa – второй звуко-символический оним, поддерживающий семантику **дыры**).

<sup>14</sup> 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.

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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>. 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 рукой<sup>20</sup>. 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] анальный<sup>21</sup> (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-пиндоса, 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)<sup>22</sup> находит и текстуальное соответствие: герой как

<sup>18</sup> 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>>.

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

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

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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 чешию” (X, 132). Ср. также фразу М. Золотоносова со ссылкой на [Екк. 7.26]: „Гуров – уловляемый грешник”<sup>23</sup>, 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 женофобии<sup>24</sup>. 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”<sup>25</sup>, 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’<sup>26</sup>, при и.-е. *\*g<sup>h</sup>1-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).

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

<sup>24</sup> См.: М. Золотоносов, *op. cit.*, с. 90–102.

<sup>25</sup> О. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1997, с. 223.

<sup>26</sup> 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 падшая”. [11] Гуров и Анна Сергеевна любили бывать на *водопаде* в Ореанде, столь любимом ялтинскими курортниками, который не только символизирует *падение* в чистом виде<sup>27</sup>, 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*<sup>28</sup>, 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 смерти<sup>29</sup>.

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).

<sup>27</sup> 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.

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

<sup>29</sup> См.: поговорку *В мире что в море (омуте): ни дна ни покрышки*, [в:] В. Даль, *Пословицы русского народа*, т. I, Москва 1984, с. 238; а выражение *чтоб тебе ни дна ни покрышки* 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](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 другого<sup>30</sup>. 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*<sup>31</sup> (а семь дыр – глаза, уши, ноздри, рот). Глупый в пословицах называется *лободырным*<sup>32</sup>.

[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.

<sup>30</sup> „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.

<sup>31</sup> В. Даль, *Пословицы русского народа*, т. I, Москва 1984, с. 250.

<sup>32</sup> *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 уз<sup>33</sup>.

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 матримонимальных 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 хищников<sup>34</sup> 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”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> См.: А. Ksenicz, *Antoni Czechow...*, с. 140.

<sup>34</sup> 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*<sup>36</sup> (наряду с *дырой* – в *Дры-дыриц*), а оно обозначает сексуальную и социальную девиацию ущербного Дидерица, и по примерам А. Плущер-Сарно означает скатывание к самому низу социальной лестницы<sup>37</sup>. 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 самим 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, сторали 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).

<sup>35</sup> В. Айрапетян, *Русские толкования*, Москва 2000, с. 138.

<sup>36</sup> Слово активно в языке писателя и, обрстая культурным содержанием, переносится в несексуальные сферы. „Житье в городе летом – это хуже педерастии и безнравственное скотоложство” (*Письма I*, 248).

<sup>37</sup> А. Плущер-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 звуко-символический 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.