

ANDRZEJ KSENICZ

Uniwersytet Zielonogórski, Polska

a.ksenicz@ifw.uz.zgora.pl

Kanon kobiecości w rozumieniu Antona Czechowa

Miejsce kobiety w twórczości i życiu autora *O miłości* zostało oczywiście odnotowane, ale zastanawiająco mało konkretnie rzecz sama została zaprezentowana i zinterpretowana. Tekst taki jak *A.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе „Невеста”* Siergieja Tichomirowa to właściwie wyjątek. Trzeba przy tym odnotować, że badacz zajął się szczególną rolą tej kobiety u boku pisarza, wskazując na jej destrukcyjny czy wręcz zabójczy wpływ na Czechowa. W takim właśnie ujęciu próbuje on odkodować postacie bohaterki w ostatnim opowiadaniu pisarza¹. Nasze poszukiwania pójdą zdecydowanie w innym kierunku.

Kobiety odegrały w życiu Czechowa znaczącą rolę, chociaż poza ostatnią, tzn. wspomnianą Olgą Knipper, nie dały biografom i krytyce jakiegось szczególnie bogatego materiału do rozważań. Praca Jeleny Tołstoj *Поэтика раздражения* to w znacznej mierze nadinterpretacja, której kanwę stanowią dane z listów, wspomnienia znajomych i niektóre utwory pisarza². Dyskrecja Czechowa oraz unikanie bezpośredniego przenoszenia do wątków utworów faktografii związanej z jego osobistymi kontaktami nie oznaczają wcale braku materiału, który obecnie zwykliśmy nazywać genderowym. Pozostaniemy niejako na obrzeżach tej problematyki, ponieważ zajmiemy się próbą odpowiedzi na pytanie, jak pisarz rozumiał cielesne piękno kobiety oraz jaką funkcjonalną rolę pełni ono w jego utworach. Nie ulega bowiem wątpliwości, że już od najwcześniejszych tekstów: scenek, humoresek, satyrycznych opowiadań kobiety, ich charaktery i przymioty ciała wykorzystywane były przez autora *Córy Albionu* w sposób twórczy.

¹ С. Тихомиров, *А.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе „Невеста”*, [w:] *Чеховиана. Чехов и его окружение*, red. В. Катаев et al., Москва 1996, s. 265.

² Zob. Е. Толстая, *Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов*, Москва 1994.

Kiedy czytamy listy pisarza, łatwo zauważamy, że jego stosunek do kobiet nie wyróżniał się jakąś szczególną atencją. Wyjątek stanowiły matka pisarza, może siostra czy Maria Zańkowiecka i jeszcze dwie, trzy kobiety. W listach znajdujemy zwyczajowe, a nawet tzw. obiegowe opinie o paniach. Młody pisarz, po kilku latach nieobecności w Taganrogu swój zachwyt dla kobiet z południa Rosji wyraził okrzykiem: „Ах, какие здесь женщины!”³. Miał najwyraźniej jednak młody Czechow dość tradycyjne wyobrażenie o ich zaletach i wadach, w liście do Aleksieja Suworina pisał bowiem:

Мысли ваши насчет женщин весьма правильны. Больше всего несимпатичны женщины своею несправедливостью и тем, что справедливость, кажется, органически им не свойственна. Человечество инстинктивно не допускало их к общественной деятельности; оно, Бог даст, дойдет до этого умом. В крестьянской семье мужик и умен, и рассудителен, и справедлив, и богобоязлив, а баба — упаси Господи Боже! (5, 18)

Nie takiej zapewne opinii o kobietach spodziewaliśmy się po autorze *Damy z piaskiem*, ale przecież to Gurow, bohater opowiadania, do momentu poznania Anny nazywa je „niższą rasą”. By zaskoczenie to nieco stonować, przywołam opinię pisarza o płci pięknej skierowaną do Lidii Awiłowej, z której wynika wprost, że mówiłby on o kobietach jeszcze dosadniej, gdyby nie to, że czuje się: „[...] сдержан привычною порядочностью и привязанностью к матери, сестре и вообще к женщинам” (5, 27). Do tych wyjątkowych należała, jak sądzę, wspomniana już Zańkowiecka, z którą Czechow utrzymywał kontakt przez wiele lat. Interesowała go jako kobieta i aktorka, którą, jak pisał, „Україна не забуде!” (4, 347). Ale równocześnie nie powstrzymał się od dosadnego komentarza po obejrzeniu jej w spektaklu z życia „prostego ludu”: „Вчера в глупейшей пьесе видел Заньковецкую. И жаль было, и стыдно” (5, 253). Nie dodał tylko pisarz, że carski ukaz nie pozwalał ukraińskim trupom teatralnym wystawiać innych sztuk.

Trudno byłoby, na podstawie listów pisarza czy wspomnień jego znajomych, nakreślić jakoś mocniej skonkretyzowany kanon kobiecego piękna, natomiast to, co znajdujemy w utworach, należy traktować w kategoriach estetyki podporządkowanej założeniom twórcy realizowanym w danym utworze. Nasuwa się tu, może nieco paradoksalnie, zbieżność z wywoodem Carla Gustava Junga, dotyczącym podmiotu i przedmiotu w estetyce⁴. Jeżeli przyjęlibyśmy, że pisarz patrzy na kobietę jako *przedmiot* postrzegany właśnie w kategoriach estetyki, to pozwoli to nam, jak sądzę, prawidłowo odczytać sens niektórych powtarzających się określeń, takich jak: „piękna”, „przepiękna”, „brzydka”, „pomarszczona”, „blada”, „chuda”, „bezkrwista”, „trupia biel”. Analiza korespondencji pisarza i wspomnień znających go bliżej ludzi daje pewne wyobrażenie

³ А. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Письма в двенадцати томах*, Москва 1974–1983, *Письма...*, t. 2, s. 55. Dalej cytaty w tekście pochodzą z tego wydania — w nawiasie tom i numer strony.

⁴ Zob. C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 323–334.

o tym, jakie kobiety interesowały Czechowa, ale często są to wzajemnie wykluczające się sądy. Należy wspomnieć, iż pierwszą kandydatką na żonę, zdaniem niektórych badaczy, była córka znanego moskiewskiego adwokata, Żydówka Jewdokija (Dunia) Efros. Jej przeciwieństwo stanowiła Lika Mizinowa, piękna blondynka, którą Czechow najwidoczniej kochał, ponieważ właśnie do niej pisał: „Очевидно, и здоровье я прозябал так же, как Вас” (5, 318). Amplituda sądów pisarza o kobietach, ich pięknie, zaletach czy roli w życiu mężczyzny jest właściwie ogromna. Niektóre z nich, zwłaszcza te z wczesnych lat osiemdziesiątych, są dla kobiet raczej niesympatyczne, podobnie jak ta z listu do Suworina. Jako bywalec teatralnych kulisów stwierdzał on na przykład, że od tancerek z baletu „в антрактах [...] пахнет, как от лошадей” (3, 300). Jednocześnie jako pisarz i mężczyzna rozumiał, że:

Без женщин повесть, что без паров машина. Впрочем, женщина у меня есть, но нет жены и нет любовницы. А я не могу без женщин! (2, 182)

Tak jak wszystko u pisarza: detal, dom, otoczenie, drzewo, sad czy pole — ma swoje funkcjonalne i artystyczne uzasadnienie i przeznaczenie, tak samo jest z postacią kobiety. Ledwie zarys jej postaci, szkic do portretu spełnia u autora *Żony* określoną funkcję. Wyraźnie czytelnie, a czasem wprost przejawiało się to już we wczesnych utworach, w których wymagała tego oszczędność używanych w nich środków wyrazu. Wybiegając niejako do przodu, należy stwierdzić, że później zmieniło się to o tyle, iż wykorzystanie takiego materiału twórczego stało się bardziej dyskretne. W tekstach *Który z trzech* (*Который из трех*) oraz *On i ona* (*Он и она*) z roku 1882 pojawiają się funkcjonalnie zarysowane kobiece portrety. Są one czytelnie negatywne, ale dodajmy, że nie bardziej niż męskie. W pierwszej scenie, utrzymanej w konwencji „trójkąta małżeńskiego”, czytamy o „молодой, хорошенькой, развратной гадюке”, chociaż jeden z panów z przekonaniem mówi o niej „piękność” (1, 238).

W drugim, nieco dłuższym tekście, portret bohaterki staje się zaczynem do rozważań na temat kobiecej urody. Wynika z nich, że kobiety posiadały zastanawiającą zdolność bycia pięknymi, odnotujmy jednak, iż te mocno złośliwe uwagi wypowiada mężczyzna:

Играя Маргариту, она, двадцатисемилетняя, морщинистая, неповоротливая, с носом, покрытым веснушками, выглядит стройной, хорошенькой, семнадцатилетней девочкой. На сцене она менее всего напоминает самое себя. (1, 239)

Podobnie potrafi ona grać piękność na uroczystych przyjęciach, a przecież mąż nie widzi w niej nic podobnego. Konwencja satyrycznego utworu pozwala młodemu autorowi na takie przerysowania, istotniejsze jest jednak w tym wypadku odnotowanie kształtującego się wyraźnie autorskiego chwytu w kreśleniu wizerunku kobiety, dopełniającego artystyczną strukturę utworu.

W opowiadaniu *Pani* (*Барыня*), z tego samego roku, znajdujemy raczej rzadki dla tego okresu — mam na myśli rozbudowany — kobiecy portret, jakich niewiele będzie nawet w późniejszych opowieściach, np. w *Trzech latach*

(*Три года*, 1895). Przywołam tylko fragmenty rysunku podkreślającego urodę bohaterki:

Глаза у нее карие, глубокие, недоверчивые, скорей мужские, чем женские. [...] Лицо было полное, симпатичное, здоровое, а шея [...] и бюст были великолепные. (1, 261)

Nic dziwnego zatem, że podoba się mężczyznom, nie zaskakuje też wcale fakt, że z premedytacją wykorzystuje ona swój cielesny powab. Zastanawiać może tylko brak w nim akcentów negatywnych, w sytuacji kiedy czytelnik wie, że Jelena Jegorowna zdradziła swego męża już „на двадцатый день после свадьбы” (1, 262). W kolejnym opowiadaniu z 1882 roku, znacznie obszerniejszym, *Spóźnionych kwiatach* (*Цветы запоздалые*), kobieta o podobnych skłonnościach, i zdecydowanie mieszczańskich manierach, wygląda tak:

Калерия Ивановна, длинная и тонкая брюнетка, с ужасно черными бровями и выпуклыми рачьими глазами [...] (1, 418)

Odnotowany już funkcjonalizm portretów i ich obrazowa oszczędność staną się z czasem wyróżnikiem stylu Czechowa. W opowiadaniu *Grzęzawisko* (*Тина*, 1886), które biografowie zwykli łączyć z momentem zainteresowania, a właściwie zerwania znajomości z Efros, odnajdujemy charakterystyczny przykład Czechowowskiego rysunku charakterologicznego, który pozwala mu przedstawić kobietę niejako genotypicznie, ze wskazaniem na jej pochodzenie czy narodowość. Nie będziemy rozstrzygać, czy jest to indywidualny portret Żydówki, czy raczej jej obraz widziany oczyma odwiedzających ją mężczyzn postrzegających ją jako piękną kobietę i pociągającą swą odmiennością semitkę. Podobne akcenty pojawiają się w portrecie rodziny żydowskiej, którą widzi młodziutki bohater w opowieści *Step* (*Стень*, 1888). Nie jestem skłonny pójść tropem wskazanym w pracy wspomnianej już Jeleny Tołstoj⁵, ale chciałbym jednak zwrócić uwagę na portret kobiety, która intryguje i pociąga mężczyzn:

Как раз против входа, в большом стариковском кресле, откинувши голову назад на подушку, сидела женщина в дорогом китайском шлафроке и с укутанной головой. Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой да один большой глаз. Просторный шлафрок скрывал ее рост и формы, но по белой, красивой руке, по голосу, по носу и глазу ей можно было дать не более 25–28 лет. (5, 362)

Takie cechy w rysunku kobiety nie pozostawiają żadnych wątpliwości, że Zuzanna to Żydówka. Ciekawe, że narrator jakby dla pewności doda:

Собственно еврейского в комнате не было ничего кроме разве одной только большой картины, изображавшей встречу Иакова с Исавой. (5, 366)

⁵ Kwestię tę próbowałem rozwinąć szerzej w artykule *Тематика жидовская в творчестве Антона Чехова*. Na konferencji w Uniwersytecie Adama Mickiewicza w 1997 roku wywołał on dyskusję. Zob. *Еврейская тематика в прозе и переписке Антона Чехова*, [w:] *Избранные аспекты изучения русского языка и литературы*, red. А. Маркунас, Poznań 1998, s. 135–143.

Nie od razu widzimy pełny portret bohaterki, ponieważ siedzi ona w półcie- niu i dopiero kiedy kobieta musi wstać i przejść obok mężczyzny, zobaczymy ją wraz z nim w całej postaci. Mężczyzna ten nie może powstrzymać się od uwagi, że „к нерусским лицам он пытал предупреждение”, zapewne dlatego też od- notowuje wady w jej urodzie. Zuzanna ma głowę „jak baranek”, „bladą twarz”, „gęste brwi”. Biel twarzy Zuzanny jest przerażająca, jest to bowiem trupia bla- dość (5, 366).

Ten zdecydowanie niesympatyczny rys w portrecie kobiety prowadzącej tzw. występny styl życia nie powinien zaskakiwać. Zastanawiające jest natomiast, że taka osoba interesuje przede wszystkim Rosjan. Czy powinniśmy doszukiwać się w tym portrecie odautorskiego akcentu — trudno wyrokować na podstawie jednego tekstu. Natomiast należy zaznaczyć, że stała dla Czechowa zasada pod- kreślania, poprzez cielesne piękno lub brzydotę, cech charakterologicznych wy- korzystywana jest bardzo zróżnicowanie. W opowiadaniu *W drodze (Ha nymu)* z 1886 roku trafiamy na portret kobiety spotkanej przypadkowo przez głównego bohatera, który początkowo wydać się może mało sympatyczny. I tu również nie od razu widzimy całą postać:

Теперь уж она не походила на узел. Это была маленькая, худая брюнетка, лет 20, тонкая, как змейка, с продолговатым белым лицом и с вьющимися волосами. Нос у нее был длинный, острый, подбородок тоже длинный и острый, ресницы длинные, углы рта острые и, благодаря этой всеобщей остроте, выражение лица казалось ко- лочим. Затянутая в черное платье, с массой кружев на шее и руках, с острыми ло- ктями и длинными розовыми пальчиками, она напоминала портреты средневековых английских дам. Серьезное, сосредоточенное выражение лица еще более увеличивало это сходство... (5, 465)

Howajska jest jednak pełnym zaprzeczeniem bohaterki *Grzędzawiska*. To kobieta, która umie współczuć, zrozumieć i pomóc drugiemu człowiekowi. Jest pełna ciepła, pomimo swej zimnej angielskiej urody.

Koniec lat osiemdziesiątych to dla Czechowa czas ostatecznego wypracowa- nia modelu postrzegania przez niego realnego świata. Twórcza jego realizacja znalazła wyraz między innymi w tym, że swoje miejsce mają w nim wszyscy bez wyjątków obywatele, wśród których kobieta, z przynależnymi jej cielesnymi i psychicznymi cechami, zajęła poczesne czy wręcz eksponowane miejsce. Spotykamy ich u pisarza wiele, ale nade wszystko dostrzegamy ich zindywidualizo- wanie: piękne i brzydkie, brunetki i blondynki, mądre i głupie, realizujące swoje zamierzenia i nieudaczniczki intrygujące czytelnika swoim zachowaniem.

Jeżeli rozważymy pod takim właśnie kątem jeszcze kilka utworów z koń- ca lat osiemdziesiątych, to stwierdzimy, że postaci kobiet stały się wtedy peł- ne, wyraziste, psychologicznie prawdziwe, przy czym ich uroda, cielesność stają się specyficznym dopełnieniem jednostkowego portretu. Zaczniemy od opowiadania, które ukazało się trzy miesiące po publikacji *Stepu*. Czechow miał już powody, by uwierzyć w swoje umiejętności prozaika i twórcy wypo- wiadającego się w sposób właściwy tylko jemu. Funkcjonalność obrazu kobie-

ty bohaterki nabrała wtedy w pełni twórczego charakteru, ponieważ walory ducha i ciała każdej z nich stają się składowymi elementami artystycznego zamysłu twórcy. Uznanie ze strony Dmitrija Grigorowicza i Władimira Korolenki pozwalało mu uwierzyć, że nie musi już pisać „ku zadowoleniu krytyki”. Dlatego w liście do Pleszczejewa stwierdzał z przekonaniem, że niczego nie będzie zmieniał w opowiadaniu *Imieniny* (*Именины*, 1888) (3, 18–20). To w nim i kolejnych zastanawia ewolucja pozycji narratora, który przestaje być tak wyraźnie subiektywny jak dotychczas, a jego postrzeganie świata zależy tylko od możliwości zrozumienia go przez niego samego. Teraz portrety bohaterek różnić się będą w zależności od tego, kto je prezentuje — może to być portret zarysowany przez gimnazjalistę, młodego mężczyznę czy tzw. człowieka doświadczonego.

W opowiadaniu *Piękne* (*Красавицы*, 1888) o swoich wrażeniach mówi właśnie gimnazjalista. Jego zdaniem, spotkana na wsi Ormianka jest niezwykle piękną. Wydaje się to młodemu człowiekowi właściwie nieprawdopodobne, ponieważ jej ojciec przypomina bardziej karykaturę mężczyzny niż kogoś, kto może być jej rodzicem. Zachwyt dla dziewczyny wyraża on wprost:

Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию. (7, 160)

Gimnazjalista nie jest jakby pewien swojej oceny, dlatego mówi, że malarz nazwałby takie piękno „klasycznym i surowym”:

Это была именно та красота, созерцание которой, Бог весть откуда, вселяет в нас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный, гармонический аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту. (7, 161)

Zaskoczony tak wyjątkowym pięknem młodzieniec gotów jest przysiąc, że wszystko w tej dziewczynie jest idealne. Kilka lat później dozna on kolejnego oczarowania kobiecą urodą. Tym razem bohater jest bardziej pewien swojej oceny, ale jednak wspiera się stwierdzeniem, że podobnie jak on zachwycili się nią wszyscy pasażerowie pociągu. Zastanawia wszak widoczna zmiana wyobrażenia o pięknie, ponieważ po słowach: „девушка была замечательная красавица”, pada stwierdzenie, że tak naprawdę niezwykle miała tylko włosy:

Если, как принято, описывать ее наружность по частям, то действительно прекрасные у нее были одни только белокурые волнистые, густые волосы, распущенные и перевязанные черной ленточкой, все же остальное было или неправильное, или же очень обыкновенное⁶. (7, 164–165)

⁶ Na podstawie listów możemy wnioskować, że portret drugiej bohaterki ma wiele wspólnego z wrażeniem, jakie wywarło na pisarza spotkanie z piękną, młodą dziewczyną gdzieś pod Połtawą, podczas jego letnich wędrówek po Ukrainie. Zob. listy: 2, 287; 2, 288; 2, 321. Nasze przypuszczenie znajduje potwierdzenie w *Летописи жизни и творчества А.П. Чехова, т. I: 1860–1888*, Москва 2000, s. 433.

Można by założyć, że pisarz przyjmuje tu tzw. męski punkt widzenia, na co wskazują uwagi panów dotyczące pięknej dziewczyny, nie znaczy to jednak, że zgodne z jego osobistym wyobrażeniem. W dwóch pozostałych opowiadaniach taki punkt widzenia staje się bardziej czytelny. W *Ogniach* (*Огни*, 1888) mamy przypadek, kiedy mężczyzna nie poznaje kobiety, którą znał i kochał, gdy nosiła jeszcze „gimnazjalny mundurek”:

Что за прелесть девочка! Бледенькая, хрупкая, легкая, — кажется, дуньте на нее и она улетит, как пух, под самые небеса — лицо кроткое, недоумевающее, ручки маленькие, волосы длинные до пояса, мягкие, талия тонкая, как у осы, — в общем нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет, одним словом, с точки зрения гимназиста, красота неописанная... (7, 117–118)

W danym momencie nierozpoznana Natalia Stiepanowna to dla bohatera blondynka, z którą:

Вот [...] бы сойтись... [...] Ничего себе... Должно быть, супруга какого-нибудь эскулапа или учителя гимназии... (7, 116)

Myśl o tym, że mogłaby zostać jego kochanką, pojawia się u bohatera jakby najzupełniej naturalnie, chociaż przewiduje on kłopoty, gdyż kobieta jest „głęboko zamyślona”. Do romansu nie dojdzie, ponieważ okaże się, że Natalia pamięta go i nadal kocha, a dla mężczyzny oznacza to poważny problem.

W kolejnym, wspomnianym już opowiadaniu *Imieniny*, zmienia się perspektywa oglądu — obserwacja i narracja prowadzone są z pozycji kobiety, ale pośrednio, co oznacza, że czytelnikowi znane są jej odczucia jakby „z drugiej ręki”. To ona dostrzega, że młodzianka dziewczyna okazuje wyraźne zainteresowanie jej mężem:

Любочка, розовая от жары и, как всегда, хорошенькая, стояла, заложив руки назад, и следила за ленивыми движениями его большого красивого тела. (7, 168)

W tym jednym zdaniu ocenione zostaje piękno siedemnastoletniej dziewczyny i postawa mężczyzny, który zdaje się zapominać, że żona oczekuje rozwiązania, przy czym słowo „хорошенькая” pojawia się w kilku jeszcze konotacjach. Pytanie, czy tragiczne zakończenie opowiadania (dziecko rodzi się martwe) ma jakiś umotywowany związek z takim rozstawieniem akcentów, pozostanie bez odpowiedzi.

W innych opowiadaniach: *Trzpiotka* (*Попрыгунья*, 1892), *Sąsiedzi* (*Соседи*, 1892), *Nauczyciel języka rosyjskiego* (*Учитель словесности*, 1894), *Trzy lata* (*Три года*, 1895), *Dama z pieskiem* (*Дама с собачкой*, 1899) kobiece portrety wydają się zastanawiająco oszczędne i zawierają się w słowach „ładne”, „piękne”. Tak przedstawiona zostaje bohaterka *Ariadny* (*Ариадна*, 1895), ale jej piękno jest chłodne, wyrachowane, bez czaru i głębi. *Dama z pieskiem* to na początku tylko „молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете [...]” (10, 128). Dopiero zakochany Gurow zobaczy, że ta „маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, [...] как она хороша. Думал и мечтал” (10, 139).

Czechowowskie rozumienie piękna, wpisujące się — nie tylko w tym wypadku — w trudny do jednoznacznego ustalenia kanon kobiecej urody, każe nam stale pamiętać o funkcjonalności tego istotnego elementu w utworach pisarza i jego miejscu w artystycznym kodzie każdego tekstu. Już na zakończenie, brak tu bowiem możliwości rozwinięcia tej ostatniej kwestii, chciałbym przywołać zamykające prozatorską spuściznę twórcy opowiadanie *Narzeczona* (*Невеста*, 1903), w którym określenia piękna i piękny, brzydka i brzydki wcale nie muszą się wzajemnie wykluczać. O Nadii słyszymy jedynie od narzeczonego, że jest ona „прекрасная”, a o nim samym dowiadujemy, że to mężczyzna „полный и красивый, [...] похожий на артиста или художника” (10, 204). Sasza, daleki krewny Nadii, jest chudy, ma czarną brodę, chude martwe palce, ubiera się nieporządnie, ale jest „все-таки красивый” (10, 203). Babcia bohaterki to „полная некрасивая” staruszka, natomiast matka tytułowej narzeczonej rysuje się jako: „белокурая, сильно зятянутая, в ринсе-нез с бриллиантами на каждом пальце” kobieta (10, 204). Wszyscy oni, brakuje tylko ojca narzeczonego, „chudego, bezzębnego staruszka”, poddani zostają ocenie zgodnej z kryteriami mieszczącymi się zarówno w ogólnym kanonie piękna, jak i w specyficznym Czechowowskim kodzie artystycznym. Najistotniejsza pozostaje tu czytelna zgodność portretu bohaterów, niejako ich cielesność z walorami psychicznymi. Ta zastanawiająca, a niekiedy wręcz zaskakująca zbieżność, wcale niejednoznaczna i nie zawsze łatwa do rozszyfrowania, stanowi jeden z istotnych wyróżników Czechowowskiego kodu artystycznego.

The essence of femininity according to Anton Chekhov

Summary

In the present paper, the author endeavours to explain the role of a woman's beauty and female body in the artistic code of the writer's works. Even in Chekhov's early literary texts, there can be found examples of the use of woman's portrait as a component of his main characters, both men and women contribute in a peculiar way to the overall psychological portrayal of a human being. This extraordinary pictorial device employed by the author of *The Bride* determines, to a large extent, the specific character of his literary output.

Keywords: Chekhov, woman's portrait, woman's beauty, female body, artistic code.