

Лю Сяоя

© Лю Сяоя, 2026

СРЕДСТВА ПОРТРЕТНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»

Аннотация. В портретах персонажей в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» визуальное представлено как в статическом, так и в динамическом аспектах и тесно связано с поэтикой пространства, раскрывая тем самым конфликт свободы и подавления. Благодаря статическим деталям и динамическим элементам – жестам, образ главного героя Беликова становится универсальным символом страха перед жизнью. Пространственные метафоры и зооморфные сравнения подчеркивают экзистенциальную изоляцию персонажа. Контраст с образами Вареньки и Коваленко (звуковая экспрессия, цветовая палитра) обнажает антитезу жизненной энергии и «футлярной» стагнации. Особое внимание уделяется роли синестезии в создании портретов: детали интерьера, звуки и цветовые акценты в произведении также становятся отражением внутреннего мира персонажей. Таким образом, детализация в образах персонажей материализует сам конфликт, делая внутреннее противостояние страха и свободы зримым и осязаемым в художественном мире рассказа «Человек в футляре».

Ключевые слова: А.П. Чехов; «Человек в футляре»; портрет персонажа; статический и динамический портрет; визуальные образы; экфрасис.

Получено: 15.01.2026

Принято к печати: 21.02.2026

Информация об авторе: Лю Сяоя, соискатель Института филологии и истории РГГУ, Миусская пл., д. 6, 125047, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7916-7094>

E-mail: liuxiaoya410@gmail.com

Для цитирования: Лю Сяоя. Средства портретной изобразительности в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 93–107.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.06

Lyu Syaoya

© Lyu Syaoya, 2026

MEANS OF PORTRAIT IMAGERY IN A.P. CHEKHOV'S STORY *THE MAN IN A CASE*

Abstract. In the portraits of the characters in Anton Chekhov's short story "The Man in a Case", the visual is presented in both static and dynamic aspects, and it is closely related to the poetics of space, thereby revealing the conflict between freedom and suppression. With static details and dynamic elements such as gestures, the character of Belikov becomes a universal symbol of fear of life. Spatial metaphors and zoomorphic comparisons emphasize the character's existential isolation. The contrast with the images of Varenka and Kovalenko (sound expression, color palette) reveals the antithesis of vital energy and "case" stagnation. Special attention is paid to the role of synesthesia in creating portraits: the details of the interior, sounds, and color accents in the work also become a reflection of the characters' inner world. Thus, Chekhov's detailed portraits of the characters materialize the conflict itself, making the internal struggle between fear and freedom visible and tangible in the artistic world of "The Man in a Case".

Keywords: A.P. Chekhov; *The Man in a Case*; character portrait; static and dynamic portrait; visual images; ekphrasis.

Received: 15.01.2026

Accepted: 21.02.2026

Information about the author: *Lyu Syaoya*, Applicant of the Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 6, 125047, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7916-7094>

E-mail: liuxiaoya410@gmail.com

For citation: Lyu Syaoya. "Means of Portrait Imagery in A.P. Chekhov's Story *The Man in a Case*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 93–107. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.06

Введение

Художественный мир произведений А.П. Чехова наполнен множеством деталей, каждая из которых, помимо собственно описательной функции, играет роль в раскрытии семантики сюжета и в создании конфликта. Это характерно и для портретов персонажей. Портрет главных героев у Чехова становится не только отражением их внутреннего мира, но и своеобразным символом эпохи. В портретах своих героев писатель использует разнообразные приемы, основные из которых – цветопись и контраст. Одним из значимых видов описания является экфрасис. Посвященные этой проблематике работы В.В. Башкеевой [1; 2], А.В. Игнатенко [8; 9; 10] и Т.А. Шеховцовой [19] послужили теоретической основой для данного исследования. В работах В.В. Башкеевой для нас имело принципиальное значение разграничение статического и динамического портрета и указание на важность динамических портретных характеристик, которым обычно уделялось недостаточно внимания. В исследованиях А.В. Игнатенко существенным является анализ в чеховской прозе приемов родственных живописным и разбор экфрасисов, в статье Т.А. Шеховцовой важен объект анализа – колористическая гамма в произведениях А.П. Чехова, ранее специально и углубленно не изучавшаяся.

Рассмотрим более подробно, как статические и динамические элементы портрета, а также пространственные метафоры, с помощью которых формируются образы персонажей в рассказе «Человек в футляре», раскрывают универсальные противоречия между свободой и подавлением.

Рамочные образы и их функция

В начале рассказа представлены две фигуры: Иван Иванович Чимша-Гималайский, ветеринарный врач, – в лунном свете («высокий, худощавый старик с длинными усами») [16, с. 42], и силуэт Буркина, учителя гимназии, рассказчика истории Беликова, который скрыт мраком, что создает световой контраст и не дает информации о внешности героя («не было видно в потемках») [16, с. 42]. Портрет врача содержит только внешние приметы, ничего не говорящие о внутреннем мире персонажа – слушателя рассказа о Беликове. Аналогичным образом построено описание внешности Буркина, данное в самом конце произведения («чело-

век небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс» [16, с. 53]). Эти портретные характеристики весьма выразительны, однако непосредственно никак не связаны с семантикой образов слушателя Ивана Ивановича и рассказчика Буркина. Перед нами один из примеров «случайностной» поэтики Чехова, описанной, в том числе и на примере портретных деталей, А.П. Чудаковым [18, с. 168–169]. Иван Иванович и Буркин представлены как «просто люди», в отличие от аномалии – Беликова.

Отсутствие портрета Буркина в начале рассказа объясняется установкой на своеобразное вовлечение читателя в художественный мир произведения: повествование ведется с пространственной точки зрения¹ наблюдателя, словно находящегося рядом с беседующими, но не в сарае, а у входа, рядом с Иваном Ивановичем, которого «освещала луна» [16, с. 42]. Когда Буркин, закончивший рассказ о Беликове, выходит из сарая на лунный свет, его может «увидеть» этот воображаемый наблюдатель-нарратор.

Световой контраст (лунный свет – темнота внутри сарая), как и «пограничное» положение Ивана Ивановича и Буркина, принадлежащих и закрытому пространству сарая, и открытому пространству внешнего мира, неявным образом указывают и на частичную погруженность собеседников в «футлярную» жизнь (маркеры которой – замкнутость, безжизненность, темнота), и на способность, пусть ненадолго и временно, отрешиться, освободиться от нее.

Предпосылкой к рассказу о Беликове становится образ Мавры, второстепенной героини. Она «здоровая и не глупая», но при этом «нигде не была дальше своего родного села» и «в последние десять лет все сидела за печью» [16, с. 49]. Однако в отличие от Беликова, добровольно заточившего себя в футляр страхов и догм, Мавра представляет собой скорее жертву общественных условий. Если центральный персонаж вращался в достаточно образованной среде гимназических учителей, по роду занятий должен был читать произведения классической греческой литературы, жил в городе, что тоже могло способствовать расширению его кругозора, то Мавра, вся жизнь которой пришла в ограниченном пространстве деревни, а затем и одной комнаты, очевидно, была

¹ Ср. в этой связи о поэтике точки зрения в пространственном аспекте: [14, с. 77–88].

полностью лишена возможностей изменить свою судьбу. Ее существование сводится к циклу «печь – ночная улица», тем самым обретая механистичность. Из дома она выходит «только по ночам» [16, с. 42]. При этом отсутствие конкретики в портрете (нет упоминания возраста, внешности, речи) превращает Мавру в собирательный образ человека, в котором из-за воздействия обстоятельств оказалась полностью уничтожена индивидуальность. Признаком реального существования этого женского персонажа в художественном мире произведения являются лишь шаги (причем о них сообщается только в конце текста), которые рождают механически монотонные, однообразные звуки: «Кто-то ходил недалеко от сарая; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп...» [16, с. 54].

Прежде чем в рассказ вводится образ Беликова, для его описания закладывается основа. Важно, что индивидуальность здесь также вытесняется коллективным – «людей <...> не мало», что превращает Беликова из эксцентричного одиночки в определенный социально-психологический тип, если не в символ эпохи. Кроме этого, автор создает эффект двойного зрения: читатель одновременно видит Беликова как комического оригинала (местную диковинку) и как симптом системной болезни общества («на этом свете не мало») [16, с. 42]. Но еще в большей степени об этом свидетельствуют финальные реплики Буркина («Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» [16, с. 53]) и Ивана Ивановича («А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр? <...> Видеть и слышать, как лгут <...> и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не смеешь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, – нет, больше жить так невозможно!» [16, с. 53–54]). «Футлярность» ока-

зывается изъёмом, от которого не свободны ни рассказчик беликовской истории, ни его слушатель.

Очевидно, ракам-отшельникам и улиткам нужна скорлупа для защиты, но они также и ограничивают их движения. Так и Беликов был ограничен собственной «скорлупой». Образ Беликова благодаря синтезу статических, динамических и пространственных характеристик трансформируется в универсальную метафору противоречия между свободой и подавлением. Как отмечает В.В. Башкеева, подобное «художественное обобщение достигается через диалектику внешнего и внутреннего, где деталь становится знаком глубинных социальных вопросов» [2, с. 26].

Образ Беликова

Прежде всего, обращает на себя внимание статическая составляющая портрета, выстроенная через гиперболизацию предметных деталей. Их упоминание, неизменно сопровождающее каждое появление Беликова («калоши, пальто, темные очки»), выполняет семиотическую функцию, формируя визуальный код. По выражению В.В. Башкеевой, такие детали образуют «статический портрет» [1, с. 139], где внешние атрибуты закрепляют сущность персонажа. Беликов «даже в очень хорошую погоду выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате» [16, с. 43]. Зонтик и пальто становятся здесь метафорой духовного панциря, защищающего Беликова от внешнего мира, превращаясь в материальные воплощения духовной изоляции. В итоге с помощью чеховской «повторяющейся детали» создается не только портрет, но также бытовой уклад, ритм и обстановка жизни Беликова. Например, он «всегда в калошах и с зонтиком» и «спит под пологом». Позднее, на похоронах Беликова, эта индивидуальная, присущая ему деталь распространяется на группу людей, которые были с ним знакомы и пришли проститься: они тоже «были в калошах и с зонтами».

При создании образов персонажей большое внимание уделяется динамическим описаниям: жесты выполняют функцию эмоциональных символов (например, микрожест «уши закладывал ватой» показывает не только физиологическую привычку, но и духовную замкнутость – неготовность услышать что-то новое, выходящее за рамки привычных представлений).

Примечательно, что вербальное поведение Беликова также подчиняется этой модели: речевой штамп «как бы чего не вышло», будучи, по терминологии М.А. Чехова, «психологическим жестом» [17, с. 189], кристаллизует страх перед любым изменением, превращаясь в инструмент тотального контроля над окружающим пространством: «Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Бояться громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» [16, с. 44].

Привлекает внимание необычная композиция пространства: комната Беликова «маленькая, точно ящик, кровать была с поломом» [16, с. 45] также представляет собой микрокосм футлярной вселенной. В данном замкнутом микрокосме, который дополняют «халат, колпак, ставни, задвижки», герой изолирует себя от внешнего мира.

Интересна акустическая деталь: Беликов, спущенный с лестницы Коваленко, «покатился <...> гремя своими калошами» [16, с. 52]. Это единственный пример громкого звука, связанного с действиями героя: образ Беликова в целом строится с использованием отсылок к негромким звукам мотивов. Эта акустическая деталь на первый взгляд аналогична звуковой характеристике учителя Коваленко, который ходил, «гремя палкой по тротуару» [16, с. 47], но в действительности с ней контрастирует: Коваленко производит звуки палкой целенаправленно, а Беликов калошами – ненамеренно, оказываясь объектом агрессии².

Через взаимодействие пространственных, звуковых («в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...») [16, с. 45] и телесных кодов («нервно потирал руки и вздрагивал») [16, с. 50] в рассказе выстраивается архитектура страха. Вместе с этим «малость» спальной контрастирует с гипертрофированным ощущением пустоты: даже в тесном «ящике» герой не находит укрытия («он укрывался с головой», «ему было страшно под одеялом»). Отметим, что интерьер становится продолжением личности и антропологической

² Брат и сестра Коваленко вообще характеризуются с помощью мотива громких звуков: она спорит «громко», а он в ответ «кричит» [16, с. 47]. Подробнее о семантике звуков, характеризующих брата и сестру Коваленко, сказано ниже.

моделью: пространство страха воспроизводит само себя через ритуалы изоляции.

Характерно, что Чехов намеренно избегает описания черт лица героя, развернутых портретов, акцентируя внимание на «футлярных» элементах («поднятый воротник, очки»), деперсонализирует героя, сводя его к социально-патологическому типу: «...и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник» [16, с. 43]. Темные очки Беликова, которые в рассказе упоминаются дважды, между прочим, комически контрастирующие с семантикой его фамилии, производной от *белый*, но с уменьшительным суффиксом -ик- (ср. *Белов*), скрывают его глаза, т.е. тот орган, в котором отчетливее всего проявляется духовная и душевная жизнь.

Стоит отметить, что в тексте рассказа формируются три разных портрета Беликова. Чехов дает не только прямые описания «изображаемого», но и точки зрения разных людей. Портрет меняется в разных сценах, представленный в разных ракурсах («человек в футляре», «хорек» и «паук»), образуя динамическую эволюцию портретов: «бледное, маленькое лицо, как у хорька» [16, с. 44] и «глитай абож паук» [16, с. 49] – эти образы создают зооморфную метафору, с помощью которой раскрывается экзистенциальная суть Беликова. Название «паук» размыкает конкретную личность и подчеркивает символическое значение персонажа. «Глитай» из приведенной выше цитаты в переводе с украинского означает «мироед, т.е. человек, плетущий “паутину” интриг» [11, с. 378]. Здесь сравнение как инструмент субъективного впечатления создает неожиданные ассоциации, раскрывающие глубину авторской иронии и психологического портрета. Таким образом, раскрываются такое свойство беликовского характера, как агрессивная осторожность.

Образ хорька традиционно считается символом трусости и пугливости, однако в ряде случаев также ассоциируется с хитростью и пронырливостью. Можно добавить, что в украинской сказке хорек выступает в роли соблазнителя [6, с. 209]. Таким образом, можем сделать вывод, что образ Беликова по первому впечатлению не может быть истолкован однозначно и окончательно раскрывается через множество деталей и описаний.

Сестра и брат Коваленко

При описании внешности Вареньки Чехов говорит, что «она уже не молодая, лет тридцати, но <...> высокая, стройная, чернобровая, краснощекая» [16, с. 46]. Если глаза Беликова мы не видим за его очками, то о глазах героини сказано: «глядит <...> задумчиво своими темными глазами» [16, с. 47].

Переходя к динамическим аспектам образа, следует отметить, что смех Вареньки служит прямым отражением ее характера. В системе чеховских персонажей Варенька Коваленко выделяется не столько описаниями внешности, сколько звуковой доминантой. Портретные характеристики героини скрадывают ее внешность и выводят на первый план ее голос и «позу». Согласно мнению О.С. Половинкиной, звучание голоса – это деталь, имеющая «эмоциональную экспрессивность» [12, с. 56]. С одной стороны, смех героини «ха-ха-ха», неоднократно упоминаемый в рассказе, становится не просто характеристикой темперамента, но началом, разрушающим удушливую атмосферу «футлярного» мира. С другой стороны, смех контрастирует со скованностью и беззвучием Беликова: «Он молчит, а Варенька поет ему “Винют витры <...> Ха-ха-ха”» [16, с. 47]. Чехов выстраивает динамический портрет героини через серию глаголов: «ходит подбоченься, хохочет, поет, пляшет» [16, с. 46]. А в случае с Беликовым даже движение лишается динамичности – о нем сказано: «поплелся» [16, с. 50]. Важно, что этот контраст движения подчеркивает психологическое и физическое противостояние между двумя персонажами. Например, «Варенька с таким веером» и «Беликов, маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили» [16, с. 47] образуют визуально-смысловую антитезу: Варенька привлекает внимание и занимает много пространства, в то время как Беликов остается максимально незаметным.

Михаил Коваленко вводится в рассказ как потенциальный антипод Беликова. Его портрет строится на контрасте с образом главного героя: «Он молодой, высокий, смуглый, с громадными руками, и по лицу видно, что говорит басом, и в самом деле, голос как из бочки: бу-бу-бу...» [16, с. 45]. Такая важная деталь образа персонажа, как «вышитая сорочка» [16, с. 47], являет собой визуальный протест против привычной беликовской «униформы». А грубый бас взрывает тишину уездного городка, где разговоры ведутся шепотом («боятся громко говорить» [16, с. 44]).

Экфрасис. Карикатура

Следует отдельно остановиться на таком художественном приеме, как экфрасис, определяемом как «описание какого-либо предмета визуальных искусств (живописи, архитектуры, скульптуры) в художественном произведении» [7, с. 293]. Античный ритор Феон писал об экфрасисе так: «любая описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» (цит. по: [3, с. 261]). По замечанию Л. Геллера, экфрасис представляет собой «образ не картины, а видения, постижения картины» [4, с. 10]³.

Примером экфрасиса в «Человеке в футляре» является описание карикатуры на Беликова, где авторская ирония проявляется через отсылки к разным пластам визуальной культуры. Упоминание подписи «влюбленный антропос» надлено иронией: ведь Беликов – своего рода *недочеловек*.

Как отметил Х. Шмид, «карикатура оказывается в мире изображения, а Беликов находится в декорациях ужаса» [20, с. 61]. С развитием сюжета страх приводит к смерти Беликова. Согласно мнению исследователя, «зияние на месте человеческого лица в экфрасисе карикатуры заполнено теперь ликом мертвеца» [там же]. На наш взгляд, отсутствие описания лица, изображенного на карикатуре, означает, что личность объективирована как футляр. Если в новозаветной традиции «антропос» – объект божественного искупления, то у Чехова это символ самоотчуждения: Беликов, именуемый «человеком», оказывается пустой оболочкой, лишенной духовной субстанции. И.Н. Сухих относит этого героя к разряду тех, которые «по разным причинам не могут (или не хотят) подняться до осмысления собственной жизни» [13, с. 159].

Возможно и еще одно объяснение, не исключающее сказанного выше: внешность Беликова в изображении Буркина карикатурна сама по себе, и автору злого шаржа не стоило ничего исказить или усиливать. Поэтому и описание лица попросту не нужно.

³ Экфрасис у Чехова стал в последнее время предметом целого ряда исследований; помимо указанных выше работ А.В. Игнатенко, это прежде всего – статья Н.Ю. Грякаловой [5].

Цветовая палитра

Необходимо отметить, что Чехов использует такой прием, как цветовой контраст: Беликов ассоциируется с серо-черной гаммой и белым цветом в противоположность брату и сестре Коваленко, которые характеризуются полихромной цветовой гаммой. Цветовые детали в портретах передают эмоциональное состояние персонажей, однако не прямо, а через взгляд наблюдателя: «выходим мы, а он зеленый, мрачнее тучи» [16, с. 49]. Кульминацией этой игры цвета становится момент, когда Беликов белеет при виде велосипедистов – физиологическая реакция обнажает страх перед любым нарушением привычного порядка. Варенька едет на велосипеде «красная, заморенная, но веселая, радостная» [16, с. 50], а Беликов «побледнел и встал». При этом цветовая палитра рассказа выстроена как диалог между статикой и динамикой. Беликов ассоциируется с монохромной гаммой («темный, бледный»), Варенька окутана теплыми оттенками («красный»).

Семантика пейзажа

Тусклые тона провинции и ночные пейзажи создают визуальную оппозицию, и даже природа становится зеркалом внутреннего конфликта, поскольку свобода и полнота жизни возможны лишь за пределами футляра.

В последнем эпизоде отсутствие звуков («ни движения, ни звука») достигает гиперболических масштабов: даже природа, обычно наполненная шорохами, замерла и затихла. Зрительные образы («уснувшие ивы», «стога») усиливают этот эффект. Завершающий фрагмент – описание лунного поля – на первый взгляд превращается в визуальную формулу экзистенциальной пустоты: бескрайнее пространство, лишённое движения и звука. Луна над селом Мироносицким, кажущаяся символом вечности, лишь подсвечивает, как «длинная улица тянулась далеко, верст на пять. Всё было погружено в тихий, глубокий сон» [16, с. 53].

Однако семантика ночного пейзажа на самом деле двойственна, свидетельствуя и о желанном покое, и о мечтах о прекрасной жизни. Покой в природе все же не равен социальному застою. Показательна эмоциональная реакция нарратора: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое,

укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно» [16, с. 53]. Но глагол *кажется* указывает на ирреальную модальность такого восприятия.

Синтезируя статические детали, динамические жесты и пространственные метафоры, автор раскрывает трагедию личности, запертой в двойном футляре – внутренних страхов и внешних условий. При этом, как отмечает Н.В. Францова, даже попытка лишить героев такого рода их «оболочки» становится для них смертельной [15, с. 19]. Поэтому смерть героя в финале рассказа вполне обоснованна: она раскрывает социальную болезнь эпохи, которая непременно окончится трагически.

Заключение

Таким образом, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» портрет персонажа играет значимую роль в раскрытии его характера, в построении сюжета и развитии конфликта. Это достигается автором за счет детального изображения внешности героев, а также добавления динамических описаний: например, вместе с нарастанием драматизма ситуации меняется цвет лица, жестикуляция и тембр голоса Беликова. По этим изменениям можно увидеть, какую эмоциональную реакцию вызывают события и явления, происходящие в жизни персонажа или вокруг него, как он относится к разным ситуациям и другим людям. Важную функцию также выполняет прием контраста между портретными характеристиками основных персонажей: портрет учителя Беликова резко отличается от описаний Михаила Коваленко и Вареньки. Развязка произведения подчеркивает невозможность компромисса между «человеком в футляре» Беликовым и живой жизнью, показанной в образах его антиподов.

Список литературы

1. Башкеева В.В. Портрет как проблема // Вестник Барнаульского государственного университета. Серия «Филология». 2008. № 10. С. 139–143.
2. Башкеева В.В. Русский словесный портрет. Лирика и проза конца XVIII – первой трети XIX века. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 32 с.

3. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
5. Грякалова Н.Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах: (к юбилею А.П. Чехова) // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
6. Гура А.В. Куны и другие пушные звери // Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 209–210.
7. Журбина А.В. Экфрасис // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М.: Большая российская энциклопедия, 2017. С. 293.
8. Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2020. 18 с.
9. Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П. Чехова: интермедиаальный анализ. М.: Ленанд, 2022. 146 с.
10. Игнатенко А.В. Экфрастическая репрезентация произведений живописи в чеховской прозе // Новый филологический вестник. 2019. № 3(50). С. 160–170.
11. Орнатская Т.И. [Примечания к рассказу «Человек в футляре»] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 369–378.
12. Половинкина О.С. Особенность голоса как детали портрета персонажа в прозе А.П. Чехова (на примере рассказа «Ионыч») // Бюллетень гуманитарных исследований в междисциплинарном научном пространстве. 2021. № 1. С. 56–58.
13. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 492 с.
14. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 226 с.
15. Францова Н.В. «Футлярный» герой А.П. Чехова: истоки и развитие: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. 164 с.
16. Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 42–54.
17. Чехов М.А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: об искусстве актера / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; вступит. статья М.О. Кнебель. М.: Искусство, 1986. 559 с.
18. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
19. Шеховцова Т.А. Чеховский экфрасис: мир в отсутствии цвета // «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2015. С. 29–36.

20. Шмид Х. Вариации «футлярного человека» в «Человеке в футляре» и «О вреде табака» / пер. с нем. В. Чупасова // Чеховские чтения в Оттаве: сборник научных трудов. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 58–85.

References

1. Bashkeeva, V.V. "Portret kak problema" ["Portrait as an Issue"]. *Vestnik Barnaul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya*, no. 10, 2008, pp. 139–143. (In Russ.)
2. Bashkeeva, V.V. *Russkii slovesnyi portret. Lirika i proza kontsa XVIII – pervoi treti XIX veka* [Russian Verbal Portrait. Lyrics and Prose of the Late 18th – First Third of the 19th Century]. Abstract of a DSc in Philology Diss. Moscow, 2000, 32 p. (In Russ.)
3. Braginskaya, N.V. "Ehkfrasis kak tip teksta. (K probleme strukturnoi klassifikatsii)" ["Ekphrasis as a Type of Text. (To the Problem of Structural Classification)"]. *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russ.)
4. Geller, L. "Voskreshenie ponyatiya, ili slovo ob ehkfrasise" ["Resurrection of the Concept, or Word about Ekphrasis"]. *Ehkfrasis v russkoi literature. Trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature. Works of the Lausanne Symposium]. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5–22. (In Russ.)
5. Gryakalova, N. Yu. "Vizual'nyi obraz i smysl: zametki o chekhovskikh ehkfrasisakh: (k yubileyu A.P. Chekhova)" ["Visual Image and Issue. Notes on Chekhov's Ekphrasis. (To the Anniversary of A.P. Chekhov)"]. *Russkaya literatura*, no. 2, 2010, pp. 3–14. (In Russ.)
6. Gura, A.V. "Kun'i i drugie pushnye zveri" ["Mustelids and Other Fur-Bearing Animals"]. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoi narodnoi traditsii* [Animal symbolism in the Slavic folktradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997, pp. 209–210. (In Russ.)
7. Zhurbina, A.V. "Ehkfrasis" ["Ekphrasis"]. *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia], vol. 35. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya Publ., 2017, p. 293. (In Russ.)
8. Ignatenko, A.V. *Zhivopis' v proze A.P. Chekhova* [Painting in the Prose of A.P. Chekhov]. Abstract of a PhD in Philology Diss. Moscow, 2020, 18 p. (In Russ.)
9. Ignatenko, A.V. *Zhivopis' v proze A.P. Chekhova: intermedial'nyi analiz* [Painting in the Prose of A.P. Chekhov. Intermediate Analysis]. Moscow, Lenand Publ., 2022, 146 p. (In Russ.)

10. Ignatenko, A.V. “Ekhfrasticheskaya reprezentatsiya proizvedenii zhivopisi v chekhovskoi proze” [“Ekphrastic Representation of Works of Art in Chekhov’s Prose”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(50), 2019, pp. 160–170. (In Russ.)
11. Ornatskaya, T.I. <“Primechaniya k rasskazu ‘Chelovek v futlyare’”> <[“Commentaries to ‘The Case Man’”]>. Chekhov, A.P. *Complete Works and Letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols, vol. 10. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 369–378. (In Russ.)
12. Polovinkina, O.S. “Osobennost’ golosa kak detali portreta personazha v proze A.P. Chekhova (na primere rasskaza *Ionych*)” [“Special Feature of the Voice as a Detail of the Character’s Portrait in A.P. Chekhov’s Prose (Based on the Story *Ionych*)”]. *Byulleten’ gumanitarnykh issledovaniy v mezhdistsiplinarnom nauchnom prostranstve*, no. 1, 2021, pp. 56–58. (In Russ.)
13. Sukhikh, I.N. *Problemy poetiki A.P. Chekhova* [Problems of A.P. Chekhov’s Poetics]. St Petersburg, Faculty of philology, St Petersburg State University Publ., 2007, 492 p. (In Russ.)
14. Uspenskii, B.A. *Poehtika kompozitsii* [The Poetics of Composition]. Moscow, Iskusstvo Publ, 1970, 226 p. (In Russ.)
15. Frantsova, N.V. “Futlyarnyi” geroi A.P. Chekhova: istoki i razvitie [The “Case” Hero of A.P. Chekhov: Origins and Development]: PhD in Philology Diss. St Petersburg, 1995, 164 p. (In Russ.)
16. Chekhov, A.P. “Chelovek v futlyare” [“The Man in a Case”]. *Complete Works and Letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols, vol. 10. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 42–54. (In Russ.)
17. Chekhov, M.A. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]: in 2 vols, vol. 2: On the Art of Acting, comp. I.I. Abroskina, M.S. Ivanova, N.A. Krymova; introd. article by M.O. Knebel. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 559 p. (In Russ.)
18. Chudakov, A.P. *Poehtika Chekhova* [The Poetics of Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1971, 292 p. (In Russ.)
19. Shekhovtsova, T.A. “Chekhovskii ehkfrasis: mir v otsutstvii tsveta” [“Chekhov’s Ekphrasis. The World in the Absence of Color”]. “U nego net lishnikh podrobnostei...”: *Mir Chekhova. Kontekst. Intertekst* [“He Has No Extra Details...”: The World of Chekhov. Context. Intertext]. Khar’kov, KHNU im. V.N. Karazin, 2015, pp. 29–36. (In Russ.)
20. Schmid, Kh. “Variatsii ‘futlyarnogo cheloveka’ v ‘Cheloveke v futlyare’ i ‘O vrede tabaka’” [“Variations of the ‘Case’ Man in ‘The Man in a Case’ and ‘The Harmful Effects of Tobacco’], transl. from German by V. Chupasov. *Chekhovskie chteniya v Ottave* [Chekhov Readings in Ottawa]. Tver, Ottawa, Liliya Print Publ., 2006, pp. 58–85. (In Russ.)