

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры

«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Институт филологии и журналистики

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

**А. П. ЧЕХОВ И И. С. ТУРГЕНЕВ**

Сборник статей по материалам  
Международной научной конференции  
Шестые Скафтымовские чтения  
К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева  
(Москва, 8–10 ноября 2018 года)

Москва  
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
2020

СТРАХ В ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА И А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** Статья посвящается поэтике страха как одному возможному аспекту сравнения мира Чехова с миром Тургенева, исходя из анализа рассказа Чехова «Страхи» (1886) и параллелей между ним и повестью Тургенева «Собака» (1866). На другие параллели, связанные с поэтикой страха в творчестве двух писателей, мы лишь намекаем как на возможности более широких исследований.

**Ключевые слова:** страх, Тургенев, Чехов, таинственные повести, «Собака», «Страхи», «Волк».

ZOLTAN, DOMINIKA

FEAR IN THE SHORT STORIES OF I. S. TURGENEV AND  
A. P. CHEKHOV

**Abstract.** This paper is dedicated to the poetics of fear as one of the possible aspects of comparing Chekhov's world with Turgenev's, based on the analysis of Chekhov's short story *Panic Fears* (1886) and the parallels between it and Turgenev's *The Dog* (1866). Other parallels linked to the poetics of fear in the two writers' works are mentioned only as the possibility of more extensive investigations.

**Keywords:** fear, Turgenev, Chekhov, mysterious tales, *The Dog*, *Panic Fears*, *The Wolf*.

Рассказ Чехова «Страхи», впервые опубликованный в 1886 году, вызывает интерес в том числе своей особенной структурой, на которую обращает внимание читателя множественное число в заглавии. Повествователь от первого лица рассказывает один за другим три эпизода из своей жизни, когда он испытывал страх. Такое построение рассказа, даже не принимая во внимание таинственность описанных ситуаций, представляется настоящей загадкой. О жизни повествователя мы ничего больше не узнаём, он характеризуется только этими тремя эпизодами, о которых сообщается, что они были единственными случаями, когда им овладевал страх. Случаи вводятся в повествование с «нумерацией»: *первый, второй, третий страх*... Можно предположить, что этот порядок указывает временную последовательность эпизодов в жизни рассказчика, но между эпизодами нет причинно-следственных связей, и (кроме «нумераций») единственный намёк на хронологический порядок — это слова рассказчика в конце третьего случая: «Повторилась та же история: я не выдержал и побежал» (С V, 191). Этот тип параллели явно отсылает нас

к осмыслению текста, построенного на требовании учёта эквивалентностей, ведь причинно-следственная и временная связь между эпизодами намеренно нарушается, и, таким образом, на первый план выходит эквивалентность<sup>1</sup>. Множественное число в заглавии — это первая ступень загадки, которая ведёт через эквивалентные эпизоды к вопросу «Что такое страх?» — в единственном числе. Страх — во всех эпизодах одно и то же овладевшее человеком чувство, хотя обстоятельства, вызывающие его, кажутся различными.

Все три обстоятельства ничтожны, они не грозят герою опасностью, но в момент, когда им овладевает страх, эти обстоятельства показываются странными, необъяснимыми для него. Во втором и третьем случаях, в конце описаний даётся объяснение странным явлениям, а первое явление остаётся необъяснённым. Интересна не иррациональность или рациональность явлений, вызывающих страх, а сам страх: то, как он вдруг овладевает человеком и что ведёт к его появлению. Структура рассказа с параллельными случаями без причинно-следственной связи создаёт ощущение повторяемости таких же страхов в дальнейшем, независимо от опыта героя.

В первой ситуации рассказчик летним вечером едет на дрогах на почтовую станцию. «Бледно *догорала вечерняя заря*; светлая полоса перерезывалась узким неуклюжим облаком, которое походило то на лодку, то на человека, окутанного в одеяло...» (С V, 186; здесь и далее курсив мой. — Д. З.) Спускаясь в яму, в которой находится село, рассказчик замечает мерцающий *огонёк* на самом верхнем ярусе колокольни. Он решает, что огонёк может быть только отражением, но нет такого внешнего света, от которого он мог бы исходить: «Меня охватило чувство одиночества, тоски и ужаса, точно меня против воли бросили в эту большую, полную сумерек яму, где я один на один стоял с колокольней, *глядевшей на меня своим красным глазом*» (С V, 188). От страха он даже будит спящего спутника, мальчика восьми лет, который тоже видит огонёк и пугается беспокойства главного героя, но они быстро доезжают до почты. «На обратном пути огонёк уже не было, но зато силуэты изб, тополей и гора, на которую пришлось въезжать, казались мне *одушевлёнными*. А отчего был тот огонёк, до сих пор я не знаю» (С V, 188).

<sup>1</sup> Здесь мы ссылаемся на работу В. Шмида в области эквивалентностей в повествовательной прозе: *Шмид В. Проза как поэзия*. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд., испр. и расш. СПб.: Инапресс, 1998. Он считает текст прозы «поэтическим», основываясь в том числе на парадигматизации, вызванной эквивалентностями. Парадигма ситуаций является одним из путей «поэтического» чтения прозы.

Во втором случае рассказчик возвращается домой ночью со свидания: «Я шёл по узкой тропинке у самого края железнодорожной насыпи. Лунный свет скользил по рельсам, на которых уже лежала роса. Большие тени от облаков то и дело пробегали по насыпи. Далеко впереди покойно *горел* тусклый зеленый *огонёк*» (С V, 188–189). В какой-то момент герой слышит позади себя рокот, который быстро становится всё громче и громче. Мимо него по рельсам проносится большое чёрное тело — товарный вагон без локомотива. Это явление он никак не может объяснить. «Я вдруг почувствовал, что я один, один как перст на всём громадном пространстве, что ночь, которая казалась уже нелюдимой, *засматривает мне в лицо* и сторожит мои шаги; все звуки, крики птиц и шёпот деревьев казались уже зловещими, существующими только для того, чтобы пугать моё воображение. Я как сумасшедший рванулся с места и, не отдавая себе отчёта, побежал, стараясь бежать быстрее и быстрее. И тотчас же я услышал то, на что раньше не обращал внимания, а именно жалобный *стон телеграфных проволок*» (С V, 189–190). Он добегает до зелёного огонька, где сторож даёт ему объяснение: «На сто двадцать первой версте уклон... на гору поезд тащит. Цепи в заднем вагоне не выдержали, ну он оторвался и назад...» (С V, 190).

В третий раз рассказчик возвращается с охоты домой в вечерние сумерки. «Багровая *заря* сквозила через весь лес, крася белые стволы берёз и молодую листву. <...> Верстах в 5–6 от дома, проходя лесной дорогой, я неожиданно встретился с большой чёрной собакой из породы водолазов. Пробегая мимо, пёс пристально *посмотрел на меня, прямо мне в лицо*, и побежал дальше» (С V, 190). Потом собака начинает следовать за рассказчиком, который не может объяснить её появления, он думает, что животное могло лишь отстать от кого-нибудь, но у соседей нет такой собаки, а проезжих на этой дороге нет. «Я сел на пень отдохнуть и начал рассматривать своего спутника. Он тоже сел, поднял голову и *устремил на меня пристальный взор*... Он *глядел и не моргал*. Не знаю, под влиянием ли тишины, лесных теней и звуков, или, быть может, вследствие утомления, от *пристального взгляда* обыкновенных собачьих *глаз* мне стало вдруг жутко. Я вспомнил про Фауста и его бульдога и про то, что нервные люди иногда вследствие утомления бывают подвержены галлюцинациям. <...> Мне бы следовало приласкать его, но фаустовский бульдог не выходил из моей головы, и чувство страха становилось всё острее и острее... Наступали потёмки, которые меня окончательно смутили, и я всякий раз, когда пёс подбегал ко мне и бил меня своим хвостом, *малодушно закрывал глаза*» (С V, 191). Последний эпизод тоже за-

канчивается объяснением: дома рассказчика ждёт гость, старый приятель, который говорит, что пока он ехал к дому героя, «заблудился в лесу, и у него отстала хорошая, дорогая собака» (С V, 191).

Интерпретация рассказа «Страхи», как было сказано ранее, зависит от того, что общего мы сможем найти в трёх случаях переживания страха героем и каким смыслом при этом могут наделяться эти «ничтожные» обстоятельства. Параллелей достаточно много: рассказчик каждый раз находится в пути один (или же в первом случае со спящим мальчиком), куда-то идёт в вечернюю *зарю* или при *свете луны*, природа описывается по-импрессионистски красочно. Явления, которые лишают его спокойствия, объединяет то, что они могут быть интерпретированы как послания, знаки, исходящие от существующего, но не постижимого разумом, непривычного герою мира. Огонёк в колокольне интерпретируется героем как отражение света, источник которого может быть только вне видимого, рационального мира;двигающийся без локомотива вагон свидетельствует о непонятной, мощной силе, источник которой герой не может представить; собаку мог потерять лишь какой-то неведомый хозяин. С момента этой бессознательной интерпретации странные явления становятся для героя знаками присутствия чего-то сверхъестественного. При этом окружающая среда каждый раз *одушевляется*, и герой чувствует, что *кто-то смотрит на него* пристальным немигающим взглядом: в первом случае это колокольня, во втором сама ночь, а в третьем собака. Герой не может выдержать этот взгляд, он старается отвернуться от него и убежать. Интересно, что в момент возникновения чувства присутствия «чего-то другого» герой вдруг осознаёт своё одиночество в большом пространстве.

Маттиас Фрайзе интерпретирует рассказ «Страхи» как ряд картинок-загадок<sup>2</sup>. По его мнению, текст Чехова даёт читателю ключи к символическому толкованию ситуаций, но герой не способен «найти ту точку, из которой бы мир открылся ему как нечто большее, чем сумма его личных переживаний»<sup>3</sup>, таким образом, трансцендентность сокрыта от героя, замкнутого в мире собственных субъективных переживаний. Трансцендентность в этом мире «крайнего импрессионизма», по мнению Фрайзе, «заменяется внутренней иерархией эмоциональных переживаний рассказчика-рефлектора. На следующем этапе и эта субъективная объективность разрушается. Мир растворяется в случайных деталях, которые вытесняют всяче-

<sup>2</sup> Фрайзе М. Проза Антона Чехова / Пер. с нем. В. А. Андреевой, Е. А. Гончаровой. М.: Флинта, Наука, 2012. С. 310–316. Подробный анализ даётся только о первом и втором эпизодах.

<sup>3</sup> Там же. С. 310.

ские смыслы. Невозможность создать хоть какой-то порядок погружает переживающего субъекта в Небытие <...>»<sup>4</sup>. Картинка-загадка воплощает в себе соотношение между Трансцендентным и Небытием, «между миром, исполненным смысла, и миром, лишённым его»<sup>5</sup>. Страх помогает герою увидеть на мгновение одушевлённый, наполненный смыслом мир, а в следующий момент связь с Трансцендентным теряется, и бессмысленный предметный мир обрушивается на человека<sup>6</sup>. Фрайзе находит первую тематизацию этого чеховского мотива во втором эпизоде рассказа «Страхи»: в оторвавшемся вагоне, который проносится вниз, в ничто со страшной скоростью. Обрывающиеся цепи, рвущиеся струны, падающие бадьи в шахте — в поэтической системе Чехова (по Фрайзе) — становятся мотивом отрывания мира героев от Трансцендентного.

Во многом можно считать эти «картинки» прообразами дальнейших вечерних или ночных сцен в рассказах и повестях Чехова, окрашенных луной или багровой зарёй, когда вдруг разным героям кажется, что предметы и природа одушевляются и смотрят на них глазами-огоньками. Но сейчас мы обращаемся не к продолжению, а к возможным литературным истокам образов рассказа. Анализируя рассказ «Страхи», Маттиас Фрайзе упоминает одну параллель сюжета с Тургеневым<sup>7</sup> и другую параллель с Мопассаном. Второй эпизод у Чехова содержит аллюзию на рассказ Мопассана «Страх» («La Peur», 1884), а третий — на рассказ Тургенева «Собака» (1866)<sup>8</sup>. Кроме аллюзий, композиционный приём рассказанных от первого лица, следующих друг за другом отдельных «случаев страха», также связывает Тургенева, Мопассана и Чехова. Сейчас нам интересны только параллели рассказа Чехова «Страхи» с повестью Тургенева «Собака» с точки зрения осмысления элементов обстоятельств появления страха.

Повесть Тургенева «Собака» можно отнести к его «таинственным повестям». Л. В. Пумпянский считает эту повесть одной из образующих основу типологической группы четырёх повестей («Призраки» 1863, «Собака» 1866, «Сон» 1876, «Рассказ отца Алексея» 1877)<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Там же. С. 315–316.

<sup>5</sup> Там же. С. 316.

<sup>6</sup> Там же. С. 309.

<sup>7</sup> Там же. С. 310.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Пумпянский Л. В.* Группа «таинственных повестей» // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463. В выделенных Пумпянским четырёх основообразующих повестях «сверхъестественное явление стоит в центре всего развивающегося действия» (с. 448–449).

Но одновременно с этим «Собака» расходится с остальными повестями группы. Здесь фокус с таинственности, необъяснимости рассказанного явления в какой-то степени смещается на сатирически изображённую социальную среду, окружающую рассказчика и его слушателей. По мнению Пумпянского, «Собака» является бытовым сказовым анекдотом и единственным в своём роде произведением у Тургенева, близким рассказам Лескова<sup>10</sup>. «Откуда же столь необычный для Тургенева сказовый “демократизм” “Собаки”? Очевидно, из стремления максимально нейтрализовать (художественно) сверхъестественное явление, сплавить его с речевыми и культурно-бытовыми особенностями отсталой провинциальной среды, вообще, дать ему уездную, полуфольклорную, “лесковскую” перспективу»<sup>11</sup>. Тургенев, по мнению Пумпянского, старается погасить художественную остроту, «опасность» таинственного события, вставляя сказ в структуру повести<sup>12</sup>. Именно за этот удивительный язык ценил «Собаку» и Чехов, выделив этот рассказ среди других произведений Тургенева (II V, 174).

На группу таинственных повестей Тургенева тоже можно смотреть как на ряд пережитых разными героями страхов — так же, как этот подход считался само собой разумеющимся по отношению к рассказу Чехова. Повесть «Собака» состоит из двух фабульных частей, герой в обеих испытывает страх, похожий на «страхи» в рассказе Чехова, и, помимо этого, в первой части ему приходится каждую ночь бороться со страхом, вызванным каким-то странным обстоятельством. Таким образом, мы можем найти некоторую схожесть и в построении двух произведений. Но между двумя большими частями тургеневской повести обнаруживается причинно-следственная связь, хотя и довольно странная. Именно эта загадочная связь является одним из источников таинственности в «Собаке».

<sup>10</sup> Там же. С. 457.

<sup>11</sup> Там же. С. 458. О разнице между «Собакой» и остальными повестями группы «таинственных повестей» пишет и Ж. Зельдхейи. Она считает, что история-обрамление сближает произведение с написанными под влиянием романтизма русскими фантастическими повестями начала XIX века. *Zöldhelyi Zs. I. Sz. Turgenyev “sejtelmes” elbeszélései [Зельдхейи Ж. «Таинственные» повести И. С. Тургенева]*. In: Kroó K. (ed.) *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.* [Введение в историю русской литературы XIX века. I.] Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006. С. 367–376. О «таинственных» повестях Тургенева и подробнее о повести «Сон» см. ещё: *Зельдхейи-Деак Ж. «Таинственные повести» И. С. Тургенева и русская литература XIX века. Studia Slavica. Будапешт, 1973. XIX/1–3. С. 347–364; Зельдхейи-Деак Ж. «Сон» Тургенева. К поэтике «таинственных повестей». Studia Slavica. Будапешт, 1982. XXVIII/1–4. С. 285–298.*

<sup>12</sup> *Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей». С. 458.*

В первой части повести рассказывается о собаке-призраке, которая начинает преследовать рассказчика по ночам: он только *слышит* присутствие собаки в тёмной комнате, но *не видит* её, так как каждый раз, когда он зажигает свечу, прекращаются звуки, и собака исчезает. Через некоторое время по совету одного знакомого герой едет к народному провидцу попросить о помощи. Старик советует ему купить собаку, что он и делает, и призрак исчезает. Во второй части рассказывается о том, как через некоторое время купленная по совету старика собака, которая всегда находилась рядом, сторожа рассказчика, спасает героя два раза от другой, бешеной собаки.

В «Собаке» может показаться интересным, что герой чувствует «настоящий страх» довольно поздно; хотя присутствие собаки-призрака пугает его, он несколько раз пытается разными способами её «поймать», но потом «даже привык и свечку гасить стал, потому мне при свете не спится. Пусть, мол, возится! Ведь зла она мне не делает» (С 7, 234). Им овладевает страх, похожий на страх чеховского героя, когда народный «провидец» смотрит на него своим пронизательным взглядом: «чувствую я вдруг, что робею, так робею... просто душа в пятки уходит. *Нижет* он меня *глазами* *насквозь*, да и полно!» (С 7, 239). Старик слушает его историю и говорит ему поклониться иконе преподобных Зосимы и Савватия: «Я поклонился в землю — и так уж и не поднимаюсь; такой в себе страх к тому человеку ощущаю и такую покорность, что, кажется, что́ бы он ни прикажи, исполню тотчас же!» (С 7, 239). В жизни преподобного Зосимы упоминается чудо о потерявшейся просфоре, которую находят с помощью собаки<sup>13</sup>.

Тематическую параллель между рассказом Чехова и повестью Тургенева можно найти в мотиве необъяснимого появления собаки, которая сначала кажется «фаустовской» и пугает героев; они несколько раз пытаются отбиться от неё, думая, что она означает присутствие злой силы. Потом выясняется, что собака на самом деле есть знак присутствия в жизни героя старого приятеля или человека, который молится за него. Мотив пристального взгляда собаки встречается у Тургенева в стихотворении в прозе «Собака» (1882), и здесь этот мотив сочетается с мотивом страха, хотя в другом смысле (С 10, 129–130). Также заслуживает упоминания тургеневское происхо-

<sup>13</sup> «По окончании литургии произошло чудо с просфорой, к<sup>ото</sup>рой игумен благословил приезжих купцов. По пути из церкви к своей ладье они вырвали просфору. Когда же З<sup>осима</sup> послал одного из братии пригласить купцов на обед, тот увидел, что пёс, бежавший впереди него, насккивает на какой-то предмет, от к<sup>ото</sup>рого исходит пламя, отгоняющее пса. Когда инок подошёл ближе, то обнаружил просфору со службы игумена». См. статью «Зосима и Савватий»: Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. XX. С. 368.



дение образа лунной ночи с приближающимся бешеным волком в рассказе Чехова 1886 года «Волк». Картина, взятая Чеховым у Тургенева, трансформируется и повторяется сначала в «Волке», а потом в письмах Чехова и в «Чайке» как некий образец описания природы<sup>14</sup>. По мнению П. Бицилли, у Чехова уже нет элемента таинственного, оно сохраняется лишь как колорит<sup>15</sup>.

Подводя итоги сопоставления произведений с точки зрения изображения в них страха, можно сказать, что их схожесть состоит не только в аллюзии и общих тематических мотивах, но и в интерпретируемости. В обоих рассмотренных рассказах герою становится страшно, когда он интерпретирует «странные явления» как знак или послания чего-то не принадлежащего рациональному миру. Один элемент «случайного» обыденного мира отрывается от остальных и наполняется трансцендентностью. В процессе этого осмысления важную роль играет чей-то взор, пронизывающий героя, от которого он хочет обернуться или убежать. Внешний мир как взор, свет или звук проникает в субъект. Когда субъект испытывает страх, происходит конкретное изменение в его собственном чувственном восприятии субъекта, герой видит и слышит лучше, чем до страха, — природа одушевляется вокруг него.

В повести Тургенева этому способствует пронизательный взгляд мудрого старика, который наконец может успокоить героя: «<...> Это вам не в наказание наслано, а в предостережение; это, значит, попечение о вас имеется; добре, знать, кто за вас молится <...>»; после его слов с глаз героя как будто *спало ослепление*: «Меня вдруг точно светом озарило <...>» (С 7, 239). «Лачуга» старика наполнена взорами, герой, войдя, видит только глаза святых на образе: «На стене образ старого письма, как уголь чёрный: одни *белки* на ликах так и *горят*» (С 7, 238). Купленную собаку, о которой сказано стариком, что она будет ему «на требу», он назовет «Трезором», и она — в со-

<sup>14</sup> См.: Добин Е. Искусство детали // Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 300–430, 367–368, 372. Об этом пишет и П. М. Бицилли: *Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры / Сост. М. Васильева. М.: Русский путь, 2000. С. 204–358, 217–222.* Эту лунную картину, ставшей «образцом» чеховского «лаконичного описания» природы, можно найти не только в «Волке», но и во втором эпизоде «Страхов», который процитирован выше: «Над травой носился лёгкий туман, и на небе мимо луны куда-то без оглядки бежали облака. <...> Я шёл по узкой тропинке у самого края железнодорожной насыпи. Лунный свет скользил по рельсам, на которых уже лежала роса. Большие тени от облаков то и дело пробегали по насыпи. Далеко впереди покойно горел тусклый зелёный огонёк» (С V, 188–189).

<sup>15</sup> *Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 217.*

гласии с *о-зар*-ением героя и слогом *-зор-* в своей кличке — во второй части будет его «зрением», которое спасает его жизнь.

Ни рассказчик, ни слушатели в повести Тургенева не понимают, что произошло на самом деле. Герой Чехова тоже не может объяснить все явления. Но читателю, проследившему мотивы в парадигме эквивалентностей, становится ясно, что оба текста говорят о том, как мир наполняется смыслом. Дихотомия *рациональное — сверхъестественное*, которой заняты герои, оказывается ложной, она и пародируется в сказовой рамке «Собаки».

Вечерные зори и лунные ночные картины природы, сопровождаемые странными стуками, звуками, которые у Чехова в дальнейших рассказах повторяются в многочисленных вариациях, всё же сохраняют долю таинственности, наблюдающейся в повестях Тургенева<sup>16</sup>, и можно предположить, что наряду с таинственностью в этих моментах сохраняется и возможность наполнения мира смыслом.

## ЛИТЕРАТУРА

*Zöldhelyi Zs. I. Sz. Turgenyev “sejtelmes” elbeszélései [Зельдхейи Ж. «Таинственные» повести И. С. Тургенева].* In: Kroó K. (ed.) *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.* [Введение в историю русской литературы XIX века. I.] Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006. С. 367–376.

*Бицилли П. М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // *Бицилли П. М.* Трагедия русской культуры / Сост. М. Васильева. М.: Русский путь, 2000. С. 204–358.

*Добин Е.* Искусство детали // *Добин Е.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 300–430.

*Зельдхейи-Деак Ж.* «Сон» Тургенева. К поэтике «таинственных повестей». *Studia Slavica.* Будапешт, 1982. XXVIII/1–4. С. 285–298.

*Зельдхейи-Деак Ж.* «Таинственные повести» И. С. Тургенева и русская литература XIX века. *Studia Slavica.* Будапешт, 1973. XIX/1–3. С. 347–364.

Православная энциклопедия. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. 20: Зверин в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский монастырь — Иверия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. 750 с.

<sup>16</sup> Иллюстрируя, что сопоставительный анализ других «таинственных повестей» Тургенева и произведений Чехова также может оказаться продуктивным, мы приводим сейчас лишь один, но весьма показательный пример из начала повести «Призраки»: «Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна. Я приподнял голову. Луна стояла низко на небе и прямо глянула мне в глаза. Белый как мел лежал её свет на полу... Явственно повторился странный звук. Я оперся на локоть. Лёгкий страх щипнул меня за сердце» (С 7, 191). Здесь выражена в одной картине та же таинственность, фрагменты которой рассыпаны по всему творчеству Чехова.

*Пумпянский Л. В.* Группа «таинственных повестей» // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463.

*Фрайзе М.* Проза Антона Чехова / Пер. с нем. В. А. Андреевой, Е. А. Гончаровой. М.: Флинта, Наука, 2012. 371 с.

*Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд., испр. и расш. СПб.: Инапресс, 1998. 352 с.