

ТУРГЕНЕВ – МОПАСАН – ЧЕХОВ: ТРИ РЕШЕНИЯ ОДНОЙ ТЕМЫ

© 2018 г. В. Б. Катаев

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,
Россия, 119991 Москва, Ленинские Горы, д.1
kataev2003@yandex.ru

Дата поступления материала в редакцию 31 мая 2018 г.

TURGENEV – MAUPASSANT – CHEKHOV: THREE RENDERINGS OF ONE THEME

© 2018 Vladimir B. Kataev

DSc. in Philology, Professor, Chair, the Department of the History of Russian Literature, Faculty of Philology,
Lomonosov Moscow State University, 1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
kataev2003@yandex.ru

Received by Editor on May 31, 2018.

Своеобразие многих произведений Тургенева во второй половине его творческого пути составляет тема страха – особенно в его так называемых “таинственных повестях”. Мастерством Тургенева в разработке именно этой темы восхищался его младший французский современник Мопассан. В произведениях двух писателей тема страха получает сходную разработку. Герой рассказа Чехова “Страх” говорит о своем экзистенциальном страхе, и этим его страх отличается от “страхов-ситуаций” в произведениях предшественников Чехова. Это дает повод для проведения типологических параллелей с идеями датского философа Кьеркегора.

Turgenev’s later works — especially his so-called ‘mysterious’ novellas — are specifically concerned with the idea of fear. Turgenev’s mastery of this particular subject has greatly impressed his younger contemporary Maupassant. The works of both writers reveal similarities in treating the fear theme. Meanwhile, in Chekhov’s short story “Terror” one character speaks of his existential fear, which is different from the situational fears depicted in previous literature. Chekhov’s story prompts comparison to and evokes typological parallels with the ideas of the Danish philosopher Kierkegaard.

Ключевые слова: тема страха, таинственные повести Тургенева, фабулы страха в рассказах Мопассана, экзистенциальный страх, Чехов.

Key words: the fear theme, Turgenev’s mysterious novellas, fabulas of fear in Maupassant’s short stories, existential awe, angst, Chekhov.

DOI: 10.31857/S241377150003060-9

Рассказ Тургенева “Стучит!” (1874) принадлежит к числу позднейших добавлений к основному составу “Записок охотника” (наряду с “Концом Чертопханова” и “Живыми мощами”). Рассказ – один из шедевров прозы позднего Тургенева. Автор явил

в нем несравненное мастерство и в разворачивании нескольких тем, вырастающих одна из другой, и в освещении – от явного к скрытому – образов героев, и в строении повествования, и в виртуозной смене языковых регистров.

Стержневая для всего цикла крепостническая тема, разумеется, присутствует в рассказе (хотя как бы “по умолчанию”: например, во вскользь брошенных упоминаниях о “заглазной, глухой” деревне с ее обитателями-“голышами”). Есть и изначально поражавшие читателей “Записок” сопоставления разных психологических типов, открытых писателем в русском крестьянстве (на этот раз в образах самоуверенного и плутоватого слуги рассказчика-охотника и мужика-возчика, вроде бы темного и глуповатого, с нелепым именем и ненадежным поведением, но с глубинной рассудительностью перед лицом смерти). И едва ли не пушкинско-пугачевской аллюзией предстает тема неожиданных, только впоследствии осмысляемых роковых встреч на российских просторах; и напоминанием о “заячем тулупчике” выглядят монеты, которыми барин-рассказчик откупается от встреченного на безлюдье лихого человека.

Но, наряду со всем этим, своеобразие рассказа (далее цит. по: [1, т. 4, с. 366–381]) составляет еще одна тема, не раз занимавшая Тургенева во второй половине его творческого пути. Это – тема *страха*, который вдруг, внезапно овладевает человеком.

В рассказе чувство страха постепенно охватывает повествователя. В лунную ночь на пустынной дороге сначала он вслушивается в доносящийся издали неясный стук колес, затем стук этот перерастает в звуки погони, наконец, когда преследователи, явно “недобрые люди”, перегораживают дорогу, он ждет неминуемой смерти. Ему вспоминается строка Жуковского: “Топор разбойника презренный...” “А не то – горло сдавят грязной веревкой... да в канаву... хрипи там да бейся, как заяц в силке... Эх, скверно!”

Пробуждение, а затем нарастание страха передано в постепенной эмоциональной градации. Вначале – “неприятное чувство шевельнулось во мне”. Уже вскоре – “я не мог себе дать отчета, почему <...> вдруг получил убеждение, что следом за нами ехали точно недобрые люди”. Звуки преследования начинают казаться зловещей какофонией: “Батюшки! Бубенцы просто режут за самой нашей спиной, телега гремит с дребезгом, люди свистят, кричат и поют, лошади фыркают и бьют копытами землю... Нагнали!” Страх получает физиологическое выражение: “Признаться, у меня на сердце захолонуло... Ожидание мучительное...”. И далее: “– Неужто же убьют, – твердил я мысленно. <...> Сердце во мне так и упало”. Страх подпитывается репликами возчика (“Как есть разбойники <...> Они всегда этак... возле мостов <...> вряд ли живых отпустят”). Умолкание звуков лишь усиливает тревожное ожидание: “Ста-

ли мы приближаться к мостику, к той неподвижной, грозной телеге... На ней, как нарочно, все затихло. Ни гугу! Так затихает щука, ястреб, всякий хищный зверь, когда приближается добыча...”. Слуховые возбудители страха сменяются зрительными: “В самый этот миг месяц выбрался из тумана и осветил ему лицо. Оно ухмылялось, это лицо – и глазами и губами <...> и зубы такие белые да большие...”. Страх достигает высшей точки, чтобы вдруг разрешиться неожиданным откупом (“Дешево отделались!”).

Страх, по сути, – основная тема рассказа; ее сигналы в речи повествователя нарастают постепенно. Первая половина рассказа кажется безотносительной к основному событию, но подготовка к нему читателя начинается задолго до появления загадочного стука. Бытовая бестолковщина, предшествующая поездке, сменяется нашим погружением в ночную атмосферу. На смену начальной убаюкивающей безопасности (“Ночь была тихая, славная, самая удобная для езды”) приходит описание ночных картин: “прямо русские, русским людям любимые места”, “под дружелюбной луной” – и это звучит как намек на нечто неизбежно предстоящее (ведь уже прозвучало предупреждение о “неладном месте”)... Эпизод с не найденными лошадьми бродом выглядит будто случайным штрихом в повествовании (“Разбудило меня <...> какое-то странное, хоть и слабое, хлопанье и бульканье под самым моим ухом. Что за чудеса? И всё так неподвижно, так бесшумно. Да мы на самой середине реки <...> Я тоже оцепенел. Лунный свет, да ночь, да река, да мы в ней...”). На самом деле это, благополучно кончившееся промежуточное приключение становится подготовкой, погружающей читателя в тревожные ожидания. Такой богато оркестрованной увертюрой к главному событию Тургенев вызывает в читателе высокую степень сопереживания рассказываемому.

Мастерством Тургенева именно в разработке темы страха восхищался его французский поклонник и последователь Ги де Мопассан. Он писал: “Никто лучше великого русского писателя не умел пробудить в душе трепет перед неведомым, показать в причудливом таинственном рассказе целый мир пугающих, непонятных образов. Он умел внушить нам безотчетный страх перед незримым, боязнь неизвестного, которое притаилось за стеной, за дверью, за видимой жизнью. Он озарял наше сознание внезапными проблесками света, отчего страх только возрастал” [2, т. 10, с. 338–339].

Сказанное Мопассаном относится, в первую очередь, очевидно, к описаниям чувства страха в тех

тургеневских произведениях, которые получили общее название “таинственные повести”. Действительно, события, описываемые в таких рассказах и повестях, как “Фауст” (1856), “Призраки” (1864), “Собака” (1864), “Странная история” (1869), “Сон” (1876), “Песнь торжествующей любви” (1881), “Клара Милич (После смерти)” (1882), отражают стойкий интерес писателя к изображению человека, подвластного игре неведомых сил и страстей.

Строго говоря, и в абсолютно реалистических по построению произведениях, будь то “Ася” или “Отцы и дети”, силы, управляющие и играющие героями, порой непонятны для них самих, приводят их к поступкам, не объяснимым логикой предшествующего повествования. Так что произведения, которые можно обозначить как “странные истории” (сам Тургенев нередко именовал их “фантастическими”), в которых автор вводит не имеющие рациональной основы мотивировки происходящего, не следует рассматривать как уход или отказ писателя от своих постоянных творческих интересов, проявившихся в его романах. Художественный мир Тургенева един в его “дневной” и “ночной” (см.: [3, с. 5]) ипостасях, в его устремлении запечатлеть всё многообразие жизни – как в ясных, осязаемых и объяснимых, так и в таинственных, не поддающихся простым истолкованиям проявлениях. Экспериментируя с введением в сюжеты из реальной жизни фантастического или мистического элемента, Тургенев и расширял поле своего художественного опыта, и заставлял читателя, привычного лишь к очевидным и лежащим на поверхности понимания и истолкованиям, поверить вместе с автором в то, как много в этом мире тайного, неведомого, необъяснимого. Сны, галлюцинации, болезненное воображение, “магнетическое” воздействие, подчиняющее одних людей другим, “полуневольный обман воображения”, вера в привидения или просто в “волшебные сказки” – разнообразны истоки “таинственного” в мире Тургенева. При этом автор всегда играет с читательским ожиданием разгадок происходящего, порой (как, например, в “Призраках”) намеренно оставляя поле для разнообразных толкований. В рассказе “Стучит!” к концу всё вроде бы проясняется, но остается налет тайны, загадочности несостоявшегося свидания со смертью.

И всегда в героях, сталкивающихся в этих тургеневских произведениях с чем-то выходящим за пределы обыденной житейской, социальной логики, рождается феномен страха. “Страшна мне показалась глухая сырая комната, в которой я стоял”; “Сознаюсь, к стыду моему: страх, страх самый малодушный на-

полнил мою грудь” (“Фауст”). “На языке человеческого нету слов для выражения ужаса, который сжал мое сердце”; “Я увидел нечто... нечто действительно страшное. Это нечто было тем страшнее, что не имело определенного образа” (“Призраки”). “В течение нескольких мгновений ничего в моей душе не было, кроме немолчного морского плеска – и немного страха перед овладевшей мною судьбой”; “Я испытывал чувство удовлетворенной мести, и жалости, и отвращения, и ужаса, пуще всего... двойного ужаса: и перед тем, что я видел, и перед тем, что свершилось” (“Сон”). “Чувство страха заменилось в Аратове чувством досады” (“Клара Милич (После смерти)”). И мн., мн. др.

Приведенные выше слова восхищения Мопассана тургеневскими описаниями страха взяты из его рассказа, который так и называется – “Страх” (1884). В рассказе воспроизводится разговор, ведущийся в вагоне мчащегося сквозь ночь поезда. Поводом к разговору собеседников о том, какое место занимает страх в современной жизни, что может служить причиной возникновения страха, становится мелькнувшая в окне загадочная картинка: “точно фантастическое видение”, два человека, стоявшие в лесу у большого костра. У рассказчика и его соседа по купе странное зрелище рождает вопросы: “Кто же были эти люди: преступники, уничтожавшие следы злодеяния, или знахари, готовившие волшебное зелье? Не зажигают же такой костер в лесу летом в полночь, чтобы сварить похлебку. Что же они делали?”

Тайна не получает разгадки, и разговор переходит на общие размышления о том, как вообще мало в современной жизни остается таинственного и загадочного.

“Говорят: нет больше ничего фантастического, забыты суеверия, всё необъяснимое стало объяснимым. Сверхъестественное иссыхает, как озеро, из которого отводят каналом воду; наука день за днем отодвигает границы чудесного”. У собеседника Мопассана такое положение вещей вызывает чувство... досады и скуки – жизнь оскудела оттого, что “перестали верить в невидимое”. Это – сожаление человека с художественной натурой; мир, отказавшийся от веры “во что-нибудь таинственное, устрашающее”, ему видится “покинутым, пустым и голым”, утратившим всякую поэтичность. И ему кажется желанной приправой к пресному течению современного бытия возможность столкнуться с чем-либо необъяснимым и испытать от этого чувство “настоящего страха”, “дрожь ужаса”. Он вспоминает, как однажды испытал такое чувство. На пустынной дороге, идущей по

берегу грозно шумящего моря, он слышит издали стук колес, очевидно, какой-то повозки (“только стук колес: ни шагов, ни звяканья подков – ничего. Что же это такое?”). Смертельный страх охватил его, когда мимо него прокатилась повозка, которой никто не управлял. В душу “закрался страх перед сверхъестественным... так страшно увидеть тележку, которая катится сама собой... какая жуть!” Позднее тайна раскрывается, но рассказанная история подкрепляет высказанный ранее тезис о том, что “по-настоящему боишься только того, чего не понимаешь”.

В ответ автор-рассказчик вспоминает историю, которую “как-то в воскресенье у Гюстава Флобера рассказал нам Тургенев”. (Эта история, возможно, также должна была войти в “Записки охотника”.) Охотившийся в годы молодости Тургенев однажды плывал, отдыхая, в тихой прозрачной речке, как вдруг “чья-то рука дотронулась до его плеча”. Дальше описывается страшное существо, похожее не то на женщину, не то на обезьяну, “которое разглядывало его с жадным любопытством”. Тургенев, продолжает Мопассан, “почувствовал дикий страх, леденящий страх перед сверхъестественным”. “Обезумевший от страха” молодой человек смог добраться до берега и пустился бежать по лесу, преследуемый страшным существом. Разгадка открылась позже, когда пришедший беглецу на помощь пастух рассказал, что это была местная сумасшедшая, жившая в лесу уже свыше тридцати лет. Эту часть своего рассказа Мопассан завершает так: “И великий русский писатель добавил: – Никогда в жизни я так не пугался, потому что не мог понять, что это было за чудовище” [2, т. 10, с. 340].

Называвший себя учеником Тургенева, выражавший восхищение его личностью и писательским искусством, Мопассан в рассказе “Страх” не раз обращается к предмету своего поклонения. Вставная новелла – воспоминание об услышанной от Тургенева истории – служит подтверждением двум высказанным в рассказе наблюдениям-обобщениям. Первое – об универсальном источнике страха: страх вызывается непонятным, в котором можно увидеть нечто угрожающее или сверхъестественное. Об этом, по словам Мопассана, говорил Тургенев; в том же убежден и собеседник автора-рассказчика в вагоне ночного поезда (“Боишься по-настоящему лишь того, чего не понимаешь”). И если внимательно вчитать в речи этого, очевидно, вымышленного персонажа, – не заключает ли в них Мопассан свое толкование того, в чем он видит причину обращения несравненного художника жизни Тургенева к вызывающему страхи загадочному, таинственному, порой

необъяснимому? Может быть, как и этот случайный попутчик, в глазах Мопассана и великий русский писатель принадлежит к поколению, “которому нравится верить”, верить в то, что его “окружают тайны”, которое испытывает своего рода эстетическое желание увидеть эти тайны, прикоснуться к ним. Ведь и в общении с Тургеневым, пишет Мопассан, “мы постигли смысл странных совпадений, неожиданных стечений обстоятельств, на вид случайных, но на самом деле руководимых какой-то скрытой, тайной волей”, а “в его простых рассказах жуткое и непонятное сплетались в одно” [2, т. 10, с. 339]. И, наконец, не напоминанием ли о тургеневском рассказе “Стучит!” служит источник страха во встречной истории попутчика – там ведь тоже всё начинается с доносящегося загадочного стука колес.

Для Мопассана та часть тургеневского творчества, в которой присутствует таинственное, загадочное и неотделимый от этого страх, – это прорыв художника за пределы обыденного “здорового рассудка”; столкновения его героев с неведомым и пугающим создают мрачно-поэтическую составляющую тургеневского мира. Так истолковывает он присутствие “таинственной” ветви среди произведений своего старшего русского современника. В статье о фантастическом он писал о Тургеневе: “В его творчестве сверхъестественное всегда остается смутным, расплывчатым. Он, скорее, рассказывает то, что испытал сам, беспокойство своей души, тревогу перед тем, чего он не понимает, свое мучительное ощущение необъяснимого страха, которое сравнимо с неизвестным дуновением другого мира” [2, т. 3, с. 366].

Сам французский писатель также не раз обращался к теме страха. Среди десятков разнообразных по тематике и тональности произведений Мопассана встречаются рассказы, построенные на том, что психологи называют “фабулами страха” (см.: [4, с. 11]). “Беспричинный ужас” лодочника, суденышко которого останавливает какая-то “неведомая сила” (“На реке”, 1881); суеверный страх умирающей крестьянки, которую до смерти запугивает недобросовестная корыстная сиделка (“Дьявол”, 1886); “звуковой мираж” – дробь неведомого барабана – источник страха у человека, передвигающегося по африканской пустыне (“Страх”, 1882); (через два года будет написан еще один рассказ под таким же названием “Страх” – о нем шла речь выше); ужасы, которые люди испытывают во время войны (“Ужас”, 1884)...

Нередки в таких рассказах размышления о самой природе страха: “Страх (а испытывать страх могут и самые храбрые люди) – это нечто чудовищное, ка-

кой-то распад души, какая-то дикая судорога мысли и сердца, одно воспоминание о которой внушает то-скливый трепет. <...> это чувство возникает скорее среди необыкновенной обстановки, под действием некоторых таинственных влияний, перед лицом смутной, неопределенной угрозы. Настоящий страх есть как бы воспоминание призрачных ужасов отдаленного прошлого. Человек, который верит в привидения и вообразит ночью перед собой призрак, должен испытывать страх во всей его безграничной кошмарной чудовищности” (“Страх”, 1882).

В большей части рассказов с “фабулой страха” Мопассан, как до него Тургенев, искусно вовлекает читателя в сопереживание с повествуемым и играет с читательскими ожиданиями объяснений происходящего. Чаще всего ответ, проливающий свет на загадочное и страшное событие, приходил в неожиданных, но вполне реальных развязках, несравненным мастером которых был французский писатель. Даже в рассказах последних лет, таких как “Орля” (1887) и “Кто знает?” (1890), окрашенных в мистические тона и рожденных личным болезненным опытом автора, Мопассан сохраняет возможность понять истоки явлений, порождающих страх, как бред безумца, “затмение сознания” героя. Во всяком случае, тургеневская формула – “Боисься по-настоящему лишь того, чего не понимаешь” – оказывается приложима к большинству его “страшных” произведений.

Чехов видел в Мопассане старшего собрата, совершившего переворот в литературе: “Он, как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным” [5, с. 531]. Говоря так, Чехов имел в виду прежде всего новаторство французского писателя в жанре рассказа. Рассказ, печатаемый в газете (а именно газета была местом первых публикаций большинства мопассановских, как и многих чеховских рассказов), вырабатывает специфические пути воздействия на читателя: искусство сжатого повествования, определенность и четкость предмета описания, избегание дидактического элемента... “Честно наблюдать правду жизни и талантливо изображать ее” – с этим писательским кредо Мопассана безусловно мог согласиться Чехов. Небоязнь Мопассана вторгаться в обычно запрещаемые ходячей моралью области человеческой жизни понятна и близка Чехову, писавшему: “Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение – правда безусловная и честная. <...> Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор

должен быть так же объективен, как химик...” [7, т. 2, с. 11, 12].

Свой рассказ “Страх” [9, т. 8, с. 127–138] Чехов напечатал в рождественском номере газеты “Новое время” за 1892 год. Рассказ не только повторял заглавие двух рассказов Мопассана. Сюжет чеховского “Страх” перекликается с привычно (для французского и русского читателя) закрепившимися именно за Мопассаном предметами изображения. В начале рассказа повествователь сообщает, что ему “чрезвычайно нравилась” жена его приятеля Силина. В конце рассказа – “Я молча обнял ее и стал жадно целовать ее брови, виски, шею... <...> Ровно в три часа она вышла от меня...”, – и в довершение всего тут показывается обманутый приятелем ее муж. (Современная Чехову критика сразу увидела параллель с мопассановскими сюжетами; при этом нашла, что “преимущество г-на Чехова над Мопассаном состоит в том, что русский автор видит людей, а не животных.<...> В самых пошлых его героях все-таки есть искра, вызывающая к ним сочувствие читателя” (“Труд”. 1895. № 1; цит. по: [8, с. 250]).

Но “тема падения” (определение из той же критической статьи) в рассказе включается в более широкую тему, обозначенную его заглавием, и чеховский “Страх” оказывается сопоставим с рассказами Тургенева и Мопассана о страхах.

Дмитрий Петрович Силин, который “кончил курс в университете и служил в Петербурге, но в 30 лет бросил службу и занялся сельским хозяйством”, однажды исповедуется приятелю-рассказчику и признается, что “изо дня в день отравля[ет] себя страхом”. Страх Силина, как поясняет он, вызван не какими-либо страшными, таинственными или фантастическими явлениями вроде “привидений и загробных теней”. Это постоянный страх, который он называет “боязнью жизни”; ничто ему “не казалось страшнее действительности”; “мне страшна главным образом обыденщина”; “мне всё страшно”...

Собеседник замечает: “Страшно то, что непонятно” (и это – тургеневско-мопассановский тезис), – на что Силин тут же откликается: “А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир? <...> Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны”. Тема непонятного как источника страха повторена здесь, чтобы получить предельно широкое истолкование.

Действительно, в произведениях Тургенева и Мопассана, при всём чрезвычайном многообразии описанных в них случаев проявления страха перед непонятным, актуальный источник страха обозначен применительно к каждому конкретному случаю –

дается ли при этом разгадка непонятного или она остается скрытой от читателя. В исповеди чеховского Силина страх предстает как постоянное мироощущение, как чувство, сопровождающее всю жизнь человека. И в таком понимании изображается не тот или иной “случай” страха перед непонятным, а постоянное пребывание в состоянии страха.

В XIX веке осмысление причин и форм страха стало предметом философского анализа. Датский мыслитель Сёрен Кьеркегор, дав своему трактату взятые из Библии название “Страх и трепет” (1843), а затем написав “Понятие страха” (1844), различает обычный “эмпирический” страх-боязнь, вызываемый какой-либо внешней причиной, и неопределенный безотчетный страх-тоску, страх-ужас – он вызван отчаянием перед неизвестным будущим, которое неуловимо наступает, “страх перед Ничто” [9, § 5]. Для протестантского проповедника Кьеркегора этот второй, метафизический страх возникает из осознания человеком невозможности преодолеть собственную смерть и риска неправильно распорядиться дарованной ему свободой, а потому такой страх может повести к истинному познанию Бога.

То, что герой чеховского рассказа говорит о своем экзистенциальном страхе (и этим его страх отличается от “страхов-ситуаций” в произведениях предшественников Чехова), дает повод для проведения типологических параллелей с идеями датского философа. Никаких следов возможного знакомства Чехова с трудами Кьеркегора (отрывки из них начали появляться в России с середины 1880-х годов) не обнаруживается: можно говорить о “заочном культурном диалоге мировоззрений и экзистенциальных позиций датского философа и русского писателя” [11, с. 273]; ср.: [10, с. 29–44].

Гораздо более результативным при анализе рассказа “Страх” может стать осмысление затронутых в нем тем в контексте всего чеховского творчества. Рассказы о “страшном” Чехов не раз писал в период сотрудничества в юмористических журналах. Такие юморески, как “Страшная ночь” (1884; с именами героев Панихин, Трупов, Погостов, Упокоев), “святочный” рассказ “Ночь на кладбище” (1886), изображали страхи мнимые, а потому нелепые, абсурдные, подлежащие насмешке. Иным по тональности стал рассказ “Страхи” (1886) – конструкция его знакома по ряду мопассановских рассказов: повествователь говорит о трех случаях своего столкновения с непонятными, вызывавшими у него ответный страх явлениями. Рассказ “Страх” предлагал иное видение темы непонятного и страшного.

Начиная со второй половины 1880-х годов о непонимании жизни в целом говорят один за другим герои произведений Чехова: драмы “Иванов” и рассказа “Припадок”; жизнь представляется им “темной, как эта вода, в которой <...> перепутались водоросли” (“Соседи”), “пожаром в театре” (“Жена”), “кашей <...>, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения” (“Случай из практики”). Силин – в ряду этих героев, для него именно непонятность жизни стала источником непрерывного страха. Его “главный страх” – непонятность собственной семейной жизни: “в наших отношениях я ничего не понимаю”; он “безнадежно” любит свою жену, а та к нему “совершенно равнодушна”, хотя у них уже растут двое детей. “Разве это понятно и не страшно? Разве это не страшнее привидений?”

Приятель Силина делает из услышанного свой вывод: “Жизнь, по его мнению, страшна <...> так не церемонься же с нею, <...> бери всё, что можно урвать от нее”. Но и он после содеянного словно заражается эмоциями обманутого им Силина (“мне стало жутко и страшно своего блаженного состояния”) и признается, что не понимает всего, что произошло и в чем он сам участвовал.

Мопассановские мотивы в рассказе присутствуют, но, как всегда, многими нитями чеховский мир связан с наследием и уроками Тургенева. В настойчивых упоминаниях героем “привидений” можно видеть полемическую отсылку к одноименному произведению Тургенева. И в описаниях природы Чехов выработал свою манеру – выразительная деталь вместо обстоятельной детализации, – и это было стремлением преодолеть именно тургеневское влияние. “На чистом, звездном небе было только два облака и как раз над нами: одно большое, другое поменьше; они одинокие, точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря” [8, с. 129].

Ночные пейзажи Тургенева гораздо более развернуты и обстоятельны. Но как послание в будущий чеховский художественный мир выглядит, скажем, в великолепной панораме ночной природы, открывающей “Бежин луг”, такая частность: “...алое сиянье стоит недолгое время над потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда” [1, т. 4, с. 92–93].

Между прочим, этот рассказ из “Записок охотника” тоже оказывается связан с рассматриваемой нами темой. Сколько страшных историй о домовых, русалках, лесной нечисти, утопленниках, покойниках рассказывают друг другу у костра в ночном пять

деревенских мальчиков! Неведомое и страшное – непременная составляющая народных преданий. И, показывает Тургенев, в самой окружающей русского человека природе таится немало необъяснимого. “Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стелющийся звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. <...> Мальчики переглянулись, вздрогнули” [1, т. 4, с. 102].

Не стал ли этот необъяснимый звук из “Бежина луга” одним из предшественников таинственного звука в последней чеховской пьесе? “Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это что? <...> (вздрагивает). Неприятно почему-то” [9, т.13, с. 224].

Продолжателем и соперником в разработке тургеневских тем и мотивов Чехов оставался до конца своего пути.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Тургенев И.С.* Полн. собр. сочинений и писем: В 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968.
2. *Мапассан, Ги де.* Полн. собр. сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1958.
3. *Топоров В.Н.* Станный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с.
4. *Щербатых Ю.В.* Психология страха. Популярная энциклопедия. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 507 с.
5. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. 735 с. .
6. *Чехов А.П.* Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
7. А.П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. 1072 с.
8. *Чехов А.П.* Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974–1982.
9. *Кьеркегор, Сёрен.* Понятие страха. М.: Акад. проект, 2012. 217 с.
10. *Senderovich M.* Чехов и Кьеркегор // Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 29–44.
11. *Зайцева Т.Б.* Чехов и Кьеркегор: к вопросу о типологических и генетических связях // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2012. № 1. С. 265–274.

REFERENCES

1. Turgenev, I.S. The Complete Works in 28 Vols. Moscow, Leningrad, Akademija Nauk Publ., 1960–1968. (In Russ.)
2. Maupassant, G. de. The Complete Works in 12 Vols. Moscow, Pravda Publ., 1958. (In Russ.)
3. Toporov, V.N. Strange Turgenev (Four Chapters). Moscow, RSHU Publ., 1998. 192 p. (In Russ.)
4. Scherbatyh, Yu.V. Psychology of Fear. Popular Encyclopedia. Ed. 2. Moscow, EKSMO Publ., 2002. 507 p. (In Russ.)
5. A.P. Chekhov in Reminiscences of Contemporaries. Moscow, Hudozhestvennaja Literatura Publ., 1986. 735 p. (In Russ.)
6. Chekhov, A.P. The Complete Works and Letters in 30 Vols. Letters in 12 Vols. : Moscow, Nauka Publ., 1974–1983. (In Russ.)
7. A.P. Chekhov: pro et contra. St. Petersburg, RCHI Publ., 2002. 1072 p. (In Russ.)
8. Chekhov, A.P. The Complete Works and Letters in 30 Vols. Works in 18 Vols. Moscow, Nauka Publ., 1974–1982. (In Russ.)
9. *Kierkegaard, Søren.* Concept of Fear. Moscow, Akad. Proekt Publ., 2012. 217 p. (In Russ.)
10. *Senderovich M.* Chekhov and Kierkegaard. Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und Werk. München, 1997. P. 29–44. (In Russ.)
11. *Zaitseva, T.B.* Chekhov and Kierkegaard: to the Question of Tipologic and Genetic Connections. *Problems of History, Philology, Culture.* Magnitogorsk, 2012. No. 1. P. 265–274. (In Russ.)