

АПОКАЛИПТИЧЕСКОЕ И ГИМНОЛОГИЧЕСКОЕ В ЧЕХОВСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

© 2010 г. С. В. Сызранов

В статье обсуждается вопрос о взаимоотношении *апокалиптического* и *гимнологического*, рассматриваемых в качестве полярных начал чеховской картины мира. Активное взаимодействие чеховских произведений и библейских пророческих книг, достигаемое системой тонко разработанных отсылок, существенно обогащает семантические возможности языка писателя, позволяет выразить пророческий смысл библейского первоисточника.

The article deals with the problem of the *apocalyptic* and *hymnological* in Chekhov's works which are regarded by the author as polar bases of his world picture. A number of representative examples attest an active interaction between Chekhov's works and the Prophetic books of the Bible which is attained through a system of subtle allusions. They enrich semantic possibilities of the writer's language enabling him to express the prophetic meaning of the biblical primary source.

В статье рассматриваются некоторые из многих случаев активного взаимодействия чеховских произведений и текстов библейских пророческих книг, исследуются художественные функции таких взаимодействий, раскрывается их роль в создании чеховской картины мира. Рассмотрение этого круга вопросов теснейшим образом связано с проблемой чеховского “антиномизма” – совмещения и слияния трудно совместимых, на первый взгляд, аспектов действительности в картине мира писателя (в нашей работе они обозначены как *апокалиптическое* и *гимнологическое*).

Как показывает анализ, включение чеховских произведений в библейский контекст достигается системой тонко разработанных отсылок, в которую входят не только цитаты, реминисценции, парафразы, но и различного рода сигнально-ассоциативные компоненты. Важное место среди них занимают антропонимы библейского происхождения. Так, в рассказе “Тоска” (1886) сигналами, отсылающими к библейской Книге пророка Ионы, становятся имя центрального персонажа – извозчика Ионы Потапова и слово *омут*, появляющееся в описании его лошади: “Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда в этот омут, полный чудовищных огней, неутомного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать...” [1, т. 4, с. 326]. Возникающая ассоциативная связь между образами “омута”, в который погружен чеховский Иона и его лошадь, и той морской пучины, в которую был брошен библейский пророк Иона, проглоченный затем огромной рыбой, поддерживается водной символикой, сопровождающей изображение “всечеловеческой”,

по выражению исследователя [2, с. 37], тоски чеховского героя: “Лопни грудь Ионы и вылейся из неё тоска, так она бы, кажется, весь свет залила <...>” [1, т. 4, с. 329]. В библейском тексте этому соответствуют следующие выражения пророка Ионы, в свою очередь представляющие собой парафразы псалмов: “Ты вверг меня в глубину, в сердце моря, и потоки окружили меня <...> Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня” (Иона, 2: 4, 6).

Дальнейшее исследование смыслопорождающего значения мотивов Книги пророка Ионы в рассказе “Тоска” может развиваться по ряду направлений, детальное рассмотрение которых не входит в наши задачи (связь мотивов Книги пророка Ионы с духовным стихом “Плач Иосифа Прекрасного”, первая строка которого является эпиграфом произведения; мотивы Книги пророка Ионы в рассказах “Каштанка”, “Гусев”, “Ионыч”). Не развивая всех промежуточных выводов, считаем возможным утверждать, что насыщенность рассказа “Тоска” мотивами, восходящими к Книге пророка Ионы, выводит его проблематику на уровень религиозной онтологии. Изображаемые писателем проявления человеческой разобщенности, непонимания, одиночества, смертности становятся манифестацией глубинного внутреннего факта – бедственного состояния человеческой души, утратившей ту способность богообщения, образы которой представлены в Книге пророка Ионы и в духовном стихе об Иосифе Прекрасном.

В рассказе “Беда” (1887) фамилия центрального персонажа – купца Авдеева отсылает, как выяс-

няется, к Книге пророка Авдия. Целый ряд мотивов Книги пророка Авдия находит соответствия в чеховском рассказе. Это мотив объявления войны Богом Едому, мотив умаления и низвержения возгордившегося грешника, мотив разорения дома и изгнания, а также мотив наказания за злорадство и непонимание своей вины. Указанные соответствия отчетливо просматриваются при сопоставлении параллельных мест (первой цитируется Книга пророка Авдия):

«Весть услышали мы от Господа, и посол послан объявить народам: “вставайте, и выступим против него войною!”» [ст. 1].

“Вечером того же дня судьба сделала по Авдееве ещё один оглушительный выстрел <...> Затем Авдеев потерял счет в выстрелах” [1, т. 6, с. 403].

“Не воры ли приходили к тебе? Не ночные ли грабители, что ты так разорен? <...> Как обошло все у Исава и обысканы тайники его?” [ст. 5, 6].

“Авдеев поглядел вокруг себя. Шкафы, комоды, столы – все носило на себе следы недавнего обыска <...> Пришли какие-то молодые люди с равнодушными лицами, запечатали лавку и описали в доме всю мебель” [1, т. 6, с. 401, 403].

“Не следовало бы тебе злорадно смотреть на день брата твоего, на день отчуждения его; не следовало бы радоваться о сынах Иуды в день гибели их и расширять рот в день бедствия” [ст. 12].

“ – Отзываются кошке мышкены слезки. Так им, мошенникам, и надо! <...> – Гляди, Иван Данилыч, как бы и тебе не досталось!.. – А мне за что?” [1, т. 6, с. 400].

“До границы выпроводят тебя все союзники твои <...>” [ст. 7].

“Авдеев узнал, что его приговорили к ссылке на житье в Тобольскую губернию” [1, т. 6, с. 405].

Очевидная смысловая общность приведенных фрагментов (находящая выражение и на лексическом уровне: “как *обысканы* тайники его” – “всё носило на себе следы недавнего *обыска*”) не оставляет сомнения в сознательной ориентации автора на текст пророческой книги. Важнейшим художественным результатом этой ориентации приходится признать ту специфическую двупланность образного строя произведения, благодаря которой незатейливая история купца, попавшего под суд из-за собственной беспечности, приобретает символическую глубину притчи о последнем неминуемом Суде.

В рассказе “Именины” (1888) мотив суда сопровождается цитатой из Книги пророка Исаии. Привлеченный к суду герой рассказа иронически комментирует этот факт словами пророка

(Ис. 53: 12): “К злодеям сопричтен, моя прелесть” [1, т. 7, с. 169]. Легкомысленное цитирование сакрального текста в профанном контексте оказывается здесь не только индивидуально характеризующей деталью. Сочетание библейской цитаты с такими составляющими содержательного плана рассказа, как тема лжи и мотив беременности, способствует расширению смыслового пространства произведения, возводит изображенную ситуацию к уровню универсальных обобщений библейского первоисточника: “уста ваши говорят ложь, язык ваш произносит неправду <...> Пути мира они не знают, и нет суда на стезях их <...> Мы изменили и солгали пред Господом, и отступили от Бога нашего; говорили клевету и измену, зачинали и рождали из сердца лживые слова” (Ис. 59: 3, 8, 13).

В финале чеховского рассказа героиня Ольга Михайловна, измученная атмосферой всеобщей лжи, притворства и фальши и доведенная до нервного припадка, рождает в преждевременных родах мертвого ребёнка. Этот финал произведения также находит соответствие в Книге пророка Исаии, передающего посредством образа бесплодных родов представление о духовном бессилии грешников: “Как беременная женщина при наступлении родов мучится, вопит от болей своих, так были мы пред Тобою, Господи. Были беременны, мучились, – и рождали как бы ветер <...>” (Ис. 26: 17–18).

В повести “Моя жизнь” также присутствуют отсылки к тексту Книги пророка Исаии. Здесь они очевидны и уже отмечались в исследовательской литературе [3, с. 73]. “Горе, горе сытым, горе сильным, горе богатым, горе заимодавцам! Не видать им царствия небесного” [1, т. 9, с. 272] – повторяет в повести старый маляр Андрей Иванов, по прозвищу Редька, наделенный чертами праведника-пророка. У пророка Исаии находим соответствующее место: “Горе вам, прибавляющие дом к дому, присоединяющие поле к полю <...> В уши мои сказал Господь Саваоф: многочисленные дома эти будут пусты, большие и красивые – без жителей” (Ис. 5: 8, 9).

Несомненная авторская ориентация на стиль пророческих книг наблюдается и в оформлении обличительных инвектив главного героя повести Мисаила Полознева¹. Четко акцентирован здесь

¹ Сопоставляя имя героя и его прозвище Маленькая Польза, А.С. Собенников замечает: «Священное значение имени (“испрошенный у Бога”) заменяется профанным» [4, с. 241]. Однако действительный смысл этой замены выясняется в контексте Книги пророка Даниила, где сказано, что сопровождавший пророка отрок Мисаил в вавилонском плену получает языческое имя – Мисах (Дан. 1: 7).

мотив разрушения Дома и Города – традиционный для библейских пророческих книг: “Зачем ни в одном из этих домов, которые вы строите вот уже тридцать лет, нет людей, у которых я мог бы поучиться, как жить, чтобы не быть виноватым? Во всем городе ни одного честного человека! Эти ваши дома – проклятые гнезда, в которых сживают со света матерей, дочерей, мучают детей <...> Город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если бы он вдруг провалился сквозь землю” [1, т. 9, с. 278]. Библейский пафос речей героя очевиден. Именно эти места повести, по-видимому, имел в виду И.Е. Репин, давая высокую оценку языку произведения: “какой язык! – Библия” [1, т. 9, с. 504].

Тема разрушения Дома является определяющей и в символическом плане рассказа “Дом с мезонином”. Рассказ открывается весьма многозначительным описанием старого помещичьего дома, в котором живет герой-художник: “Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части, и было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией” [1, т. 9, с. 174]. Гул в старых печах, содрогание дома во время грозы, вспышки молний в окнах – все это само по себе создает атмосферу предощущения гибели. Однако опыт изучения сигнально-ассоциативных компонентов чеховского текста позволяет выявить здесь скрытые символические смыслы библейского происхождения, придающие описанию новую глубину и масштабность. Как выясняется, ассоциативная связь между “амосовскими печами” (названными так по имени изобретателя Н.А. Аммосова) и именем ветхозаветного пророка Амоса оказывается не случайной: образ трескающегося дома, присутствующий у Чехова, возникает в 6-й главе Книги пророка Амоса в описании гнева Божия, постигшего “дом Израилев”: “Ибо вот, Господь даст повеление и поразит большие дома расселинами, а малые дома – трещинами” (Ам. 6: 11).

Мотив огня, пожара (“амосовские печи”), получающий развитие в чеховском рассказе (Лида приезжает с подписным листом просить на погорельцев), также выводит к контексту Книги пророка Амоса, в начальных главах которой повествуется об участии нечестивых городов, погибающих в огне: “И пошлю огонь на дом Азаила, и пожрет он чертоги Венадада <...> И пошлю огонь в стены Газы, и пожрет чертоги её <...> Пошлю огонь в стены Тира, и пожрет чертоги его” (Ам. 1: 4, 7, 10).

Итак, художественное исследование кризисного состояния современной жизни питается у Чехова интуициями глобального катастрофизма, восходящими в своих истоках к Библии; чеховское изображение жизни складывается в картину глобального Кризиса-Суда, что достигается включением темы суда в библейский контекст².

Однако выявление катастрофического или, точнее, апокалиптического аспекта чеховской картины мира далеко не исчерпывает проблемы пророческого в творчестве писателя и требует обращения к противоположному диалектическому полюсу чеховской картины мира – к аспекту “гимнологическому”. Приходится вспомнить, что церковное сознание никогда не противопоставляло, но изначально утверждало эти аспекты в единстве и нераздельности.

В чеховских произведениях мы наблюдаем целый ряд случаев, когда картины тягостных, мрачных, мучительных проявлений зла, распада, гибели, катастрофизма, подаваемые нередко в апокалиптическом освещении, не только не ведут к пессимистическим оценкам жизни, но поразительным образом перерастают в гимническое утверждение благих начал бытия – правды, красоты, добра, радости, любви. Вспомним хрестоматийно известный фрагмент рассказа “Студент” (1894): “правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле” [1, т. 8, с. 309]. Правда и красота (вполне заслуживающие здесь заглавной буквы) приобретают в этом контексте абсолютный онтологический статус, поскольку участвуют в историческом процессе как верховная направляющая сила, оставаясь неподвластными течению времени в своем высшем сущностном содержании. И при этом, что особенно важно, эта сила действует в самой сердцевине, в самой гуще темного эмпирического потока жизни, там, где внешнему взгляду видится лишь “лютая бедность, голод <...> невежество, тоска <...> мрак, чувство гнета” [1, т. 8, с. 306]. Посетившее чеховского героя переживание пасхальной радости, составляющее, по признанию многих исследователей, духовное содержание изображенного в рассказе события, и определяет гимническое звучание его финала. И, заметим это особо, рассказ “Студент” не составляет в этом отношении какого-то исключения в творчестве Чехова. Гимнологическая тональность, с достаточной оче-

² Более подробно об апокалиптическом измерении чеховской картины мира см: [5].

видностью проявляющаяся у Чехова в рассказах пасхальной или святочной тематики (“Святой ночью”, “Мороз”, “Студент”, “На святках”, “Архиерей”), может быть прослежена и в целом ряде других чеховских произведений, с этой тематикой непосредственно не связанных (“Гусев”, “Дуэль”, “Скрипка Ротшильда”, “Случай из практики”, “По делам службы”, “Дядя Ваня”, “В овраге”, “Невеста”). Исключительное по силе выражения гимнического пафоса место находим в повести “В овраге” (1900): “И как не велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью” [1, т. 10, с. 165–166]. В еще большей степени проникнут тем же пафосом знаменитый монолог Сони в финале “Дяди Вани”, насыщенный мотивами и образами, отсылающими к тексту 21-й главы Откровения св. Иоанна Богослова (видение горнего Иерусалима).

Однако с интересующей нас точки зрения особенно показательным представляется рассказ “Гусев” (1890), который не раз привлекал внимание исследователей поразительной особенностью своего содержания – трудно объяснимым сочетанием “мрачных” и “светлых” начал: необыкновенный по силе просветленный финал завершает скорбное повествование о вполне бессмысленной на первый взгляд смерти двух героев³. До недавнего времени не было предложено удовлетворительного истолкования этой особенности произведения. Существенным шагом вперед можно считать работу О. Шалыгиной [7], раскрывающей черты космогонического мифа о смерти-рождении как в сюжетно-композиционной структуре, так и в образно-символическом плане рассказа. Интересный опыт рассмотрения мифологического слоя рассказа предложен также в статье Ю.В. Доманского [8]. Отдавая должное проницательности упомянутых авторов, заметим, однако, что мифологический контекст не позволяет в полной мере выявить природу и происхождение гимнологической тональности произведения, с особой силой сказавшейся в его финале. Необходимо принять во внимание другой контекстный слой рассказа, создаваемый многочисленными связями чеховского текста с Апокалипсисом и произведениями гимнических жанров церковной поэзии – *псалмами* и *канонами*. Ключевым для постижения этих связей оказывается у Чехова образ моря, наделенный целым рядом черт, сбли-

жающих его с широко известным образом “моря житейского” – традиционным для новозаветной гимнографии. В качестве посредствующего звена между чеховским текстом и жанрами церковной гимнографии целесообразно рассмотреть некоторые произведения епископа Игнатия (Брянчанинова) (1807–1867). Сопоставим чеховский текст с фрагментом “Думы на берегу моря”, передающим выразительную картину “житейского моря, воздвигаемого бурей страстей”:

“Море, препираясь с вихрем, ревет, становится волны, как горы, кипит, клокочет. Волны рождают и скупают одна другую; главы их увенчаны белоснежною пеною; море, покрытое ими, представляет одну необъятную пасть страшного чудовища, унизанную зубами” [9, с. 181].

“Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни помотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую <...> У моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных” [1, т. 7, с. 337].

Близость двух описаний не только в том, что в обоих случаях в изображенной символической картине подчеркивается один и тот же господствующий принцип существования всего живого – принцип взаимопожирания и вражды, но и в том, что одинаковым оказывается и сам принцип авторского видения этой картины. При всей изначально заданной установке на аллегоризм (у святителя Игнатия) и символизм изображения (у Чехова) обе картины сохраняют непосредственную наглядность художественно воссозданного природного явления. И в том и в другом случае перед нами не авторская символизация природной стихии, а манифестация некоторого “натурального” символизма, раскрывающегося в природном явлении как бы независимо от автора-созерцателя (на церковном языке это именуется чтением “книги природы”, как об этом и говорит в другом месте святитель Игнатий).

Что касается первоисточков такого видения и изображения, то они раскрываются при сопоставлении текста “Гусева” с “Морем житейским” – другим произведением епископа Игнатия. Духовный писатель прямо указывает здесь на 103-й псалом, как на источник образа “моря житейского”: “Воспевал некогда святой Давид *море великое и пространное*” [9, с. 360]. Далее цитируются стихи 25–26, в русском переводе звучащие следующим образом: “Это море – великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет

³ См. характерное название одной из посвященных этому рассказу статей: [6].

числа, животные малые с большими. Там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем”. Нетрудно убедиться, что все образы этого фрагмента присутствуют в чеховском рассказе: море, корабль, морские животные (“стая рыбок, которых называют лощманами”), играющий “левиафан” (акула, о которой у Чехова сказано: “Поигравши телом, акула нехотя подставляет под него пасть”). Находит развитие в рассказе и традиционное аллегорическое истолкование отдельных образов приведенного фрагмента: “Морем назван мир; бесчисленными животными и рыбами, которыми наполнено море, названы люди всех возрастов, народностей, званий, служащие греху” [9, с. 360]. Уподобление грешных людей животным – эта обычная стилевая черта библейских текстов обличительной направленности – ярко представлена в страстных речах Павла Ивановича, типичного чеховского “протестанта”, монологи которого насыщены такими выражениями, как “двуногая мразь”, “скоты”, “животное в енотовой шубе”, “торжествующая свинья”. Для понимания образа Павла Ивановича и общего смысла произведения важно учесть достаточно ощутимые здесь переключки с Книгой пророка Ионы: образы моря, корабля, морского путешествия, погружения в воду, морского чудовища (“левиафана”), а также мотив неугодного Богу ожесточенного обличительства. Необходимо также вспомнить, что в новозаветной экзегетике центральный эпизод Книги пророка Ионы приобрел значение прообраза Пасхи, основанием для чего послужили слова Иисуса Христа, приведенные евангелистом Матфеем: “Ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи” (Мф. 12: 40). Более чем основательным представляется предположение, что столь впечатляющее сопряжение “низа” и “верха” в заключительном описании рассказа воспроизводит не только логику космогонического мифа, но и архитектонику пасхального первообраза: от мрака преисподней к свету Воскресения.

Обратимся к финальному фрагменту произведения: “Поигравши телом, акула нехотя подставляет под него пасть, осторожно касается зубами, и парусина разрывается во всю длину тела, от головы до ног...”

А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом

розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно” [1, т. 7, с. 339].

В этом описании важно отметить ряд деталей, устанавливающих тонкие ассоциативные связи с различными библейскими текстами и одновременно складывающихся в целостный символический образ, объединяющий эти тексты. Соседства таких деталей, как облако, похожее на триумфальную арку, и лежащиеся рядом разноцветные лучи, вполне достаточно, чтобы вызвать ассоциации с образом радуги. Сравнение другого облака со львом дает дополнительное указание, выводящее к двум фрагментам Откровения св. Иоанна Богослова, объединенным этими деталями.

В первом случае (Откр. 4: 3–7) радуга окружает престол Сидящего. Первое из четырех животных, находящихся у престола, “было подобно льву”.

Во втором фрагменте радуга сопровождает “сильного ангела” (Откр. 10: 1, 3): “И видел я другого Ангела, сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга <...> И воскликнул громким голосом, как рыкает лев <...>”. Приведенные далее слова “сильного ангела” о том, что “времени уже не будет” (ст. 6), также включаются в сложный комплекс символических смыслов, определяющих гимническое звучание финального фрагмента рассказа.

Образ радуги – один из центральных библейских символов. В 9-й главе Книги Бытия он знаменует установление завета Божия с Ноем по окончании всемирного потопа: “Я полагаю радугу мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею <...> и не будет более вода потопом на истребление всякой плоти” (Быт. 9: 13, 15).

Связь двух образов радуги – в Книге Бытия и в Апокалипсисе – и общий религиозный смысл этого “натурального” символа разъясняет философ Е.Н. Трубецкой: “Обещание, что не будет более вода потопом на истребление всякой плоти и что времени больше не будет, выражают в различных формах одну и ту же мысль – о прекращении всеобщего губительного течения смерти. И конец этого течения – явление радуги” [10, с. 112].

Этот символический смысл образа радуги и является, по-видимому, решающим для понимания последних строк чеховского рассказа. Истолкование этих строк в контексте космогонического мифа – “слияние цветов и нежность океана и

неба как брак, предшествующий рождению” [7, с. 123], – представляется неудовлетворительным. Насыщенность текста произведения апокалиптическими и богослужебными аллюзиями позволяет утверждать, что гимнический пафос финала определяется не мифологической идеей вечного круговращения жизни и смерти, а апокалиптическим обетованием, что “времени больше не будет”. Это эсхатологическое переживание реализуется в самой структуре повествования: слово повествователя умолкает перед тайной полноты открывающегося смысла. Вместе с тем представление об этом смысле дается путем подключения целого ряда опорных единиц текста (*море, корабль, рыба, животное, земля, семь дней⁴, облако, лев, небо* и др.) к библейскому контексту. Введение этих слов в теснейшее соприкосновение с духовной энергией сакральных первообразов приводит к преобразению их семантической структуры, делает их способными выражать символические смыслы библейского первоисточника.

Активно проявляясь лишь на отдельных участках текста, в структуре отдельных слов, взаимодействие слова художественного и слова сакрального тем не менее неявным образом пронизывает и организует всю художественную архитектуру произведения. Одним из важнейших проявлений этой организующей интенции и становится

⁴ Сюжетное действие рассказа, как замечено в статье О. Шалыгиной, охватывает семь дней. Однако, на наш взгляд, здесь важна не сама по себе “параллель семидневному циклу творения” [7, с. 121], а то обстоятельство, что Гусев (как и архиерей в одноименном рассказе) умирает накануне “восьмого дня”, символизирующего в христианской традиции “жизнь будущего века”, откровение “новой земли и нового неба”. Эта символика ощутима в следующем многозначительном диалоге: “ – Где мы теперь? – спрашивает Гусев. – Не знаю. Должно в океане. – Не видать земли... – Где ж! Говорят, только через семь дней увидим” [1, т. 7, с. 337].

ся преодоление “антиномизма” полярных начал чеховской картины мира: взаимопроникновение временного и вечного, земного и трансцендентного, различимое тайнозрением художника в актуальном плане настоящего, залогом их конечного слияния в перспективе завершения земной истории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений. В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
2. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Московского университета, 1989.
3. *Собенников А.С.* Между “есть Бог” и “нет Бога” (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1997.
4. *Собенников А.С.* Архетип праведника в повести Чехова “Моя жизнь” // Русская литература XIX века и христианство. М.: Изд-во Московского университета, 1997.
5. *Сызранов С.В.* Мотивы пророческих книг в произведениях А.П. Чехова // Духовные и нравственные смыслы отечественного образования на рубеже столетий. Научный сборник. Тольятти: Изд-во Тольяттинского университета, 2002.
6. *Хаас Д.* “Гусев” – светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. М., 1999.
7. *Шалыгина О.* Телеология ритма у А.П. Чехова // Молодые исследователи Чехова. Выпуск 4. М.: Изд-во Московского университета, 2001.
8. *Доманский Ю.В.* Верх/низ в рассказе “Гусев” // *Доманский Ю.В.* Статьи о Чехове. Тверь, 2001.
9. *Игнатий (Брянчанинов), святитель.* Аскетические опыты. Т. 1. М., 1993.
10. *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М., 1994.