

Татьяна ИЛЬЮХИНА

**«ВЕНГЕРСКИЙ СЮЖЕТ» У ЧЕХОВА
(РАССКАЗ «НЕНУЖНАЯ ПОБЕДА»)**

**“Hungarian subject matter” in Chekhov
(The short story *The unnecessary victory*)**

Памяти учителя, Натана Давидовича Тамарченко

Abstract

The paper considers “The unnecessary victory” as one of the notable works of the earliest stage of Chekhov’s creativity. The Hungarian theme of the story, inspired by the novels of Mór Jókai translated into Russian, and its plot, related to the traditions of the European career novel, address a wide audience. The young writer plays along with this reader with exotic narrative elements and delineates the difference between serious and pop literature. This hoax, together with other skits of those years, reveals the young writer’s view of literary pursuits as an exciting game in which the main expectation is to be truthful and graceful. The same goals, according to Chekhov, characterize literature in general, regardless of the field of its competence and of the readership coverage.

Keywords: *Anton Chekhov, Mor Jokai, literary connections, mass reader, mystification*

В вопросах изучения литературных связей Чехова его ранние произведения занимают едва ли не самое интересное положение.¹ Сублитературная среда, в которой начинал работать писатель, ориентированная на массового читателя, его сознание, эстетические вкусы² и потребности, объясняет и легкость, с которой Чехов вошел в нее (пусть и при посредничестве старшего брата Александра),³ и то, как быстро он там освоился⁴ и отношение к созданному в начале 1880-х.⁵ Репертуар раннего Чехова (темы и формы) связан с тематикой и

¹ Венгерский вариант статьи опубликован в сборнике "Kultúrák és médiumok párbeszéde. A.P. Csehov". Ред. Ildikó Regéczi. Debrecen: Egyetemi Kiadó–Didakt, 2021: 137–147.

² О некоторых из них уже в 1890-е гг. Чехов выскажется, характеризуя произведения Баранцевича и его читателей: «Это буржуазный писатель, пишущий для чистой публики, ездящей в III классе. Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды, неудобоваримы» [ЧЕХОВ 1977: 311]. Очевидно, что представление Чехова о литературном сообществе (авторы, публика, журналы) было весьма содержательным и дискретным.

³ После неудавшейся попытки войти в большую литературу с пьесой «Безотцовщина».

⁴ Видел различие журналов и газет, в которых работал, при всем кажущемся их единообразии и подобии. Выделял «Осколки», избегал другие («Новости дня», например, за «пакости дня»), обращал внимание на «лицо» журнала, его содержание.

⁵ Позже, в конце 1880-х гг. и в 1890-е, Чехов откровенно и не раз выскажется об этом времени своей литературной практики: назовет литературу «любовницей», вспомнит, что на некоторые рассказы не потратил и полчаса, не перечитывал, отправляя в редакцию свои



объемами репертуара малой прессы. Все эти школьные сочинения, водевильные происшествия, психологические этюды, протоколы, выписки из дневника, донесения, сказки, правдивые истории, плачи, филологические заметки, переводы.. и пр. писателя – часть общей беллетристической практики юмористов в амплитуде от однострочного афоризма до большой повести. Многописание, защищенное (не всегда прочно) псевдонимами⁶ для разных изданий и форм участия в них, и связанное с необходимостью постоянного преодоления инерции жанров и стилей, поглощающих индивидуальность автора⁷, заставляло быть разнообразным в выборе персонажей (не ограничиваться одной социальной или возрастной группой) и приучало чувствовать жанр, его структуру и «задачу»⁸, понимать принципы строительства формы; требовало оригинальности в поиске неизбитых тем и сюжетов, их преломлений и поворотов⁹; требовало объективности: не подыгрывать читателю, но учитывать возможности его восприятия, чтобы увлечь и открыть неочевидное. Эти усилия не прошли даром, талант Чехова стал заметен на общем фоне¹⁰ и был отмечен издателями условиями оплаты написанного и пр., а литературное окружение оценило наблюдательность собрата по перу, его умение схватывать суть в характерных деталях, неподдельное остроумие и силу воображения [КОРОЛЕНКО 1986: 35], умение подражать так, «что копия легко могла сойти за оригинал» [АМФИТЕАТРОВ 1912: 39] и мн. др.

Энергия таланта Чехова в общей для юмористики тех лет «игре в формы» и «упражнении в стиле» сформировала «умение переключаться из одной манеры письма в другую» [МУРАТОВА 1944: 84], обнажила способность остро чувствовать чужой стиль, научила преодолевать литературщину¹¹.

Среди чеховских «подражаний»-«переводов»¹² особое место занимает «Не-нужная победа». Этот «перевод с венгерского» примечателен историей

«мелочишки», писал много для заработка, используя творческий темперамент («в голове кишат темы, как рыба в плёсе» [ЧЕХОВ 1976: 219]) и пр.

⁶ То найдется желающий подписаться «твоим» псевдонимом, а то своим фельетоном заденешь кого-нибудь из собратьев по перу, невольно раскрыв себя.

⁷ Примеры «исписавшихся» дарований были у Чехова перед глазами: утративший юмористический задор Билибин, потерявший работоспособность Щеглов, братья писателя, Александр и Николай, не удержавшие свой талант под давлением среды, и др.

⁸ Для рассказа, по Чехову, важно цельное впечатление, нужно избегать подробностей, большого количества персонажей и т. д., повесть же требует тщательного исполнения.

⁹ Чехов называл это «не дуть в рутину».

¹⁰ Ср., например, «Темпераменты (по последним выводам науки)» Антоши Ч*** (Зритель. 1881. сентябрь), «О темпераментах» И. Грэка (Стрекоза. 1881. декабрь), «Темпераменты (Руководство для невест)» [Н. Ежова] (Осколки. 1888. октябрь).

¹¹ Чехов и начинает с публикации перечня шаблонов и литературных формул – «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?»

¹² Всего три произведения с обозначением переводного формата текста: «Жены артистов» (Перевод с.. португальского), «Грешник из Толедо» (Перевод с испанского) и «Летающие острова» (Соч. Жюль Верна. Перевод А. Чехонте). Примыкает к ним «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (Роман в одной части с эпилогом) с посвящением Виктору Гюго. В таких этюдах всегда заметно напряжение между воссоздаваемым Чеховым стилем или форматом («португальская легенда на русский лад», «стилизация средневековых новелл», «пародия на манеру письма Жюль Верна» и «робкое подражание стилю Виктора Гюго») и использованием



создания,¹³ своеобразным договором о мистификации, который Чехов с успехом выполнил, ориентируясь почти исключительно на переводы произведений Мора Йокаи¹⁴ и сложившуюся к началу 1880-х гг. репутацию писателя в русской прессе [ИЛЮХИНА 2002: 56–57]. Чехов, безусловно, понимал причины популярности Йокаи у русской публики: читателя привлекало соединение патриотической темы, экзотического колорита венгерской жизни и мелодраматических эффектов. Чехов обыгрывает все это, придавая «экзотическим» мотивам легкий иронический оттенок. Он заставляет своих героев петь романтические песни о прекрасной Венгрии (Илька), не пользующиеся успехом у слушателей, и острые политические куплеты на тему австро-венгерских отношений, напротив, популярные у публики (Цвибуш). А образ «девочки в тюльпане» из сказки¹⁵ Артура, увлеченно занимавшейся медициной, садоводством, шитьем, благотворительностью, чтением проповедей и мн. др. может быть связан с известным общественным темпераментом Йокаи.

Существенным образом «Ненужная победа» связана, вероятно, только с двумя романами венгерского писателя (из шести переведенных к 1882 г.) – «Новому помещику» (*Az új földesúr*) и «Черным алмазам» (*Fekete gyémántok*).¹⁶ Из первого романа Чехов перенес в свой рассказ «черты жизни венгерского народа и австрийского дворянства, вплоть до фамилий» [БОРИНЕВИЧ-БАБАЙЦЕВА 1949: 92]¹⁷, а со вторым чеховский «перевод» связан образом главной героини (Илька – Эвила/Эвелина) и повторением ситуации Эвелина-Каульман в ситуации Илька-Артур.

И хотя литературоведение практически отказалось видеть в чеховском тексте пародирование произведений венгерского романиста (за исключением

этих повествовательных стратегий в малой прессе. В частности, «Тысяча одна страсть...» близка псевдоромантической прозе А. Пазухина, А. Соколовой и др. [ЧЕХОВ 1974: 563]

¹³ Описана А.В. Амфитеатровым [АМФИТЕАТРОВ 1912: 228–229] и М.П. Чеховым [ЧЕХОВ 1981: 116]

¹⁴ Дополнительным источником сведений о венгерской литературе и Йокаи могли стать критические обзоры в журналах тех летили рецензии на публикуемые переводы его романов, предисловия издателей и т.п. Так, еще в 1870 г. в журнале «Русский мир» (№ 75) была опубликована статья Ю. Йошика («Венгерская литература в последнее время») с характеристикой произведений и биографии Мора Йокаи. Утверждать определенно, что Чехов был знаком с содержанием этой работы вряд ли возможно. Но факты о жизни и творческом темпераменте «венгерского Дюма» все же могли быть доступны писателю именно из рецензий и предисловий к книгам Йокаи. Кроме того, в редакциях (и в «Будильнике», в частности) могли обсуждать переводимых авторов и их произведения – эти разговоры также могли стать для Чехова дополнительным подспорьем в работе.

¹⁵ Узнаваемая аллюзия на «Дюймовочку» Г.-Х. Андерсена.

¹⁶ Однако, и другие его произведения (в частности, роман из русской жизни «В стране снегов» // Полярная звезда. 1881. № 1–6), безусловно, могли быть учтены мистификатором. Сентенции о русских в «Ненужной победе»: слова Цвибуша о русской брани, о крепости русского слова («Их слово так же крепко, как и их холод»), особенностях и силе разных языков [ЧЕХОВ 1974: 276, 278] не случайны.

¹⁷ Вероятно, на выбор имени Илька Чехова могли повлиять гастроли венгерской певицы Этельки Герстер-Гардини в Санкт-Петербурге в конце 1870-х гг. и в Москве осенью 1882 г.



работы З.С. Бориневич-Бабайцевой)¹⁸, современники Чехова «злую иронию» писателя ощущали очень хорошо. Играя в «стиль Йокаи», молодой литератор обнажил связь его произведений с серьезной романной традицией, дабы указать границу/разницу (не замечаемую обычно «большой публикой», но ощутимую иным читателем) между этой традицией и ее популяризатором. Она может быть определена как художественная правдивость.

Роман Йокаи «Черные алмазы», безусловно, имеет отношение к популярному в те годы «роману карьеры», в произведении целых три сюжетных линии, реализующих общую схему такого романа.¹⁹ Две из них (линия банкира Каульмана и аббата Шамуэля) соотносимы с двумя разновидностями романа карьеры, сформированными романами Бальзака и Стендаля.²⁰

Сюжетная линия Каульмана представлена венгерским романистом с большой иронией. Сам Каульман выступает условным персонажем – тем, кто делает деньги (так называется и глава, в которой перед нами впервые появляется этот герой), и весь его путь уложим в шаблон, из которого персонаж ни разу «не выходит». В конце «карьеры» героя его полное совпадение с предложенной ему автором ролью особенно наглядно: «Нет иного выхода, как застрелиться или запустить лапу в акционерную кассу, загрести, сколько можно унести с собой, и бежать, бежать, куда глаза глядят. Каульман выбрал последнее – он сбежал» [ЙОКАИ 1971: 420]. Сюжетная линия аббата Шамуэля также окрашена иронией Йокаи, но цель его «карьеры» («Пойми меня, наконец! Я хлопочу не о *dominium*, а об империи» [ЙОКАИ 1971: 185], а также наличие у этого героя четкой программы действий, масштабность его замыслов превращают его сюжетную историю в романтический инвариант романа карьеры, и вызывают сожаление по поводу больших возможностей человека, направленных не в то русло.

Главная героиня «Черных алмазов», реализующая по воле Йокаи свою карьеру-шаблон, делает это легко, без внутренней борьбы и сомнений. До самого конца этого пути она внутренне не меняется, карьера не оказывает на нее никакого воздействия. Тем самым нарушается основной принцип романа карьеры – конфликт человека и обстоятельств, в котором человек неизбежно проигрывает. Если и можно остаться живым в этой борьбе, то нельзя сохранить свою человечность. Осмыслению этого посвящена одна из традиционных ситуаций романа карьеры – так называемая «утрата иллюзий». У Йокаи же этот принцип сознательно нарушается. Героиня остается в живых (существует только мнимая смерть) и, более того, карьера не оказывает на нее своего «обычного» развращающего действия. В этом и заключается художественная

¹⁸ Принято говорить лишь о стилизации, воспроизведении отдельных, общих для беллетристики такого рода, приемов и т.п. Эта точка зрения утвердилась в работах Ю. В. Соболева [СОБОЛЕВ 1930], Н.Я. Берковского [БЕРКОВСКИЙ 1969], Г.А. Бялого [БЯЛЫЙ 1981] и была принята молодым поколением чеховедов без критического переосмысления.

¹⁹ Возможно, первоначально в основе действия «Черных алмазов» и лежала одна сюжетная схема: изначально роман назывался «Что нужно для обогащения?»

²⁰ В работах В.А. Бахмутского [БАХМУТСКИЙ 1970] и Т.Ю. Хмельницкой [ХМЕЛЬНИЦКАЯ 1963] герои Бальзака и Стендаля принципиально и аргументировано разграничены.



неправда, которую чутко уловил Чехов и преломил в сказке о «девочке в тюльпане», пародийном изложении пути Эвилы/Эвелины. А вывод Артура: «Нянька моя была отличный педагог. Она мне не лгала даже в сказках. У нее не торжествовала добродетель» [ЧЕХОВ 1974: 311], закрепляет это видение. Так Чехов говорит о невозможности победы добродетели в известных обстоятельствах, как бы энергично не настаивал на этом Йокаи.

«Сказка» дается читателю почти в самом начале произведения, с исчерпывающей оценкой судьбы героини «Черных алмазов». Не случайно, когда Артур пытается подрисовать к Илькиной фотографии тюльпан, это у него никак не получается. И после сказки действие разворачивается по анти-сказочному сюжету, восстанавливающему права «настоящего» романа карьеры, без отступлений Йокаи.

Образ Ильки, несомненно, навеян Чехову «Черными алмазами». Прозвище Ильки – Собачьи зубки может напомнить об одном из героев «Черных алмазов» Иване Беренде. О нем говорят как о человеке с острыми зубами: «если он во что-нибудь вцепится, то уж не отпустит. Этот человек кусается!» [ЙОКАИ 1971: 261].

Эвила/Эвелина и Илька разделены внешними приметами по воле создавших их авторов. Йокаи в своей героине выделяет глаза – черные алмазы – подчеркивая тем самым неизменяемость, независимость от обстоятельств (роман заканчивается словами: «Алмаз всегда остается алмазом»). Чехов выбирает в своей героине другую черту лица, тем самым отмечая неизбежность взаимодействия с обстоятельствами, характер этого взаимодействия. Илька, в отличие от Эвелины, типично карьерная героиня, «романтический» инвариант, с идеей отмщения как движущей силой ее пути.

В связи с образом Ильки восстанавливается конфликт, лежащий в основе романа карьеры: человек и обстоятельства. Сам же роман карьеры у Чехова дан через сюжетную и психологическую схематизацию. Выбираются Чеховым ситуации, «обрамляющие» карьеру. Перед нами, по сути, лишь первый и последний шаг героини в ее карьере. А весь ее путь вверх, к достижению поставленной цели, что, собственно, и является предметом изображения традиционного романа карьеры, Чеховым опущен, представлен конспективно. Он как бы остается между главами, на которые разбит весь рассказ. Мы прощаемся с героиней в конце 6-й главы, а встречаемся в начале 7-й уже в Париже, в ситуации получения желанного миллиона.²¹ Опущенными или же максимально свернутыми в рассказе Чехова оказываются ситуации, весьма характерные для романа карьеры. Помимо уже отмеченного, сюда можно отнести и биографию главной героини²², и широкую социальную панораму парижского общества. Психологическая же схематизация проявляется в максимальном свертывании мотивации при изображении действий и поступков персонажей. Особенно это заметно в сцене в Париже, когда происходит торг

²¹ В работу Чехова вмешался Курепин, редактор «Будильника», предложивший завершить роман одной-двумя сценами.

²² О биографическом принципе композиции романа карьеры писал Д. Затонский [ЗАТОНСКИЙ 1968].



по поводу того, какую сумму внести каждому из мужчин, и в сцене свидания Артура с сестрой и ее мужем Пельтцером.

Такой схематизм приводит к условности, подчеркивает игровой характер текста. Например, если Чехов не дает широкой социальной панорамы Парижа, столь характерной для любого романа карьеры, то Париж в итоге превращается в некий условный город – место, где можно добыть миллион.

С другой стороны, такая схематизация может дезориентировать читателя относительно направленности замысла. Но все же прототип узнаваем. В «Ненужной победе» есть и прямая отсылка к классическому роману карьеры. Один из второстепенных персонажей, крестьянин Фриц, после разговора с графиней «сел и задумался». «Новые, в высшей степени сладкие мечты, не крестьянские, а бальзаковские мечты охватили его ум и сердце. Грандиознейший воздушный замок в несколько минут был построен его разгоряченным юношеским воображением. . . То, что час назад показалось бы ему безумным, несбыточным и моментально было бы изгнано из головы, как нечто детски-сказочное, – теперь вдруг приняло образ задачи, которую явилось настоящее желание решить во что бы то ни стало» [ЧЕХОВ 1974: 323] – своеобразный абстракт сюжета бальзаковского романа.

И сказка о «девочке в тюльпане», и бальзаковские мечты крестьянина Фрица, композиционно легко вычлениются в тексте, сказка связана с неприятием Чеховым художественной неправды, а мечты – с необходимостью заявить о художественных правах классического романа карьеры. Но при всем различии отношения Чехова к тому и другому, между ними есть существенное сходство. В указанных только что фрагментах это сходство проявляется в наличии сказочного начала в обоих случаях (в первом – прямо – сказка, а во втором – «детски-сказочные мечты»), а в рассказе в целом – в функционировании в его структуре мотива игры.

Игра – мотив центральный для романа карьеры вообще, человек сталкивается с ролью, которую он вынужден играть, совершая карьеру [ЗАТОНСКИЙ 1968]. Результатом этого столкновения и является «утрата иллюзий» в конце пути.

Героини обоих произведений в пик своей карьеры – актрисы. Илька и Цвибуш вообще принадлежат актерской среде – они бродячие музыканты. Эвила актрисой (певицей Эвелиной) становится только благодаря своей карьере. Героиня романа Йокаи наделена серьезным отношением к жизни, ко всему тому, что она делает. Эта серьезность героини в сочетании с игровым отношением к ее жизненному пути автора²³ и рождает у читателя отношение к ней как к наивной девочке из сказки. Объяснимо и прозрение, которое настигает Эвелину в финале произведения в связи с пониманием, какую роль она сыграла в собственной жизни. Поэтому и возможен в конце романа эпизод с мнимой смертью. Это всего лишь авторский трюк.

²³ И персонажи романа «играют» ее судьбой. Каульман, например, навязывает ей тридцать две роли, которые она должна выучить, чтобы поступить в оперу. Для него и брак с Эвелиной тоже игра, одно из ее условий.



Иначе распределено игровое и серьезное отношение к жизни у Чехова. Илья и Цвибуш – бродячие музыканты, актеры. Причем, если ампула Цвибуша – шут, то Илья – романтическая героиня. Такой она сама себя видит в своих песнях: «Есть на свете много стран, – запела Илья, перебирая пальцами струны, – прекрасных и светлых, как солнце, и богатых; и лучше же из всех Венгрия с своими садами, пастбищами, климатом, вином и быками, которые имеют рога в сажень длиной. Илья любит эту страну. Она любит и людей, которые ее населяют» [ЧЕХОВ 1974: 277]. Кроме того, Илья как активная героиня (в противовес Эвелине), сознательно разыгрывает свою роль, превращая свою жизнь в игру. Автор же наделен «серьезным» отношением к жизни. Поэтому и смерть героини не мнимая, а настоящая.

Очевидно, для Чехова классический роман карьеры при всей своей художественной правдивости, не говорит настоящей правды о человеке. Поэтому и роман Йокаи, и опыт традиционного романа карьеры для Чехова, принципиально сходственны, лишь адресованы разной публике, разному читателю. Поэтому и победа ненужная.

Судя по всему, этот тип романа не рассматривался писателем как продуктивная форма для художественного освоения своего национального материала (на русской почве классических образцов романа карьеры не было). При всем уважении к традиции принять ее безоговорочно нельзя. Отсюда и общая игровая интонация, сближающая в «Ненужной победе» Йокаи и Бальзака. Чехов, безусловно, не стремился дать в своем «переводе» и оригинальное, собственное художественное решение серьезных жизненных проблем. Во всяком случае, не в этой форме. Поэтому в финале «Ненужной победы» повествователь отделяет себя дистанцией от своего рассказа, приписывая авторство некоему влюбленному в Ильюд'Омарену. Впрочем, в финальной фразе о французском репортере, поселившемся в гольдаугенском лесу и написавшем повесть о красавице Ильке, впоследствии «переведенной» А. Чехонте на русский язык, можно увидеть и финальную шутку автора «Ненужной победы»: большинство произведений Йокаи переводились в России не напрямую с венгерского, а чаще с немецкого или другого перевода.

Опыт этой мистификации, совокупно с другими штудиями 1880-х, раскрывает взгляд молодого писателя на литературные занятия как на увлекательную игру, в которой главное – быть правдивым и изящным. Эти же цели, по Чехову, имеет литература вообще, вне зависимости от сферы ее компетенции и охвата публики.

Библиография

- АМФИТЕАТРОВ, А.В. [АМФИТЕАТРОВ, А.В.] 1912: Собр. соч. Т. 14. Славные мертвецы. А.П. Чехов. Санкт-Петербург: Просвещение [Collected works. Vol. 14. The glorious dead. A.P. Chekhov. St.Petersburg: Prosvešenie].
- БАХМУТСКИЙ, В.Я. [ВАНМУТСКИЙ, В.А.] 1970: «Отец Горнио» Бальзака. Москва: Художественная литература [“Father Goriot” by Balzac. Moscow: Hudožestvennaâ literatura]
- БЕРКОВСКИЙ, Н.Я. [BERKOVSKIĬ, N.Â.] 1969: Литература и театр. Москва: Искусство [Literature and Theatre. Moscow: Iskusstvo].



- БОРИНЕВИЧ-БАБАЙЦЕВА, З.С. [BORINEVIČ-BAVAJCEVA, Z.S.] 1949: Роман А.П. Чехова «Не-
нужная победа» // Труды Одесского государственного университета. Т. 8(61): Сб. фи-
лол. ф-та. Т. 2. [The Chekhov's novel "Unnecessary victory"//Proceeding of Odessa State
University. Vol. 8(61): Collection of the Faculty of Philology. Vol. 2.],83–103.
- БЯЛЫЙ, Г.А. [BĀLYJ, G.A.] 1981: Чехов и русский реализм. Ленинград: Советский пи-
сатель [Chekhov and Russian realism. Leningrad: Sovetskij pisatel'].
- ЗАТОНСКИЙ, Д. [ZATONSKIJ, D.] 1968: Роман карьеры и XX век // Вопросы литературы
№ 9 [Career novel and XX century // Voprosy literatury. No. 9]: 135–161.
- ЙОКАИ, М. [JOKAI, M.] 1971: Черные алмазы. Москва: Художественная литература
[Black diamonds. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ИЛЬЮХИНА, Т.Ю. [IL'ŪHINA, T.Ū.] 2002: Антоша Чехонте, Макар Балдастов и другие:
Учебное пособие. Кемерово: Кузбассвузиздат [Antoša Čehonte, Makar Baldastov
and others. Studyguide. Kemerovo: Kuzbasvuzizdat].
- КОРОЛЕНКО, В.Г. [KOROLENKO, V.G.] 1986: Антон Павлович Чехов // А.П. Чехов в вос-
поминаниях современников. Москва: Художественная литература [Anton Pavlo-
vich Chekhov // A.P.Chekhov in the memoirs of contemporaries. Moscow:
Hudožestvennaâ literatura] 34–37.
- МУРАТОВА, К. [MURATOVA, K.] 1944: Юмор молодого Чехова // Звезда № 4 [The young
Chekhov's humor // Zvezda. No. 4] 84–88.
- СОБОЛЕВ, Ю.В. [SOBOLEV, Ū.V.] 1930: Чехов: Статьи, материалы, библиография.
Москва: Федерация [Chekhov: Articles, materials, bibliography. Moscow: Federaciâ]
- ХМЕЛЬНИЦКАЯ, Т.Ю. [HMEL'NICKAĀ, T.Ū.] 1963: Голоса времени. Москва-Ленинград
Советский писатель [The Voices of the time. Moscow-Leningrad: Sovetskij pisatel'].
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1974: Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 1.
Письма. Т. 1. Москва: Наука [Complete works and letters: In 30 volumes. Works. Vol.
1. Letters. Vol. 1. Moscow: Nauka].
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1976: Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. Москва:
Наука [Complete works and letters: In 30 volumes. Letters. Vol. 3. Moscow: Nauka].
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1977: Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 5. Москва:
Наука [Complete works and letters: In 30 volumes. Letters. Vol. 5. Moscow: Nauka].
- ЧЕХОВ, М.П. [ČENOV, M.P.] 1981: Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. Москва: Ху-
дожественная литература [Around of Chekhov: Meetings and Impressions. Moscow:
Hudožestvennaâ literatura].

Татьяна Юрьевна ИЛЬЮХИНА
Санкт-Петербург, Россия
tilyukhina@yandex.ru
ORCID 0000-0002-5858-3996

