

МОДЕЛЬ «СМЕРТЬ / САМОУБИЙСТВО АРТИСТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ «ФИЛОСОФИИ СМЕРТИ»

У. Ю. Борисова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 5 августа 2019 г.

Аннотация: в данной статье будут рассмотрены художественные произведения (прозаические и драматические) XIX века, фабульным центром которых является модель «смерть / самоубийство артиста». Материалом для исследования послужили повести, рассказы и драмы И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. И. Куприна, А. С. Суворина и А. П. Чехова, отразившие трагическую историю актрисы Е. П. Кадминой.

Ключевые слова: артистическая натура, философия смерти, моральная статистика, экзистенция.

Abstract: this article will consider the works of art (prosaic and dramatic) of the XIX century, the plot of which is the model "death / suicide of the artist". The material for the study consists of novels, short stories and dramas by I. S. Turgenev, N. S. Leskov, A. I. Kuprin, A. S. Suvorin and A. P. Chekhov, reflecting the tragic story of the actress E. P. Kadmina.

Keywords: artistic nature, philosophy of death, moral statistics, existence.

Актер, играющий чужие жизнь и смерть, вступает в сакральные сферы, что в прошлом приводило к конфликтам театра и церкви. «Актеры в те времена знали о своем отлучении от церкви. Посвятить себя их профессии означало выбрать ад. И церковь усматривала в них своих худших врагов» [1, 521], — писал А. Камю об артистах, которые «одухотворяли и воскрешали» давно умерших — своих персонажей. Упомянул Камю и Мольера, который фактически умер в 1671 г. на сцене театра Пале Рояль (играя в собственной пьесе «Мнимый больной»). Великому драматургу «отказали в обряде соборования», врачи также не решились посетить умирающего, сами похороны проходили с огромными трудностями. Это была расплата за «рассеивание единого» [1, 521], т.е. за переход из своего бытия в чужое, что является основой профессии актера (и отчасти писателя).

Для А. Камю, как видно, размышления о «смерти артиста» были очень важны: «Достаточно в таком случае немного воображения, чтобы почувствовать, что знаменует собой судьба актера. Своих персонажей он создает и располагает во времени. Во времени же он учится над ними властвовать. Чем больше различных жизней он прожил, тем легче он с ними расстается. Приходит время умереть на сцене или где-нибудь еще. Прожитое им находится перед ним. Он ясно все видит. Он чувствует, сколь мучительно и неповторимо приключение его жизни. Он это знает и теперь может принять смерть» [1, 521].

«Пограничная» сущность профессии позволяет мнимую смерть на сцене (или в кино) проецировать на кончину «биографическую», то есть самого актера;

данная ситуация, видимо, способствовала традиции хоронить артиста под аплодисменты (вынос тела — последняя роль).

Феномены «смерть», «самоубийство артиста» (самоубийственная сущность профессии) связаны, конечно, с «философией смерти» в целом. А. Шопенгауэр смерть называл «гением-вдохновителем» философии, а также её *музагетом* [2, 81]. Поскольку музагетом (предводителем муз) называют Аполлона, покровителя искусства, то смерть является «вдохновителем» и любого настоящего художника, ищущего ответа на вопросы «субстанциальные» (в трактовке Гегеля — основные).

З. Фрейд в «Психопатологии обыденной жизни», «Печали и меланхолии», при рассмотрении под определенным углом зрения некоторых художественных произведений, например пьесы «Росмерхольм» Г. Ибсена, пришел к выводу о том, что преодоление «необычайно сильного инстинкта жизни» (имеется в виду самоубийство) возможно при стечении целого ряда обстоятельств, обусловленных социальными («невроз войны» [3, 144]), психологическими и философскими причинами. К. Юнг делает к этому свои существенные добавления, например о том, что путем самоубийства личность скрыто устремляется к духовному обновлению (перерождению). Поэтому тяжелые условия жизни (в плане материальном или духовном) — это не обязательно повод покончить с собой. К данному выводу философ пришел, размышляя над образом Христа и сакральным «символом креста», никогда не теряющим «свою жизненность» [4, 88]. Очевидно, что в этой трактовке «добровольная смерть» человека коррелирует с испупительной для человечества смертью Христа.

Каждая эпоха прибавляла свою версию в объяснении суицида, так, в годы расцвета сентименталистского и романтического искусства данное явление трактовалось как «испытание чувствительности», «триумф иррационального в душе человека» [5, 17] или как результат бунта личности, вступившей в борьбу с непреодолимыми препятствиями. Поэтому чрезвычайно актуальны в своё время были «Страдания юного Вертера» И. Гете (1774) и «Бедная Лиза» (1792) Н. М. Карамзина, чьи герои вызвали искреннее сопереживание читателей.

1830–1890-е гг. знаменуются развитием позитивизма, что повлекло укрепление тенденции к получению информации и ее объяснению при опоре на научное знание. «В это время десятки ученых в разных концах Европы, главным образом, патологоанатомов и статистиков, были заняты активным обсуждением проблемы самоубийства, как частного наглядного случая действий человека», — отмечает И. А. Паперно [5, 31]. Суицид справедливо признавался (например, Э. Дюркгеймом) явлением, которое иногда возникает в случае «нарушения социального равновесия», которое приводит порой и к *массовым* «смертным случаям, <...> совершенным самими жертвами» [6, 5]. Подобные примеры можно видеть в «Нови» (1877) И. С. Тургенева, «Дневнике писателя» (1876) Ф. М. Достоевского, где рассматриваются социальные и психологические причины частых самоубийств радикально настроенных молодых людей. Неслучайно возникает термин «моральная статистика», отражающий тенденцию исследовать поведение детерминированной социумом личности.

Профессия актера издавна считалась «самоубийственной» из-за высокой степени самоотдачи и эмпатии её представителей. В «Дон-Жуане» (1812) Э. Т. А. Гофмана певица, игравшая донну Анну в опере Моцарта, умирает сразу после спектакля. Гофмановские персонажи-театралы объясняют ее смерть тем, что она потеряла «всякую меру» и эта роль «всегда ее порядком утомляла». Автор же усматривает более серьезные («высокие») причины: профессия в данном случае перестала быть просто «ремеслом», и следствием стало «то состояние души, когда на земном счастье поставлен крест» [7, 76].

В литературу модели «смерть артиста», «самоубийство артиста», «профессия артиста как самоубийство» входили и с образом гладиатора — актера, умирающего на арене. Образ гладиатора можно видеть в стихотворении М. Лермонтова («Умирающий гладиатор», 1836), а в 1868 г. А. К. Толстой сделал блестящий перевод стихотворения Г. Гейне «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...» (1823–1824). Русский поэт подчеркнул единство сцены (арены) и жизни, связь изображаемого актером страдания с реальной душевной болью артиста-человека:

Довольно! Пора мне забыть этот вздор!
Пора мне вернуться к рассудку!

Довольно с тобой, как искусный актер,
Я драму разыгрывал в шутку.

И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая, —
О боже! Я, раненный насмерть, играл,
Гладиатора смерть представляя [8, 105–106].

Русская литература содержит обширный «текст самоубийства», представляющий добровольную смерть «артистической натуры». В 1859 г. А. Н. Островский создает «Грозу», которая по характеру конфликта является *трагедией*, где сталкиваются силы «станционные» (здесь это страстная любовь и долг перед семьей, перед Богом, осознание греховности своей страсти) и где главный герой, раздавленный этими силами, гибнет. «Артистическая натура» Катерина (эмоциональная, искренняя) «высоко поднята над скучной размеренностью быта, грубыми нравами Калинова» [9, 350], что и привело ее к самоубийству.

Проблема самоубийства как злободневная волновала и А. П. Чехова, что писатель воплотил в художественных образах пьесы «Чайка» (1896): «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают. <...> Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [10, 191]. Перед выстрелом Треплев встретился с Ниной Заречной, которая говорит о своей несчастной любви к Тригорину. Затем влюбленный в Нину Треплев «в продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит» [10, 191]. Здесь самоубийство стало следствием невозможности достичь личного счастья и самоутвердиться в творчестве.

История хранит трагические примеры самоубийств и самих писателей, проживших драматически напряженные жизни: А. Н. Радищева (1749–1802), В. М. Гаршина (1855–1888), А. А. Фета (1820–1892), Н. В. Успенского (1937–1889).

Однако существует реальная трагическая история, не только потрясшая российское интеллигентное общество, но и легшая в основу многих художественных произведений.

В 1880 г. в Харькове покончила с собой драматическая актриса и выдающаяся певица Евлалия Павловна Кадмина, чей поступок напомнил о кончине героини романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (полностью опубликован в 1880 г.) — актрисе Любиньке, отравившейся серными головками спичек (как видно, случай достаточно типичный для того времени).

Е. П. Кадмина (1853–1881) училась в Елизаветинском институте в Москве, где в 1870 г., на утреннике, ее дарование заметил Н. Г. Рубинштейн, убедивший девушку стать профессиональной певицей. Е. П. Кадмина поступила в Московскую консерваторию, где ее учителями стали П. И. Чайковский (написавший для нее партию к сказке А. Н. Островского «Снегу-

рочка» и посвятивший ей романс «Страшная минута»), А. Д. Александрова-Кочетова, И. В. Самарин. После окончания консерватории певица выступала в Большом театре, затем в Мариинском, а в 1876 г. она уезжает в Италию, где с большим успехом выступает в театрах Неаполя, Флоренции, Милана. В 1878 г. Е. П. Кадмина переезжает в Киев, поет и проявляет себя как драматическая актриса, сыграв в пьесе А. Н. Островского «Гроза».

В 1880 г. Е. П. Кадмина приезжает в Харьков, где также прославилась и как певица, и как драматическая актриса (пришлось оставить оперу из-за проблем с голосом). Роли в пьесах В. Шекспира, А. Н. Островского, И. В. Шпагинского также были высоко оценены зрителями и критикой. Однако проблемы с голосом, неудачи в личной жизни вскоре привели талантливую актрису к трагедии. В 1881 г. она встретила и полюбила офицера, обедневшего дворянина (чьё имя история не сохранила), который решил жениться на более богатой невесте. 4 (16) ноября 1881 г. Е. П. Кадмина исполняла роль в исторической пьесе А. Н. Островского и С. А. Гедеонова «Василиса Мелентьева» (где одна из героинь, супруга Ивана Грозного, подвергается отравлению). Заметив среди зрителей своего возлюбленного с невестой, Е. П. Кадмина в антракте залила фосфорные головки спичек чаем и выпила яд. Выйдя на сцену, актриса потеряла сознание, а через несколько дней в мучениях скончалась. Е. П. Кадмину хоронили тысячи людей, её могила долгое время была местом паломничества, возложения цветов, а российская творческая интеллигенция увидела в актрисе беззащитную жертву черствости, жадности и полной бессердечности.

В 1882 г. И. С. Тургенев пишет свою «позднюю» мистическую повесть «После смерти (Клара Милич)», где рассматриваются проблемы соотношения жизни земной и небесной. Очевидно, что в основе событий этого произведения лежит нашумевшая история самоубийства даровитой актрисы Е. П. Кадминой. Тургенев неоднократно видел и слушал Е. П. Кадмину в Мариинском и Большом театрах, его, как и многих, потрясла смерть певицы и актрисы, но писатель отмечал, что эта реальная трагедия стала лишь «толчком» для создания его повести. Действительно, в тексте «Клары Милич...» можно лишь изредка встретить фрагменты, имеющие прямое отношение к судьбе и характеру Е. П. Кадминой: «Прискорбие наше тем сильнее, что г-жа Милич самовольно покончила со своей молодой, столько много обещавшей жизнью, — посредством отравления. И это отравление тем ужаснее, что артистка приняла яд в самом театре!» [11, 376].

Данная повесть была тесно связана и с биографией самого Тургенева, т.е. отчасти была автобиографической. Собираясь на концерт, где намеревалась петь Клара Милич, один из персонажей повести Тургенева, Купфер, говорит: «Мы ещё не знаем хорошень-

ко: Рашель она или Виардо?.. потому что она и поёт прекрасно, и декламирует, и играет» [11, 362]. В комментариях к повести так объясняется это двойное сравнение: «В данном случае — драматическая или оперная артистка по своему призванию» [11, 317]. Не менее важно рассмотреть и такие мотивы (также автобиографические для Тургенева), как «воля обладания», «власть любви» (даже после смерти), которые являются в повести важнейшими.

В повести выстраивается триада «быт — искусство — мистика» и подразумевается сопоставление реальных и вымышленных актрис и певиц (Е. П. Кадмина — Полина Виардо — Клара Милич). Из различных мнений, ощущений, переживаний персонажей складывается общий вывод о том, что тургеневский «любящий герой прекрасен, духовно окрылён, но чем выше взлетает он на крыльях любви, тем ближе трагическая развязка и — падение. Любовь, по Тургеневу, трагична, потому что перед её стихийной властью беззащитен как слабый, так и сильный человек» [12, 60].

В 1884 г. Н. С. Лесков создает очерк «Театральный характер», в котором решаются другие задачи: судьба русской актрисы, русской женщины, наделенной талантом и свободолюбивым характером. «Театральный характер» Н. С. Лескова, создан под впечатлением и поступка Е. П. Кадминой, и повести И. С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)».

Комментаторы лесковского произведения отмечали, что писатель отразил в нем свои личные впечатления. Например, упоминается театр графа Каменского (1772–1835), который «с 1822 г. жил в Орле, имел собственный театр и труппу актеров из крепостных людей, отличался своеволием и жестокостью» [13, 503]. Есть и указание на трагическое событие 1881 г.: «Вдохновенный, глубокий и очерченный нравственный облик покойной Кадминой есть тот тип новой сценической эпохи» [13, 384]. Упоминание о реальной Кадминой (безусловно, еще не забытой современниками Лескова) не дает читателю усомниться в правдивости самого *рассказчика-повествователя*. Лесковский «сказитель» является и социологом, и статистиком (в произведении речь идет и о «моральной статистике»), и психологом, который выстраивает причинно-следственные связи в формировании характеров людей. Лесков представил свою фабулу, которая повествует о трагической любви актрисы и «князя Пострела»: он «еще раз поцеловал ее руку и к вечеру умер, а ее не видали всю ночь и утром нашли мертвой» [13, 406]. Осознавая некую литературность и даже театральность данного фрагмента, Лесков «обнажает прием» и добавляет: «Она сдержала свое слово и, как говорили, “театрально застрелилась” на той самой садовой скамейке, где они чаще всего сидели вместе и где поклялись никогда не оставлять друг друга». Писателя в «Театральном характере» интересовали невероятная преданность

театру, искусству, желание играть роли вопреки всем трудностям и препятствиям, наконец, судьба таланта на Руси, происхождение «самородных источников национальной жизни» [14, 42]. Неслучайно Лесков отмечал, что «дар» на Руси часто гибнет, «не развернув своих сил» [13, 390].

В 1889 г. юнкер А. И. Куприн, без разрешения начальства, публикует в журнале «Русский сатирический листок» произведение «Последний дебют». За этот «своевольный поступок» начинающий прозаик был отправлен на гауптвахту. В купринском рассказе отразилась трагедия Е. П. Кадминой и была представлена современная автору театральная атмосфера, где царили комическая антрактная суетность и закулисная неразбериха. Комичны сказовые фрагменты, например, реплики рабочих сцены: «Пущай висит, — отвечал сверху грубый голос, — таперя кулисы мешают, тады легче будет» [15, 536]. Однако автор готовит читателя к трагическому повороту событий, исподволь создавая «тревожный текст». Куприн показал ранимость, беззащитность и красоту артистической натуры, противопоставленную жестокому меркантильному миру (что впоследствии повторится в рассказах «Гамбринус», «В цирке», «Тапер», «Как я был актером», «Белый пудель»).

Не остались в стороне от реальной харьковской трагедии и русские драматурги. Пьеса Н. Н. Соловцова-Федорова «Евфалия Радмина» была поставлена 10 февраля 1884 г. в «Новом театре» в Москве, главную роль исполнила М. Г. Савина. 16 января 1889 г. состоялась премьера пьесы А. С. Суворина «Татьяна Репина» (в главной роли — М. Н. Ермолова), затем много раз сыгранная на сценах российских театров.

А. С. Суворин прекрасно знал особенности театрального мира, он был не только руководителем своего театра, меценатом и администратором, но и человеком, которому приходилось пресекать внутритеатральные интриги, вникать в артистические конфликты, о чем поведал в своих воспоминаниях режиссер Е. П. Карпов. Приводимые в упомянутых мемуарах инциденты удивительно совпадают с фрагментом из суворинской «Татьяны Репиной», где завистники («клака») отравляют жизнь актрисы (например, бросают на сцену живого гуся). В реальной жизни Суворину в сходных обстоятельствах приходилось защищать знаменитую П. А. Стрепетову.

Действительно, читая пьесу «Татьяна Репина», мы погружаемся в бытовую и театральную атмосферу 1880-х годов. Однако это не чеховская «обыденность», за которой просматриваются «всечеловеческие» проблемы. Как это всегда бывает в остросоциальных произведениях «второго ряда», в данной пьесе на первый план выходят только явления определенного периода истории конкретной части общества. Об этом в свое время точно сказал А. В. Амфитеатов: «В каждом моменте своего бытия Суворин служил или громким глашатаем, или точным эхом русской

общественной деятельности, поборником или противоборцем ее запросов» [16, 6].

Изображенные актеры, в традиции пьес А. Н. Островского, стремятся к свободе, независимости в личной жизни и профессиональных сферах, но, окруженные меценатами («денежными мешками»), вынуждены терпеть общество последних.

Экспозиции в пьесе нет, мы сразу попадаем в зону завязки конфликта Репиной и Сабинина: он разорен и ищет путей к обогащению, а она любит этого легкомысленного человека. Очевидно, что коллизия далее развернется между двумя силами (деньги — чувства). Развязку достаточно обширного конфликта (он не ограничен предательством Сабинина) подчеркнет реплика умирающей Татьяны Репиной — Сабинину: «Уходите, оставьте меня... Видите, какая я ... Страшная, жалкая... Умираю!.. Не ради вас... Нет, нет. Безобразная жизнь... Уйдите!.. Никто не понимает, что это за муки!..» [17, 140].

Свою одноактную «пьесу-шутку», где «действуют те же персонажи, объединенные той же трагической ситуацией» [18, 139], в 1889 г. создает А. П. Чехов. Очевидно, что чеховская пьеса изначально к постановке не готовилась по цензурным соображениям и была всего лишь «подарком» одного писателя — другому (от Чехова — Суворину). Местом действия для своего произведения Чехов избрал православную церковь (где уже после самоубийства Репиной венчаются Сабинин и Оленина), точно процитировал из «Службника» чин венчания, чем, как ему самому виделось, обеспечил «незаконное» положение своему «маргинальному» творению.

В чеховской «Татьяне Репиной» царит стилистический контраст, который проявляется в «перебивах», а также в противоборстве «связанных друг с другом реплик» [19, 213]. Например: «*О. Иван (принимая от Волгина венец, Сабинину).* Возвеличися, женише, якоже Авраам, и благословися, якоже Исаак, и умножися, якоже Иаков, ходяй в мире и делаяй в правде заповеди божия!». По этому поводу «молодой актер» замечает: «Какие прекрасные слова говорят мерзавцам!» [20, 178]. Как видно, здесь стилистический контраст маркирует сочувствие актера покойной Репиной и нерасположение к Сабинину и его невесте Олениной. В результате «создается типичное для Чехова соположение двух разнородных сфер, каждой из которых уделено равное внимание» [19, 213]. А. П. Чудаков видит в подобных ситуациях (достаточно частых в этой пьесе) очень важный для Чехова прием — «целостного “неотобранного” изображения мира» [19, 213]. Под «неотобранным» изображением исследователь понимает умение писателя создавать *текст*, адекватный *действительности*, где ничто специально не акцентируется (что и создает жизнеподобную полифонию).

Однако чеховская «шутка» заинтересовала художников XX века: данное произведение было пред-

ставлено режиссером В. В. Фокиным и в театре (одна из постановок прошла в 1997 г., в соборе французского города Авиньон), и в 2002 г. экранизировано (режиссером К. Г. Муратовой). В 2000 г. в Харькове состоялась премьера: драматург А. И. Чепалов создал пьесу-романс «Святая грешница Евлалия» (по мотивам вышеупомянутых пьес А. Н. Островского, А. С. Суворина, А. П. Чехова). «Комете дивной красоты» (так актрису когда-то назвал А. В. Луначарский) посвящена одна из новелл Л. И. Третьяковой «Вечный идол» (1999), где повествуется о судьбах знаменитых женщин.

Как видно, модель «смерть / самоубийство артиста» привлекала и привлекает писателей и режиссеров, так как отражает экзистенциальную ситуацию (часто трагическую): творческая личность и жестокий мир, ранимость актера и его незащищенность. Однако данная модель раскрывает и необычайную силу артистической натуры, так как её воздействие на реальную жизнь очень велико, пример тому — история Е. П. Кадминой. Протест ценой своей жизни сделал личную трагедию этой женщины символом психологического конфликта человека в целом, обобщил и заострил проблемы существования личности, ее одиночества, свободы, поиска смысла профессии, творчества, существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Камю. Счастливая смерть: Роман; Посторонний; Повесть; Чума: Роман; Падение: Повесть; Калигула: Пьеса; Миф о Сизифе: Эссе; Нобелевская речь / А. Камю. — М.: Фабр, 1993. — 574 с.
2. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. — М.: Просвещение, — 479 с.
3. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения / З. Фрейд // «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2 т. Книга 1. — Тбилиси: Мерани, 1991. — 397 с.
4. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
5. Паперно И. А. Самоубийство как культурный институт / И. А. Паперно. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 256 с.
6. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд / Э. Дюркгейм. — М.: Мысль, 1994. — 399 с.
7. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: в 3 т. — Т. 1 / Э. Т. А. Гофман. — М.: ГИХЛ, 1962. — 590 с.
8. Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. — Т. 1 / Г. Гейне. — М.: ГИХЛ, 1956. — 385 с.
9. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский / В. Я. Лакшин. — М.: Искусство, 1982. — 567 с.
10. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. — Т. 10 / Чехов А. П. — М.: Правда, 1985. — 430 с.
11. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12 т. — Т. 8 / И. С. Тургенев. — М.: Худож. лит., 1978. — 527 с.
12. История русской литературы XIX века: Вторая половина / Под ред. Н. Н. Скатова. — М.: Просвещение, 1987. — 608 с.
13. Лесков Н. С. Заметки неизвестного. Рассказы, очерки и повесть / Н. С. Лесков. — М.: Правда, 1989. — 512 с.
14. Горелов А. А. «Праведники» и «праведнический» цикл в творческой эволюции Н. С. Лескова / А. А. Горелов // Лесков и русская литература. — М.: Наука, 1988. — С. 39–61.
15. Куприн А. И. Собр. соч.: в 6 т. — Т. 2 / А. И. Куприн. — М.: ГИХЛ, 1956. — 591 с.
16. Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и многих: в 2 т. — Т. 2 / А. В. Амфитеатров. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 608 с.
17. Суворин А. С. Татьяна Репина. 4-е изд., испр. / А. С. Суворин. — СПб.: Издание А. С. Суворина, 1911. — 141 с.
18. Шпилева Г. А. «Татьяна Репина» А. С. Суворина и А. П. Чехова: к вопросу о соотношении беллетристики и классики / Г. А. Шпилева // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения — 2013. — СПб.: СПбГУТД, 2014. — Ч. 2. Литературоведение. — С. 139–149.
19. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — М.: Советский писатель, 1986. — 384 с.
20. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. — Т. 12 / А. П. Чехов. — М.: ОГИЗ — ГИХЛ, 1949. — 421 с.

Воронежский государственный педагогический университет

Борисова У. Ю., аспирантка кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы
E-mail: 19alex04@mail.ru

Voronezh State Pedagogical University
Borisova U. Y., post-graduate student of the Theory, History and Teaching Methods of the Russian Language and Literature Department

E-mail: 19alex04@mail.ru