

«Степное небо окружает тебя, словно
огромная клетка со стенками из
солнечного света»

(Исследование пространства смерти в
произведениях Антона Павловича Чехова и
Миклоша Месёя)

Дата завершения работы: январь 2023

Содержание

Введение.....	3
История создания	4
Основа сравнения произведений: Отношение Месёя к Чехову	5
Образ степи и «пусты» в русской и венгерской культурах.....	6
Изображение дома.....	8
Прибытие в степь и различие миров	9
Световые явления	11
Образ неба.....	12
Изображение оазиса и различных деревьев.....	15
Птичьи мотивы	16
Значение красного цвета и символы насилия.....	17
Образ тюрьмы.....	18
Изменение героев	20
Властелин ада — дьявольские роли и тёмные персонажи	21
Жертвы — светлые персонажи	26
Итоги и заключение	28
Список литературы	30

Введение

Две культуры и два народа могут иметь много общего, что является результатом сотен или, возможно, тысячи лет совместной жизни или общего происхождения. Однако влияние культур друг на друга не прекращалось ни на одном этапе истории, оно сохраняется и сегодня. Такое же влияние можно обнаружить и в литературе, и на этой основе мы можем проводить сравнения между литературами разных народов. В данной статье сравниваются общие элементы и образы в рассказах **Антон Павлович Чехов** «В родном углу» и «Печенег» и рассказе **Миклоша Месёя** «Высокая школа». Творчество Миклоша Месёя и Антона Павловича Чехова исследовали и продолжают исследовать многие выдающиеся учёные. Но лишь немногие ученые сравнивали произведения этих двух великих писателей. Ученые, опубликовавшие значительный материал по данной теме: Виктория В. Кондратьева, Марина Ч. Ларионова, Зоя Ю. Петровна и Ангелика Молнар [16, 31-36, 39-43]. Их работы послужили основой для написания данной работы. Вышеупомянутые ученые провели детальное исследование некоторых отдельных элементов в произведениях обоих писателей, например образ степи и пусты, мотивы животных, мифологические коннотации и т. п. В этом исследовании мы попытаемся дать комплексную картину общих черт трех упомянутых выше произведений, влияния, которые Чехов мог оказать на венгерского писателя, и элементы «Высокой школы», которые можно рассматривать как чеховское наследие в творчестве венгерского писателя. Такое сравнение может стать важной вехой как для сравнительного анализа произведений двух писателей, так и для дальнейшего расширения чтения Миклоша Месёя и более точного понимания его образов. Работа также будет основана на собственном анализе и собственных трудах Миклоша Месёя, а также на работах ученых, изучавших его творчество, таких как Миклош Белад, Беата Томка, Имре Бори, Юдит Гёрёзди, Жолт Сентеши, Давид Соллат и многие другие. Вышеупомянутые исследователи часто ассоциируют образы, используемые писателем, с западными писателями и философами, такими как Кафка [FOGARASSY 1995]. Однако лишь изредка попадаются работы, в которых также рассматривается влияние знаменитого русского писателя, Антона Павловича Чехова.

Поэтому мы попытаемся провести комплексный, сквозной анализ этих трёх произведений. Пустыня и степь, конечно, могут быть интерпретированы тысячами различными способами. Например, степь можно трактовать как пространство всех этапов круговорота жизни. Кроме этого, исследование изображений о степи и о

венгерской пусте намного шире указанной об этой теме литературы ниже. Мы попытаемся взять только кусок этой темы и показать её сложность.

В настоящей работе будет рассмотрена история создания произведений, характеры главных и второстепенных героев, их взаимоотношения друг с другом. Однако стержнем анализа станут отношения между русской степью и венгерской пустой как пространством временной смерти, потери свободы, а также символы и явления, связанные с этими мыслями. Эти символы и явления включают в себя мотивы животных и домов, изображённую флору, звуковые и световые явления, толкование имён и этимологический анализ некоторых слов. Важным источником для интерпретации всех этих мотивов являются интерпретации мифологии и сказок Владимира Яковлевича Проппа, а также его работы на эти темы. Его произведения потому важны, что у обоих писателей языческие и христианские представления образуют особое единство. Таким образом, у обоих писателей, то есть и у Месёй и у Чехова, отдельные образы могут иметь как языческую, античную, мифологическую, причём и христианскую, библейскую интерпретацию, как мы увидим это далее в анализе.

История создания

В первую очередь стоит обратить внимание на историю создания произведений. И «В родном углу» и «Печенег» были написаны после долгого перерыва из-за болезни писателя причём не в России, а во Франции, в Ницце, в конце 1897 года. Сначала появился рассказ «В родном углу», за которым сразу последовало написание «Печенег». Антон Павлович Чехов пишет брату о начале работы над ними: «По случаю дурной погоды купил бумаги и сажусь писать рассказ» (П. VII, 71). Даже сам писатель отмечает, что он начинает писать благодаря непогоде, поэтому глубокие и грустные мысли находят свое отражение в произведениях.

Действие обоих произведений происходит в российской степи. Этот регион, являющийся родиной Чехова, служит местом для многих его работ. Миклош Месёй говорит о «комплексе самочувствия» в работе «A tágasság iskolája», то есть самочувствие даёт основу для формулировки мыслей в одном произведении о соколиной охоте, о собственных мыслях и чувствах, как это дало основу, предположительно, и у Чехова [Mészöly 2016b: 60]. Кроме этого, «Высокая школа» была написана также не во время пребывания в данной местности (в венгерской степи, в совхозе Охат), а позже, после

переосмысления записей. Писатель также ссылается на свои записи и повторные чтения своих рукописей в вышеупомянутой «A tágasság iskolája». Например, «Об этом стоит в моей тетради...» [Mészöly 2016b: 70]. В действительности Миклош Месёй и настоящий Лилик, то есть Дьёрдь Лелович, хорошо знали друг друга, общались на ты, а Лилик в одном из писем даже назвал себя Дюркой (ласкательное имя Дьёрдя). Их отношения — это дружба, а не иерархические отношения между лидером и подчинённым [LELOVICH 1956]. То есть можно доказать, что Месёй хотел составить изначально объективное описание работы, репортаж, «степную легенду», но текст, предназначенный для репортажа, превратился в поэтическое, многоуровневое, прозаическое произведение [см. Molnár 2021: 168].

Таким образом, можно сказать, что на все три произведения повлияло актуальное самочувствие писателя и изображаемые места показаны на основе воспоминаний и субъективного опыта.

Основа сравнения произведений: Отношение Месёя к Чехову

Как уже упоминалось, имя Антона Павловича Чехова сегодня известно во всём мире. Его драмы с успехом в тысячах театров, и его творчество преподают в школах. Однако, помимо драм, в его творчестве значительную роль играют и рассказы, в которых мы находим глубокие мысли, сочетающие в себе произведения разных эпох и элементы народного творчества. Влияние его гениальности заметно не только сегодня, но оно оставило свой след и в XX веке, настолько, что венгерский писатель-журналист Миклош Месёй причислил Чехова к своим любимым писателям. Чехов был в такой мере интересен Месёю, что венгерский писатель начал активно исследовать его творчество. Этот интерес замечен не только в высказываниях писателя, но и послужил отправной точкой для создания радиопередачи,шедшей в 80-х годах и изданной в письменном виде журналом Вигилия (Vigília) в 1991 году под названием «Четыре беседы с Антоном Павловичем Чеховым». В первых заметках автор также использует название «Четыре беседы с Господином Антоном Павловичем Чеховым». Это первое название может показать то уважение, с которым венгерский журналист-писатель обращается к великому русскому писателю. «Передачи свидетельствуют об очень близкой творческой и интеллектуальной симпатии, редкой для Месёя» [Thomka 2008: 62]. Эта редкая симпатия прослеживается в нескольких деталях «Четырёх бесед». Месёй считал

возможным разрядить напряженную политическую атмосферу именно чтением произведений Чехова, поскольку, по его словам, Чехов был «адвокатом ангелов» и врачом во всех смыслах. От этой идеи не стоит отказываться, поскольку «Высокая школа» была написана в 1956 году, в один из самых беспокойных годов в истории Венгрии, а радиопередачи шли в конце также беспокойных 1980-х годов. Но годы не имеют значения, ведь, по словам Месёя, Чехов вне времени, а богатство его рассказов служит тем чипом, через который можно познать полноту [MÉSZÖLY 1991a]. Чип имеется в виду как самая маленькая, но в то же время наиважнейшая часть электронной техники. Таким образом и творчество и философия Чехова могут стать наиважнейшей частью мышления человека.

Важно ещё упомянуть о том, что среди неосуществившихся планов венгерского писателя было создание произведения в форме эпического нанизывания романа из новелл Антона Павловича. Его тезисы и арс поэтика стали для восхищающегося Чеховым Месёя истинным источником вдохновения. Он попытался взять на вооружение критические замечания Чехова, такие как значение во всех мелочах, объективность, лаконичность, отсутствие направления. Как он говорит, через все это «солнце восходит» [MÉSZÖLY 1991b]. Он с восхищением смотрел на Чехова, и не только как на писателя, но и как на человека. Ему были важны скромность и честность Чехова [см. Thomka 2008: 62-63].

Образ степи и «пусты» в русской и венгерской культурах

Здесь рассматривается появление образа степи и дикой природы в русской и венгерской культуре, и объясняется, почему он может служить основой для сравнительного анализа в сопоставляемых произведениях.

В. В. Кондратьева, М. Ч. Ларионова и А. Молнар в работе Образ «степи» / «пусты» в русской и венгерской литературах [ЛАРИОНОВА-МОЛНАР-КОНДРАТЬЕВА 2020] подробно анализировали образы степи и пусты. Основываясь на их работе, можно утверждать, что степь и пуста могут иметь разные значения. Как для казаков, искавших независимости в русской культуре, так и для венгерских куруцов и хайдуков открытое пространство означало свободу. Это и породило литературу с национальными чувствами. Например, у Шандора Петёфи или Яноша Арань.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению «степи как пространства временной смерти», которая даёт рамки нашей работы, объясняется, что означает венгерское слово "puszta" и почему используется этот термин в данном анализе венгерской литературы.

Слово "puszta" — это славянское слово в венгерском языке. Оно является производным от староцерковнославянского слова *pustъ*, -а, -о; словацкого *pustý*, -á, -é и русского пуст(ой), -а, о; и т.д. которые значат "бесплодный, бесплодный, пустой" [KNIEZSA 1955]. Такое название местности встречается в венгерских письменных источниках уже в 1306 году [SZAMOTA-ZOLNAI 1902-1906]. Это означает, что венгерский народ, поселившийся в Карпатском бассейне, использовал славянское слово «пустой» для обозначения необитаемых территорий уже в ранние времена. Таким образом, степь как пустое пространство играет большую роль в венгерской культуре. От этого слова образовались такие формы, как "pusztulás - гибель", "pusztítani - уничтожать", "pusztulni – разрушаться, умирать". То есть все эти слова имеют негативный оттенок, и они как-то связаны с разрушением и уничтожением. Таким образом, этимология этого слова также является основой для изучения пусты как пространства смерти. Исходя из этого, а также для того, чтобы подчеркнуть коннотации степи в связи со смертью, используется этот термин «пуста» в этом русскоязычном работе, а не в каком-то его переводе.

Когда рассматривается значение слова *puszta* в связи со смертью и бедой, мы сталкиваемся с очень интересным венгерским выражением, которое распространено в просторечии именно на Великой равнине, самой большой венгерской равнине. Это слово - "jajgatán" (яйгатан). Словарь венгерского языка не знает этого выражения, но оно используется в просторечии, а также является названием фильма Марии Шюш 2008 года. Это слово происходит от глагола «*jajgat*» и обозначает место, где много боли и неприятностей. Это слово также иногда используется для обозначения Голгофы, места крестной смерти Христа, но чаще оно используется для обозначения степи, бесплодной, пустой местности. Оно используется в такой форме: «Там, в великом яйгатане». Когда мы слышим это выражение, оно должно ассоциироваться у нас с пребыванием в каком-то отдалённом, пустом и опасном месте (обычно в степи или лесу далеко от деревни). Таким образом, как мы видим, представление о пусты как о пространстве смерти и зла живо в воображении жителей венгерской равнины.

В произведениях Миклоша Месёя и Антона Павловича Чехова, анализируемых в данной работе, сюжеты происходят в степи и пусте. Все три работы основаны на

путешествии в степь, трансформации во время пребывания там и путешествии прочь. Эта трансформация называется временной смертью, потому что встреча с природой вызывает такие глубокие изменения в жизни главных героев.

Важно подчеркнуть, что в этих произведениях и Месёй, и Чехов по-разному описывают степь и дикую природу чем это привычно в литературе. Как уже упоминалось выше, и в венгерской, и в русской культуре в большей степени присутствует функция бесконечного простора как источника свободы. Однако бесконечный простор гораздо труднее воспринимать, стать с ним единым целым, и поэтому он также вызывает у людей страх. Образы этого страха, трансформирования появляются в анализируемых произведениях.

Изображение дома

После просмотра степи и пусты как место действия, основа сравнения и пространство смерти, следует обратиться и к образам дома. Вера приезжает в старинную усадьбу, принадлежащую её семье. В доме не особенно появляются признаки принадлежности к «подземному, иному миру», на это указывает только прилагательное «степной». Описание заброшенного сада, который полон червями, ужами и прочими «нечистыми» животными, гораздо больше указывает на принадлежность к тому миру. В саду совсем нет дорожек. Исходя из библейской традиции, в нашей культуре образ сада стал земным воплощением рая. Здесь, однако, мы не находим упоминания о небесных чертах, наоборот. Однажды появится добродушный парень, которому захочется убраться в саду и сделать дорожку, посыпанную желтым песком. Сад стал бы раем, а желтая дорожка золотым путем к нему, но хозяйка дома, тётя, не разрешила ему. После этого в тексте ещё раз появляется золото, когда Вера из-за гнева роняет золотые часы. Это символизирует разрушение «золотого времени», то есть хорошей жизни и так это может обозначать, что слияние со степью неостановимо идёт дальше.

И в «Печенеге» хутор выглядит, словно как «подземный» дом. Крыша дома зелёная, как будто бы дом под землей, её штукатурка осыпается, а её маленькие окошки как бы смотрели прищуренными глазами на приезжающих. Высота комнат низкая, мебель некрашеная, всё в пыли и повсюду летают мухи и осы. Вместо картин на стене ружья и нагайки. Отсутствие Бога хорошо показывает отсутствующая икона, от которой

осталась лишь зияющая пустота. «Вместе с красками исчезает и изображение Бога, поглощенное мраком» [Кондратьева 2010].

В «Высокой школе» мы видим два дома. Одним из них является хутор, который открыт со всех сторон, чтобы было легче смотреть на соколов. Однако это также означает, что в нём сильный сквозняк и он полностью открыт для мира степи, поэтому и спрятаться в нём невозможно. Дом полон чучел птиц, рисунками соколов на стенах и едой. Единственным местом, куда можно было бы спрятаться, является домик Лилика, который похож на замок со рвом, мостом, без окон. Но главный герой чувствует себя в нём как в тюрьме, и не находит приюта для души. Здесь можно провести параллель между «Печенегом» и «Высокой школой». Открытый дом может быть кухней в «Печенеге», в которой есть жизнь, в которой живёт семья Жмухина и в которой сидят на яйцах индейки. А домик Лилика – это комната Жмухина, низкая, тёмная и полна мухами, в которую никто, кроме него, не заходит. Его дом окружён тёмным, каменным забором, поэтому он тоже выглядит, словно тюрьма или избушка Яги, окруженная тёмным лесом.

Прибытие в степь и различие миров

Упомянув об обстоятельствах создания произведений, и об основах сравнения, давайте подробнее рассмотрим места действия. Во всех трёх произведениях прибытие в пространство происходит поездом, то есть достижением современной техники, которое представляет «развитый» мир в противовес «неразвитому» чужому миру. Железная дорога, связывает степь с городом, и, прежде чем попасть в степь, героям предстоит проделать долгий путь. Они все отправляются в путь на лошадях, то есть не как городской человек, а как люди природы. Месёй характеризует равнину так: «Дым поезда даже не долетает до степи» [МЕСЕЙ 1997]. Это значит, что ферма и «пуста» представляют собой совсем иной мир, нежели город и деревня, на ферму не попадает ничего из другого мира. Во всех произведениях большое расстояние разделяет станцию до дома в степи. Различие между произведениями состоит в том, что в «Высокой школе» Месёя два героя ведут оживленную беседу во время верховной езды до фермы. В «Печенеге» Чехов описывает только грохот «неудобного тарантаса», и адвокат с грустью глядит на степь. Тарантасу больно было ехать. Как бы он был живим и знал бы, что с адвокатом будет. А в «Родном углу» Вера молится, то есть она ведёт общение с Богом и, кроме этого, она вспоминает и мечтает. В доме ничего не изменилось с тех пор, как Вера

уехала, но дом не такой ухоженный, каким он был раньше. «Модернизация» проявляется только в том, что уже никто не бьёт прислуг, и возможно, причина этому старость хозяина. В этом произведении мир степи также сильно отличается от окружающего мира. На наш взгляд, к миру степи относятся и заводы. У работников на фабрике «нет ни родины, ни религии, ни общественных интересов» («В родном углу», С. IX, 319), т.е. у них совсем пустая жизнь, такая пустая, как степь. Для них единственная радость – проводить время в семье Веры. А жильцы степного дома, например тётя Веры, тоже с удовольствием проводят с ними время. Другой мир в этом рассказе – это железная дорога, далёкие города, в которых Вера училась, и село, жители которого, кроме одной служанки, совсем не заходят в дом. Служанка заходит только по принуждению. То есть существенное отличие «пусты» и мира за её пределами наглядно демонстрирует отношение людей к ним. Люди, которые живут в современном мире, не хотят поехать в «пусту». А люди, которые там живут, не оставляют своё место жительства, а если им приходится покинуть его, то они чувствуют себя некомфортно. Станция, на которую герои прибывают, служит своеобразной границей между мирами главных героев и чужим миром. Станция в повести «Печенег» называется «Провалье», и уже его наименование усиливает характер границы. Такую же роль играет ручей «В родном углу», пересекая который главная героиня прибывает к дому в степи. Примером этому служит сокольничий Лилик, который ждёт своего гостя в прикрытии будки, а в конце повести, когда он поймает новых соколов, он хочет как можно скорее вернуться в свою «империю». Здесь можно обнаружить сходство со Жмухиным, который оставил свой хутор только потому, что он заболел, и он хотел исповедоваться и составить завещание. Итак, у него были очень важные причины, чтобы оставить хутор. Но сидя в поезде заметна его тоска. У него душа не на месте, он чувствует в «ином мире» «бренность всего земного» («Печенег», С. IX, 325)

Интересно, что есть люди, которые приезжают в степь, и долгое время не стремятся её покинуть. «В родном углу» такими персонажами являются работники фабрики и доктор Нещапov. У Месёя – это писатель-журналист. Молодой человек приезжает в степь, испытывая большой интерес к данной местности. Но потом, когда он видит все, что там происходит, диктаторский режим, выстроенный Лиликом, ему все сильнее хочется оттуда сбежать. Именно здесь, в чужом мире, начинает меняться жизнь всех трёх героев.

Световые явления

Световые явления играют важную роль во всех трёх произведениях как главные проводники смерти и жизни. Во-первых, обратим внимание на чередование ночи и дня. Наиболее ярко это проявляется в «Печенеге». В нём, когда адвокат едет в степь, солнце садится, и начинается ночь, темнота. Именно в этой темноте ночи происходит временная смерть главного героя, он проходит через свою агонию. Затем, когда он уходит утром, солнце встает, поэтому темнота проходит, когда он покидает степной мир. Поэтому степь, пространство мучений, временной смерти, полностью эквивалентна темноте ночи, когда человек почти слеп, когда он ничего не видит, только чувствует.

«В родном углу» также заметно, что Вера очень страдает по ночам. Она проводит всю ночь без сна, пытаясь понять, как выбраться из степи. Кромешный дым старой соломы, который она видит по прибытии, предвещает темноту, в которой будет страдать главная героиня. Важный момент - когда во время полуночной карточной игры начинается буря, дует сильный ветер, ревет печь, хлопают ставни и на улицы обрушивается метель. Вера, тем временем, страдает от сигаретного дыма в доме, который не только душит её, но и ослепляет. Метель также является символом слепоты и дезориентации в русском фольклоре. Например, в произведениях Гоголя и Пушкина есть несколько его описаний.

Образ слепоты также появляется в «Высокой школе». Прежде всего, главный герой, отправившийся в путешествие, ослеплён яркостью пейзажа пусты. Здесь, в отличие от чеховской картины, человека ослепляет не темнота, а чрезмерно яркий свет. Этот свет - свет солнца, сияющего над пустой. Месёй сравнивает его с сильной лампой и таким образом создает образ пусты как тюрьмы для пыток и допросов. Свободные птицы также оказываются в заточении, поскольку они тоже загипнотизированы светом лампы, по аналогии с ослеплением писателя [МОЛНАР 2021a]. Такое гипнотическое воздействие может оказывать на них образ солнца в небе, когда они могут по-настоящему реализовать себя и охотиться в полную силу. Чтобы соколы всегда подчинялись хозяину и не помышляли о самостоятельных действиях, днём их держат в темноте. Как только миссия завершена, кожаный колпак надевают им на голову, чтобы они ничего не видели. Это немного напоминает чеховский образ, ведь соколы тоже находятся в полной темноте, ожидая освобождения, ожидая полета.

Но существует ещё более серьёзная угроза для птиц. Это блеск электрических проводов. Этот яркий свет ослепляет их, они сбиваются с пути, налетают на провода и погибают. Как будто приманка мира за пределами степи (ведь провода обозначают границу другого мира) сбивает их с пути.

Но таков металлический блеск рыбных прудов, вода которых кажется чистым свинцом от чешуи рыб. Металличность орудий смерти также является важным связующим мотивом. Ножи, насосы, топоры и т. д. часто появляются в «Высокой школе» и всегда приводят к смерти. Похожие инструменты появляются в «Печенеге». Они были раньше оружием Жмухина, но они уже не блестят, ржавеют на стене. Похоже, он принял новый метод. Ослепляет гостя и постоянно разговаривает ему, навязывая ему свою идеологию. В «Печенеге» вдруг появляется яркий свет: над степью начинается гроза и сверкают молнии. Здесь наблюдается параллелизм между природным явлением и человеком. Как невозможно рассчитать, когда появляется молния, так и невозможно угадать, когда появляется старик, чтобы рассказать новый монолог. Новые и новые монологи, которые не дают адвокату уснуть, также имеют древний сказочный и мифологический подтекст. Одиссею не дала заснуть песня сирен. Точно так же героям русских сказок не разрешалось засыпать в доме яги, потому что тогда им грозила бы мгновенная смерть (PROPP 2005: 76). Молнии и грозы также приносят смерть в «Высокой школе». Сильная гроза убивает некоторых соколов. Жаль их, за исключением так называемого Жукоеда, который не жил по правилам фермы. Несмотря на все неудобства и дикости, эта ночь становится той, после которой писатель захочет как можно скорее покинуть дикую местность.

Итак, как мы можем наблюдать в упомянутых выше работах, солнце, свет, имеет не обычную животворящую, дарующую жизнь символику, а противоположную. Свет ослепляет, и свет всегда ассоциируется с изливанием жизни. Поэтому и в этой работе метафора солнца и света получила отличающиеся от других исследований характеристики.

Образ неба

В произведениях приводится образ неба, но в каждом произведении он представлен по-своему. У Месёя мы видим, что «Небо – словно слоистый пирог» [МЕСЕЙ 1997]. Таким образом оно отличается от чеховского, и такое же пустое, как

голая степь. Молодой человек видит, когда он смотрит в небо, «две прерии, внизу и вверху, незаметно перетекают друг в друга» [МЕСЁЙ 1997]. Рассказчик Месёя называет это мёртвой, «безжизненной перспективой» [МЕСЁЙ 1997]. Это означает то, что все сферы жизни в конечном счете опустеют, становятся такими, как степь, и всё будет одинаковым. То есть бесконечность и зеркальность степи вызывают в нём тоску и уныние. «Безжизненная перспектива» и временная смерть объясняются ещё со сознанием того убийства или по-другому «резания», которые проходили на ферме. Птиц уничтожают без чувств. Из-за этого резания писателю всё больше и больше хочется сбежать со степи. Мотив смерти появляется и в «Печенеге». Жмухин все время готовится к смерти. Но он готовится не только к своей смерти. Он хочет показать своё истинное, сатанинское лицо, о чем мы поговорим позже. Во-первых, он хочет тянуть время. Чтобы убежать от мучительных мыслей, он выходит на крыльцо, так он убегает в открытое пространство степи. Как позже он рассказывает, как больных животных пришлось загнать в глубь степи, так и он пытается оставить больные мысли в открытости степи. Но он не может держать себя в руках, высказывает своё мнение, что он не считает женщин людьми, адвокату надоедает слушать Жмухиа. Для адвоката лишить человечности женщин равносильно смерти. Это могут выражать природные явления, символизирующие смерть: ночь, глубокая пропасть, на дне которой таится что-то неведанное человеку, чёрный цвет, а грозовые тучи описываются как высокие горы, тёмный лес или море. Облаков над хутором, которые Чехов так подробно описывал, как приносящие смерть, над домом Жмухина нет, но они приближаются.

Все эти образы связаны с коннотациями смерти. Звездное небо ассоциируется не только с пустотой степи и всепоглощающим простором, несущим смерть, но и с миром мёртвых, то есть иным миром. А грозовые тучи («словно слоистый пирог»), возвышающиеся друг над другом, описываются как высокие горы. Значение образов гор также может быть связано со смертью, как с объективной точки зрения, так и на основе мифологических и сказочных элементов [PROPP 2005: 285]. Аналогично и пропасть справа, которая также непроходима и поглощает человека. Рассказчик также упоминает образы темного леса и моря, знакомые по фольклору и сказкам. Все эти места - места временной смерти. Даже в древнегреческой мифологии, в «Одиссее» Гомера, Одиссее пришлось раскачиваться на море, пока он не выдержит испытания, и он только потом мог вернуться в жизнь. Но также и в русских сказках, потому что герои чаще всего должны отправиться в темный лес, чтобы пройти инициацию, и только после этого они

могут начать свою новую, настоящую жизнь, то есть только после того, как они изменятся внешне и внутренне [PROPP 2005: 56]. Таким же образом герой чувствует, что вся его жизнь опустела в степи, что он стал ещё белее и «чище», и только после этого он может покинуть хутор «печенега».

Как уже упоминалось, «безжизненная перспектива» появляется у Месёя, когда герой лежит на траве, смотрит на небо, и он видит высшую пусту, которая словно «наваливается» на него. Вера «В родном углу» тоже лежит в поле после того, как она поругалась со служанкой. На неё сваливается не небо, а в переносном смысле – её ошибки. Она не может и не хочет прощать их себе, а продолжает хранить их в своей душе до самой смерти. Но эта смерть ещё не окончательная, она больше относится к её прежней жизни. До сих пор она пыталась бороться, например, через книги, которые являются своего рода воротами в другой мир за пределами степи, потому что они открывают читателю другой мир. Желание Веры попасть в этот мир хорошо иллюстрируется тем, что она выписывала книги, то есть хотела физически создать другой мир, в котором она жила до степи. Но после того, как тётя прогоняет солдата, который был последним свободным человеком в степи («молодой, прохожий солдат»; «у меня нет дома»), Вера не может больше терпеть и выходит из себя. Венгерский язык выражает это очень наглядно. Если кто-то внезапно меняется, например, больному человеку приходится кричать, мы говорим: «Он раздел себя». Этот образ появляется и у Чехова, правда, не на уровне слов, а в сюжете. Вера выбегает в степь в одном платье, снимая с себя старую одежду, образно говоря, свою жизнь, а затем вынуждена надевать другую. В действительности её проглотил зеленый зверь, как она и предчувствовала это.

Как в других рассматриваемых нами произведениях, так и «В родном углу» изменяется личность главной героини. Когда она приехала из города в степь, она была весёлой, милой девушкой, которая всех любила. После того, как она месяцами жила в степи, она вдруг вышла из себя, прогнала и начала бить служанку без причин. До сих пор она не могла даже думать об этом, и сильно осуждала порку служанки. В этом отношении снова можно привести фразу из повести Месёя: «Он был прав: степной воздух быстро преобразил меня» [МЕСЕЙ 1997].

Изображение оазиса и различных деревьев

В рассказе «В родном углу» степь в первый раз появляется как место надежды на счастье, как настоящий оазис. Вера приезжает в степь, чтобы найти там счастье. В описании степи много деталей отсылают к изображениям оазисов. Вдоль дороги летают странные голубые птицы, не характерные для степи. Такие птицы ещё, например, серые куропатки, о которых известно, что они считались лакомствами и были на столе только у богатых людей [VÍGH 2019: 98-100]. В степи есть ещё дуб – «король деревьев», самый благородный вид дерева. Это дерево считалось священным деревом, деревом богов, деревом жизни почти во всех культурах, от греков до кельтов.

В противоположность этому, в «Высокой школе» имеется лишь три вида дерева. Во-первых, это дерево-гном, которое выросло таким из-за жары в пусте.

Во-вторых, есть в пусте акация, которая является инвазионным видом дерева в Венгрии. Она разрастается очень быстро и вытесняет другие деревья. Это означает то, что она по сравнению с дубом является «плохим» видом дерева. Хотя, несмотря на это, это единственный вид деревьев, который может переносить жару и засуху в Альфёльде. Это может означать, что она по сравнению с дубом является «плохим» видом дерева. Использование акации в качестве негативного образа вызывает несколько вопросов. Можно ли думать о цветении акации негативно? Правда есть ли в культуре образы акации, которые символизируют смерть? Это правда, что в основном человек думает о прекрасных цветах акации, мёде и весеннем возрождении. Нежный цвет и приятный запах цветов значит для многих жизнь и радость, воспоминания о детстве. Кроме этого, однако, на Большой венгерской низменности и на территории между Дунаем и Тисой сохранились, в наши дни уже исчезающие, народные наблюдения и поговорки. «Её забрал цветение акации.» «Если листопад не забрал его, то цветок акации заберёт». Они использовались в старом жаргоне для обозначения пожилых или больных и умирающих людей, и до сих пор используются в некоторых местах. В интернете провёлся нами опрос, чтобы узнать, насколько известны и распространены эти наблюдения сегодня. Из 115 полученных ответов 36 было положительным, то есть около 30% людей знают о существовании этих фраз или некоторые даже употребляют их. Почти без исключения эти респонденты являлись выходцами с Альфёльда или с территории между Дунаем и Тисой и почти все они слышали эти поговорки у своих бабушек и дедушек. Среди опрошенных лично пожилых людей, которые не пользуются интернетом, ответ был единодушно положительным, все они знают эти поговорки. Исходя из этого, мы можем

предположить, что в 1950-х годах подобные ассоциации акации со смертью все ещё могли быть частью мышления. Хотя мы не знаем, был ли знаком с ними Миклош Месёй, нам кажется важным обратить внимание на этот факт, особенно в свете того, что смерть соколов происходит в роще из акации, над которыми держатся соколы в постоянной тени, образно говоря, "в благодатной темноте" [BORI 1968: 109] (т. е. благодатной для Лилика, для его целы, а не соколам).

Третий случай, когда деревьев нет совсем. Рассказчик многократно упоминает, что тени нигде нет, и что герой много дней не может отдохнуть в тени дерева, не так, как соколы, которые всегда сидят в прохладе. В отличие от этого, в рассказе «В родном углу» мы видим тенистую рощу, через которую течёт прохладная речка. В этой роще люди могут отдохнуть. Рабочие фабрики говорят о кладе, который можно найти в степи, поэтому степь в этом смысле – богатая территория.

Птичьи мотивы

Нам хотелось бы ещё обратиться к мотиву птиц в произведениях Чехова и Месёя. У Чехова важную роль играет сова, которая кричит ночью, и это может быть связано с негативными коннотациями. Сова – это птица пустыни и пустой местности в библейской традиции. В фольклоре крик совы предвещает несчастье и смерть, поэтому она считается птицей смерти [VÍGH 2019: 15-18]. Сова в рассказе кричит "Сплю, сплю!". Мы уже упоминали выше из работы В. Я. Проппа о роли запрета сна в сказке, то есть сна как предвестника смерти. В этой части же сова, похоже, ждёт, когда гость уснёт, как спрашивает и Жмухин, так что «смерть» адвоката тоже готовится в доме и не только смерть Жмухина. По этой причине её появление в рассказе не может бы случайным, так как Жмухин готовится к смерти, и его жена также предчувствует беду: муж прогнал единственного человека, который мог бы помочь их сыновьям получить образование.

В «Высокой школе», когда герой отправляется с фермы, он слышит голос чибиса, который похож на рыдание. Сама птица не представляет собой ничего дурного, но её голос звучит зловещее. Этот голос показывает, какой глубокий и негативный след оставила жизнь в пуге в его душе. Чибис появляется как в конце повести, так и в начале, и герой чувствует, будто его ждёт какая-то опасность. Здесь у чибиса функция вестника.

«В родном углу» – удода, у которых такая же функция, как у чиби́са у Месёя. Как Чехов пишет: «как будто хотели о чем-то напомнить». Удоды в качестве вестников появились уже в древней Греции, у философа Полемона. В Библии они также вестники в истории Соломона и царицы Савской. Удоды в рассказе Чехова живут в запущенном, грязном саду. Другие коннотации у этих птиц связаны с негативными явлениями, например такими, как подлость и другие грехи [VÍGH 2019: 45-48]. Такую же негативную роль играют галки, являющиеся частью древних культур и вер и также имеют негативную коннотацию. Таких чёрных галок видит Вера в тот день Великого поста, когда её тётя пытается уговорить её выйти замуж. В этот момент Вере всё кажется отвратительным: кровать, галки, свиньи. Все эти отвратительные образы заставляют её задуматься о замужестве и жизни в степи. Эти образы контрастируют с первоначальным образом оазиса.

Значение красного цвета и символы насилия

Характеристики пространства смерти отражаются и на других мелких деталях. В «Высокой школе» красный цвет появляется 8 раз, а кровь – 6 раз. Самый ужасный образ крови – это когда вкус и вид крови на ноже ощущаются как простая полоса красного перца. «Воронья кровь – терпкая, голубиная – сладкая. След ножа на сале – словно след паприки» [Месей 1997]. Но вид птичьих тотемов и трупов вызывает такие же ужасные чувства. Самая определяющая сцена, связанная с этим – это когда рабочие сжигают трупы птиц. В этой сцене подчеркивается красный цвет огня, уничтожающего трупы и испускающего зловоние. Подобно адскому огню, который обычно описывается серой и зловонием серы.

А в «Печенеге» тоже многократно акцентируется красный цвет. В момент прибытия в степь наступил закат, поэтому можно предположить, что весь пейзаж красный и это является зловещим признаком. Перед сном Жмухин предлагает гостю ужин. Затем он предлагает ему борщ и ветчину, от которых тот отказывается. Таким образом, адвокат отказывается не только от мяса и красной пищи, но и, метафорически, от любого насилия. Когда они выходят из тарантаса, дети Жмухина стреляют в курицу, образ которой в культуре связан «с тихим, спокойным домашним миром» [Кондратьева 2010]. То есть курица также представляет собой иной мир, поэтому дети её и убивают. А в конце произведения дети убивают петуха, который символизирует собой адвоката,

представителя мира вне степи. Подчеркивается красный гребень летящего в воздухе петуха, и важным контрастом с курицей является то, что в конце работы мужское животное умирает, усилив в нас представление, что это животное является символом адвоката. Здесь петух сравнивается с голубем, древним жертвенным животным, как будто он должен был умереть вместо адвоката. Итак, адвокат не был убит физически, но получил моральную травму от отца детей. Он будет жить с этой травмой до конца жизни, навсегда став её рабом, как и писатель в «Высокой школе» [SZIRÁK 1998: 13]. Таким образом, можно подтвердить, что дети Жмухина похожи на русских бесов, то есть как будто бы они ещё ученики дьявола. Они ещё не причиняют вреда людям, но уже убивают животных.

Образ тюрьмы

Ко всем этим ужасным образам ещё добавляется образ тюрьмы, который также накладывает на главных героев глубокий отпечаток. Под влиянием образов тюрьмы в героях всё больше возбуждается желание бегства или слияния со степью. У Месёя образ тюрьмы показан аллегорически: животные, которыми кормят соколов, живут в клетках, но и сами хищные птицы привязаны [Horváth-Marjánovics 2019: 89]. Метафора клетки пусты многократно появляется в повести, например, когда Лилик и репортёр едут в поезде. На окнах вагонов висят решётки. Любопытно, что герою именно от этого становится удобнее и спокойнее. Он провёл много времени в степи, то есть в пусте. И именно вышеупомянутые безграничность и пространство делают репортёра рабом. Об этих явлениях пишется в повести так: «Световое пространство степи сейчас словно сузилось» [Месей 1997] или: «Степное небо окружает тебя, словно огромная клетка со стенками из солнечного света» [Месей 1997] (в венгерском оригинале «клетка пусты запирает тебя в себе»). Кроме этих цитат из повести в работе «Tágasság iskolája» Месёй подробно описывает свой собственный опыт и философию того, что, чем больше пространство, тем уже оно воспринимается (если вообще восприятие его возможно). Так вопрошает автор: «Как можно восстановить в себе чувство заполненности при необозримом пространстве?» [Mészöly 2016b: 66]. То есть в вагоне комфортнее, потому что его пространство небольшое и воспринимать его легче. Но есть и другая причина, по которой поезд будет к нему добрее. В этом месте, за пределами степного мира, у него есть выбор, он свободно может выбирать из меню вагона-ресторана, в котором обслуживание дружелюбное. Мир фермы и пусты лишает человека права на свободу

воли данного ему Богом. Это представлено в повести тремя способами, во-первых, в вышеупомянутых образах тюрьмы, решётки, инструменты для допросов и ощущение удушья. Во-вторых, в том, как Лилик постепенно заставляет писателя стать похожим на соколов, но прежде всего на самого Лилика [ПЕТРОВА – МОЛНАР 2020: 128]. Во-третьих, в дисциплине, порядке и идеологии фермы, как выразился об этом Беранек: «Ферме не нужны герои» [ПЕТРОВА – МОЛНАР 2020: 128].

В «Печенеге» со Жмухиным неохотно уезжает адвокат, но у него уже в этот момент нет выбора. Господину скучно слушать постоянные монологи старого казака. Кроме этого, он страдает от жары, удушливого степного воздуха. Он всю ночь ждёт, чтобы «освободиться» и оставить хутор печенега, ведь старик, как паразит, постоянно мешает ему, не оставляет его в покое. Чеховский адвокат мог бы выразить мысли героя Месёя: «Два дня стоит ужасная духота. В такую погоду всегда случается что-нибудь очень досадное, что-нибудь крайне запутанное, что потом долго мешает тебе, будто клещ, от которого невозможно избавиться» [Месей 1997]. Для мира Жмухина, как и в «Высокой школе», характерно, что «идеология рассчитывается с угнетенными и поработенными» [FOGARASSY 1995: 32]. Это хорошо отражено в том, как Жмухин думает о свиньях. Есть такие «существа», и им нельзя давать свободу ни в коем случае, их нужно подавлять. Таким образом, его мир является идеологической тюрьмой, а в метафорическом смысле она может быть и его собственной "духовной" тюрьмой.

«В родном углу» так же идёт речь о потере свободы. Рассказывается о том, как образованная, утончённая девушка становится пленницей степи. Брак с доктором Нещиповым делает её пленницей навсегда. Можно было бы сказать, что она вышла замуж за доктора по собственной воле, но Чехов подробно описывает обстоятельства, при которых она потеряла последний шанс свободного выбора в степном доме. Вера, как и соколы у Месёя, могла бы сбежать в любой момент, но она живёт в «зависимости и взаимозависимости» с членами своей семьи и помещьем. Действительно, в этом нет никакого насилия, как подчеркивает тётя Даша, когда говорит о том, что она больше не бьёт слуг. Тем не менее, существование Веры в дикой местности, подобно соколам «Высокой школы» или любому, кто ступает на территорию фермы, предопределено свыше [BORI 1968: 108].

Изменение героев

Чувство тоски, смерти и того, что жизнь опустела – очень важные элементы повести. Когда утром адвокат запрягает лошадей и отправляется в путь, он не может владеть собой, и высказывает старику своё резкое мнение. Одна ночь в этой тюрьме и как он изменился! Терпеливый человек неожиданно вспыхнул. Об этом говорит рассказчик «Высокой школы» так: «степной воздух быстро преобразил меня.» Молодой писатель тоже «потерял» себя в степи, как адвокат, и изменил свой образ жизни.

Точно так же происходит это и «В родном углу». Когда Вера уже проводит много дней в степи, она замечает, что имение, которое в прошлом приносило большой доход, сейчас разрушается, и даже сад «некрасивый, без дорожек, расположенный неудобно, по скату, совершенно заброшен» («В родном углу», С. IX, 315), и в нём живут ужи. Тем временем и времена года сменились: после лета, которое было полно жизни, наступила грустная и скучная зима. Степь стала пустой, деревья голы, снег серый, и вместо певчих птиц – галки. Вера чувствует бессилие, ей все кажется бесполезным. Вера – образованная, умная девушка, которая переселяется в далёкий, степной дом. Там нет ничего из её прошлой жизни, и она нигде не может применить свои знания, поэтому она начинает скучать. Скука и безделие служат причиной тому, что жизнь теряет свои краски и становится бессмысленной. Героиня осознает, что жизнь в степи ей не в радость. Она задумывается над тем, что лучше было бы умереть, чем жить так скучно в пустой степи. И у неё возникает чувство бегства, поэтому она вышла замуж за Нещапова, однако, на наш взгляд, ей так и не получилось освободиться из мира степи, – она навсегда слилась со степью, как Чехов пишет: «Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью. («В родном углу», С. IX, 324)»

Главный герой «Высокой школы» в первые дни в пусте ещё сохраняет свои городские привычки, он питается хорошо, каждый день бреется. Но спустя некоторое время, он забывает об этих привычках. Он начинает жить, как сокольничие, и он становится только очередным «инструментом» Лилика. Когда он это осознает, тогда у него возникает желание бегства ещё сильнее [HORVÁTH-MARJÁNOVICS 2019: 89-90]. Ему удастся сбежать, но в его душе навсегда останутся следы чувства, которые вызвала жизнь в пусте.

Властелин ада – дьявольские роли, тёмные персонажи

Властелин ада, как известно – это дьявол. Такие демонические персонажи появляются во всех трёх произведениях. «В родном углу» эту роль играет дедушка и тётя Даша, получившая эту роль от дедушки после его состарения. Дедушка в прошлом был более деспотичным, но его характер и внешний вид, даже в старости, адские. В соответствии с общим образом чертей, дед красный и хромым (он ходит с тростью, что подчеркивается несколько раз), глаза у него чёрные. В русском фольклоре глаза играют важную роль, например, в случае со гоголевским Виём, которому нельзя смотреть в глаза. Поэтому мы видим здесь нечто подобное. Глаза деда меняются только тогда, когда он смотрит на Веру, в остальное время они всегда чёрные. Тётя говорит о нём, что с ним нельзя мириться, он плохой и «не в духе». Нам кажется важным, что Чехов использует именно этот фразеологизм и не со словом «душа». В таком соединении, в случае дедушки, это может даже означать, что он не в Святом Духе, не живёт в нём. Это буквальное указание на дьявольскую сущность деда как властелина степи. Он всегда кричит "горячо", когда ему приходится бить слуг, что может быть отсылкой к адской жаре. Хотя слуги работают с утра до вечера, он говорит, что все они ленивы. Поэтому никто не может выдержать испытания, которые он даёт своим слугам. Помимо всего этого, у дедушки есть несколько смертных грехов, согласно христианской церкви. Выясняется, что у него страсть к картам, он жадный. Кроме того, что, по нашему мнению, более всего свидетельствует о дьявольской природе деда, так это его пожирание баранов и муки, являющихся символами Иисуса Христа. Как известно, с самого начала христианства агнец и хлеб символизировали Спасителя. Поэтому он пытается уничтожить всё, что с ним связано. Естественно, возникает вопрос, почему при всём этом семья молится по его желанию, когда приезжает Вера. Согласно христианскому учению, сатана и дьявол также являются творениями Бога, так почему бы злему духу не поблагодарить Бога за то, что он получил то, чего давно желал. У деда было одно счастье, сама Вера, которую мы увидим позже в произведении, становиться очень похожей на него. Таким образом, хотя дни старика на земле закончились, у него остаётся наследник в степи. Поэтому мы не считаем молитвы старика противоречащими созданному и анализируемому дьявольскому, страдальческому его образу, как мы увидим далее в анализе в случае молитв Жмухина.

До появления Веры роль дедушки выполняла тётя Даша. Подобно библейскому сатане, она льстит и обманывает Веру. Как змея Еве, тётя Даша обещает добро и говорит

Вере, что все они её слуги, но, наоборот, Вера становится похожей на неё и становится рабом своей тётки и дедушки. Она будет кричать со слугами и бить их, даже несмотря на то, что юная девушка ранее глубоко осуждала такое поведение.

Лесть усугубляется тем, что по приезду и почти на протяжении всего рассказа она нянчится с племянницей и называет её всякими добрыми ласкательными словами. Например: «Милая, красавица» («В родном углу», С. IX, 314). Таким образом, Чехов использует склонность русского языка к использованию уменьшительно-ласкательных форм и прозвищ, чтобы наглядно показать льстивые намерения тётки. Эта лесть тоже черта подземного мира и элемент сказок. Ведьмы в сказках, как в русской, так и в венгерской культуре, сначала приманивают к себе «своих жертв».

Когда тётка выпрашивает у любимой родственницы деньги, наследованные ею от родителей, и таким образом отбирает у девушки её имущество, это значит, что фактически Вера теряет свободу, так как без денег у молодой девушки мало возможностей вырваться из степного поместья. Так Вера стала зависимой от своей тётки, значит её рабой. В подтверждение этому тётка Даша уже нашла даже мужа для Веры, чтобы ей было причина остаться в степи.

Что касается поведения тётки со своей прислугой, то оно также имеет черты подземного мира. Когда она разговаривает со своими слугами, то надевает *rinse-peze*, которое подчеркивает её глаза, что, как уже говорилось выше, является одним из главных орудий злых сил, но может напомнить нам о слепоте ведьм в сказках народов мира [PROPP 2005: 68]. Когда Вера спрашивает, бьют ли ещё слуг, тётка отвечает, что нет, "Бог с ними!" ("В родном углу", С. IX, 315). Она как будто говорит, что я злой человек их не обижаю, Бог есть/может быть с ними. В одной из сцен они варят варенье. Тётка Даша помешивает варенье из красной вишни в котле своими «крепкими, деспотическими руками», и «точно священнодействует». Слуги страдают от жары и постоянной беготни, зная, что они не будут есть это варенье. В этой части тоже, словно сказочная ведьма варит «беду», но не слугам, а совсем другому человеку. Скорее всего, мы можем утверждать, что своей племяннице.

Все эти образы лучше всего подтверждаются внешним видом тётки. Помимо лести, она пользуется маскировкой таким образом, что всегда старается выглядеть как можно моложе. Поэтому она накладывает пудру и старается одеваться по-молодежному. Но тщетен корсет, зря все её усилия, её спина вздрагивает ("В родном углу", С. IX, 314. 317),

как будто бы её настоящее тело хотело вырваться из-под корсета. Как и в сказках о ведьмах и яге, у Чехова тётя тоже пожилая (42-летняя женщина в то время считалась уже стареющей), незамужняя, без семьи. Это полностью соответствует образу яги, проанализированному В. Я. Проппым. [PROPP 2005: 71] Кроме этого, очень важно отметить важную деталь. Её руки скрыты на протяжении всего рассказа: то они прикрыты браслетами, то длинным рукавом платья. Перед тем как прогнать последнего свободного человека из степи, солдата, и тем самым лишить Веру даже её мечты, она показывает свою руку, как мы уже цитировали: «короткие рукава позволяли видеть ее маленькие, крепкие, деспотические руки» ("В родном углу", С. IX, 321). То есть она все время пыталась скрыть эту особенность, но, когда она уже почти всё сделала, её деспотическая рука и её истинная сущность раскрылись. «Я не могу у себя в доме держать незаконнорождённых.» - ("В родном углу", С. IX, 322) Так она как бы говорила, что не потерпит никого, кто не живёт по законам степи, то есть по законам пространства смерти.

У тётки Даши, естественно, есть и хорошая сторона. Она желает самого лучшего (по её мнению) своей племяннице, но, с точки зрения Веры, жизнь предков, жизнь в степи не приносят ей благополучия и радости, ведь с её образованием вне степи она стала частью другого мира, поэтому теперь она чужа и для мира степи. Несмотря на такое, на первый взгляд, благожелательное поведение, анализируя детали, описания тётки и её поведение, мы приходим к выводу, что, разделяя с дедом и даже беря на себя его обязанности, тётя является властительницей этого смертельного пространства, подобно сказочной яге тёмного леса.

Так же рассмотрим «Властелина ада» в «Печенеге». В упомянутом рассказе эту роль играет Жмухин – бывший казачий офицер. В его фамилии «жм» может относиться к глаголу «сжимать». Это может означать ту диктаторскую репрессию, которую творит казачий офицер с женой, или со своими гостями. Также можно вспомнить слово «муха», и таким образом его фамилия может означать, во-первых, среду, в которой он живёт, во-вторых, его паразитическую природу, в-третьих, его ненависть к паразитам.

Жмухин тоже раб, но он пленник самого себя. Он не может оторваться от своих мыслей. Он пытался бы понять мнение адвоката, пытался бы принять его и измениться, но он просто не может. Когда он убеждает себя, что должен измениться, он вспоминает о свинье, которая является для него врагом. Потом думает, что не убить таких вредителей невозможно. И после этого он всегда возвращается в свой собственный мир мыслей. Для

него уничтожение значит душевная свобода. Как дьявольскую фигуру, сама мысль об искуплении и счастливом будущем заставляет его невольно молиться, хотя он и дьявольский человек. Много говорится о нужном уничтожении свиней, потому что они вредны для всего. Если их не убивают, мир разрушится. Жмухин называет «грешных животных» уменьшительным прилагательным, показывая его презрение к ним. Это можно понять так, что грешники обязательно должны быть наказаны, потому что их проступки имеют цену, но если они не получают наказания, а обретают прощение и воскресение, тогда нет причина существования. Это было бы полным уничтожением для Жмухина. Поэтому он говорит, чтобы Бог не допустил этого: «господи, помилуй» ("Печенег", С. IX, 329). Так и для Жмухина картина, возникающая в пророчествах пророка Исаяи, о льве, поедающем солому, о ребёнке, играющем над норой аспиды и т.д., [Ис 11, 6-8] никак не подходит и никак не понятна. Имя Иван означает "Бог милостив, Бог милосерден". Возможно, этим объясняется и конец рассказа, поскольку Жмухин не умирает, не получает никакого вреда, а он успокаивается и ложится отдыхать после той ночи.

Его внешний вид также напоминает нам образ дьявола. У него мохнатые брови и зеленоватые усы. Это описание похоже на описание степи в «Родном углу», когда степь как зелёный зверь проглотила Веру. Так и есть у Жмухина, ведь существует в русском языке выражение «мохнатый зверь». Так как произведения появились друг после друга, это представление автора в обоих произведениях не может быть случайным. Мотив глаз и мотив прикрытия глаз также появляются в его случае. Своими длинными и густыми бровями он напоминает уже упоминавшегося Вяя, изображенного Гоголем. [ГОГОЛ 1994] Точно так же, как тётя Даша или сокольничий Лилик, Иван Абрамыч проявляет себя не сразу. Он просто постоянно спрашивает: «Знаете ли?». Но он не использует объект. Что или кого мы должны знать? Это выражение является типичным оборотом речи, но его многократное употребление не может быть случайным. Потому, что когда он показывает «гостю свои ноги, жилистые и сухие, как палки», тогда всё сразу становится ясно. Жилистые ноги сразу же напоминают нам знакомый всем образ дьявола, так как у дьяволов тоже обычно бывают сухожильные, часто копытные ноги. До сих пор, до «показа ног» с адвокатом ничего плохого не случилось, как и с Верой, пока Даша не варила варенье. Но с этого момента начинается настоящий ад. В степи начинается буря, и адвокат страдает как никогда. Жмухин показал свою истинную, сатанинскую сторону. Он подкрепил это вопросом: «Теперь вы знаете?». До сих пор

никто не мог его узнать, его называли печенегом, потому что простые люди могли понять только боль от гостеприимства Жмухина. Печенеги были давними и жестокими врагами русских. Это представление в народе не может быть случайным, так называемый печенег мучает всех своей агрессивной речью. Никто не хочет с ним разговаривать, но он продолжает изрыгать слова. Так что мы можем подтвердить, что не только его внешний вид, но всё его поведение могут усилить в нас образ ада и представление степи как пространства смерти.

Далее давайте рассмотрим начальника фермы в венгерской степи сокольничего Лилика из повести «Высокая школа». Его имя ассоциируется с его любимой добычей (белолобый гусь). Так что он называет себя не хищной птицей, а ранимой птицей, добычей. Исследователь Жолт Сентеши пишет об имени Лилик так: «Его можно рассматривать как тонкое, косвенно метафорическое указание на его подвластность, как у добычи, то есть он всего лишь инструмент в руках верховной власти» [Szentesi 2006: 403]. У верховной власти есть два типа в повести. Первый – это Беранек, начальник, наверное, от министерства, который кажется всемогущим в делах этой фермы, хотя больше мы о нём не знаем ничего. Другой – сами соколы, так как Лилик полностью отдается их воспитанию и дрессировке. Но они тоже слуги, в отличие от Беранека, так как они вынуждены выполнять волю Лилика. Они как дети Жмухина, ученики дьявола. Между Лиликом и его соколами существует «необычайное родство душ», как отмечает М. Месёй [Месей 1997]. Псевдоним Лилик, с другой стороны, может означать и такой поступок, как лезть тети Даши «В родном углу», так как известно, что чёрт всегда использует псевдоним и маскировку.

Не только имя начальника фермы, но и то, какие слова он использует, совершенно уникально и очень похоже на Жмухина из «Печенега». Словарный запас Лилика - это военная и полицейская лексика. [ПЕТРОВА - МОЛНАР 2020] Здесь уже можно вспомнить Жмухина, который сам был солдатом, так что это явление недалеко и от него, но их ещё больше связывает то, что Лилик также уничижительно, клишированно говорит о людях и животных, нарушающих порядок на ферме фермы. [ПЕТРОВА - МОЛНАР 2020] Таким образом, те, кто не живет по порядку фермы, пусты или степи, не достойны уважительного имени в глазах любого человека.

Конечно, у сокольничего тоже есть свои, хотя, смотря на Жмухина и Дашу не собственные, специфические методы мучения гостей. Он мучает молчанием, в отличие от Жмухина. Но с ним даже не обязательно разговаривать, потому что городскому

журналисту, приехавшему на ферму, уже будет достаточно просто пожить в степи. Сначала Лилик тоже нянчится с посетителем, как и тётя Даша с Верой. Изначально гость получает богатую, разнообразную пищу и легкие задания. А потом еда становится более однообразной, а задачи – более сложными, что и не маскируется сокольников. Эти элементы также могут быть знакомы нам из народных сказок. Когда сказочный герой приходит в лесную избушку, то ведьма сначала хорошо его кормит, а потом дает задания. Причиной бегства главного героя в конечном итоге становится бессмысленная жестокость, эгоизм и мания, с которыми сталкиваются все, кто приезжает в дикую природу и попадает в лапы хищника Лилика. [ср. BÉLÁDI 1971: 173].

Жертвы – светлые персонажи

Если мы говорим о подземном мире и тёмных силах, то должны быть и жертвы. Жертвы – не просто главные герои, поскольку они могут или могли бы сделать что-либо, чтобы предотвратить продолжение деспотизма и репрессий. Однако есть персонажи, которые живут в полном подчинении. Такой персонаж Алёна из рассказа «В родном углу». Её имя означает избранная, сияющая, солнце [ПЕТРОВСКИЙ 2005] Внешне она бледная, белая, так что она не похожа сама на себя. Её белая кожа и бледность могут указывать на её чистоту. Она единственная, кто давно вынужденно служит в степном доме, потому что она работает не за себя, а за свою семью. На неё нападают с двух сторон. Хозяйка ругает её, так как она считает, что служанка плохо работает, а мать ругает её, если она что-то ломает. Когда Вера кричит на служанку, она «издаёт какой-то стон, словно птичий». («В родном углу», С. IX, 323) Образ цапли-ветерана из повести «Высокая школа» идеально соответствует Алёне.

Так называемого Ветерана Лилик уже использовал во многих миссиях для соколов. Он привязал цаплю так, чтобы она могла только биться и служить хорошей, но трудной мишенью обучающимся соколам. Другие добычи во время таких миссий погибали раньше. Так что, как и Алёна, цапля осталась одна. Эта цапля также пожертвовала собой ради других, потому что пока её используют, больше ни одно животное не должно умереть. В этой повести жертвы, хотя они животные, кажется, осознают свою судьбу. На неё также нападают с двух сторон, потому что на неё одновременно охотятся два сокола. Звуковой эффект также появляется в этой пьесе. Как говорит главный герой: «крик её стал слабее, но я все равно ощущал, как он бьётся у неё

в горле». В венгерском оригинале написано так, что герой ощущает крик на своей коже, а значит страдание птицы, но ничего не предпринимает против этого. Цапля – обычная птица в Хортобадье, в венгерской степи, поэтому она служит естественной добычей, но со времён Средневековья цапли имеют другие значения, связанные с Христом. Благодаря цвету серая цапля в христианской культуре – птица покаяния и Христа. А белая цапля – символ чистоты, символизирующий Иисуса. [см. Vigh 2019: 109]

Если смотреть с практической точки зрения, такие птицы, как цапля, гусь и т. п. наносят ущерб рыбным прудам совхоза, потому что они едят рыб, для охраны которых на ферме держат соколы. Но в ином плане они делают что-то против порядка этого адского мира, они как будто бы части «человеческого мира», как дети, которые сломают табличку Лилика. То есть эти птицы должны быть уничтожены, потому что они отличаются от мира фермы, живут по другим правилам. Образ ласточки, метафорически представляющей солнечный свет, также напоминает имя Алёна. Убить её – плохое предзнаменование в христианской культуре, поскольку она является птицей добра, воскресения и прихода света.

Христос в «Печенеге» также представлен символом в лице одного из персонажей. Жена Жмухина – Любовь Осиповна. Итак, мы видим, что у неё есть только имя и отчество. Таким образом, если мы переведём это имя получается «Любовь дочь Иосифа». Это позволяет связать тот факт, что жена похожа на Иисуса, поскольку, как известно из Библии, Иисус и есть любовь, и его земного отца звали Иосифом. Давайте подробнее рассмотрим её характеристику, насколько она похожа на Спасителя. Любовь Осиповна бедна, бледна, она дочь священника, а значит, дочь отца, и принадлежит к религии и вере от рождения. Бедность, а если посмотреть на изображения, то и бледность тоже характерна для Иисуса. Её одежда как у прислуги, напоминает нам о простом белом одеянии Спасителя. Она единственная в этом степном мире, у кого есть отношения с Богом, поскольку она молится, несмотря на отсутствующую икону и все противоположные проявления (например, оружие на стене). И муж упоминает её молитвы, он не запрещает ей молиться, но молитву считает лишней. Она молится по двум причинам. Во-первых, избежать кровопролития, так как она не хочет, чтобы её сыновья стали простыми казаками. Другая причина – её страдания. Она терпит страдания, унижение, ведь у неё есть двое сыновей, которым она хотела бы лучшего. А Чехов отмечает, что Любовь Осиповна на хуторе, и значит, в степном мире, просто «никому не нужная родственница». Так что в этом мире не нужны люди, которые молятся и готовы

страдать за других. Что, на мой взгляд, больше всего поддерживает эту ассоциацию, что молодая украинка выступает как совесть адвоката. Юрист мог бы помочь, на самом деле, это было бы не только его товарищеским долгом, но и его обязанностью по работе. Ведь он частный проверенный. Согласно реформам царя Александра II, адвокаты с таким статусом могли работать где угодно и для кого угодно, поэтому они могли защищать права всех. Говоря современным словом, они были «фрилансерами». Так что не было бы препятствий помочь женщине, но он не стал ей помогать. Поэтому у него побуждалась совесть, которая почти воплотилась в жене Жмухина.

Но и среди главных героев есть Христоподобная фигура. Сам адвокат. Он не только главный герой, он также является жертвой. Подчёркивается его характеристика и качества как библейской личности. В начале произведения Жмухин говорит ему «поедете на моих лошадях, с богом» ("Печенег", С. IX, 326). Это предвещает «воскресение» адвоката. Освободившись от хутора печенега, небо становится яснее и, белокурый адвокат, скорее всего, наполняется полной свободой. Кроме этого, адвокат представлен как безопасная точка и как путь, как каменная стена. Об этом свидетельствует его прилагательное, когда он сидит: «похож на большой булыжник» ("Печенег", С. IX, 328) Эти камни очень хороши для строительства дорог и стен. Таким образом, мы можем ассоциировать частного проверенного, как верный путь, как источник спокойствия и вечной уверенности, с самим Иисусом, но как камень он также может быть символом апостола Петра, на котором, по словам Иисуса, можно строить. Этот образ может быть усилен в конце рассказа параллелью адвоката с петухом. Подобно апостолу Петру, он подвергается искушению отречься, раздаётся петуший крик, и хотя адвокат выходит из себя, он никогда не будет исповедовать «доктрины» Жмухина.

Итоги и заключения

Подводя итоги нашей работы, можно сказать, что изученные произведения основаны на вечных противоположностях, таких как добро — зло, идеалы — настоящая жизнь и свобода - рабства. Однако эти противоположности связаны с мотивом великой равнины в исследуемых произведениях. Та самая дикая местность, которая для многих была и остается символом и настоящим местом свободы. Поэтому картины Чехова и Месёя такие особенные, поскольку, как мы видим, эти два писателя представляют нам совершенно отличающуюся от привычной картину равнин. Этот образ всегда показывает

конец чего-то и начало чего-то нового, чего-то непредсказуемого. Именно так ассоциируется образ смерти, ведь она также является началом чего-то нового, чего-то непредсказуемого. В настоящей работе исследовались пуста и степь как пространства временной смерти. Смерть временная, потому что во всех трёх проанализированных произведениях страдания главных героев не приводят к их фактической смерти, а только к полному разрушению их старого образа мышления, их жизни и к началу новой жизни, в которой степные явления глубоко заложены.

Изучение обстоятельств, в которых произведения были написаны, помогло нам понять факторы, которые влияли на писателей, когда они создавали эти произведения, и как упоминалось в нашей работе, можно найти сходство между этими обстоятельствами.

Внимательно изучая изображенные метафоры, образы и символы, мы стремились доказать, что венгерская и русская культуры вовсе не далеки друг от друга. Можно обнаружить много общего, даже в видении двух писателей, живших в разные эпохи. Есть вечные человеческие образы, которые вольно или невольно должны присутствовать в литературе. К ним относятся уже упомянутые бинарные оппозиции, а также проанализированные символы птиц, образы христианских и языческих верований и даже образы природных явлений. Их внимательное изучение поможет нам понять не только литературные произведения, но и культуру друг друга и фундамент вопросов существования.

Причины, по которым мы считаем, что работы двух писателей можно и нужно сравнивать, объяснялись в работе. Такое сравнение имеет силу новизны, поскольку мало кто делает такое сопоставление, хотя Миклош Месёй, как мы видели выше, с большим уважением и любовью относился к Чехову. Этот факт может стать связующим не только в развитии новых прочтений и интерпретаций двух писателей, но и в сближении двух культур.

Такой анализ может помочь раскрыть тонкие детали и дать понять читателям, что Чехова можно читать иначе, чем это делалось до сих пор. Она также может способствовать популяризации чтения великого писателя, что было целью самого Миклоша Месёя. Мы согласны с ним в том, что русский писатель раскрывает перед своими читателями Вселенную. Но не меньшую услугу оказывает Миклош Месёй, который, по нашему мнению, в согласии с учёными, упомянутыми во введении, является одним из самых выдающихся фигур в венгерской литературе 20 века.

В данной работе исследование мифологических образов только затронуто. Они выходят за рамки требований содержания и объема данной работы из-за их большой литературы и множества. Также исследование образов женщин в произведениях этих писателей, которое, даже в сочетании с социальными исследованиями, может привести к созданию самостоятельной научной работы. Изучение всех этих тем может должно стать предметом дальнейших исследований, продолжающих уже начатую работу.

Литература

1. Библия: <http://www.patriarchia.ru/bible> (Дата обращения: 03.01.2023)
2. AGÁRDI 1976: Jegyzetek Mészöly Miklósról // Fogarassy Miklós. Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. Budapest: Nap Kiadó, 188-196.
3. BÉLÁDI 1971: Béládi Miklós. Jelentés egy íróról // Fogarassy Miklós. Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. Budapest: Nap Kiadó, 162-180.
4. BORI 1968: Bori Imre. Jelentés öt egérről // Fogarassy Miklós. Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. Budapest: Nap Kiadó, 106-110.
5. FOGARASSY 1995: Fogarassy Miklós. Kutyaful, madárszem // Fogarassy Miklós. Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. Budapest: Nap Kiadó, 28-35.
6. GÖRÖZDI 2006: Görözdí Judit: Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatás-alakzatok Mészöly Miklós írásművészetében. Pozsony, Kalligram, 2006.
7. HORVÁTH-MARJÁNOVICS 2019: Horváth-Marjánovics Diána. Örökölt blendével látni. URL: <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23378/horvath-marjanovics-diana-phd-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Дата обращения: 19.04.2021)
8. KNIEZSA 1955: Kniezsa István: A magyar nyelv szláv jövevényszavai. [1–2.]. 1/1. Szláv eredetű szavak. 1/2. Kétes eredetű szavak. Budapest, 1955. 2: 1974.
9. LELOVICH 1956: Lelovich György. Lelovich György levele Mészöly Miklóshoz // Fogarassy Miklós. Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. Budapest: Nap Kiadó, 27-28.
10. MÉSZÖLY 1991a: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (I.) // Vigília. 56. január: 49-50.
11. MÉSZÖLY 1991b: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (II.) // Vigília. 56. február: 105-106.

12. MÉSZÖLY 1991c: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (III.)
// Vigília. 56. március: 192-193.
13. MÉSZÖLY 1991d: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (IV.)
// Vigília. 56. április: 271-272.
14. MÉSZÖLY – SZIGETI 1999: Mészöly Miklós – Szigeti L. Párbeszédkísérlet. Pozsony,
Kalligram. 1999.
15. MÉSZÖLY 2016A: Mészöly Miklós. Magasiskola // Sólymok Csillagvilága. Mészöly
Miklós. Szerk. Szolláth Dávid. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016. 165 p. 5-59.
16. MÉSZÖLY 2016B: Mészöly Miklós. A tágasság iskolája // Sólymok Csillagvilága.
Mészöly Miklós. Szerk. Szolláth Dávid. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016. 165 p. 60-82.
17. MOLNÁR 2021: Molnár Angelika. Közös motívumok Csehov A sztyepp és Mészöly
Magasiskola című művében // Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics
Csehov. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó,
2021. 436 p. 168-186. ISBN 978-963-318-979-5
18. N. TÓTH 2006: N. Tóth Anikó. Szövegvándor. Közelítések Mészöly Miklós prózájához.
Pozsony, Kalligram. 2006.
19. PROPP 2005: Propp, Vlagyimir Jakovlevics. A varázsmese történeti gyökerei. ford.
Istvánovits Márton. Budapest, L'Harmattan. 2005.
20. SZAMOTA-ZOLNAI 1902-1906: Szamota István–Zolnai Gyula: Magyar oklevél-
szótár. Budapest, 1902–1906.
21. SZENTESI 2006: Szentesi Zsolt. Az autentikus létezés lehetőségei a választás jegyében.
URL: <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2006-34/szentesi.pdf> (Дата обращения: 19. 05.
2022)
22. SZIRÁK 1998: Szirák Péter. Folytonosság és változás. Debrecen, Csokonai. 1998.
23. SZOLLÁTH 2010: Szolláth Dávid A Magasiskola öt olvasata. // Jelenkor. 2010. № 41.
1169.
24. THOMKA 1995: Thomka Beáta. Mészöly Miklós. Pozsony: Kalligram. 1995. 222 c.
25. THOMKA 2008: Thomka Beáta. La comédie humaine à la Csehov // Műút. 53: 62-63
26. TOLCSVAI NAGY 1999: Tolcsvai Nagy Gábor. „Nem találunk szavakat”. Pozsony,
1999.
27. VÍGH 2019: Vigh Éva. Állatszimbólumtár A-Z. Budapest, Balassi Kiadó 2019

28. АГАПКИНА 2009: Агапкина Т.М. Поле // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. М., 2009. С. 133–137.
29. ГОГОЛ 1994: Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 2. М.: "Русская книга", 1994.
30. ГУРА 1997: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
31. КОНДРАТЬЕВА 2008: Кондратьева В. В. Семантика образа степи в рассказе А.П.Чехова "В родном углу" // Таганрогский вестник. Материалы Международной научно-практической конференции "Степь" А.П.Чехова: 120 лет" - Таганрог, 2008. С. 181-188.
32. КОНДРАТЬЕВА 2010: Кондратьева В. В. Художественное пространство рассказа "Печенег": фольклорно-мифологический контекст // Таганрогский вестник. Материалы Международной научно-практической конференции "Истоки творчества А.П.Чехова: биография и поэтика" — Таганрог, 2010. С. 233-239.
33. КОНДРАТЬЕВА-ЛАРИОНОВА 2012: Кондратьева В.В. – Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д, Foundation, 2012. – 208 с.
34. КОНДРАТЬЕВА 2016: Кондратьева В.В. Степной мир в рассказах А.П.Чехова: структура и семантика // Историко-культурный и символический облик провинции в творчестве А.П.Чехова. Ростов н/Д, 2016. С. 264–285.
35. ЛАРИОНОВА 2006: Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов/Д, Изд-во Ростовского гос. ун-та, 2006. – 256 с.
36. ЛАРИОНОВА-МОЛНАР-КОНДРАТЬЕВА 2020: Ларионова Марина Ченгаровна – Молнар Ангелика – Кондратьева Виктория Викторовна. Образ «степи» / «пусты» в русской и венгерской литературах (избранные стрвницы) // Новый филологический вестник. №4(55): 315–325
37. МЕСЕЙ 1997: Месей Миклош. Высокая школа. (пер. Юрий Гусев) // Месей Миклош. Венгерская новелла. Повести. Budapest, Pont Kiadó. 1997. 5-75.

38. МОЛНАР 2021a: Молнар Ангелика. Искусство и жизнь в повести М.Месея «Высокая школа» // Новый филологический вестник. 2021. №1(56). 255-265. DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00020
39. МОЛНАР 2021b: Молнар Ангелика. «Степь» А.П.Чехова в прочтении М.Месёя // Inskrypcje. Półrocznik, R. IX 2021, z. 1 (16), ISSN 2300-3243 pp.145– 152; DOI 10.32017/2021.1.15
40. МОЛНАР 2021c: Молнар Ангелика. Гроза как убийство и гибель. // Chekhov in the Visual and Verbal Culture of the 20th and 21st Centuries. Conference 15-17th July 2020. Veliko Tarnovo, Bulgaria. VelikoTarnovo, St. Cyril and St. Methodius University Press, 2021. 49-56.
41. МОЛНАР 2021d: Молнар Ангелика. Дом, птица, легенда (общие мотивы в повестях А. П. Чехова «Степь» и М. Месёя «Высокая школа») // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 25: Чехов и время. Драматургия и театр : сб. научн. тр. / Под ред. О. О. Пернацкой. — Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2021. — 350 с. 166 – 174.
42. ПЕТРОВА – МОЛНАР 2020: Петрова З.Ю. – Молнар А. Лингвопоэтические особенности метафор и сравнений в повести М.Месея «Высокая школа». // Вестник. Современный русский язык: функционирование и проблемы преподавания. №34. Будапешт, Российский центр науки и культуры, 2020. С. 125-130.
43. ПЕТРОВСКИЙ 2005: Елена // Петровский, Никандр Александрович. АСТ, 2005

Ссылки на тексты А.П.Чехова даются по:

44. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974-1983.

В тексте работы в круглых скобках буквой С. обозначаются сочинения, П. – письма, римской цифрой – том, арабской – страница: (С. X, 28) или (П. I, 31).