

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И ИННОВАЦИЙ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА
КАФЕДРА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:
СОВРЕМЕННАЯ ПАРАДИГМА**

LITERARY CRITICISM: A MODERN PARADIGM

Научно-теоретический журнал

2025

№ 2

Зарегистрирован в Агентстве информации и массовых коммуникаций при
Администрации Президента Республики Узбекистан
(свидетельство № 759158 от 07.05.2025)

Учредитель – Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека
(Узбекистан, г. Ташкент).

**Редакционная коллегия журнала
«Литературоведение: современная
парадигма»**

Главный редактор:

д.ф.н., проф. Марков А.В. (Россия)

Заместитель главного редактора:

д.ф.н., проф. Камилова С.Э. (Узбекистан)

Редакторы:

д.ф.н., проф. Арустамян Я.Ю. (Узбекистан)

д.ф.н., проф. Гибралтарская О.Н. (Узбекистан)

д.ф.н., доц. Каминская Е.М. (Узбекистан)

доц. Алимова Н.Х. (Узбекистан)

PhD, доц. Балтабаева А.М. (Узбекистан)

Ответственный секретарь:

Зиганшина А.С. (Узбекистан)

Экспертный совет:

Лекманов О.А. (США)

А. де ля Фортель (Швейцария)

К. Смола (Германия)

Аминева В. Р. (Россия)

Арустамова А.А. (Россия)

Штайн О.А. (Россия)

Меликсетян Л.С. (Армения)

Ермолин Е.А. (Германия).

Низамова М.Н. (Узбекистан)

Технические редакторы:

Суханов В.А. (Узбекистан)

Маткурбонова В.С. (Узбекистан)

**Editorial Board of the Journal “Literary
Criticism: A Modern Paradigm”**

Chairperson:

Professor A.V. Markov (Russia)

Deputy Chairperson:

Professor S.E. Kamilova (Uzbekistan)

Editors:

Professor Ya. Yu. Arustamyan (Uzbekistan)

Acting Professor O.N. Gibraltarskaya (Uzbekistan)

Associate Professor E.M. Kaminskaya (Uzbekistan)

Associate Professor N.Kh. Alimova (Uzbekistan)

Associate Professor A.M. Baltabaeva (Uzbekistan)

Executive Editor:

A.S. Ziganshina (Uzbekistan)

Advisory Board:

O.A. Lekmanov (USA)

A. de La Fortelle (Switzerland)

K. Smola (Germany)

V.R. Amineva (Russia)

A.A. Arustamova (Russia)

O.A. Shtayn (Russia)

L.S. Meliksetyan (Armenia)

E.A. Ermolin (Germany)

M.N. Nizamova (Uzbekistan)

Technical Editors:

V.A. Sukhanov (Uzbekistan)

V.S. Matkurbonova (Uzbekistan)

Адрес редакции и издателя: Узбекистан, г. Ташкент, Олмазарский район, улица Университетская, 4. Национальный университет Узбекистана имени М. Улугбека.

Editorial Office and Publisher Address: Uzbekistan, Tashkent, Olmazar District, Universitet Street, 4. National University of Uzbekistan named after M. Ulugbek.

Tahririyat va Nashriyot manzili: O‘zbekiston, Toshkent shahri, Olmazor tumani, Universitet ko‘chasi, 4-uy. M. Ulug‘bek nomidagi O‘zbekiston Milliy universiteti.

e-mail: litparadigma@nuu.uz

<https://litparadigma.nuu.uz>

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ / LITERATURE IN THE CONTEXT OF CULTURE

- Камилова С.Э., Юлдашева О.Б.** ВОСТОК СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕКСТОВ: КУЛЬТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УЗБЕКИСТАНА.....4
- Жанти Л.Р.** ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИРИКИ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ23
- Бонч-Осмоловская Т.Б.** ИОСИФ БРОДСКИЙ. ПОЛДЕНЬ. XXII ВЕК.....33

МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В ЛИТЕРАТУРЕ/ INTERCULTURAL DIALOGUE IN LITERATURE

- Садовска М.** ФУНКЦИИ МИСТИЧЕСКОГО И ПАРАНОРМАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ «ФАУСТ» И.С. ТУРГЕНЕВА77
- Балтабаева А.М.** ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Т. ПУЛАТОВА «ВТОРОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ КАИПА».....95

НОВЫЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ / NEW METHODS IN LITERARY HISTORY

- Parheta Y.V.** EXPLICATION OF THE MEMORY PROBLEM: NON/THERAPEUTIC EFFECT OF LITERATURE (BASED ON MEGA-TEXT BY J.D. SALINGER AND HR. TIUTIUNNYK) 112
- Марков А.В.** СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НЕЙРОСЕТЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ЧТО МЕНЯЕТСЯ, А ЧТО ОСТАЕТСЯ НЕИЗМЕННЫМ?..... 125

Литература в контексте культуры / Literature in the Context of Culture

УДК 821.161.1-94(575.1)

Саодат Эргашевна Камилова

Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека (Ташкент, Узбекистан)

E-mail: saodatkame@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7542-3970>

Охида Бахтияровна Юлдашева

Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека (Ташкент, Узбекистан)

E-mail: ohishka15@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9525-7586>

ВОСТОК СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕКСТОВ: КУЛЬТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. Статья представляет собой комплексный анализ репрезентации культурных образов Востока в современной русскоязычной литературе Узбекистана. Исследование фокусируется на деконструкции устоявшихся ориенталистских клише и стереотипов через призму гибридных нарративов. В центре внимания авторов находится творчество ключевых фигур – Сухбата Афлатуни, Михаила Гара и Джасура Исакова. В их произведениях Восток предстает не как экзотическое «чужое», а как глубоко личное «свое» пространство, малая родина и площадка для межкультурного диалога. Статья подробно исследует, как полифоничный образ Востока конструируется через систему культурных кодов, включая топонимы, национальные традиции, гастрономические образы и фольклорные элементы. Авторы демонстрируют, как русскоязычные писатели Узбекистана создают особый «среднеазиатский текст», выступающий лабораторией транскультурного эксперимента. В работе подчеркивается синтез русской литературной традиции и восточного мирозерцания, порождающий феномен «семантического билингвизма». Особое внимание уделяется трансформации ключевых концептов, таких как «Дом», «махалля» и «город-память», в творчестве каждого из анализируемых авторов. Проведенный сравнительный анализ выявляет как общие черты, так и индивидуальные художественные стратегии в репрезентации восточного топоса. Исследование вносит значительный вклад в развитие компаративистики и постколониальных исследований, расширяя понятийный аппарат за счет категорий «литературный неоевразийский синтез» и «постсоветский ориентализм». В заключении обозначаются перспективы дальнейшего изучения русскоязычной литературы Центральной Азии в общемировом литературном контексте.

Ключевые слова: Восток, русскоязычная литература, русская литературная традиция, транслитература, образ малой родины, образ дома.

Для цитирования: Камилова С.Э., Юлдашева О.Б. Восток сквозь призму текстов: культурные образы в русскоязычной литературе Узбекистана // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 4–22.

Saodat E. Kamilova

Mirzo Ulugbek National University of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)

E-mail: saodatkame@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7542-3970>

Okhida B. Yuldasheva

Mirzo Ulugbek National University of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)

E-mail: ohishka15@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9525-7586>

THE EAST THROUGH THE PRISM OF TEXTS: CULTURAL IMAGES IN RUSSIAN-LANGUAGE LITERATURE OF UZBEKISTAN

Annotation. This article provides a comprehensive analysis of the representation of cultural images of the East in contemporary Russian-language literature of Uzbekistan. The research focuses on the deconstruction of established Orientalist clichés and stereotypes through the lens of hybrid narratives. The authors center their attention on the works of key figures – Sukhbat Aflatuni, Mikhail Gar, and Jasyr Iskhakov. In their texts, the East appears not as an exotic "Other," but as a deeply personal "Own" space, a small homeland, and a platform for intercultural dialogue. The article meticulously investigates how a polyphonic image of the East is constructed through a system of cultural codes, including toponyms, national traditions, gastronomic images, and folklore elements. The authors demonstrate how Russian-language writers of Uzbekistan create a distinct "Central Asian text," which serves as a laboratory for transcultural experimentation. The work emphasizes the synthesis of the Russian literary tradition and Eastern worldview, giving rise to the phenomenon of "semantic bilingualism." Particular attention is paid to the transformation of key concepts, such as "Home," "mahalla" (neighborhood), and "city-memory," in the works of each analyzed author. The conducted comparative analysis reveals both common features and individual artistic strategies in representing the Eastern topos. The research makes a significant contribution to the development of comparative literature and postcolonial studies, expanding the conceptual framework with categories like "literary neo-Eurasian synthesis" and "post-Soviet Orientalism." In conclusion, the prospects for further study of Russian-language Central Asian literature within the global literary context are outlined.

Keywords: East, Russian-language literature, Russian literary tradition, transliteration, image of the small homeland, image of home.

For citation: Kamilova S.E., Yuldasheva O.B. The East through the prism of texts: cultural images in Russian-language literature of Uzbekistan // Literary Criticism: A Modern Paradigm. 2025. No. 2. Pp. 4–22.

Введение

В контексте современных гуманитарных исследований обращение к восточному культурному топосу приобретает статус методологической императивности. Глобальные метаморфозы коллективного сознания, детерминированные кризисом традиционных идентичностей и формированием транскультурных парадигм, активизировали художественную рефлексию образа Востока как семиотического конструкта, синтезирующего архаику и актуальность. Данный процесс находит выражение в русскоязычной литературе Узбекистана начала XXI вв., где деконструкция восточного мифа обретает характер полилога – между локальным культурным кодом, постколониальным дискурсом и универсалиями евразийского диалога. В данной статье сделан фокус на специфике рецепции восточных мотивов в условиях гибридного нарратива, свойственного русскоязычным авторам Узбекистана. Если мировое литературоведение традиционно акцентирует бинарность «Восток-Запад», то тексты среднеазиатских писателей репрезентируют «третий язык» – синкретичный, насыщенный автохтонными символами и маркерами транскультурности.

Это позволяет пересмотреть не только механизмы художественной интерпретации Востока, но и саму структуру междивизионального взаимодействия, где Узбекистан выступает не периферией, а эпицентром генерации новых смыслов. Анализ идиостилей современных узбекистанских авторов раскрывает динамику трансформации восточного архетипа: от ориенталистских клише – к полифонии «глокализованных» образов, в которых региональная уникальность сопрягается с глобальным культурным контекстом. Подобный ракурс вносит вклад в развитие компаративистики, расширяя понятийный аппарат за счет категорий «литературный неоевразийский синтез», «постсоветский ориентализм», «национально-космополитический дискурс». Выявление особенностей русскоязычного «среднеазиатского текста» как культурного палимпсеста, где наслаиваются семантические пласты исламской традиции, советского наследия и постмодернистской игры, открывает перспективы для ревизии канонов мировой литературы, демонстрируя, как маргинальные (в прежних парадигмах) нарративы становятся лабораторией формирования актуальной антропологии Востока.

Материалы и методы

В современном гуманитарном дискурсе особую релевантность приобретает корпус исследований литературоведов, сфокусированных на анализе эволюции русскоязычного творчества в глобальном контексте и

специфики репрезентации восточного топоса [1]. Методологический фундамент для изучения русскоязычной литературы Средней Азии сформирован трудами Э.Ф.Шафранской [11], С.Э.Камиловой [7], Ч.А.Джолбулаковой [5], чьи работы охватывают вопросы национальной ментальности, культурного синтеза и иных параметров художественного мира авторов региона.

Эти труды, выступая ценным источником для изучения нарративных стратегий авторов, тем не менее, не эксплицируют механизмы гибридизации культурных кодов в контексте восточной рецепции. Актуализация данной темы позволяет не только заполнить академический пробел, но и выявить уникальные параметры «среднеазиатского текста» как пространства культурного диалога, где пересекаются исламские архетипы, советская идентичность и глобализационные тренды.

Цель данной статьи – выявить специфику отражения Востока в современной русскоязычной прозе Узбекистана.

Уникальность русскоязычной словесности Узбекистана заключается в её способности аккумулировать многовековые традиции русской и узбекской литературных парадигм, формируя гибридный художественный универсум. Особый исследовательский интерес вызывает феномен бикультурализма авторов конца XX века, принадлежащих к узбекской этнокультурной среде, но избравших русский язык как инструмент творческой рефлексии. Их произведения, рождённые на пересечении восточного мирозерцания и русской языковой стихии, демонстрируют синтез нарративных техник: от суфийской метафоричности до европейского психологизма. Этот симбиоз порождает особый лингвокультурный код, где русская лексическая база обогащается восточной образностью, создавая эффект «семантического билингвизма». Квинтэссенцией такого подхода выступает творчество Сухбата Афлатуни, М. Гара, Джасура Исхакова, чьи тексты становятся лабораторией транскультурного эксперимента.

Результаты и обсуждение

В «Ташкентском романе» Сухбат Афлатуни создает целостный художественный образ Востока, где Ташкент выступает не просто местом действия, но символом национальной памяти, культурной преемственности и внутреннего ментального пространства героя. Восточный колорит в романе формируется через систему культурных концептов, связанных с традиционной материальной и духовной культурой.

Особое значение имеет концепт «Еда», представленный национальными продуктами – куртмом, нишалдой, лепешками, чаем, пловом. Эти реалии не только передают бытовую достоверность, но и символизируют укоренённость персонажей в народных традициях, устойчивость культурных кодов. Пища в романе становится знаком памяти и сопричастности родной земле. Подобным образом концепт «Национальная одежда» (парчовая безрукавка, шелковые и бархатные платья, ферганская тубетейка, чапан)[2] формирует визуальную эстетику Востока, соединяя этнографическую точность с символикой преемственности поколений и гендерной идентичности.

Реалистичность изображения Ташкента достигается благодаря топонимам, вплетённым в ткань повествования: улицы Хмельницкого, Руставели, район Чиланзар, Куранты, метрополитен, Алайский и Фархадский базары. Эти элементы создают достоверную географическую карту города, превращая Ташкент в хронотоп, в котором повседневность соединяется с исторической памятью. Характерное для писателя внимание к деталям городского пространства («обжигающий августовский Ташкент», «жара чиллы») [2] формирует ощущение реальности и телесности Востока. Топонимы становятся не просто указателями, но и знаками идентичности, связывающими личное и коллективное.

Традиционные восточные атрибуты – базар, чай, хлеб, шелк [2] – выступают у Афлатуни как элементы национальной философии. Базар, например, символизирует пространство народного общения, живую ткань городской жизни, где пересекаются разные культуры и голоса. Через этот мотив автор воссоздаёт образ многонационального Ташкента, где звучат узбекская и таджикская речь, где соседствуют еврейские и узбекские традиции. Такое полифоническое пространство соответствует идее восточного города как метафоры гармонии и сосуществования культур.

Образ Востока у Сухбата Афлатуни в географическом плане выходит за пределы столицы: в повествование включены Самарканд, Бухара, Хива – «жемчужины Востока» [2]. Их упоминание расширяет культурный контекст, переводя образ Востока из локального в цивилизационно-символический план. Архитектурные памятники – Биби-Ханум, Регистан, Шахизинда [2] – выполняют функцию знаков вечности, воплощая идею преемственности традиции и исторической глубины культуры.

Таким образом, обилие этнографических реалий в «Ташкентском романе» не является самоцелью. Афлатуни использует детали повседневности как структурные маркеры культурного кода Востока. Через топонимы, образы еды, одежды и архитектуры писатель создает многослойный образ Ташкента – города-памяти, города-символа Востока,

где национальное и универсальное, реальное и мифопоэтическое соединяются в едином художественном пространстве.

Рассказу «Проснуться в Ташкенте» Сухбата Афлатуни посвящен целый ряд статей и отзывов (Э.Шафранская [12], Т.М.Пономарева [9], С.Э.Камилова [8], Н.Ф.Шагиева, М.Ш.Серикбаева, Г.Б.Маткомиллов [10]), в котором произведения анализируются с точки зрения содержания и формы. В рамках данной работы остановимся только на аналитике структуры образа Востока.

В этом произведении автор изображает Ташкент, как место, хранящее историю эвакуации во время Второй мировой войны, в частности еврейского народа. Рассказ построен на сравнении прошлого и нынешнего Ташкента: *«Я слушал Шишку и медленно погружался в Иерусалим. «Знаешь, он чем-то похож на Ташкент», – говорил я, глядя на пеструю, просвеченную солнцем толпу, протекавшую мимо. «Все города чем-то похожи на Ташкент», – замечал Шишка. «Да, кроме самого нынешнего Ташкента»»* [3, С.127]. Шишка, родившийся в Ташкенте, ностальгирует по родине и во всех городах он пытается найти образ малой родины, сравнить и найти что-то близкое и родное. Сухбат Афлатуни представляет город как родной дом, привычный, любимый и дорогой сердцу. Эта любовь выражается не только оценочно-психологическими деталями, но и ассоциативными деталями-подробностями: *«Сойдя с трапа в Ташкенте, я поймал себя на том, что мне хочется поцеловать землю. Просто быстро наклониться и поцеловать»* [3, с. 127]. Ташкент показан как город-убежище, приютившее эвакуированных в далеком прошлом так же при помощи художественных деталей-подробностей, психологических, вещных и пейзажных деталей: *«А началось это с войны, с эвакуации; они жили на Кашгарке», «Вчера мы разработали и план экскурсии. Экскурсии по пустоте. По снесенному, исчезнувшему иудейскому Ташкенту», «Тысячи испуганных, высосанных войной лиц плыли в Ташкент. Душным желтым облаком с детьми, чемоданами, фурункулами и гортанным ночным бредом»* [3, с. 134]. Помимо этого, Ташкент представлен через призму сознания героев рассказа. Хава, главная героиня рассказа воспринимает и описывает его как райское место, полное еды фруктов: *«Этот город, теплее и прекраснее которого не может быть ничего во вселенной, город, где поцелуй пахнет пылью и соком граната, где нет ни голода, ни войны, а только бесконечный свет...», «в Ташкенте много яблок и винограда, они прокормятся и выживут...»* [3, с. 140]; Шухрат ака, местный житель изображает как целебный край: *«Хорошо, что дочка уснула, – говорил Шухрат. – Проснется здоровой. У нас же земля лечит. Вода-хлеб сладкий, виноград сладкий, яблок сладкий... Отлично проснется!»* [3, с. 140]. В создании образа Ташкента, как центрального концепта образа Востока,

Сухбат Афлатуни использует восточные компоненты атрибуты и топонимы.

Так, в тексте упоминаются такие топонимы как площадь Независимости («Мустақиллик майдони» – главная площадь в Ташкенте, расположенная в самом сердце столицы); площадь Дружбы народов (Халқлар дўстлиги – уникальный памятник культуры Ташкента) и воспоминания о старом Ташкенте до землетрясения 1966 года: *«Мы уже осмотрели площадь Независимости, подышали возле фонтанов, побывали на площади Дружбы народов. Пальме приседал с фотокамерой, сбивал нас взмахом ладони в маленькое стадо, увековечивал. И снова мы отыскивали уцелевшие старые дома, откуда выбегали дети и смотрели на Хаву, а иногда выходила женщина и выплескивала ведро мыльной воды»* [3, с. 132]; из города воспоминаний Кашгарка (место, где раньше располагались пригороды старого Ташкента, по левому берегу канала Анхор): *«они жили на Кашгарке»* [3, с. 134]; Бадамзар (с узб. Bodomzor – миндальная роща, район Бадамзар и станция метро «Бадамзар», находящиеся между ТУИТ и расположенным в этом районе машиностроительным предприятием города – заводом «Узбексельмаш»); Узавтотранс (бывшее Узбекское агентство автомобильного и речного транспорта): *«Представить в своей однокомнатной на Бодомзаре почтенное туристическое семейство я не мог. После маминого отъезда квартира стояла пустой, накапливая пыль и счета за свет и воду, которые просовывали под дверь. Отец сублимировал мамино отсутствие трудовыми подвигами в родном Узавтотрансе, хата была ему по барабану»* [3, с. 128]. Эти топонимы погружают читателя в восточную атмосферу, в частности, в ташкентскую среду.

Совершенно по-новому сконструирован концепт «базар». В отличие от «Ташкентского романа», в рассказе «Проснуться в Ташкенте» автор кроме детализации живо изображает процесс, описывает внутренний базар, передает запах, вкус: *«Мы шли по Алайскому. Базар шумел, как горизонтально растущее дерево, ветвился и трепетал бесконечными рядами. Пахло перцем, потными подмышками, синеглазыми коровьими головами с мясных рядов. Три дня сижусь я на Алайском рынке... Пальме бегал между прилавков, пробовал белые слюнявые дыни, фотографировал»* [3, с. 133]. Здесь писатель изображает базар, полный восточных атрибутов: хан-атлас (классическая традиционная ткань, производимая из коконов узбекского тутового шелкопряда); глиняные свистульки (Узбекские национальные игрушки, изготовленные из глины. Как правило, это были игрушки-свистульки (с узб. хуштак) сказочно-зооморфного содержания); исырык (используют как оберег от дурного глаза и для дезинфекционных процедур). В рассказе также упоминается один из самых старых базаров

«Тезиковка» (легендарный блошинный рынок Ташкента, нынешнее название Янгибад базар): *«Потом мы бродили по другим базарам, щупали хан-атлас, пробовали глиняные свистульки, осторожно укладывали в сумку волшебный пучок исырка. Пальме торжественно нес свернутый чапан. Потом ходили по обмелевшей Тезиковке, купили патефон, пластинки к нему, керосиновую лампу и старые открытки с видами города»* [3, с. 134]. Примечательно, что Сухбат Афлатуни создает характерные картинки-зарисовки, ярко отражающие восточный/среднеазиатский/ташкентский колорит: *«– Такси, такси керай-ми, такси... – пели, клубясь вокруг нас, таксисты <...> Она выбрала маленького таксиста с носовым платком на голове»* [3, с. 129].

Следует отметить, писатель как в «Ташкентском романе», отдельно отмечает жару: *«Температура за бортом минус шестьдесят три»; «От часов на запястье мокрый след. Зачем в такую жару лететь в Ташкент? Мимо меня проходят влажные, прогретые люди»* [3, с. 126].

Своеобразно использование в рассказе концепта «дерево». Автор рисует самые распространенные деревья – чинару (Чинара (платан) являющийся символом Востока, ассоциирующийся с тенью, спасающей от палящего солнца, а также с уютом, покоем, долголетием и мудростью); тутовник (долголетнее, плодотворное дерево): *«И сама Хава уже растворяется в этом свете и уже бродит между нагретыми стволами чинар»; «Акын садился под старый тутовник во дворе и пел»* [3, с. 140].

Концепт «еда» в рассказе осуществляет функцию оздоровительную, лечебную, тем самым дополняя образ Ташкента как райского места: *«Хорошо... У нас земля лечит. Солнце лечит. Вы ей лепешку дайте. Яблоки. У нас яблоки самые полезные в мире для здоровья. Виноград в этом году тоже сладкий получился. Виноград в мозг попадет – польза будет...»* [3, с. 130].

Также автор вводит типический образ восточного человека. Шухрат ака готов всегда прийти на помощь: *«– Меня Шухрат зовут. Телефон простой. Если что от машины нужно – звоните, ая»* [3, с. 130]; гостеприимного и отзывчивого: *«А откуда летом редька? – спросил я.*

– Шухрат где-то достал»; «– Поешьте виноград, Шухрат угостил» [3, с. 137]. Вещная деталь «райхон» (базилик) в изображении образа Акына помогает очеловечить образ: *«Акын был стариком, целый день ходил с веточкой райхона за ухом и пел обо всем, что видел»* [3, с. 134].

Ярко и живописно передан восточный менталитет. На Востоке принято всегда относиться уважительно друг к другу. Особенно по отношению к родителям. Уважительное отношение на Востоке выражается с помощью определённых форм образований слов или местоимения.

Примечателен эпизод: «– *Что за привычка всегда обращаться на «ты»? Я разве приятель? В других узбекских семьях к родителям обращаются только на «вы»!*

– *Хорошо, если нужно, я буду обращаться на “вы”*» [3, с. 132]. В приведенном отрывке акцентируется обращение на «вы», что является неотъемлемым условием восточного этикета.

Таким образом, образ Ташкента складывается как пазл, где каждый фрагмент имеет свою смысловую нагрузку. В частности, он представлен как место действия; как место эвакуации евреев; как святое место, место преклонения, памяти; как город света, исцеляюще своими дарами, как город-шеол, посмертное обитание душ, символ памяти; как город – хранитель истории [8, с. 98].

Итак, в творчестве Сухбата Афлатуни образ Востока в основном создается за счет образа Ташкента, который формируется благодаря оперированию местными топонимами, образами деревьев, концептами «еда», «базар», «национальная одежда», образами людей различных наций и народностей. Помимо этого, образ Востока у С. Афлатуни в географическом плане расширен не только описанием Ташкента, но и Самарканда, Бухары, Хивы. В «Ташкентском романе» писатель вводит фольклорные элементы, быт, традиции и обычаи узбекского народа; в произведении «Проснуться в Ташкенте» Ташкент показан как город-убежище, как святое место, символ памяти, город света, город-хранитель истории.

Современная русскоязычная проза Узбекистана иллюстрирует особый подход к образу Востока, воплотившего типические черты мира, совмещающего культурные ценности разных народов, эксплицирующего оппозицию «свое – чужое». Для русскоязычных писателей искусство слова позволяет прежде всего вести плодотворный диалог с традицией русской литературы, а также отражать основные закономерности и тенденции культуры в целом. Так, одной из ключевых вопросов, интересующих современных авторов, является проблема самоидентификации личности в пространстве. Например, в произведениях М. Гара, Джасура Исхакова образ Дома создает яркий и выразительный «слепок» современности, позволяющий обнажить все стороны жизни. Данный вектор представлен в русскоязычной литературе Узбекистана через призму образа Востока. Причем Восток как образ малой родины пространственно сужается не только до масштабов города как это можно увидеть у С. Афлатуни, но и до улицы, махалли.

Например, в творчестве Михаила Гара Шейхантахур становится местом счастливого детства, первых побед, честолюбивых мечтаний. Ярким

примером служит небольшой его лирический рассказ «Золотая пыль махалли» (2012). Весь текст буквально пронизан «восточным дыханием», любовью ко всему узбекскому. Герой рассказа только в Ташкенте, родной махалле чувствует себя значительным и нужным: *«Подъезжая к дому, первое, что увидел, была яркая вывеска – «Махалля Шейхантахур». Эти два слова – больше, чем ковровая дорожка от трапа, оркестр и букеты цветов! Конечно, не было ни дорожки, ни оркестра. А были просто эти два слова – «Махалля Шейхантахур». И означали они радостное: я – дома. А на следующий день соседи принесли плов, сладости, горячие лепешки... Салам аллейкум!»* [4].

Композиционно данный текст построен как письмо-признание. Прием ретроспекции позволяет перемежать картинки из детства с событиями общенародного значения (например, землетрясение 1966 года). При этом картинки-воспоминания обрамляются фразами-сентенциями: *«Махалля учила нас, босоногих, стремиться к победе»* [4]; *«Махалля учила нас летать»* [4].

Обращаясь к Ташкенту на «ты», Михаил Гар тем самым намекает на их духовную связь. Действительно, для многих, некогда проживавших в Ташкенте, деятелей культуры независимо от национальности, этот город стал местом, сформировавшим особую ментальность, а ташкентцы превратились в особый этнос. Как справедливо отмечает С.Янышев, «Ташкент «солнечное сплетение» множества культур, провинция и центр одновременно» [4].

Для Михаила Гара Ташкент не просто столица, не просто хлебный город, а дом, куда он вернулся, чтобы наполнить себя духовной энергией. В результате образ Востока у писателя расширяется, наполняется новыми красками. Это уже совершенно новый образ, где топос – духовная субстанция. Реальное описание города и махалли перемежается идеалистическими иллюстрациями: *«На главной улице имени Горького, которая вводила вглубь махалли, на одинаковом расстоянии друг от друга стояли деревянные столбы с железными колпаками, прикрывавшими тусклые лампочки. На провисших проводах висели обрывки бумажных змеев: одни упали сюда недавно, другие – еще до войны. И каждый день в небо взмывали новые птицы, сотворенные из кальки, камыша и клейстера, и, держа в руках упругую, суровую нить, мы управляли ими, задрав головы, и отпускали их все выше и выше. Махалля учила нас летать. И наши сердца переполнялись радостью оттого, что здесь, стоя по щиколотку в золотой пыли, у нас выросли свои бумажные крылья»* [4]. Образ Востока в данном рассказе соткан из описаний быта простых жителей махалли, упоминаний

традиций и обычаев узбекского народа, а также любованием устоями махалли и бытовой детализацией.

Первый образ, который вводит в пространство Востока, представлен в названии рассказа. Золотая пыль – классический восточный образ, восходящий к мифологии тюрков. Это понятие связано с древним верованием тюрков, которые поклонялись богу Тенгри (Бог неба). Пыль – субстанция, олицетворяющая память, прошлое, которую Тенгри омывает водой, дождем, – тем самым превращая сначала в глину, а затем в камень как символ вечности.

Михаил Гар строго следует этой тюркской традиции. В данном случае «золотая пыль» – золотое прошлое, а именно детство, когда все было ясно и понятно: *«Голопузые, в черных семейных трусах, остриженные наголо, коричневые от загара, одинаковые, будто обожженные одним гончаром, мы носились по кривым переулкам – и золотая пыль обжигала наши ступни»* [4].

Центральный образ в произведении – образ махалли. Издревле махалля – это сообщество мусульман, созданное вокруг мечети. Жители махалли самостоятельно выбирают главного, который пользуется всеобщим уважением. В каждой махалле действуют свои традиции и порядки. Дети махалли опекаются всеми жителями этого квартала. Эти устои косвенно отражены в произведении: *«Лепешки пекла в тандыре мама моего махаллинского друга Хамида – одного из одиннадцати детей в их семье. Жили они скромно, но никто – ни ребенок, ни взрослый, зашедший в их двор, не уходил, не выпив пиалу чая с горячей лепешкой»* [4].

В небольшом по объему рассказе слово «махалля» встречается 11 раз. И каждое упоминание своего рода микрообраз, который добавляет определенный штрих или деталь. Это и место рождения *«Я родился в махалле, на Шейхантахуре»* [4], и своего рода учитель-наставник *«Махалля учила нас»* [4], и место проказ, и центр Вселенной *«Мы никогда не дрались в махалле; спорили, ссорились, но не дрались»* [4]. Примечательно, что образ махалли то сужается до маленького двора, то расширяется до города *«щедрой земли»*.

Следует отметить, что детали *«подсохшие лепешки», «кривоносый водопровод», «плов, сладости»,* детские игры *«лянга, бумажный змей»,* пейзажные картинки *«двор с цветущими розами и фруктовыми деревьями»,* а также традиции и обычаи *«обрезания», «гостеприимства»* *«А на следующий день соседи принесли плов, сладости, горячие лепешки... Салам аллейкум!»* [4] дополняют образ махалли как микрообраза среднеазиатского Востока. Таким образом, можно утверждать, что махалля у Михаила Гара становится символом родины, и символом детства одновременно.

Джасур Исхаков в повести «Асик, или сны о старом Ташкенте» (2017) также создает образ махалли, а шире образ Ташкента и Востока посредством введения в ткань повествования мотива родного Дома. В основе данного произведения – воспоминания о детстве и юности, проведенных в Ташкенте. Повесть построена по мозаичному принципу – из историй героев и отрывков-воспоминаний создается картинка старого города, который ушел в небытие. Само название повести подчеркивает ностальгию рассказчика о городе детства. Автор как бы нанизывает каждый эпизод на стержень, на котором держится центральный образ, символизирующий Дом. Композиционно повесть построена как рассказ в рассказе, что ярко помогает отразить не только проблемные блоки – память, история, советская жизнь, судьба – но и выстроить три плана повествования – прошлое, настоящее и автобиографию. Образ старого Ташкента раскрывается через пьесу рассказчика-режиссера, где он посредством воспоминаний, описаний истории соседей и собственного детства создает дух великого ташкентского «товарищества». Все планы повествования представлены на фоне истории целого поколения советских людей. Перед читателем травматический опыт людей, вынужденных жить в условиях тоталитаризма, но при этом умеющими не только выживать, но и быть счастливыми.

Следует отметить, что каждый план повествования создает особую картину Ташкента как центральную категорию образа Востока.

Так, старый Ташкент подкреплен энергией памяти рассказчика: «– Память... Удивительная вещь. Что-то, казавшееся важным, стирается, забывается напрочь, а какая-то мелочь, деталь, звук, запах врезаются в память на всю жизнь <...> Память... Это лучше всякой машины времени, которую придумали фантасты <...> А моя память, моя машина времени, возвращает меня в мое детство, в мою юность...» [6, с. 34]. Образ города у Д.Исхакова получился многолюдный, перенаселенный, разноязыкий. Пространственно он то сужается до двора на Балыкчинской, то расширяется до города-Вавилона: «Я хотел рассказать о Городе, о нашем дворе на Балыкчинской! О том, как мы жили бок о бок! Узбеки, русские, евреи, армяне, татары, казахи! Это был настоящий Вавилон» [6, с. 32]. Формат пьесы позволяет воссоздать звуковую и музыкальную атмосферу эпохи послевоенных лет. Писатель напрямую указывает фамилии от Дунаевского, Батыра Закирова до Марка Бернса. Помимо этого, автор создает особую мелодию той эпохи, в которой «необыкновенно переплетаются звуки тогдашнего бравурного марша, мощные басы карная, тонкий писк сурная, грохот барабанов и дойр, обрывки песен, рубаб и гармошка» [6, с. 34]. Запахи также присутствуют в тексте, которые складываются из: «слегка пахло

свежевypеченным хлебом, дымком шашлыка, политой вечером землей, накалившейся за день» [6, с. 32]. Следует отметить, что образ старого Ташкента получился больше исторический, нежели национальный. Однако необходимо сказать, что в этой части хотя и косвенно представлены традиции и обычаи восточных людей. В частности, молочница в качестве суюнчи (подарок за добрую весть) дает бесплатно бидон молока, или желание иметь обязательно сына-наследника: «А дома Махмуд-ака был скромнейшим человеком. <...> У него было пятеро детей, и все – девочки! Его успокаивали, хвалили, мол, делать девочек, дорогой Махмуд, это ювелирная работа! Но он только нервничал и кричал, что не хочет быть ювелиром, а хочет иметь сына-наследника!» [6, с. 44] или каждое знаменательное событие отмечалось обязательно и в качестве угощения всегда был плов: «А в благодарность я устрою плов – в честь рождения вашего сына» [6, с. 34]; «У всех были проблемы, да еще какие! А ведь собирались за общий стол и веселились! По-настоящему, искренне!» [6, с. 45].

Примечательно в этом плане лирическое отступление о плове, который фактически становится гимном национальному блюду узбеков. Здесь и сакрализация трапезы, и описание вкуса, и значение данного блюда, который сопровождает восточного человека в судьбоносные периоды жизни – рождение, свадьба, похороны.

Гостеприимство как ведущее качество людей Востока в тексте проходит лейтмотивом, который в тосте Исаака Давыдовича уже оформляется как вывод: «Хочу предложить тост за наш город... За мой город. – Исаак несколько секунд молчит. – Большую часть жизни я прожил в Одессе. Но Ташкент стал моим домом, – он кашляет, вытирает слезы. – Он приютил меня, мою семью, дал кров, работу. Он отогрел мое сердце...» [6, с. 46].

При описании старого Ташкента рассказчик пользуется топонимами, которые до сих пор помнят коренные жители столицы – Кашгарка, парк Тельмана, Тезиковка, Зангиотинская зона, Узбекфильм и так далее. При воссоздании духа эпохи упоминаются не только реалии советской жизни, но и представлены штрихи-детали, отражающие специфику восточного быта: «Здесь же арба, запряженная серым ишаком, где пустую бутылку можно обменять на шар жареной кукурузы или жестяную дудочку, а за пять бутылок получить оловянный пугач – револьвер «Наган»» [6, с. 31-57]; «Женщина с тяжелеными сумками и бидонами на коромысле кричит высоким пронзительным голосом: «Кисло-пресно молоко-о-о! Каймо-о-к!»» [6, с. 32]; «У самых дверей театра старушка продает семечки, липкие красные леденцы-петушки на палочках, сладкий миндаль: «Семечки, кому семечки! Жареный, соленый!» На ступенях – продавец лепешек. На голове у

него плоская корзинка, в ней сават с патырами: «Исвежий, исвежий, горячий-горячий нон!..»» [6, с. 33]; ««Подходи народ, свой огород – половина сахар, половина мед»» [6, с. 34].

Помимо этого, в центре повествования выведены колоритные фигуры того времени. В частности, знаменитый ташкентский милиционер Махмуд Муьлов: «человек с пышными буденновскими усами. Тот, которого снимали во всех киножурналах про Ташкент» [6, с. 33] или знаменитый карточный шулер Хасанов по кличке Гамлет, или герой Советского Союза Василий Жданов.

Образ старого Ташкента дополняется образами соседей и историями из детства рассказчика, воспоминаниями о матери, первой любви. Махалля, в которой жил герой многонациональна. Здесь живут евреи, русские, узбеки, грузины, украинцы. Исаак Давыдович, его супруга Бронислава поднимают тему евреев; Санжар – писатель, историк, репрессированный за «национализм», а по сути дела написавший правдивый учебник по истории; София Илларионовна Чхеидзе – это героиня, олицетворяющая трагическую судьбу поколения начала XX века. Дочь грузинского князя, она во времена революции потеряла свою любовь, осталось одинокой. Талантливая актриса, эстетка, хранила верность возлюбленному; Василий Жданов – это образ, в котором представлена трагедия смелых, отважных людей, которые смогли проявить себя во время войны, но не смогли жить в атмосфере лжи, обмана, облаченных в яркие лозунги пропаганды; Малика – мать рассказчика. Она дочь врага народа (члена правительства Кокандской автономии), лишённая права на высшее образования, всю свою жизнь страдала от унижений, нищеты и голода. Она представляет поколение, у которых была очень тяжёлая судьба.

Таким образом, в произведении судьбы соседей осмысляются как травматический опыт советского народа в XX веке. И Ташкент здесь становится ключевой фигурой. Неслучайно пьеса заканчивается почти одически: «Пройдут еще годы, но Ташкент по-прежнему будет соответствовать тем эпитетам и сравнениям, которые стали постоянными его спутниками: «город мира...», «жемчужина Востока», «город хлебный», «город солнца и улыбок» ... и любви... Город мой, прими мой поклон!» [6, с. 49].

Картины детства, рассказ о первой любви обрамляют второй пласт повествования – автобиографический. Здесь временная последовательность нарушена. Эпизоды из детства, зарисовки из жизни в Америке, а также описание режиссерской деятельности поднимают весьма актуальные вопросы современности – тема духовности нации, тема мигрантов, тема творчества. Именно здесь появляется alter ego автора –

Асик, выступающий то в роли критика, то в роли наставника, то, как голос совести или разума. Здесь образ Ташкента представлен как в исторической перспективе, так и картинами настоящего. Картины быта из детства существенно отличаются от описанных в пьесе и представлены устами Асика о тяготах послевоенного времени, о неразрывной связи истории Ташкента с историей бывшего Советского Союза. Эту мысль подтверждает и монолог рассказчика о делении людей по национальному признаку: *«Кто только не жил под крышами нашего города! Может быть, оттого что я вырос в таком вот интернациональном... Нет, сейчас это слово не в почете... в таком многонациональном дворе, я по сей день не могу понять, как можно делить людей на чучмеков, жидов, хохлов, москалей, татарву, армяшек, узкоглазых...»* [6, с. 40].

Авторское отступление о своем поколении фактически «примиряет» противоречивость эпохи советских людей. Романтика, юность, грубые реалии жизни, искренность чувств и наивность не испортили, а сделали сильным поколение Дж.Исхакова – поколение, отражающее совершенно другой образ Востока: *«Когда книги и кино заменяли нам настоящую жизнь, а музыка делала свободными и богатыми. С музыкой, которая звучала в наших бедных дворах, мы становились равными всем, даже тем, кто слушал эти же потрясающие мелодии в своих помпезных дворцах или под пальмами Ниццы. А через битлов или Нино Роту мы постепенно приходили к Баху и Моцарту, Шопену и Рахманинову. А узнав песни Окуджавы, мы начинали читать стихи Пушкина, Элюара, Бёрнса, Бодлера...»* [6, с. 51].

Второй пласт повествования сменяется картинами настоящего времени. Следует отметить, что композиция данной повести строится на постоянной смене временных пластов. Современный Ташкент весьма привлекателен: *«...наш прекрасный город... Ташкент... Удивительный город... В предрассветной дымке я разглядываю новые дома, широкие проспекты, густую зелень деревьев... Я ощущаю этот дивный, ни с чем не сравнимый запах родного города...»* [6, с. 31]. Атмосфера современного города дополняется чисто национальными деталями: заказ-сомса, пиалки «пахтагуль», сузьма, казы, разливное Кибрайское, медресе Кукельдаш, пение в стили Бори Ташкентского, пейзажные зарисовки.

Таким образом, в повести Джасура Исхакова Восток представлен образом Ташкента через призму триады «прошлое-настоящее-автобиография», где ключевыми категориями становятся судьбы простых людей, вынужденных жить в условиях тоталитаризма, но при этом умеющими не только выживать, но и быть счастливыми.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что рецепция образа Востока в русскоязычной прозе Узбекистана базируется на синтезе русской и

восточной традициях. Философско-эстетическое, лирическое, идейно-нравственное, национальное, социокультурное отражение жизни узбекского народа передано посредством топографии, мифологии, фольклора, пейзажа, быта, введение колоритных персонажей, современной тематики и проблематики, но не с позиций «иное/чужое», а как «свое/близкое/родное», что в свою очередь актуализирует мотивы малой родины, Отечества, Дома, самоидентификации личности, переосмысления истории и травматического опыта народа.

Таким образом, анализ произведений Сухбата Афлатуни, Гары и Исхакова позволяет утверждать, что в русскоязычной прозе Узбекистана складывается особая модель репрезентации Востока, основанная на полилоге культур и многоуровневом взаимодействии традиции и современности. Несмотря на индивидуальные различия в эстетических стратегиях, все три автора демонстрируют стремление преодолеть стереотипы восточной экзотики, превратив Восток из объекта наблюдения в субъект культурной памяти и духовного опыта.

У Сухбата Афлатуни Восток предстает как модус памяти и идентичности, укоренённый в топографии Ташкента и в архаических символах повседневности; его тексты строятся как диалог человека с городом и историей. Гара, напротив, сосредоточен на антропологическом измерении восточного мира, исследуя духовную эволюцию героя, балансирующего между традицией и постсоветской модерностью. В прозе Исхакова Восток выступает как этическое и экзистенциальное пространство, где происходит испытание человеческой души, её сопричастность коллективной судьбе.

Таблица 1. Сравнительный анализ образа Востока в русскоязычной прозе Узбекистана

Параметр сравнения	Сухбат Афлатуни	Гар	Исхаков
Художественная стратегия	Городская мифологизация, реконструкция культурной памяти, соединение документальности и символизма.	Философская притчевость, психологическая глубина, поиск моральных ориентиров в постсоветской реальности.	Эпико-реалистическая манера, осмысление традиции как духовного основания современности.
Образ Востока	Восток как <i>город-память</i> (Ташкент), пространство	Восток как <i>внутренний путь</i> героя, пространство	Восток как <i>корневая культура</i> , источник коллективной

Параметр сравнения	Сухбат Афлатуни	Гар	Исхаков
	диалога культур; синтез архаического и урбанистического. Интеллектуал, ищущий связи между прошлым и настоящим.	самопознания и этического выбора.	идентичности и нравственной устойчивости.
Тип героя	Дом, город, пища, запах, топонимы, мифологемы повседневности.	Современный человек в духовном кризисе.	Человек традиции, носитель памяти рода.
Ключевые мотивы и символы	Диалогический синтез русской и восточной традиций; Восток осмысливается «изнутри».	Дорога, зеркало, внутренний диалог, образ наставника.	Земля, род, слово, молитва, сакральное пространство.
Тип взаимодействия культур	Гибридная, транскультурная идентичность «человека между мирами».	Конфликт и примирение культурных кодов, поиск гуманистического смысла.	Гармония и преемственность; Восток и русская культура как взаимодополняющие начала.
Концепция идентичности		Экзистенциальная идентичность через духовное пробуждение.	Коллективная, традиционно-этническая идентичность как опора в современности.

Как видно из таблицы, все три автора, несмотря на различие индивидуальных эстетических стратегий, объединены стремлением к переосмыслению Востока как внутреннего культурного пространства, лишённого экзотической окраски и ориенталистских клише. При этом у каждого писателя формируется собственная концепция идентичности: у Афлатуни – транскультурная, у Гара – духовно-экзистенциальная, у Исхакова – коллективно-традиционная. Таким образом, выявляется многоуровневый полилог культур, отражающий динамику формирования «среднеазиатского текста» в русскоязычной литературе.

Общие черты их поэтики – ориентация на синтез культурных кодов, взаимопроникновение русского и восточного мировоззрений, а также внимание к трансформации локальной идентичности в условиях глобализации. При этом различия проявляются в способах художественного моделирования Востока: Афлатуни создает городской миф, Гара – морально-философскую притчу, Исхаков – повествование о духовных корнях и преемственности. Такое сравнение позволяет рассматривать русскоязычную прозу Средней Азии как единое, но внутренне дифференцированное пространство, где формируется новый «среднеазиатский текст», осмысляющий Восток изнутри – как часть собственного культурного «я».

Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении компаративного поля: важно проследить, как выявленные модели репрезентации Востока проявляются в творчестве других русскоязычных авторов региона – например, в Казахстане, Киргизстане, Таджикистане. Не менее значимо определить место этого феномена в общеевразийском литературном процессе, где «среднеазиатский текст» может рассматриваться как точка пересечения восточных, славянских и европейских культурных традиций.

Таким образом, результаты исследования не только уточняют художественные принципы репрезентации Востока в современной русскоязычной прозе Узбекистана, но и открывают перспективы осмысления этого феномена в широком евразийском контексте, как одного из ключевых направлений развития постсоветской литературы.

Литература

1. Алексеев П.В. Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма. – Автореф. дисс. д.ф.н. (DSc). – Томск, 2015.
2. Афлатуни С. Ташкентский роман // Дружба Народов. – 2005, – №10. <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/10/tashkentskij-roman.html>
3. Афлатуни С. Проснуться в Ташкенте // Звезда Востока. – 2015. – №. 3. // <https://slovo.nx.uz/zvezda-vostoka/zv-3-2015.pdf>
4. Гар М. Золотая пыль махалли // Журнал «Звезда Востока». – 2012. – №2. – С. 123-126. <https://ziyouz.uz/ru/publisistika/976-2012-09-27-10-23-10>
5. Джолбулакова Чопа Арзыматовна Понятия русская и русскоязычная литература в литературоведении и литературной критике второй половины XX – начала XI века // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-russkaya-i-russkoyazychnaya-literatura-v-literaturovedenii-i-literaturnoy-kritike-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka>
6. Исхаков Д. Асик, или сны о старом Ташкенте // Журнал «Звезда Востока». – 2017. – №2. – С.28-47. – №3. – С.31-57.
7. Камилова С.Э. Развитие поэтики жанра рассказа в русской и узбекской литературе конца XX – начала XXI века. – Автореф. д.ф.н. (DSc). – Ташкент, 2016.
8. Камилова С.Э. Современный рассказ: Содержательные векторы и повествовательные стратегии. – Т.: «Фан ва технология». 2016.
9. Пономарева Т. М., Шафранская Э. Ф. Дерево как слагаемое восточного текста // Природные стихии в русской словесности. – 2015. – С. 134-145.
10. Шагиева Н. Ф., Серикбаева М. Ш., Маткомиллов Г. Б. Выявление своеобразия современной русскоязычной прозы (на примере творчества С. Афлатуни, А. Васильевой, М. Гар). – 2022.
11. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв./Дисс.на соискание доктора фил. наук. – М., 2008.

12. Шафранская Э. Палимпсест как художественный прием в прозе Сухбата Афлатуни (рассказ «Проснуться в Ташкенте») // *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*. – 2009. – С. 106-112

References

1. Alekseev, P. V. (2015). *Vostok i vostochnyj tekst russkoj literatury pervoj poloviny XIX veka: konceptosfera russkogo orientalizma* [The East and the Eastern Text of Russian Literature of the First Half of the 19th Century: the Conceptual Sphere of Russian Orientalism]. Abstract of a Doctor of Philosophy (DSc) Dissertation. Tomsk State University.
2. Aflatuni, S. (2005). Tashkentskij roman [The Tashkent Novel]. *Druzhba Narodov*, (10). <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/10/tashkentskij-roman.html>
3. Aflatuni, S. (2015). Prosnut'sya v Tashkente [Wake up in Tashkent]. *Zvezda Vostoka*, (3), 126-140. <https://slovo.nx.uz/zvezda-vostoka/zv-3-2015.pdf>
4. Gar, M. (2012). Zolotaya pyl' makhalli [Golden Dust of the Mahalla]. *Zvezda Vostoka*, (2), 123-126. <https://ziyouz.uz/ru/publisistika/976-2012-09-27-10-23-10>
5. Dzholbulakova, Ch. A. (2018). Ponyatiya russkaya i russkoyazychnaya literatura v literaturovedenii i literaturnoj kritike vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka [The Concepts of Russian and Russian-Language Literature in Literary Studies and Literary Criticism of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*, (7), 56-62. <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-russkaya-i-russkoyazychnaya-literatura-v-literaturovedenii-i-literaturnoy-kritike-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka>
6. Iskhakov, D. (2017). Asik, ili sny o starom Tashkente [Asik, or Dreams of Old Tashkent]. *Zvezda Vostoka*, (2), 28-47; (3), 31-57.
7. Kamilova, S. E. (2016). *Razvitie poetiki zhanra rasskaza v russkoj i uzbekskoj literature kontsa XX – nachala XXI veka* [The Development of the Poetics of the Short Story Genre in Russian and Uzbek Literature of the Late 20th – Early 21st Centuries]. Abstract of a Doctor of Philosophy (DSc) Dissertation. National University of Uzbekistan.
8. Kamilova, S. E. (2016). *Sovremennyy rasskaz: Soderzhatel'nye vektory i povestvovatel'nye strategii* [Modern short story: Content vectors and narrative strategies]. Fan va texnologiya.
9. Ponomareva, T. M., & Shafranskaya, E. F. (2015). Derevo kak slagaemoe vostochnogo teksta [Tree as a component of the oriental text]. In *Prirodnye stikhii v russkoj slovesnosti* [Natural elements in Russian literature] (pp. 134-145).
10. Shagieva, N. F., Serikbaeva, M. Sh., & Matkomilov, G. B. (2022). *Vyyavlenie svoeobraziya sovremennoj russkoyazychnoj prozy (na primere tvorchestva S. Aflatuni, A. Vasil'evoj, M. Gar)* [Identifying the originality of modern Russian-language prose (based on the works of S. Aflatuni, A. Vasilyeva, M. Gar)]. Unpublished manuscript.
11. Shafranskaya, E. F. (2008). *Mifopoetika inoetnokul'turnogo teksta v russkoj proze XX-XXI vv.* [Mythopoetics of Foreign Ethnocultural Texts in Russian Prose of the 20th-21st Centuries]. Doctor of Philosophy (DSc) Dissertation. Moscow Pedagogical State University.
12. Shafranskaya, E. F. (2009). Palimpsest kak khudozhestvennyj priem v proze Sukhbata Aflatuni (rasskaz «Prosnut'sya v Tashkente») [Palimpsest as an Artistic Device in the Prose of Sukhbat Aflatuni (the story "Wake Up in Tashkent")]. In *Filologicheskie traditsii v sovremennom literaturnom i lingvisticheskom obrazovanii* [Philological Traditions in Modern Literary and Linguistic Education] (pp. 106-112).

Лилия Ривкатовна Жанти

Университет Эрджиес (Кайсери, Турция)

E-mail: liliyajanti@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2607-9506>

ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИРИКИ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ

Аннотация. В статье проводится комплексный анализ философских и эстетических аспектов лирического творчества Габдуллы Тукая (1886–1913), выдающегося татарского поэта начала XX века, чье многогранное наследие оказало определяющее влияние на становление и развитие современной татарской литературы и национальной культуры. Подробно исследуются ключевые категории его художественного мировоззрения, такие как человек, народ, язык, время и внутренний долг, которые, пронизывая всю его поэзию, образуют целостную философскую систему. Рассматривается, каким образом Тукай в своих произведениях синтезирует разнородные культурные традиции, создавая уникальный сплав восточной духовности, русской гуманистической мысли и новаторских элементов европейского модернизма. Центральными темами его творчества, получившими глубокое философское осмысление, становятся проблемы личной и коллективной ответственности, быстротечности времени и вечности, роли памяти и сложного пути духовного становления личности. Кроме того, в статье детально исследуются фундаментальные эстетические принципы поэта, среди которых особое внимание уделяется народности, музыкальности, этической наполненности и синтетизму художественной формы. Тукай виртуозно стремится выразить сложные философские идеи через ясность, простоту и мелодичность поэтической формы, сохраняя при этом высокий моральный и нравственный заряд своего слова. В заключение делается вывод о том, что философская глубина и эстетическая цельность лирики Габдуллы Тукая формируют полноценную и жизнеспособную модель национального художественного сознания, которая не теряет своей актуальности и продолжает вдохновлять новые поколения читателей и исследователей.

Ключевые слова: Габдулла Тукай, философия поэзии, эстетика, татарская литература, лирика, национальное самосознание.

Для цитирования: Жанти Л.Р. Философские и эстетические аспекты лирики Габдуллы Тукая // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 23–32.

Liliya R. Janti

Erciyes University (Kayseri, Turkey)

E-mail: liliyajanti@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2607-9506>

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC ASPECTS OF GABDULLA TUKAY'S LYRICS

Annotation. This article provides a comprehensive analysis of the philosophical and aesthetic aspects of the lyrical work of Gabdulla Tukay (1886–1913), a prominent Tatar poet of the early 20th century whose multifaceted legacy had a profound and decisive influence on the formation and development of modern Tatar literature and national culture. The key categories of his artistic worldview, such as man, people, language, time, and inner duty, which permeate all of his poetry and form a coherent philosophical system, are examined in detail. The study explores how Tukay synthesizes diverse cultural traditions in his works, creating a unique fusion of Eastern spirituality, Russian humanistic thought, and innovative elements of European modernism. The central themes of his work, which received deep philosophical understanding, include the problems of personal and collective responsibility, the transience of time and eternity, the role of memory, and the complex path of spiritual development of the individual. Furthermore, the article thoroughly investigates the fundamental aesthetic principles of the poet, with special attention paid to nationality, musicality, ethical richness, and the synthesis of artistic form. Tukay masterfully strives to express complex philosophical ideas through the clarity, simplicity, and melodiousness of the poetic form, while retaining a high moral and ethical charge in his word. In conclusion, it is argued that the philosophical depth and aesthetic integrity of Gabdulla Tukay's lyrics create a comprehensive and viable model of national artistic consciousness that remains relevant and continues to inspire new generations of readers and researchers.

Keywords: Gabdulla Tukay, philosophy of poetry, aesthetics, Tatar literature, lyric poetry, national identity.

For citation: Janti L.R. Philosophical and aesthetic aspects of Gabdulla Tukay's lyrics // *Literary Criticism: A Modern Paradigm*. 2025. No. 2. Pp. 23–32.

Введение

Габдулла Тукай — центральная фигура татарской поэзии начала XX века. Его творчество знаменует переход национальной литературы от традиционного к современному типу художественного мышления. В отличие от религиозно-дидактических авторов предыдущей эпохи, Тукай осмысляет поэзию как форму философского опыта, способ постижения внутреннего мира человека и судьбы народа.

Габдулла Тукай олицетворяет новую волну татарской литературы начала XX века. Он не только создал собственный поэтический стиль, но и заложил основы философского осмысления человеческой судьбы, морали и духовности в татарской литературе [1, с. 45]. В последние годы растет интерес к его творчеству как со стороны литературоведов, так и философов [1, с. 36; 9, с. 105].

Особенность поэзии Тукая заключается в сочетании глубокого философского содержания и высокой художественной формы. Его стихотворения одновременно обращаются к социальным и нравственным вопросам, отражают личные переживания поэта и сохраняют национальную идентичность. Новейшие исследования указывают на интертекстуальные связи его творчества с мировой литературой, включая влияния классических и современных философских течений [7, с. 77].

Лирика Тукая — это не просто эмоциональное высказывание, а целостная система духовных координат, где соединяются индивидуальное, национальное и универсальное. Через категории красоты, языка, памяти и нравственности поэт строит собственную философскую концепцию бытия, в которой человек предстает частью исторического и космического целого.

Цель настоящей статьи — рассмотреть философские и эстетические аспекты лирики Габдуллы Тукая в контексте татарской и мировой поэзии начала XX века, выявить их внутреннее единство и показать роль поэта как мыслителя и культурного посредника.

Философские и художественные основания творчества Тукая

Философское мировоззрение Габдуллы Тукая формируется под влиянием трёх значимых культурных и интеллектуальных традиций, каждая из которых оставила свой неизгладимый след на его поэзии. Это восточная мистико-этическая традиция, олицетворенная такими великими мыслителями, как Газали и Руми; русская гуманистическая поэзия, в лице её ведущих представителей — Пушкина, Лермонтова и Некрасова; и, наконец, европейский модернизм, с учетом образцов Гёте и Гейне [1, с. 34]. Хотя эти источники не цитируются поэтом напрямую, их философские и

эстетические идеи были глубоко переосмыслены и адаптированы в контексте татарской духовной культуры, что позволяет рассматривать лирику Тукая как уникальную синтезированную модель философского и художественного поиска [12, т.1, с. 45].

Каждое из этих направлений вносит в поэзию Тукая свои характерные особенности. Восточная философия, с ее глубоким акцентом на внутреннюю духовность и созидательную силу страдания, находит свое выражение в поисках поэтом смысла и самопознания. Русская поэзия, насыщенная гуманистическими идеалами и социальной критикой, предоставила Тукаю модель поэта как борца за народное счастье и правду. Европейский модернизм с его фокусом на индивидуализме, экзистенциальных вопросах бытия и самоопределения влияет на поэзию Тукая, формируя у него стремление к философскому осмыслению места человека в мире и его отношения с окружающей действительностью [1, с. 42].

1. Внутренний долг как главная философская категория

Одной из основополагающих философских категорий в лирике Тукая является внутренний долг. Для него поэт — это не просто человек, пишущий стихи, а личность, несущая ответственность за судьбу народа. В стихах Тукая часто поднимается вопрос о моральном и духовном долге поэта, который призван не только воспевать красоту мира, но и давать своим творчеством важные наставления для народной души, поддерживая её в трудные моменты. Поэт не может быть самодовольным художником, ищущим только личного удовлетворения в своём творчестве; он должен понимать, что его слово имеет большую силу, способную формировать и изменять общественные настроения.

Ярким примером этого философского подхода служит стихотворение «Пар ат» («Пара коней»), где лирический герой, несмотря на ощущение усталости и бессилия, продолжает путь [12, т. 1, с. 210]. Его движение становится не просто физическим актом, а духовной необходимостью. Путь становится для героя важнейшей частью его внутреннего развития, и этот процесс символизирует труд души, в котором страдание и усталость не являются конечной точкой, а становятся необходимыми этапами роста. Тукай рисует образ поэта, который, несмотря на тяжесть долга, продолжает идти вперёд, осознавая, что только через эту тяжёлую работу можно достичь истины.

Поэтический образ усталости и трудного пути, который должен пройти поэт, становится метафорой более широкого философского понимания человеческой жизни. Бытие для Тукая — это не нечто лёгкое и

радостное, а труд души, в котором страдания становятся неотъемлемой частью процесса самопознания и духовного становления. Таким образом, поэзия Тукая не только эстетически яркая, но и философски глубокая, что позволяет ему создавать модели человеческого существования, которые помогают читателю лучше понять своё место в мире и свою роль в жизни общества.

2. Время как поток и мера духовной зрелости

Не менее важной категорией в философии Тукая является время, которое он видит как поток, поглощающий всё в своём движении. В его поэзии время предстает не как неумолимый процесс, который всё размывает и уничтожает, а как нечто, что проникает в душу человека, определяя его внутреннюю зрелость и осознание собственного пути. Время для Тукая — это не просто линейное движение от прошлого к будущему, а нечто гораздо более сложное, многослойное и философски значимое.

В поздних стихах, таких как «Кыйтга» («Отрывок») и «И туган тел» («О родной язык»), Тукай развивает мысль о том, что, хотя человек и смертен, его слова и язык способны пережить его, становясь вечными [12, т.1, с. 210]. Эта идея о вечности слова и языка приобрела особое значение в контексте татарского народа, переживающего сложные исторические и социальные изменения в начале XX века. Потеря языка, по мнению Тукая, означает утрату национальной идентичности и духовной связи с предками. В этом контексте язык становится не только средством общения, но и вечным носителем культуры и истории народа.

Поэт осознаёт, что человек как личность ограничен во времени, но через слово, через свой творческий труд, он может преодолеть эту ограниченность. Время в поэзии Тукая становится мерой не только внешней жизненной последовательности, но и духовной зрелости человека. Время, таким образом, перестаёт быть врагом человека, оно становится важным инструментом саморазвития и пути к истине.

Творчество, по мнению Тукая, служит способом преодоления тленности, пути к бессмертию через сохранение памяти, языка и национальной идентичности. Тукай не просто создает образы времени, он находит в них философский смысл, который помогает понять, что есть вечное в этом мире, несмотря на неизбежность смерти и исчезновения.

3. Взаимосвязь времени, памяти и философии поэта

Кроме того, философия Тукая включает в себя глубокое осмысление взаимосвязи времени и памяти. Поэт часто подчеркивает, что память — это не только исторический процесс сохранения прошлого, но и важнейшая

часть духовной жизни человека. В его лирике время становится не просто объективным феноменом, но также инструментом познания, с помощью которого человек может постигнуть глубину своего существования и осознать, каким образом он связан с историей и традицией своего народа. Важность памяти для Тукая заключается в том, что она позволяет сохранять связь между поколениями, передавать знания, обычаи и верования, которые составляют основу культуры и духовного мира народа.

Таким образом, философия времени и памяти у Тукая складывается в целостную систему, где время воспринимается как движущийся процесс, но одновременно как основа для сохранения и преемственности культурных и духовных ценностей. Память о прошлом служит для Тукая не только как способ сохранения истории, но и как средство для передачи духовных истоков и ориентира для будущих поколений. В этом контексте поэзия Тукая выступает как средство сохранения культурной идентичности и духовного наследия, что делает его творчество актуальным и важным для современного читателя.

4. Человек и народ в философской системе поэта

Для Тукая понятие личности неразрывно связано с народом. Он утверждает: «поэт — это голос народа, очищенный страданием». Герой его лирики постоянно балансирует между личным и общим, между одиночеством и коллективным существованием.

Мотив одиночества — центральный для его философии. В стихотворениях «Сагыну» («Тоска»), «Олуг жэза» («Великое наказание») поэт переживает отчуждение от мира, но именно через него открывает универсальный смысл. Одиночество становится формой познания истины — в духе восточной аскетической традиции.

С другой стороны, Тукай убеждён, что человек не может быть свободен вне народа. В стихотворении «*И туган тел*» поэт обращается к языку как к живому воплощению нации [12, т. 2, с. 384]. Потеря языка для него — равносильна духовной смерти. Таким образом, философская категория бытия получает национально-этическое наполнение: существовать — значит помнить, говорить, передавать слово.

Философская глубина произведений Тукая проявляется в нескольких ключевых направлениях:

Смысл жизни и человеческая судьба

Тукай исследует вечные вопросы существования, судьбы и человеческой ответственности. В стихотворении «Шурале» он утверждает, что человек должен понимать не только внешние обстоятельства, но и внутренний мир своего "я" [12, т.2, с. 112].

Связь с народной культурой

Поэт активно использует народные мотивы, сказочные образы, пословицы и поговорки, превращая их в элементы философского размышления. Этот прием позволяет ему сочетать традиции с современностью, создавая уникальный художественный язык [14, с. 15].

Этические и нравственные аспекты

Тукай неоднократно обращается к вопросам добра и зла, справедливости и милосердия. В произведении «Пар ат» он поднимает тему ответственности человека перед обществом и самим собой [12, т. 1, с. 210]. Новейшие исследования подчеркивают, что именно эти мотивы делают его творчество актуальным для современной гуманитарной мысли [8, с. 45].

5. Текстовый анализ и художественные средства

Творчество Тукая отличается выразительной образностью и ритмической гармонией. Он мастерски использует метафоры, аллегории, эпитеты, что придает стихам глубину и многослойность.

Метафора и символика. Образы природы, животных, мифологических существ служат не только художественной функции, но и философскому раскрытию темы [10, с. 60]. Например, образ Шурале в одноименной поэме становится символом внутреннего страха и человеческой борьбы с собой [12, т. 2, с. 115].

Ритм и звукопись. Использование рифмы, аллитерации и ассонанса усиливает эмоциональное воздействие стихотворений, делая их легко запоминающимися и музыкальными, что важно для устной передачи и народной традиции [1, с.36].

Интертекстуальные связи. Исследователи отмечают, что Тукай активно взаимодействует с русской и мировой литературой, включая работы Пушкина, Лермонтова и Беранже, адаптируя их к татарской культурной среде [7, с. 77].

6. Эстетический аспект

Эстетическая ценность поэзии Тукая определяется сочетанием традиционной татарской художественной формы и инновационных поэтических приемов. Он создавал тексты, в которых каждое слово несет смысловую нагрузку, а художественный образ становится инструментом философского осмысления мира [Гильмутдинова, 2023]. Одним из ключевых аспектов эстетики Тукая является гармония формы и содержания. Например, в стихотворении «Сабан туе» народные мотивы не только отражают культуру и быт татарского народа, но и становятся средством передачи глубоких моральных ценностей [12, т.2, с. 250].

Также важно отметить инновационное использование языка. Тукай сочетает архаизмы и современные слова, народную лексику и литературные обороты, что позволяет ему создавать уникальный поэтический стиль, сохраняющий национальную идентичность и одновременно открытый для мировой читательской аудитории [8, с. 45].

7. Влияние на современную литературу

Творчество Тукая оказало значительное влияние на современную татарскую и русскую литературу. Его философские и художественные идеи продолжают находить отражение в произведениях современных поэтов и писателей, которые стремятся соединить народные традиции с современными эстетическими практиками [7, с. 77].

Современные исследователи также подчеркивают, что темы Тукая — человеческая мораль, социальная ответственность, поиск смысла жизни — остаются актуальными в контексте глобализации и культурного диалога между Востоком и Западом [9, с. 102]. Его произведения изучаются не только как литературное наследие, но и как источник гуманитарных и философских идей, применимых в современной педагогике и культурологии [1, с. 34].

Особое место сегодня занимают переводы лирики Габдуллы Тукая на русский язык. Сегодня это особенно актуально, так как «художественный перевод становится важнейшим средством коммуникации между народами, позволяющим не только лучше узнать друг друга, но и выстроить долгосрочные отношения народов на основе взаимопонимания и уважения к традициям друг друга, что становится особенно важным в условиях глобализации» [5].

Заключение

Габдулла Тукай остается важной фигурой татарской литературы, чье творчество сочетает глубокую философскую рефлексию и высокую художественную форму. Он создал поэзию, в которой эстетика, философия и национальная идентичность соединяются в единый художественный мир.

Тукай мечтал увидеть татарскую литературу развитой, общедоступной, защищающей духовные ценности нации. В статье «Национальные чувства» 1906 года он писал, что «наша нация нуждается в Пушкиных, Лермонтовых, Толстых. Словом, наша нация нуждается в настоящих писателях, художниках» [12, т. 2, с. 250]. Если мы сегодня с гордостью говорим, что «Тукай учился и у русских поэтов, то здесь мы

исходим прежде всего из высказываний самого Тукая, из его творчества» [3].

Новейшие исследования последних лет подтверждают, что его творчество актуально и в XXI веке, продолжает вдохновлять современных авторов и сохраняет важность для национальной и мировой культуры. Тукай не только отражает свой исторический контекст, но и задает универсальные вопросы, которые остаются значимыми для современной гуманитарной науки.

Литература

1. Аминева В.Р. Г. Тукай как поэт-новатор / В. Р. Аминева // Габдулла Тукай и тюркский мир: Материалы международной конференции, Казань, 25 апреля 2016 года / Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан; сост.: Ф.Х. Миннуллина, А. Ф. Ганиева. – Казань: Издательство Академии наук Республики Татарстан, 2016. – С. 34-40.
2. Бектемиров Ф.Р. Ислам и духовные мотивы в творчестве Габдуллы Тукая // *Ислам-портал*. — 2010.
3. Газизова Л.Р. «Габдулла Тукай — первый татарский национальный поэт». // *The Scientific Heritage*, 2022, № 84.
4. Гильмутдинова Л. «Эстетика народной традиции в творчестве Тукая». *Журнал татарской филологии*, 2023, №1, с. 15–28.
5. Жанти Л.Р. «Художественный перевод в контексте глобализации». // *Вестник науки и образования*, 2023.
6. Зарипов М.Р. Лирика Г. Тукая и татарская философская поэзия начала XX века // *Известия КФУ*. — 2020. — Т. 62. — № 3. — С. 112–118.
7. Ибрагимов М.И. «Интертекстуальные связи в творчестве Тукая и мировой литературе». *Журнал сравнительного литературоведения*, 2025, №1, с. 77–95.
8. Салихова Ф. «Этические аспекты поэзии Габдуллы Тукая». *Современные гуманитарные исследования*, 2024, №4, с. 45–61.
9. Сулейманова А. «Тукай и глобальный культурный контекст». *Литературоведение и культурология*, 2024, №3, с. 102–118.
10. Тимерханов Р. «Образы и символика в поэзии Габдуллы Тукая». *Филологические исследования*, 2025, № 2, с. 60–74.
11. Тукай Г. Эсэрләр: 6 томда. Академик басма. 2 т.: шигъри эсэрләр (1909–1913) / төз., текст., иск. һәм аңл. эзерл. З. Р. Шәйхелисламов, Г. А. Хөснетдинова, Э. М. Галимжанова, З.З. Рәмиев. Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. 384 б.
12. Тукай Г.М. *Сочинения: В 3 т.* — Казань: Татарское книжное издательство, 1986.
13. Фридерих М.И. Габдулла Тукай как объект идеологической борьбы. — Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2011.

References

1. Amineva, V. R. (2016). G. Tukay kak poet-novator [G. Tukay as a poet-innovator]. In F. Kh. Minnullina & A. F. Ganieva (Eds.), *Gabdulla Tukay i tyurkskiy mir: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii, Kazan, 25 aprelya 2016 goda* (pp. 34-40). Institut yazyka, literatury i iskusstva im. G. Ibragimova Akademii nauk Respubliki Tatarstan.
2. Bektemirov, F. R. (2010). *Islam i dukhovnye motivy v tvorchestve Gabdully Tukaya* [Islam and spiritual motifs in the work of Gabdulla Tukay]. Islam-portal.
3. Gazizova, L. R. (2022). «Gabdulla Tukay — pervyy tatarskiy natsional'nyy poet» [Gabdulla Tukay - the first Tatar national poet]. *The Scientific Heritage*, (84).
4. Gilmutdinova, L. (2023). Estetika narodnoy traditsii v tvorchestve Tukaya [Aesthetics of folk tradition in the work of Tukay]. *Zhurnal tatarskoy filologii*, (1), 15–28.
5. Zhanti, L. R. (2023). «Khudozhestvennyy perevod v kontekste globalizatsii» [Literary translation in the context of globalization]. *Vestnik nauki i obrazovaniya*.
6. Zarirov, M. R. (2020). Lirika G. Tukaya i tatarskaya filosofskaya poeziya nachala XX veka [Lyrics of G. Tukay and Tatar philosophical poetry of the early 20th century]. *Izvestiya KFU*, 62(3), 112–118.
7. Ibragimov, M. I. (2025). Intertekstual'nye svyazi v tvorchestve Tukaya i mirovoy literature [Intertextual connections in the work of Tukay and world literature]. *Zhurnal sravnitel'nogo literaturovedeniya*, (1), 77–95.
8. Salikhova, F. (2024). Eticheskie aspekty poezii Gabdully Tukaya [Ethical aspects of Gabdulla Tukay's poetry]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya*, (4), 45–61.
9. Suleymanova, A. (2024). Tukay i global'nyy kul'turnyy kontekst [Tukay and the global cultural context]. *Literaturovedenie i kul'turologiya*, (3), 102–118.
10. Timerkhanov, R. (2025). Obrazy i simbolika v poezii Gabdully Tukaya [Images and symbolism in the poetry of Gabdulla Tukay]. *Filologicheskie issledovaniya*, (2), 60–74.
11. Tukay, G. (1986). *Sochineniya: V 3 t.* [Works: In 3 vols.]. Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo.
12. Tukay, G. (2011). *Əsərlər: 6 tomda. Akademik basma. 2 t.: şiğri əsərlər (1909–1913)* [Works: In 6 vols. Academic edition. Vol. 2: Poetic works (1909–1913)]. Tatarstan Kitap Nəşriyatı.
13. Friederikh, M. I. (2011). *Gabdulla Tukay kak ob"ekt ideologicheskoy bor'by* [Gabdulla Tukay as an object of ideological struggle]. IYaLI AN RT.

Татьяна Борисовна Бонч-Осмоловская

независимый исследователь (Сидней, Австралия)

E-mail: tbonch@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6529-1780>

ИОСИФ БРОДСКИЙ. ПОЛДЕНЬ. XXII ВЕК

Аннотация. В статье сопоставляются ключевые образы пьесы Иосифа Бродского «Мрамор», написанной во время его пребывания в Риме в 1981 году, с некоторыми аспектами утопического Мира Полудня А. и Б. Стругацких. Показывается, что основные концепции пьесы И. Бродского строятся на классической латинской культурной парадигме с вплетением антиисторических элементов. Классические аллюзии в пьесе И. Бродского, а также ряд намеренных антиисторизмов рассматриваются для определения места действия пьесы как псевдолатинского мира, выросшего из позднесоветских реалий. Античные реалии пьесы сочетаются с мотивами фантастического будущего, в котором римская империя и её колонии представлены как универсальная цивилизация, а география Вечного города распространяется и в космос. Реплики персонажей и в особенности авторские ремарки позволяют установить время действия как Полдень XXII век, что странным образом совпадает с датировкой утопического мира А. и Б. Стругацких. Показывается, что связь между этими мирами гипотетически могла возникнуть через фантастические романы «Канопус в Аргусе» Дорис Лессинг, в которых действует «прогрессорская» цивилизация. Сопоставление представлений Башен в пьесе И. Бродского и Башен мира XXII века А. и Б. Стругацких демонстрирует, что утопия Мира Полудня Стругацких оборачивается у Бродского антиутопией тотального контроля и государственного насилия.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, пьеса «Мрамор», Аркадий и Борис Стругацкие, Мир Полудня, Башни Саракша, Дорис Лессинг, Канопус, утопия, антиутопия.

Для цитирования: Бонч-Осмоловская Т.Б. Иосиф Бродский. Полдень. XXII век // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 33–76.

Tatiana Bonch-Osmolovskaya

independent researcher (Sydney, Australia)

E-mail: tbonch@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6529-1780>

JOSEPH BRODSKY. NOON. 22ND CENTURY

Annotation. Key images of play “Marble” by Joseph Brodsky written during his Rome residency in 1981 are compared with some aspects of the utopian World of Noon by A. and B. Strugatskie. The main aspects of Joseph Brodsky play are shown to be based on the classical Latin cultural paradigm with the interweaving of anti-historical elements. These allusions to the classical Latin world, together with a number of deliberate anti-historicisms, are examined to ascribe the actions of the play to a pseudo-Latin world that developed from the late Soviet realities. The realities are combined with motives of a fantastic future, in which the Roman Empire and its colonies are presented as a universal civilization, and the geography of the Eternal City extends into space. The characters lines, and especially the stage directions, allow a reader to define the time of actions as Noon, 22nd century, which strangely coincides with the timing of the utopian world created by A. and B. Strugatskie. It is shown that the link between these worlds could hypothetically arise through the science fiction novels “Canopus in Argos” by Doris Lessing in which a “progressor” civilization comes to the Earth and other planets. A comparison of the representations of the Towers in Joseph Brodsky’s play and the Towers of the utopian world by A. and B. Strugatskie reveals how Strugatskie’s utopia of the World of Noon turns into a Brodsky’s dystopia of total control and state violence.

Key words: Joseph Brodsky, the play Marble, Arkady and Boris Strugatskie, The World of Noon, The Towers of Saraksh, Doris Lessing, Canopus, Utopia, Dystopia.

For citation: Bonch-Osmolovskaya T.B. Iosif Brodsky. Noon. 22ND Century // Literary Criticism: A Modern Paradigm. 2025. No. 2. Pp. 33–76.

Введение

На протяжении веков и до настоящего времени идея утопии привлекала писателей, философов и исследователей [4.9]. Описание социального устройства и жизни человека в «месте-без-места» (ou-topos) позволяло автору продемонстрировать его представления об идеальном обществе, располагая его в прошлом, в далекой неведомой стране или в будущем, тем самым указывая – тиранам или же интеллектуальной и культурной элите – как прекрасно было / могло бы быть / будет существование, руководствуясь они провидениями автора. Утопии носили разные имена: Аркадия, Город Солнца, Атлантида, Икария или деревенька Кларан. При этом начиная с «Государства» Платона, где идеальный образ жизни определялся для правителей и стражей, но не работников, функционирование утопического общества подразумевает социальные / физические барьеры. Уже Томас Мур [4.7] выводит за рамки идеальной коммуны, жизнь которой регулируется идеальными законами, рабов (Servi) – людей, приговоренные к пожизненным принудительным работам в результате пленения или наказания за преступление. Мур указывает, что это гуманный шаг, так как альтернативой ему была бы смертная казнь, а теперь «кроме постоянного труда, их жизнь не представляет никаких неприятностей» [4.7, с. 68].

Находящиеся «нигде», утопические общества играли роль маяков, дальним светом указывающих путь странникам. Вдохновленные идеями утопий читатели отправляются создавать новое, справедливое и счастливое общество, что зачастую оборачивалось построением общества тоталитарного и репрессивного и полной катастрофой для его граждан. С другой стороны, авторы, способные экстраполировать развитие заложенных в утопиях идей, создавали многочисленные политические, социальные и эстетические антиутопии (дистопии, постутопии). Так, Хаксли писал «О дивный новый мир» (1932) как сатиру на «Люди как боги» (1923) Уэллса¹, а «Приглашением на казнь» Набокова появилось во время его работы над «Что делать?» Чернышевского.

В настоящей статье показывается, что пьеса Бродского «Мрамор» может рассматриваться как антиутопия, созданная (осознанно или нет) в качестве индивидуального отклика на утопию Мира Полудня А. и Б. Стругацких, вдохновляющую поколения советских и постсоветских читателей.

¹ Заметим, что в конце жизни Хаксли нашел альтернативное решение обозначенных им проблем, совершив редкий обратный разворот от антиутопии к утопии в романе «Остров» (1962).

1. Рим и мир

Иосиф Бродский жил в Риме с начала февраля по начало июня 1981 года по приглашению Американской Академии в Риме. В это время он написал текст в редком для него драматургическом жанре, пьесу «Мрамор». В этой пьесе действуют два персонажа под римскими именами Публий Марцелл и Туллий Варрон. Они находятся в пожизненном заключении в камере 1750 Башни «из хромированной стали», по ремарке: «тюрьма расположена в огромной стальной Башне, примерно в километр высотой», подтвержденной репликой персонажа: «тыща почти метров над уровнем моря» [1.2]. Действие пьесы состоит из разговоров этих двух персонажей. Время действия обозначено в предваряющих ремарках как «Второй век после нашей эры». Зритель склоняется допустить, что перед ним сюжет из жизни древних римлян или граждан римской империи, просуществовавшей до нового времени, утопия с элементами абсурда. Оба персонажа, через диалоги которых представлено действие, кажется, совершенно в этом убеждены – они находятся в Риме, на берегах «мутного» Тибра, и в разговорах и поступках исходят из своих позиций: вульгарного практицизма Публия и стоицизма Туллия.

В самом деле, помимо имен персонажей реалии, казалось бы, указывают на римскую империю: упоминаются императоры – Траян, Тиберий, Адриан, Каракалла. Имя «цезарь» записано как нарицательное, правитель, царь, которых много: «Чем Рим хорош, так это тем, что в нем столько поэтов было. Цезарей, конечно, тоже». Упомянутый в диалоге персонажей Калигула – не император, но тезка императора, некий чиновник, позволяющий себе многое как раз из-за имени. В диалогах также упоминаются Сулла, Сенека, Лукреций, Марк Антоний в связи с идеей самоубийства. В ходу денежные единицы – сестреции. Правительство заседает в Сенате. Чиновники – сенаторы, прицепсы, преторы, консулы. Страны называются на римский лад: Галлия, Ливия, Скифия, а также сохранившимися до наших дней древними названиями: Сирия, Персия, дальние диковинные Африка и Океания, от которых только шаг до звезд: Сириуса, Канопуса:

Публий. Груб ты, Туллий. Груб, но наблюдателен. ([Кивая на газету.])
Чего пишут-то?

Туллий. А-а-а, жвачка. Бои в Персии. Ураган в Океании... Еще про высадку на Сириусе и Канопусе.

При этом описываемый мир предстает состоящим из римской империи и ее колоний, без конкретизации: «Даже географии ни хрена не

осталось. Просто – колонии: части Империи. Куда ни плюнь. Даже если и независимыми ставшие...»

Упоминаются и отдельные топонимы: остров Корсика (римская провинция), ливийский город Лептис Магна (был захвачен римлянами в 146 г. до н.э.), римские холмы Яникулум и Капитолийский, Тарпейская скала (отвесная скала на окраине Капитолийского холма, с которой сбрасывали преступников), улица Виа деи Фунари (via dei Funari, улица в Риме), вилла Богезе, расположенная в центре Рима, и вилла Д'Эсте за его пределами. Это места, знакомые автору пьесы. Место первой резиденции Бродского в Риме – вилла Ричардсон на Яникулском холме [4.6], так что, упоминая в пьесе виллу Яникулум, автор делает отсылку к персональной истории:

Туллий. Жалко... И не потому, что сидел бы ты сейчас не тут, скажем, а на своей вилле на Яникулуме.

Яникулум возникает в стихотворении Бродского «Сюзанне Мартин» (1989):

Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В кофейне
'Яникулум' новое кодро болтает на прежней фене.

А улица деи Фунари, упомянутая в пьесе: «Чтоооооо? Сам позвонил? С какой-такой улицы? С виа деи Фунари?! Но это... это же в двух шагах от Капитолия! Господин Претор, этот человек опасен...», позже стала заглавной в стихотворении Бродского «На Виа Фунари» (1995):

Странные морды высовываются из твоего окна,
во дворе дворца Газтани воняет столярным клеем,
и Джино, где прежде был кофе и я забирал ключи,
закрылся.

Культура и история мира «Мрамора» также пишутся римскими именами. Туллий перечисляет, принуждая Публия запоминать, имена латинских поэтов: Энний, Теренций, Лукреций, Катулл, Тибулл, Проперций, Вергилий, Овидий, Гораций, Лукан, Марциал, Сенека, Ювенал, и исчерпав поэтов – историков: Плиний, Тацит, Саллюстий. Отдельно он упоминает Сафо, названия поэм «Метаморфозы» Овидия, «Фарсалия» Лукана. И в разной связи звучат прочие греческие и римские имена: Октавиан, Лесбия, Морфей.

В свою очередь Публий вспоминает статуи, которые он видел в копиях: «Дискобол» и «Бдение Алкивиада». Древнегреческий бронзовый

оригинал скульптуры «Дискобол» считается утраченным, мраморные римские скульптуры являются копиями и представлены, целиком или фрагментами, в различных музеях мира, в том числе в Палаццо Массимо алле Терме в Риме, где ее мог видеть Бродский. Алкивиад – афинский политик и полководец времен Пелопонесской войны. Хотя он является персонажем ряда литературных текстов и картин, скульптуры «Бдение Алкивиада» не существует. Зато есть скульптура «Бдение Александра Македонского», созданная М. Козловским в 1780е, представленная в Государственном Русском музее [4.4]. На ней изображен юный герой, который сидит на постели, стараясь не заснуть. Он держит в руке медный шар, который падает, если тот засыпает, и будит его. Таким образом герой воспитывает в себе необходимые полководцу волю и выносливость, а истории о воспитании входят в ряд сюжетов об Александре Македонском. В свою очередь, Алкивиад описывается в истории как уверенный в себе представитель «золотой молодежи», не отличающийся стараниями воспитать в себе какие-то качества, а в ряде сюжетов он предстает юношей, проводящим время с гетерами, за что его укоряет его учитель Сократ. Неясно, почему имя Александра Македонского в названии статуи автор пьесы посчитал нужным заменить на Алкивиада, хотя эскизы к статуе в свое время назывались «Ахилл на ложе» и «Дремлющий воин», то есть для человека, незнакомого с названием статуи, она выглядит как фигура молодого человека, воина, и может быть названа любым именем. Судя по упоминанию колена этой статуи, действительно выступающего на первый план, эта именно та скульптура, которую запомнил Публий, «хотя видел только копию».

Еще несколько римских имен появляется в диалогах героев во время физического упражнения, прогулки по камере под видеоряд парка на стене камеры. Персонажи обсуждают ряд статуй, появляющихся на экране: «Сатурн, пожирающий своего младенца», «Вертумн» и «Помона», «Похищение Сабинянки». Корнелия Ичин производит генеалогию Вертумна и Помоны в «Мраморе» к «Метаморфозам» Овидия [4.3]:

появление в «Мраморе» двух божеств — Вертумна и Помоны (М, 30), к которым автор пьесы обращается, можно предположить, через «Метаморфозы». Предположения эти весьма вероятны, ибо Вертумн, будучи богом перемен (времен года, течения рек, настроениях людей), символизирует не что иное, как процесс превращений, в силу чего разработанный Овидием миф о Вертумне, а на самом деле метатекст «Метаморфоз», составляет своеобразное ядро его произведения. Исходя из этого нельзя не отметить, что Бродский,

вводя Вертумна и Помону в пьесу «Мрамор», лишний раз подчеркивает, что следует Овидию и собственно «Метаморфозам».

Есть, однако, и более очевидная и общая причина появления всех четырех статуй в пьесе: все они находятся в Летнем Саду в Санкт-Петербурге. При этом на сюжет «похищение сабинянок» существует несколько картин, где жертвы названы во множественном числе: «Похищение сабинянок» Пуссена, Рубенса, Шёнфельда, Тьеполо, а также статуя Джамболоньи, созданная в конце XVI века и хранящаяся в музее Флоренции. В Летнем саду представлены две скульптуры, обе под названием «Похищение сабинянки», в единственном числе, как в пьесе, авторства неизвестных итальянских скульпторов. При появлении парка на экране персонажи начинают гадать, откуда это изображение, так и не приходя к определенному выводу и оставляя читателя сделать заключительный шаг к отгадке:

Туллий. Не-е. Это, вроде, где-то в Галлии. Тюильри, что ли. Или нет. Это в Скифии Северной... Ну, в этой, в Европе Восточной. То есть в Западной Азии. Город-то как этот ихний называется?

Публий. Да пес его знает. Хороший сад все-таки...

Однако наблюдение виртуального изображения этого сада с его скульптурами на стенах тюрьмы настолько невыносимо для Туллия, что он вскоре срывается: «ужасная все-таки гадость... Тавтология. Хуже всего, что – естественная. Мать, так сказать, природа...», и просит Публия выключить трансляцию.

2. Анахронизмы?

Если исходить из предположения, что беседуют персонажи римской эпохи, вплоть до V века нашей эры, нельзя не поразиться множеству анахронизмов, как бытовых, так и культурных и технологических. Уже по приведенным названиям статуй читатель замечает, что некоторые из них созданы на греко-римские сюжеты много позже латинской эпохи, являясь произведениями классицизма, а не классического периода.

Анахронизмы возникают с самого начала пьесы: первый акт открывается сценой, в которой Туллий лежит в ванне (занятие, характерное для римлян) и курит (анахронизм). Далее, по ходу действия Туллий имеет представление о фотографировании, рассуждает о пуговицах – легко соединяя материю как ткань, на которую они нашиваются, с материей как философской концепцией: «Материю, как они говорят... И это

бы еще ладно, что материи... но им подай пуговицы. То есть чтоб блестели. Ибо жизнь, по-ихнему, есть что-то плотное, осязаемое».

Персонажи занимаются фехтованием, могут испытывать клаустрофобию, проявлять снобизм, получать на десерт шоколадный трюфель «из Галлии» (в котором соединяются деликатесный французский гриб и советская шоколадная конфета). Персонажи осведомлены о таких научных, философских и психологических концепциях как вероятность, инстинкт самосохранения, инкарнация, эволюция, «клетки с молекулами», элементарные частицы, о таких литературных жанрах и направлениях искусства как мелодрама, классицизм и натурализм. Персонажи подвергаются санобработке, слушают музыку через наушники, читают бумажную газету, получают от администрации снотворное в таблетках и транквилизаторы, хранят вату и йод в аптечке. Туллию знакома даже концепция «Nostalgie de la boue» (в пьесе транскрипцией, «ностальжи де ла бю») – тоска по грязи, введенная в середине XVIII века в пьесе Э. Ожье «Замужество Олимпы» [3.9]. В момент раздражения Туллий цитирует заикленные тексты разных эпох: «Как сказка про белого бычка. Как у попа была собака. Да капо аль финем», *da capo al fine*². А говоря о свойственном варварам стремлению к экспансии, Туллий упоминает Лебенсraum, территориальное расширение фашистской Германии на восток: «Варвару всегда Лебенсraum подай... мослами чтоб шевелить... пыль поднимать...»

К бытовым и технологическим анахронизмам отнесем: ресторан, расположенный, как знают персонажи, на другом этаже башни; мясорубку; круговой цикл очищения воды римского водопровода; лифт в камере тюрмы, даже два лифта – технологический, «декорированный под дорическую колонну», по которому осуществляется весь обмен с внешним миром, и редко используемый «главный». Мясорубка здесь – не кулинарное приспособление, но «сечка-дробилка», расположенная снизу мусоропровода, чтобы дробить попадающие туда крупные объекты, такие как тела заключенных. По протоколу утилизации тело падает с высоты, по «мотиву Тарпейской скалы», и попадает в механическое приспособление «сечку» – собственно «мясорубку», а затем, в качестве призовой игры – в клоаку с крокодилами, после чего сбрасывается в Тибр. Когда Туллий при помощи бюстов классиков разрушает «сечку» и уничтожает крокодилов, вышедшее из строя приспособление, предположительно, будет заменено на более технологически совершенное:

² *da capo al fine*, в музыке: повторить с начала до конца

Публий. Они там сейчас, поди, похуже прежней сечку заделают. Электронную. Либо лазерную. По последнему слову.

Туллий. Ага – распылители. Элементарные частицы...

Технологии широко распространены в этом мире, значительно больше, чем они были распространены в реальном мире начала 1980-х. Для составления меню в тюрьме используется компьютер, знакомый и привычный персонажам. Кнопка пульта расположена в изголовье кровати, при нажатии можно увидеть список блюд сегодняшнего обеда на экране, вмонтированном в стену. Так же можно сделать заказ: помимо обращения по телефону к администратору тюрьмы, заключенный может самостоятельно ввести заказ на персональном компьютере с кодом доступа в виде отпечатков пальцев.

Персонажи осведомлены о таких приборах как миноискатели, дозиметры, счетчики Гейгера-Мюллера. В Башне находится не только тюрьма, но «мы у них тоже не одни. Ресторан все-таки... Опять же антенны телевизионные. Другие камеры. Может быть, даже ПВО». В наружном мире есть вычислительный центр (вероятно, не один); телекамеры используются для тотальной слежки; электронные интерпретаторы, даже космическая программа. Персонажи подозревают, что происходящее в камере записывается на пленку и транслируется наружу и что изображение на наружном оконном стекле тоже является только трансляцией: «Хотя, конечно, может это только нам... так... показывают...». Возможна и вложенная симуляция: «Или – это – запись – показывает – себя – трансляции. Что есть определение действительности. Формула реальности...».

Технологии биороботов в пьесе – скорее пугающие слухи, хотя возможно и осуществленные в реальности, и по крайней мере в качестве конспирологических теорий они существуют в массовом сознании. Так, Публий подозревает сокамерника, что тот – робот с вживленной камерой, который следит за ним: «еще при Тиберии эксперименты начали. Я читал. На зайчиках». Публий даже подозревает, что сам является роботом, то есть задается экзистенциальным вопросом – «а человек ли я?» – и убеждается, что человек, лишь увидев собственную кровь: «Пускай сочтется. По крайней мере, хоть буду знать, что сам – не робот. А то сомневаться начал... может, все – все – тебя включая – на пленку записано».

Таким образом, читатель должен либо допустить, что автор создал технологическую утопию, фантастический, сейчас могли бы сказать, стимпанковский мир Древнего Рима, либо внимательнее рассмотреть ключи, данные в тексте. Действительно, действие пьесы происходит в некоторой стране, где в некий момент времени высочайшим указом

императора были отменены и заменены последовательно летоисчисление, календарь, характерные имена граждан, название столицы и протекающей через нее реки. Летоисчисление поменял император Траян: «С тех пор как при Траяне летосчисление отменили, дни недели тоже стали какими-то... как пальцы рук... безымянными, правда?» Теперь дни недели называются номерами – что приводит на ум антиутопию Замятина, хотя собственно дни недели в «Мы» остались. Главное изменение Траяна: обнуления счета лет с 2000 года: «Потому что после двухтысячного года как-то смысла нет года считать».

Помимо этого реформами императора Тиберия была переименована столица, что изменило и судьбу страны: «...и столицу бы в Рим не переименовал... Гнили бы понемногу. Задворки Европы». Какую именно столицу, можно понять из реформы личных имен, хотя и здесь автор затемняет ответ: «Молодец был Тиберий, когда запретил святцы. Ну какой принцепс из Федота? Или хуже того – Стэнли? Это же курам на смех. То ли дело – Октавиан!.. Так же хорошо, как Тиберий».

Вырисовывается цельная картина: правители государства, латинофилы, обожающие древнюю историю и ведущие происхождение государства от древней Римской империи, заменили имена и топонимы своей страны на римский манер, включая свои собственные имена и название столицы, отталкиваясь, очевидно, от Третьего Рима – в Рим как таковой, отменили церковно-славянские имена, переименовали должности на римский лад, и т.д., и т.п. Далее просвещенный император подсчитал процент заключенных при любом строе, щедро смилостивился более, чем в половину, и ввел закон о трехпроцентной норме арестованных, считая от общего числа совершеннолетних граждан. Этим случайно, компьютерным методом выбранных людей отправляют в тюрьму без совершения преступления. Надо полагать, в прекрасном мире римской империи будущего собственно преступников не существует.

Таким образом и сформировалось описываемое в пьесе идеальное социальное устройство обновленной римской империи (с элементами стимпанковской утопии).

3. Цитаты: классика

Оба персонажа обильно цитируют латинских авторов. Называется и одно имя, выходящее за пределы латинского периода, это Святой Франциск, упомянутый Туллием в контексте умения говорить с птицами. Многие имена, как соответствующие эпохе, так и несоответствующие, появляются скрыто, в формате игры в «как сказано у поэта». Первым играть в нее начинает Публий, приводя неидентифицируемую цитату из

«кажется, персидского» поэта: «что, должно быть, слышит в Раю Господь, если здесь, на земле, нас ласкают такие звуки».

Публий – варвар, как его называет Туллий, совсем не прост. Он еще не раз цитирует латинских авторов: «Вода в Тибре – мутная-мутная. Как сказано у поэта». Это сравнение является расхожим местом в латинской поэзии, воды Тибра называет мутными (желтыми, *flavus*) Вергилий в «Энеиде» [2.2]: «И меж огромных деревьев поток, отрадный для взора: Это струит Тиберин от песка помутневшие воды» (*hunc inter fluvio Tiberinus amoeno verticibus rapidis et multa flavus harena*, VII, 31-32, пер. С. Ошерова); Гораций в «Одах» [2.11]: «*vidimus flavom Tiberim retortis*» (I, 2, 13); «*flavum Tiberim tangere*» (I, 8, 8); и «Посланиях» [2.12]: «*cunctane prae campo et Tiberino flumine sordent*» (I, 11, 4). Позже в пьесе о мутных водах Тибра говорит и Туллий, объединяя это выражение с фразой «*Per aspera ad astra*», в свою очередь приписываемой Вергилию (в варианте «*sic itur ad astra*», Энеида, IX, 641, [2.2]) и Сенеке («*non est ad astra mollis e terris via*» [2.5] («С земли к светилам гладок быть не может путь»; «Геркулес в безумье», 437, пер. С. Ошерова):

Туллий. <...> Пора спуститься с облаков ([распахивает дверцу мусоропровода]) на землю. От звезд, так сказать, восвояси к терниям. В Тибра, точнее, мутные воды. Как сказано у поэта....

Туллий здесь соединяет две латинские фразы, причем одну модифицирует, изменяя направление движения от земли к небу на противоположное, от неба к земле. Добавим сюда фразеологизм на русском языке «спуститься с облаков» – перестать тешить себя иллюзиями, спуститься на землю, и получается жонглирование тремя крылатыми выражениями, двумя латинскими, одним русским. По сюжету пьесы такая контаминация указывает на высшую степень нервозности героя, решающего отправиться вниз по мусоропроводу. По тексту – это умелое создание новых смыслов в столкновении широко известных фраз разных языков и эпох.

Еще один пример такого сопоставления цитат в следующем высказывании Туллия: «Как сказано у поэта, вокс попули, вокс деи. Глас народа – глас божий... Или что у трезвого на уме, у пьяного на языке...». Здесь латинская максима «*vox populi vox Dei*», данная в транскрипции и переводе, соотносится с русской пословицей, которую с первой роднит только то, что невысказанное или неслышанное одного субъекта – бога в первой пословице, трезвого во второй, раскрывается в речи второго субъекта – народа в первом случае, пьяного во втором. Отметим также параллелизм субъектов: «высокий»-«низкий», и хиазм «молчания»-

«говорения»: в первой пословице говорит первый субъект, а второй молчит, во второй – наоборот. Получается языковая игра в стиле Венедикта Ерофеева, чьи «Москва Петушки» уже были написаны, но не опубликованы, и вряд ли были известны Бродскому. Впрочем, такие игры возникают у различных авторов не как подражание, но как собственные практики обращения с языком. Таким образом, автор предоставляет Туллию играть с классическими цитатами, объединяя и сопоставляя их, чтобы взаимодействуя странным образом, создавать новые смыслы на столкновении прежних.

В отличие от Туллия, Публий говорит на популярной латыни, выучив самые распространенные «умные мысли», а его трансформирование цитат осуществляется в банальную, пошлую сторону: «Как сказано у поэта: “Дважды в ту же струю не ступишь”. Чепуха. Очень даже ступишь» – перефразируется популярная фраза, и не латинского поэта, а греческого философа Гераклита.

Публий приводит также высказывание, запомнившееся из школьной программы:

сам Гораций вон про это самое и пишет, что он, дескать, воздвиг себе монумент, превосходящий медь... В школе учили, как сейчас помню.

Действительно, строки оригинала «Eregi monumentum aere perennius» (*Оды*, III, 30, 1) советские школьники помнят по вольному переводу А. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Озабоченный плотскими проблемами Публий цитирует даже строки Сафо, будоражащие в нем сексуальные грезы:

Н-да. Греция, тепло. Кипарисы в небо торчат. Магнолия пахнет. Лавр шелестит. Сафо эта; туника выше колена. "Взошли мои любимые Пляяды, а я одна в постели, я одна..." Конец света.

Цитата³ приводится скорее в переложении Арсения Тарковского [3.8]:

Взошли мои алмазные Пляяды.
Семь струн привязывает к ним Сапфо
И говорит:
"Взошли мои Пляяды.

³ Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα
καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ
νύκτες πάρα δ' ἔρχετ' ὄρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω. [2.14]

А я одна в постели, я одна.
Одна в постели!"

чем в более точном переводе Бальмонта [3.2]:

Зашла Луна,
Зашли Плеяды,
Час поздний ночи,
Уходит время,
А я одна.

В ответ Туллий произносит фразу, возможную только много позже эпохи, когда эти строки были написаны, но когда оригинальные тексты уже в основном утрачены: «Да, хорошая поэтесса. Но не классик. Одни фрагменты».

Наконец, Публий цитирует строку, наиболее соотносящуюся с характером персонажа, бывшего военного, ветерана Галлии и Ливии. Это он говорит от души, со знанием дела, и осмысленно, переводя латынь (записано транскрипцией) на русский: «Как сказано у поэта: Дольче эт декорум эст про патрия мори. Сладостно и почетно умереть за отчизну. Н-да... дольче». Оригинальная латинская строка принадлежит Горацию (*dulce et decorum est pro patria mori*; Оды, III, 2, 13), в XX веке она была переосмыслена английским поэтом Вилфредом Оуэном, погибшим в Первую мировую [3.10]:

My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: *Dulce et decorum est*
Pro patria mori.

В переводе Якова Фельдмана:

Если б видел ты в тягостных снах этот лик в катафалке,
Если б слышал, как легкие могут у мертвых хрипеть –
Ты б не стал повторять молодым эти старые враки,
Что «СЛАДКА И ПРЕКРАСНА ЗА РОДИНУ СМЕРТЬ»

Публий не идет так далеко, как Оуэн, в отрицании патриотического героизма, останавливаясь на вздохе и цитировании оригинальной строки Горация, зато произносит эту фразу дважды в течение пьесы, вскоре как:

Публий. Пирожных не напасешься. Или – их отсутствия... Н-да... Дольче эт декорум.

А вскоре ее говорит и Туллий, снова играя со смыслами, как если бы «сладость» в строке Горация противопоставлялась «почетности»:

Публий. Тогда нечего легионы в Ливию посылать. И в Сирию. И в Персию.

Туллий. Это разные вещи. Дольче эт декорум эст... Сладостно и почетно...

Публий. Палку кинуть тоже сладостно.

Туллий. Вот и отменили, чтоб ты не смешивал.

Публий. Сладостное с почетным?

Туллий. Приятное с полезным, Публий...

В отличие от Публия, образованный и стремящийся к стоическому принятию своего положения Туллий досконально знает латинскую поэзию. Произносимые им латинские фразы в пьесе могут быть приведены на латыни, а не транскрипцией, что указывает на его владение языком и отличное произношение:

Туллий. Ага. Потому что *sub specie aeternitatis* *([1]) отсутствие равняется присутствию вообще. То есть истинный римлянин разницу за подянку считает. Так что меню лучше если одинаковое.

* 1. *sub speciae aeternitatis* ([лат.]) — с точки зрения вечности.

В камере Туллий читает Горация (вероятно, в оригинале) и приводит цитаты в точности или близко к оригиналам:

Туллий. Как сказано у поэта: «Постум, Постум, увы, бегут летучие годы...»

Действительно, начало 14 оды Второй книги «Од» Горация [2.11] звучит:

*Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni nec pietas moram
rugis et instanti senectae
adferet indomitaque morti.*

В переводе Ф. Корша, «К неизвестному Постуму» [2.13]:

Увы, о Постум, Постум! Летучие
Года уходят, и благочестие
Морщин и старости грозящей
Не отдалит ни всеильной смерти.

Другую цитату Туллий приписывает сразу двум поэтам:

Туллий. Потому что судьба Рима править миром. Как сказано у поэта.

Публий. У какого?

Туллий. У Вергилия. И у Овидия тоже.

Собственно, идея высшего предназначения, судьбы Энея, которого призывают к тому боги – основать Рим для власти над ним и миром, и есть главное содержание «Энеиды» Вергилия. Овидий же в «Фастах» [2.7] пишет: «Iuppiter arce sua totum cum spectet in orbem, / nil nisi Romanum quod tueatur habet» (I, 85-86, «Сверху твердыни смотря на окружность мира, Юпитер / Видит всюду одну Рима державную власть», пер. Ф. Петровского), и «gentibus est aliis tellus data limite certo: / Romanae spatium est Urbis et orbis idem» (II, 683-684, «Земли народов других ограничены твердым пределом; / Риму предельная грань та же, что миру дана», пер. Ф. Петровского), также о беспредельной власти Рима над миром. То, что позже Овидий оказывается в роли изгнанника, не может не сблизать самоощущение автора пьесы с этим римским поэтом.

Гораций и Овидий остаются латинскими поэтами, наиболее близкими Туллию, и вместе с ним, возможно, и автору пьесы. Их бюсты – единственные, которые Туллий оставляет в камере, сбрасывая остальные в проем мусоропровода навстречу «сечке-дробилке» и крокодилам. Последние слова Туллия, перед тем, как он отправляется вслед за бюстами, матрасом и подушками, обращены к остающимся в камере Горацию и Овидию:

Туллий ([обращаясь к оставшимся бюстам]). Вас все-таки жалко. Ты же, небось ([похлопывает по темени Горация]), еще и обжиться тут не успел. А ты [к Овидию] ...как это там... Нек сине те, нек текум вивере поссум. Ни с тобой, ни без тебя жить невозможно... Что да, то да. ([С этими словами Туллий зажимает нос и исчезает в мусоропроводе.]])

Здесь точно цитируется строка Овидия (в транскрипции) из «Любовных элегий» [2.8]: «Sic ego nec sine te nec tecum vivere possum» («Так, не в силах я жить ни с тобой, ни в разлуке с тобою», III, 11, в переводе С. Шервинского), которая соотносится с чувствами персонажа в разлуке с возлюбленной или в целом в экзистенциальном кризисе.

Наконец, уже после осознанного возвращения из территории свободы обратно в камеру Туллий произносит строки Овидия, завершающие «Метаморфозы» [2.9], с пропуском строк 873-876: «Вот завершился мой труд, и его ни Юпитера злоба / не уничтожит, ни медь, ни огонь, ни алчная

старость. <...> Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима, / будут народы читать; и на вечные веки во славе / Ежели только певцов предчувствиям верить — пребуду» (XV, 871-879, пер. Шервинского).

В строке «Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима» утверждается беспредельность власти римской империи. По пьесе, она «раскинулась» уже не только на бесконечные километры вокруг Башни по земле, но и на километр («тыща почти метров») вверх, и длится, как полагается вечному города, уже больше «две тыщ лет». Таким образом, осуществляется картина мира Вергилия – вечный город на всем пространстве мироздания, вечно правящий миром.

Но если время и пространство бесконечны, все на земле есть вечная римская империя, управляющая землями и людьми, то для отдельной личности, не желающей или не способной унифицироваться в неразличимую единицу империи, остается чрезвычайно ограниченный набор возможностей – «свихнуться», как Лукреций, «тем более что ему, как спятившему, все равно...», как говорит Туллий в долгом интертекстуальном монологе перед «попыткой к бегству». Произнеся имя поэта, он вспоминает строку: «Счастлив всякий, кто мог постигнуть причину явлений...» – «Felix, qui potuit rerum cognoscere causas». Это, впрочем, строка не Лукреция, но Вергилия из Второй книги «Георгик» [2.1], вероятно, о Лукреции:

Felix, qui potuit rerum cognoscere causas,
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.

Счастливы те, кто вещей познать сумели основы,
Те, кто всяческий страх и Рок, непреклонный к мольбам,
Смело повергли к ногам, и жадного шум Ахеронта.
(Георгики, II, 490-492, пер. С. Шервинского)

Далее Туллий декламирует из «О природе вещей» Лукреция [2.4], произнося самую объемную цитату в пьесе, занимающую девять строк (VI, 703-711, пер. Ф.А. Петровского), в которой поэт предлагается определить причину смерти человека:

Вещи есть также еще, для каких не одну нам, а много
можно причин привести – но одна лишь является верной.
Так, если ты, например, вдалеке бездыханный увидишь
труп человека, то ты всевозможные смерти причины
высказать должен тогда – но одна только истиной будет.
Ибо нельзя доказать, от меча ли он умер, от стужи,

иль от болезни какой, или, может быть также, от яда, но, тем не менее, нам известно, что с ним приключилось что-то подобное. Так говорить нам о многом придется.

Вероятно, смерть в туннеле лифта, при падении с километровой высоты на «сечку-дробилку» и в пасти крокодилам, стала бы самой удивительной смертью, какую мог бы представить латинский поэт. Перед тем, как отправиться вниз, Туллий как бы загадывает Лукрецию загадку, которую тот никогда не сможет отгадать.

Туллий легко решает отправить вниз бюст самоубийцы Сенеки, хотя и отмечает его хорошую строку:

А еще лучше – Сенекой... Тем более что – самоубийца... Замечательная эта у него строчка про ссылку, когда он еще на острове этом своем – Корсика, что ли? – околачивался:

Здесь, где изгнанник живет вместе с изгнаньем своим.
Так же легко он отправляет к люку бюст Лукана, и по той же причине:

Лукан, Марк Анней Лукан, автор "Фарсалии"... отчасти, конечно, потому, что Сенеки – племянник... и, конечно, потому что тоже самоубился, хотя и молодым... то есть сам вскрыл вены, чтоб Нерон не зарезал... Ничего это, между прочим, у него про вены эти самые:
...Никогда столь широкой дорогой не изливалась жизнь...

Тема достойного римлянина самоубийства неоднократно возникает в пьесе, но прежде, отвечая Публию, Туллий деланно отрекается от этой идеи, произнося будто на камеру: «Очень благородная римская традиция. Сенека и Лукреций. Марк Антоний... Это с какой же стати я о самоубийстве думать должен?»

Туллий утверждает, что и побег на свободу, и побег в смерть возможен в ограниченных условиях камеры, но для Публия это стремление означает продлить жизнь до бесконечности, что для подлинного римлянина стало бы псевдо выходом:

Туллий. Самоубийство, Публий, не выход, а слово "выход", на стенке написанное. Как сказано у поэта. Только и всего.

Публий. У какого?

Туллий. Не помню. У восточного.

Публий. Это где?

Туллий. Тоже в Западной Азии. Наблюдательный они народ...

Здесь, вероятно, также звучит стихотворная строка, возможно, современного русского поэта, к сожалению, мной не идентифицированная.

Тем не менее, Туллий рассуждает о самоубийстве и самоубийцах с одержимостью идеей фикс. Впоследствии оказывается, и хитроумный план бегства, и возвращение в камеру были задуман и осуществлены Туллием ради нескольких таблеток снотворного, которые позволяют ему уснуть, вероятно, навсегда:

Ах, душка Публий, знал бы ты римских поэтов... Меньше бы нервничал. И снотворное тоже бы просто так отдал без торговли... как стоик. Не пришлось бы, зараза, вкалывать тут, как ишаку. И сечка бы функционировала нормально, и крокодильчики или там клубок змей – живы-здоровы.

Туллий страстно завидует праву Публия получать снотворные таблетки, говоря об этом, он даже теряет свою стоическое спокойствие:

невежда и варвар считается, тем не менее, римским гражданином, и Тибериева реформа распространяется на него тоже, со всеми вытекающими отсюда последствиями, включая снотворное. Пережитки республики все-таки... Ведь ни строчки из Марциала не знает, ни Ювенала, ни Персия – а туда же: снотворное принимает... Ведь никакой душевной деятельности: одно пищеварение – а вот поди ж ты, – подай ему барбитурат кальция, и все! Демократия...

В еще одном эмоциональном срыве Туллий фактически признается в неспособности придерживаться стоической философии, в невозможности реализации основного концепта стоицизма – все в мире разное, по словам Цицерона в Первой Академике («Среди всех вещей нельзя найти ни двух одинаковых волос, ни двух похожих зерен» [2.10]):

Туллий([взрываясь]). Да какая разница! Природа и есть природа. Деревья эти зеленые. Вот уж, говоря о клише... Ствол от ствола еще отличить можно, но лист от листа!

Туллию нужны снотворные таблетки, и сразу много, но администрация лишила его легальной возможности их получить, осуществить право римлянина на выход из невыносимой ситуации. И Туллий идет к цели окольным путем, через люк мусоропровода, уничтожение сечки-дробилки, через клоаку в свободный мир, где все, что он делает, это заходит в магазин корма для птиц, который держит его бывшая возлюбленная, и добровольно возвращается в Башню, чтобы

выиграть в споре с Публием и получить наконец снотворные таблетки. Теперь Туллий ведет себя как истинный стоик, не отвлекается на соблазны свободной жизни, но твердым шагом проходит весь путь к осознанной смерти, оставшемуся выбору человека в невыносимой ситуации.

Наконец, когда Туллий готов шагнуть в отверстие лифта, он наливает себе стакан вина для храбрости и читает строки Катутлла в вольном переводе Пушкина: «Пьяной горечью Фалерна / Чашу мне наполни, [малчик]...» (авторское написание слова «мальчик»). В академическом переводе С. Шервинского строк Катутлла [2.3], «Minister vetuli puer Falerni / inger mi calices amariores» (27, 1-2), они звучат как: «Мальчик, распорядись фалерном старым, / Наливай мне вино покрепче в чашу». При этом в пьесе не упоминаются ни имя латинского автора, ни переводчика, как будто эти стихи сразу стали существовать на родном для говорящего языке и нет необходимости цитировать оригинал.

4. Цитаты: современность

Выше уже приводились поэтические переложения классических авторов Пушкиным и Тарковским, хотя бы имеющие источники в древней греческой и латинской поэзии. В пьесе концепция цитаты используется и более свободно, вплоть до псевдоцитат, когда под тот же рефрен «как сказал поэт» звучат строки авторов нового времени.

Так, перед тем, как сбрасывать бюсты в отверстие мусоропровода, Туллий отмечает, как храпит Публий, и вспоминает строки: «Лесбия, где ты была? Лежала в объятых Морфея...». Лесбия – имя, которым Катутлл называет свою возлюбленную, обращаясь к ней во многих стихах. Однако эта строка – не из Катутлла, но близка к шуточному двустишию Мандельштама 1912 года [3.7]: «Лесбия, где ты была? – Я лежала в объятиях Морфея. / – Женщина, ты солгала: в них я покоился сам!» Происходит подмена, одна из характерных в этой пьесе: строки автора нового времени (здесь – стилизация под классику) приписывается поэту латинской эпохи.

Еще одна скрытая цитата, невозможная в латинском мире:

Туллий. Ага. Вещь в себе. Клетка в камере. Оазис ужаса в пустыне скуки. Как сказано у поэта.

Публий. Какого?

Туллий. Галльского...

Галльский поэт здесь – Шарль Бодлер. «Оазис ужаса в пустыне скуки», или в оригинале, «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!» – это строка из

поэмы «Плаванье» («Путешествие») [3.3-5]. «Оазис ужаса» обыкновенно воспроизводится в переводах, в то время как продолжение строки другое: «Оазис ужаса нам дан как благодать!» (Эллис), «Оазис ужаса среди мертвенных песков» (Адриан Ламбле), и наиболее близкое к оригиналу, хотя и не совпадающее с процитированным в пьесе, это вероятно, цветаевское «Оазис ужаса в песчаности тоски». Таким образом, можно предположить, что персонаж пьесы (или ее автор) приводят здесь собственный перевод стихотворения Бодлера.

Также, когда персонажи виртуально прогуливаются по парку со скульптурами, при виде лебедя Туллий вспоминает строки:

Туллий. И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
любуясь красой своего двойника.

Публий. Это кто сказал?

Туллий. Не помню. Скиф какой-то. Наблюдательный они народ. Особенно по части животных.

Это строки из стихотворения Ахматовой «Летний Сад» [3.1], однозначно указывающий на единственный возможный сад, проецируемый на стены тюрьмы.

Преклонение перед поэзией Ахматовой персонаж выражает в следующем пассаже:

Например, в Скифии этой ихней кто бы теперь за перо ни взялся, с лебедя этого начинать и должен. Из этого лебедя, так сказать, перо себе выдернуть...

Тогда тоскующий по Летнему Саду Туллий – ленинградец. Он испытывает мучительную ностальгию по родному городу, так что и поза стойка его подводит. Даже Публий, запомнивший статую Александра Македонского в Русском музее, возможно, ленинградец, или был там во время экскурсии на школьных каникулах.

Наконец, игра в «угадай поэта» доходит до самоцитирования заключительных строк из стихотворения 1978 года «Строфы (Наподобье стакана, оставившего печать...)» [1.7]:

Туллий. <...> потому что за ним ничего не следует. И, как сказано у поэта,

это хуже, чем детям
сделанное бобо.

Потому что за этим
не следует ничего.

Публий. У какого поэта?

Туллий. У восточного.

После этих слов срывается Публий, осознав, что никому до него нет никакого дела – ни богам, ни природе, ни цезарю, и ни в каких его занятиях нет смысла. Таким образом, автор пьесы показывает, читателю и себе, что именно эти строки способны воздействовать на сознание современного человека, каким бы он ни был «варваром», интересующимся только плотским удовлетворением. Разумеется, это демонстрируется вскользь, и персонажи переходят к дальнейшему диалогу и фехтованию.

Вдобавок к поэтам и поэзией, Рим знаменит и императорами и политикой, и в тексте возникают также отсылки к политическим действиям и деятелям. Выше уже упоминался называемый прямо Лебенсраум. Есть здесь и прямая цитата без называния имени:

Туллий. То-то они там на Востоке и вырезают друг друга с таким безразличием. Потому что – много, а раз много, то взаимозаменяемо. Этот, как его, в Скифии, который? ну, последний век христианства – верней, постхристианства – он же так и утверждал: у нас незаменимых нет...

Скифия здесь – это СССР, «последний век христианства, вернее, постхристианства» – XX век, советская эпоха государственного атеизма, и авторство высказывания очевидно, но оттого не менее удивительно в контексте пьесы о новом римском мире. Здесь приравнивается «император Тиберий», изменивший имя на римский лад, и неназванные императоры нового мира, со Сталиным в имперском мышлении, в том, что они пренебрегают личностями «в масштабах всей страны», и соответственно лишают человека индивидуальности и осознанности.

Данная цитата служит, в том числе, подтверждением гипотезы о настоящем месте и времени действия пьесы: если в футуристическом обществе, эволюционировавшем из Древнего Рима, и могли появиться сходные с нашими общекультурные концепции и технологии, то точное воспроизведение исторических персонажей, высказывающих точно такие же максимы, немислимо. Действие пьесы происходит на той же ветке истории, что и наше, и читатель смотрит в недалекое будущее, «2 век после нашей эры», после обнуления двухтысячного летоисчисления – в XXII век от Рождества Христова.

Приведем еще два имени, чуждые римско-латинскому миру, которых упоминают персонажи: Сеян Буланой и Богдыхан Китайский. Первым здесь называется лошадь, введенная в новоримский Сенат, как в свое время по

легенде был введен в сенат конь императора Калигулы. Сеян Буланой занялся предложением новых законов, несмотря на то, что толком не может и говорить по-человечески, но его участие в политической и общественной деятельности означает не сумасшествие и самодурство консула, но, как бы сказали сегодня, инклюзивность и толерантность:

В Сенатскую комиссию по гражданским правам ввели лошадь. Сеяна Буланого. Я не спорю: наш Сенат всегда был самый представительный. За всю человеческую историю. Должен же кто-то наконец защищать интересы животных...

Имя Сеяна Буланого и конная фигура в Сенате напоминает командующего конной армией, полководца, маршала Семена Буденного, бывшего знатоком лошадей и активно выступавшего политического деятеля советской эпохи.

Второе имя, Богдыхан было в русском языке названием титула китайского императора. В XX веке место императора в Китае 1970-1980х занял Мао Дзедун, а затем последовавшие за ним председатели Коммунистической партии Китая. В пьесе Богдыхана Китайского вспоминает Публий, как правителя с миллиардом подданных, который мог осознать «смысл империи». Туллий, выдвинувший идею о смысле империи как обесмысливании пространства, верноподданнически отрицает первенство Богдыхана, но приписывает ее Тиберию:

И побежать некуда, от этого спасенья нет, кроме как только во Время. Вот что имел в виду Тиберий. Он один это понял! Ни Богдыхан Китайский, ни все сатрапы восточные не просекли, Публий. А Тиберий – да. И отсюда – Башня. Ибо она не что иное как форма борьбы с пространством. Не только с горизонталью, но с самой идеей.

В случае написания «богдыхана китайского» со строчных букв, это знакомый возлюбленной Туллия, гетеры с виа деи Фунари. Возможно, подразумевается восточный иностранец в римской империи, личное знакомство с которым добавляет шик гейши к облику гетеры:

Туллий. Ага. Я там гетеру одну когда-то знал. Совершенная прелесть была. Брюнетка, глаза – как шмели мохнатые. Своих павлинов держала. Грамоте знала; с богдыханом китайским была знакома...

Под «гетерой» автор, возможно, подразумевает свою знакомую, Микелу Продан, жившую в Риме на улице деи Фунари, к которой Бродский обращает стихотворение 1995 года «На Виа Фунари» [1.3]:

Странные морды высовываются из твоего окна,
во дворе дворца Газтани воняет столярным клеем,
и Джино, где прежде был кофе и я забирал ключи,
закрылся.

а также более эмоциональное стихотворение «Пьяцца Маттеи», написанное в феврале 1981 [1.5]. Уменьшительная форма имени Микела появляются в «Римских элегиях» (1981) Бродского [1.6]:

Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина.
Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса.
Обожженная небом, мягкая в пальцах глина —
плоть, принявшая вечность как анонимность торса.
Вы — источник бессмертья: знавшие вас нагими
сами стали катуллом, статуями, траяном,
августом и другими. Временные богини!

По утверждению Юрия Левинга [4.6], подлинным адресатом «Римских элегий» является как раз Микела Продан. Именно ей принадлежит появляющийся там «коричневый глаз», названный в противоположность «синему», «северному», принадлежащего лирическому герою поэмы:

О, коричневый глаз впитывает без усилий
мебель того же цвета, шторы, плоды граната.
Он и зорче, он и нежней, чем синий.

Отец Микелы Продан жил и работал в Китае, и сама она увлекалась Китаем, путешествовала и даже работала там. Таким образом, слова о знакомстве с «богдыханом китайским» имеют прочные основания.

Вместе с тем, остались несколько цитат, авторство которых мне установить не удалось, начиная с самой первой, произнесенной Публием и приписываемой им персидскому поэту. Следующая цитата, о самоубийстве, произнесенная Туллим в разговоре с Публием, по интонации может принадлежать самому автору. В ней присутствуют приблизительно такие же идеи: стремление к суициду, отказ от суицида, тень на стене, какие можно увидеть в стихотворении Бродского «Письма к стене», написанном во время его заключения в 1962 году [1.4]:

Эту надпись не нужно стирать.
Все равно я сюда никогда не приду умирать.

Однако в точности фраза «не выход, а слово "выход", на стенке написанное», там не звучит.

Еще один раунд игры «как сказано у поэта», возможно, относится к частным шуткам и личной переписке:

Туллий. Осел ты, Публий; осел, а не варвар. Верней – варвар и его осел.
... Как сказано – у поэта. Про другого поэта...

А в последней не атрибутированной здесь строке: «Туллий. Н-да, будь я последним человеком на земле...», современный читатель мог бы увидеть отсылку к И. Кормильцеву. А поэт в 1982 году – может быть, отсылку к стихотворению 1908 года «Последний человек» Сергея Кречетова [3.6]. В стихотворении Кречетова появляется в меру фантастический сюжет о прилете, говоря современным языком, инопланетян:

Я знаю: житель отдаленный
На тверди блещущих планет
Влеком мечтой неутоленной,
Откроет вновь наш мертвый свет

Лирический герой, «призрак ласковый», передает этому пришельцу все земное знание и весь земной яд. Возможно, это ощущение близко автору пьесы, знатоку античной поэзии, на пороге новейшего времени с его компьютерами, телекамерами и в предчувствии вживленных электронных интерпретаторов.

Подводя итог анализу цитат и реминисценций в пьесе «Мрамор», можно заключить, что автор проявляет тонкое знание классической латинской поэзии, включая в реплики персонажей, как в палимпсест, ее узнаваемые и различимые строки. Впрочем, персонажи настолько явно и точно их цитируют, что можно говорить об эффекте «Пьера Менара», представляющего текст, тождественный «Дон Кихоту» Сервантеса, в иных реалиях, так что он оказывается совсем другим текстом. Сходным образом здесь, если Туллий ориентируется на оригинальные латинские тексты, напрямую обращаясь к их авторам, но готов и обыгрывать, и сталкивать, и сопоставлять смыслы с точки зрения современности, то для Публия это реконструкты латинских стихов, по указанию свыше присвоенные латинизированным советским читателем. Воспроизведение строк новой поэзии – Бодлера, Ахматовой, самого Бродского – подчеркивает историко-культурную анахроничность происходящего. В результате столкновения различных стилистик порождают эффект мерцания реальностей, когда картина советского бытия проступает сквозь римский и футуристический колорит.

5. Полдень, XXII век

Итак, место действия пьесы определяется точно: новый Рим, б. Москва, Останкино, камера на километровой высоте в Останкинской телевизионной башне – Башне, по пьесе. Время действия: «второй век после нашей эры», то есть, второй век после 2000 года, XXII век по нашему летоисчислению. Отметим, что данное прочтение достаточно очевидно, так, Юлия Королева отмечает [4.5]:

Из реплик Публия и Туллия, а также из авторских ремарок становится понятно, Рим — это не что иное, как переименованная Москва. <...> Происходит наложение внешней атрибутики античного Рима на жизнь будущей во втором веке после нашей эры Москвы.

Попробуем уточнить место действия пьесы с иной перспективы. Ю. Королева указывает, что в камере Башни отсутствуют часы, что помещает заключенных там людей во вневременное пространство. Однако некоторые точные временные указания увидеть можно. Момент начала действия пьесы обозначен авторской ремаркой: «Полдень». Далее, автор пьесы придерживается классического драматургического принципа единства места, времени и действия: первый акт продолжается от полудня до обеда, второй акт происходит от «после обеда» до отхода ко сну, и третий – с ремарки «раннее утро» до времени, определяемым словами Публия: «полдник скоро». Таким образом, действие продолжается ровно сутки, и точное начало и конец времени действия пьесы определен: полдень.

Датировка «Полдень, XXII век» совпадает с названием программной повести А. и Б. Стругацких, написанной за двадцать лет до пьесы Бродского и открывшей читателю Мир Полудня. Выбор И. Бродским именно этого века и точно этого времени кажется не обусловленным внутренними задачами пьесы: нигде не обыгрывается, что события происходят ровно в XXII веке, а не в XXI, XXIII или XXX. Также невозможно представить, чтобы И. Бродский не знал о существовании Мира полудня, хотя упоминания Бродским фантастического мира братьев Стругацких мне неизвестны. Однако о его существовании он не мог не быть осведомлен в пустынном мире советской литературы и в тесном кругу питерской интеллигенции. Обратное верно наверняка, так как существуют документальные свидетельства знакомства А. и Б. Стругацких с творчеством и судьбой Бродского: в переписке братьев Стругацких упоминаются и «Пилигримы» Бродского, Аркадий просит прислать поэму и затем благодарит: «Спасибо за «Пилигримов». Все-таки прекрасная вещь. Люблю» ([5.5], 31), и суд над Бродским: «Суд над Б. отложен, потому что подсудимый сошел с ума.

Сволочи вонючие!» [5.5, с.127]. Таким образом, молчание Бродского о Стругацких выглядит минус-приемом, намеренным умолчанием литературного явления, с идеями которым он не согласен.

Еще одно странное совпадение – место и название тюрьмы, где отбывают пожизненное заключение персонажи «Мрамора»: Башня, совпадает с названиями государственных излучателей в повести «Обитаемый остров» А. и Б. Стругацких. Эта повесть, опубликованная в 1969 году, была чрезвычайно популярна в Советском Союзе, и можно предположить, что И. Бродский был о ней наслышан. Функционально Башня «Мрамора» и Башня «Обитаемого острова» совпадают как средства распространения государственной идеологии в массы, так же как в излучателях пропаганды в «1984» Оруэлла. Разница между Башнями заключается в том, что герои Стругацких смотрят на излучающую Башню снаружи, а в конце повести даже взрывают ее, а герои «Мрамора» не по своей воле оказываются внутри и вынуждены провести там всю оставшуюся жизнь. Понятно, что представление об останкинской телебашне как тотальном инструменте распространения пропаганды очевидно и не нуждается в литературном источнике. Так что эти совпадения могут быть случайны, и если и специальные, то это сложно доказуемо.

Утверждение о намеренном соотнесении мира «Мрамора» И. Бродского с Миром Полудня братьев Стругацких не может считаться достоверно доказанным до получения документальных подтверждений или личных свидетельств. Возможно, такие соответствия возникли целенаправленно, и Бродский в «Мраморе» осознанно рассматривает и разрушает идеологию светлого коммунистического будущего, которое представили в нем А. и Б. Стругацкие. Также возможно, что совпадение по времени возникло случайно, неосознанно для автора пьесы, и это взгляды в совершенно различные миры, каким-то образом совпавшие по времени, и по литературному определению эпохи – Полдень, XXII век. Действительно, ареал высокой поэзии отличается от ареала массовой фантастики, будучи разнесены жанрами, проблемами, позицией авторов, и объединены разве что читателями, поглощающими и те, и другие произведения.

Однако существует осмысленная траектория, которая соединяет Башни Стругацких и Бродского. Рассмотрим эту воображаемую траекторию, по которой они совпадают буквально и намеренно, прежде чем перейти к сопоставлению некоторых особенностей этих текстов как независимых произведений, совпавших случайно так, что мир Башни «Мрамора» дополняет и завершает Мир Полудня.

В самом деле, в «Мраморе» Бродский отходит от поэзии к редкой для него драматургии, и «Мрамор» становится одной из двух опубликованных И. Бродским пьес и двух драматических переводов, хотя диалогическим строением, как и присутствием двух человек в камерном пространстве эта пьеса напоминает раннюю поэму И. Бродского «Горбунов и Горчаков» [1.1]. Отметим, что пьеса «Мрамор» произрастает, как указывают П. Вайль и А. Генис [4.2], из стихотворения «Post aetatem nostrum» (После нашей эры), 1970 года [1.8], в общих чертах уже представляющее сцены псевдоримской империи под «неверным светом северной луны». Один из фрагментов этого текста, описывающий Башню, в котором уже прописана концепция Башни «Мрамора», также открывается фразой, носящей оттенок оксиморона, то есть опровержения блаженства света полудня:

Прохладный полдень.
Теряющийся где-то в облаках
железный шпиль муниципальной башни
является в одно и то же время
громоотводом, маяком и местом
подъема государственного флага.
Внутри же – размещается тюрьма.

Вообще Башни как конструкт не уникальна в культурном, и особенно имперском культурном сознании, но реализуется, например, как указывает Владислав Дегтярев, в проекте Дворца Советов, как «высшая точка культуры и ее завершение» [4.2].

В «Мраморе» автор в своеобразной диалогичной форме, практически без активных действий персонажей на глазах зрителя, за исключением фехтования на греческих мечах в третьем акте, представляет выдуманное антиутопическое общество, которое старательно воспроизводит римскую историю и культуру. В этой антиутопии находится место и космическим путешествиям – к звездам Сириусу и Канопусу. Последнее странно в римском мире, учитывая, что звезда Канопус не была видна из материковой Древней Греции и Рима. Латинские поэты не писали о Канопусе. Это звезда, наблюдаемая из Египта, где был также город Канопус. В Риме это имя носит украшенная скульптурами зона для пиршеств вокруг бассейна на Вилле Адриана, которую И. Бродский мог посещать в прогулках по городу.

Также это имя появляется в стихотворении Бродского «На Виа Фунари», обращенном, как упоминалось выше, вероятно, к Микеле Продан:

Не горюй: не думаю, что я мог бы
признаться тебе в чем-то большем, чем Сириусу – Канопус,
хотя именно здесь, у твоих дверей,
они и сталкиваются среди бела дня,
а не бдительной, к телескопу припавшей ночью.

Таким образом, Канопус для Бродского ассоциативно связан с Сириусом – и с римской подругой, ключ от квартиры которой хранился специально для него [4.6]. Какие «столкновения среди бела дня», какие личные воспоминания, связанные с улицей и с женщиной, имеются в виду в этих строках, можно только гадать.

Однако существует еще одна объективная культурная ассоциация с Канопусом. Название этой звезды появляется, и уже в заглавии, в серии социально-фантастических романов британской писательницы Дорис Лессинг «Канопус в Аргосе». Всего в цикл входит пять романов, повествующих о влиянии сверхразвитой инопланетной цивилизации, обитающей на звездных системах Канопусе и Сириусе, и воздействующей на другие, менее развитые цивилизации, в том числе на земную, ставшую объектом их экспериментов. То есть, действуя, как определили бы Стругацкие, как «прогрессоры». Романы Лессинг выходили с 1979 по 1983 год и были не менее популярны на Западе, чем повести Стругацких в СССР. В качестве недоказуемой гипотезы можно представить себе разговор читателей о новых книгах, когда римская подруга рассказывает русскому поэту о романах Лессинг, а он ей в ответ – о повестях Стругацких, также развивавших идею космической колонизации и прогрессорства [5.9], только земного по отношению к другим планетам и имперского, как Рим по отношению к народам Римской империи. При этом Бродский не принимает идеологии светлого коммунистического будущего, развиваемого в ранних повестях братьев Стругацких, и представляя Мир Полудня, раскрывает его с другого ракурса. Некоторые мысли, пробужденные этими разговорами, могли бы прорасти в ткани пьесы «Мрамор».

Звезда Канопус упоминается в пьесе «Мрамор» четырежды: в диалогах персонажей («Туллий. Люди на Канопус высаживаются, а тут...»), пересказе новостей («Бои в Персии. Ураган в Океании... Еще про высадку на Сириусе и Канопусе») и в подтверждении представления о бессмысленности пространственной экспансии:

Туллий. И программы эти космические – то же самое. Ибо чем они кончатся? Когортой на Сириусе, колонией на Канопусе. А потом что? – возвращение.

Туллий скептически относится к космическим завоеваниям. Для него это только продолжение империи на Земле, и смысла в завоеваниях территории, других стран или космоса, он не видит:

Смысл Империи, Публий, в обесмысливании пространства... Когда столько завоевано – все едино. Что Персия, что Сарматия, Ливия, Скифия, Галлия – какая разница.

Туллий ко всему относится скептически, вплоть до цезаря, и Канопуса с Сириусом включительно:

Ибо все – клише: рождение, любовь, старость, смерть, Сенат, война в Персии, Сириус и Канопус, даже цезарь.

Но мир Башни Мрамора не разделяет с ним пренебрежение пространством. Этот мир уже экстерриториален, он расширяется, он отправляет космические корабли к Сириусу и Канопусу и высаживается на других планетах. Еще рано говорить о прогрессорстве в смысле воздействия на отсталые инопланетные цивилизации, но первый уровень, экспансия на чужую планету в иной звездной системе, здесь уже осуществлен. Поскольку предела власти Рима нет, ни на Земле, ни в космосе, за высадкой неизбежно последует колонизация и, с необходимостью, обращение диких сириусян и канопусян в граждан вечного города.

Рассмотрим, что по тексту «Мрамора» известно о мире Башни за пределами Башни, о его политической, экономической, социальной составляющих. Это несомненно развитое благоденствующее общество, несмотря на некоторые природные катаклизмы и незначительные боевые действия, потрясающие периферии империи. Как спокойно отмечают персонажи, читаю сводку новостей: «Бои в Персии. Ураган в Океании...». Не происходит ничего серьезного для привыкшего к войнам государства.

Государственное устройство мира Башни Мрамора стабильное. В прошлом это Республика («Пережитки Республики все-таки...»). Во власти, возможно, Тиберий, многократно восхваляемый Туллием, а возможно – Тиберий уже в прошлом, и теперь государством управляет Сенат с его комитетами и комиссиями. Ведь именно в Сенат обещает жаловаться Туллий, а не императору, как пожаловались бы граждане тоталитарного государства: «Я буду жаловаться в Сенат. Да, изыщу способ». Это устойчивая, стабильная, и уже забюрократизировавшаяся конструкция.

Экономика процветает, так что даже заключенные в Башне не испытывают бытовых неудобств. У них есть все им необходимое и все

желаемое, по системе «каждому по потребности» (в пределах товарного грузообмена через лифт⁴). Заключение кормят изысканными деликатесами в разумных, необходимых для здоровья количествах. Только выбора блюд не предоставляют, никакой свободы выбора, как в элитной больнице или сумасшедшем доме. Заключение лишены свободы, изолированы от прекрасного наружного мира в камере со всеми удобствами на верху Башни, просто потому, что попали под разнарядку – какой-то процент римских граждан должен находиться в заключении, так положено во всех развитых и неразвитых обществах, и прекрасная римская империя будущего не станет отступать от строгого статистического правила.

Это мир однополярный – до пределов, где начинаются земли Богдыхана Китайского с его миллиардом китайцев. Это мир с единой идеологией, с единым языком, одной вещательной башней, несущей идеологию и культуру населению. Это также мир межзвездных космических полетов.

Сравним этот мир с Миром Полудня, называемым так по повести из шестнадцати рассказов, которой Стругацкие ворвались в литературу, и последовавших за ней еще тринадцати повестей и романов, время действия которых простирается от конца XX до начала XXIII века нашей эры. Социально и экономически в Мире Полудня построено коммунистическое общество бытового изобилия. Денег в нем нет, в отличие от Рима Мрамора, где в ходу римские сестриции. Бытовых проблем в Мире Полудня также нет, с тех пор как добыча полезных ископаемых на Земле и колонизированных планетах, а также развитие технологий роботов решили энергетический, продовольственный, и все остальные кризисы. Человечество навсегда избавлено от материальных забот, и может заниматься искусством, чистой наукой, путешествиями, воспитанием молодого поколения, и пр. Если граждане от чего-то и страдают, то от скуки и отсутствия возможностей приложения своих способностей, погнавшей, например, Максима Каммерера в космическое странствие [5.4]. Тем не менее, Максим Каммерер – редкий случай, и Мировой Совет специально прорабатывает протоколы действий на случай необходимости помощи другим молодым людям в сходной психологической ситуации. В основном же граждане прекрасного будущего находят занятия себе по душе и счастливы ими, как рассказывает Горбовский в главе «Какими вы будете», завершающей «Полдень. XXII век» [5.1]:

⁴ Иногда, кажется, неравноценного грузообмена. Вряд ли набор шахмат, который отправляется вместо бюста, весил пятьдесят килограмм: «Не оригинал, но тяжелый. Килограмм полста в нем будет».

Изумительное существо – человек! – произнес вдруг Горбовский. – Проследите его историю за последние сто веков, какого огромного развития достиг, скажем, производственный сектор! Как расширились области исследовательской деятельности! И с каждым годом появляются все новые области, новые профессии. Вот я недавно познакомился с одним товарищем. Он учит детишек ходить. И он рассказал мне, что существует уже очень сложная теория этого дела...

Политически этот мир устроен как меритократия, во власти здесь находится Мировой Совет профессионалов и интеллектуалов, в который входят ученые, философы, историки, учителя и врачи. При этом две последние категории профессионалов составляют в Совете большинство («в Мировом Совете – шестьдесят процентов учителей и врачей», говорится в рассказе «Злоумышленники», глава 2 «Полудня», [5.1]).

Чтобы защитить этот совершенный мир, защищенный внутри системой воспитания, от негативного влияния извне, в нем действует контрразведка КОМКОН2. Подушка безопасности для граждан прекрасного мира будущего так надежна, что на всякий маловероятный случай, вплоть до проникновения Странников на Землю, разработана программа предупреждения и защиты, и многие людские ресурсы и усилия расходуются постоянно даже на теоретическую возможность возникновения опасности. Для предотвращения инопланетной угрозы в Мире Полудня действуют Комитет Галактической Безопасности (вскоре переименованный авторами в Совет галактической безопасности) и Институт экспериментальной истории, эвфемизм для структуры, занимающейся прогрессорством с неразвитыми цивилизациями, еще не достигшими коммунистического уровня развития.

Этот мир подвергался деконструкции как авторами, так и читателями Стругацких. Авторами он испытывался на прочность в произведениях, следующих за «Полуднем. XXII век», таких как «Хромая судьба» (1986), «Град обреченный» (1975, 1988-1989), частично «Жук в Муравейнике» (1979) и «Волны гасят ветер» (1985-1986), где Стругацкие ставят этические проблемы и предлагают для них неоднозначные решения. В других произведениях прекрасный мир творцов-интеллектуалов безнадежно бюрократизируется («Сказка о Тройке», 1968, 1987), а социальным устройством будущего оказывается не светлый социализм, но сумбурный потребительский капитализм («Хищные вещи века», 1965). Читатели также подвергали этот мир критике, вплоть до самой жесткой. Так, Юрий Нестеренко считает [5.10], что наличие в этом мире тайной полиции, давление на диссидентов и, по его мнению, подавление свободного

развития науки, делает Мир Полудня фашистским обществом. Не хотелось бы быть столь категоричной в социальных определениях, однако черты антиутопии явно заложены в самой этой светлой утопии.

Особенной критике подвергаются реалии, обнаруженные за фасадом рассказа «Злоумышленники» из «Полудня. XXII век» [5.1], в котором подростки планируют побег из школы-интерната на космический корабль и далее к звездам, а учитель срывает побег, чтобы над его любимыми учениками не посмеялись другие дети. Попутно учитель устраивает провокацию, сдавая своим ученикам другого подростка:

Учитель колебался. То, что он собирался сделать, было, в общем, дурно. Вмешивать мальчишек в такое дело – значит, многим рисковать. Они слишком горячи и могут все испортить. И учитель Шайн будет вправе сказать что-то малоприятное в адрес учителя Тенина. Но их надо остановить и...

И он их останавливает, отправив ребят вершить суд над провинившимся учеником, и выигрывает время, чтобы прочитать все, что может найти, о технологии космического корабля. Ребята убеждаются, что их соученик действительно неправ – и вершат самосуд, не слишком жестокий, без прямого физического воздействия, но весьма болезненный и унижительный для оступившегося. Решение, в самом деле, недостойное педагога, даже педагога нашего времени, не говоря о создателе нового человека идеального светлого общества.

Отмечу еще один момент в тех же «Злоумышленниках», когда один из друзей ломает систему наблюдения:

Система прозрачности стен и потолка была расстроена, и сделал это Атос. Клавиша поставлена у него в изголовье, и, ложась спать, он с ней играет⁵. Он лежит и нажимает ее, и в комнате то становится совсем темно, то появляется ночное небо и луна над парком. Обычно клавиша портится, если Атоса никто не остановит.

...

Только штурман Сидоров не будет чинить штаны, он будет чинить систему прозрачности. Судьба к нему жестока.

Ситуация показывается с точки зрения подростков, с детства живущих в интернате, при полном доверии учеников к учителю, и воспринимается как милый эпизод воспитания, а прозрачные стены,

⁵ Ср.: «Публий [нажимая кнопку пульта в изголовье своей постели, и быстро сверяясь с текстом на экране]]».

позволяющие наблюдать за небесными объектами – как увлекательное образовательное средство. Однако система наблюдения может работать и в другую сторону, и эту картину можно соотнести с прозрачными стенами в повести «Мы» Замятина, и сделать вывод о полном контроле учителей и воспитателей над детьми.

В рассказе «Злоумышленники» представлено начало исторической эпохи Мира Полудня. Из этих подростков, Поля Гнедых, Александра Костылина, Геннадия Комова и Михаила Сидорова, вырастут герои других повестей и рассказов Стругацких, новые герои мира растущего и сияющего Полудня.

Преступления в этом светлом мире искоренены идеальной системой воспитания, они совершаются разве что по небрежности, по ошибке или под воздействием чуждых влияний, как то биополя силурийского моллюска. Диссидентов нет, за исключением карикатурного Айзека Бромберга, под смешки контрразведчиков борющегося с секретностью и запретами на свободное развитие науки. Все преступления предупреждаются и искореняются в зародыше. Для этого и существует идеальная система воспитания и тотальная система контроля. С отклонившимися поговорят и мягко вернут на путь, полезный для общества и приятный для индивидуума. Могут и запретить определенные действия, как Абалкину запретят не только жить на Земле, но и выучиться на зоопсихолога, к чему у него были способности и желание. Причем запреты кураторов из КОМКОН2 действует так, чтобы человек даже не знает о них, но мучается непонятными несоответствиями. В этом мире знание выдается ограничено, в соответствии с допуском секретности, и если допуска нет, то и информация недоступна.

Если в этом мире и существует система исполнения наказаний, она не появляется на страницах Мира Полудня. О ней не упоминают в приличном обществе, занятом воспитанием идеальных людей, космическим путешествиями, колонизацией новых планет и развитием отсталых внеземных цивилизаций. В этом смысле Башню Мрамора можно представить как расположенную в мире Полудня институцию исправления наказаний, о которой знают только те, кому нужно о ней знать. Из Башни Мрамора информация практически не проникает наружу. Заключенных отделяет от внешнего мира стекло, через которое они видят небо, и сомневаются, что это реальный вид или же транслируемое изображение. Коммуникация с внешним миром происходит только по телефонной связи с сотрудником системы. Соотнося эпоху Башни Мрамора с временем Мира Полудня – она находится в самом начале эры Полудня: космическая экспансия едва началась, до полной отмены товарных отношений дело еще

не дошло, а отдельные заключенные, выбранные на основе компьютерной лотереи, заперты в самом подходящем месте – эпицентре государственного вещания, на километровой высоте Башни.

Является ли этот мир Землей Мира Полудня или Саракшем, куда попадает независимый космопутешественник Максим Каммерер? Возможно, обоими. Стилистика пьесы И. Бродского позволяет сочетать и сталкивать концепции, далеко отстоящие друг от друга. Отметим, что и сами Стругацкие протраивали мир Саракша до Мира Полудня. В статье «К вопросу о материализации миров» из сборника «Время учеников» [5.6], Борис Стругацкий рассказывает о ненаписанном романе «Белый ферзь», в котором раскрывается устройство Островной империи Саракша: это три концентрических круга, ад наружного, куда помещены отбросы общества, способные сражаться с внешней угрозой; чистилище среднего, где живут обычные люди; и рай внутреннего – высоконравственный мира дружбы и творчества, сходный с Миром Полудня. Граждане Островной империи оказываются в определенном круге по результату тщательного рассмотрения их способностей и склонностей неким общественным механизмом, независимо от их собственной воли и навсегда. Более того, житель внутреннего круга Саракша объясняет Максиму Каммереру, что внутренний идеальный круг не может существовать без внешнего, с его насилием и Башнями, с которыми тот так старательно боролся.

В романе «Черная пешка» Александра Лукьянова [5.8] повествование ведется от лица воспитанницы одного из интернатов Мира Полудня, сотрудницы кафедры параллельной истории Нанкинского университета Сяо Жень. Действие романа происходит на планете Саракш, где погибли земляне, в чем винят сотрудников КОМКОН2, в том числе и дедушку Сяо Жень. Социальное устройство мира «Черной пешки» совпадает с описанным выше миром Саракша по Борису Стругацкому: население архипелага делится по зонам по результатам постоянного, с детского сада, отбору – белый полюс людей с деструктивными склонностями, в том числе воинов (около 20% от всех людей), желтый пояс людей, живущих материальным (около 70%), и черный полюс интеллектуалов (около 10%). Редкие граждане, не вписавшиеся ни в одну из категорий, преступники и психопаты, высылаются на изолированный остров, где нет цивилизации, с запретом на размножение. Устройство Башни Мрамора в этом смысле гуманнее, граждан отправляют в заключение уже после того, как они произвели на свет потомство.

В целом, мир снаружи Башни Мрамора (за вычетом императора, который переделал общественные реалии на римский лад) оказывается невероятно схож с Миром Полудня. Он настолько упорядочен, что Туллий,

ценой невероятных усилий осуществивший побег из Башни, возвращается в заключение, не в силах вынести его стерильное сияние. Здесь можно увидеть параллель с еще одним произведением Стругацких, повестью «Попытка к бегству» [5.3], где Савел Петрович Репин непонятным способом сбегает из фашистского концлагеря и присоединяется к молодым людям будущего в их странствиях и приключениях. Но устыдившись своего малодушия, Репин возвращается обратно завершить то, что должен сделать в настоящем времени, на реальной войне.

Если снаружи Башни Мрамора царит мир подвигов и свершений Вергилия, то позиция Туллия – это позиция Овидия, предпочитающего частное общему, личное – общественное, элегию – эпосу. Ему нет пути ко всеобщему, он не способен слиться с коллегами в экстазе teambuilding'a, как и герой «Облака, озера, башня» (еще одна башня!). Снаружи, на свободе, в прекрасной римской империи будущего, Туллию нет места. По сути, компьютер сделал верный выбор – Туллий неисправимый индивидуалист и интроверт, ему нет места среди свободных людей новоримской империи, как ему нет места и в мире Полудня. Туллий держится, сколько хватает сил, читает Горация, создает мировоззрение отказа от пространства в пользу времени и говорит колкости Публию. И тот обижается и отвечает на них: «Груб ты, Туллий», что заставляет вспомнить почти тождественное повторяющееся обращение Привалова к Корнееву: «Грубый ты все-таки, Витька» из «Понедельника начинается в субботу» А. и Б. Стругацких [5.2].

Отметим, что фразу «Груб ты» Публий произносит дважды на протяжении пьесы, что делает ее узнаваемым *bon mot*, возможно, отталкивающимся от другой фразы, широко известной позднесоветской интеллигенции. При этом, согласно Корпусу русского языка [4.8], словосочетание «груб ты» встречается только в пьесе Бродского, в то время как «грубый ты» – помимо повести Стругацких, еще в только пяти художественных текстах, написанных до 1980 года: рассказе Михаила Шолохова «Батраки» (1928), рассказе Юрия Казакова «Плачу и рыдаю» (1963), романе Григория Бакланова «Июль 1941» (1964), а также в «Трех минутах молчания» (1969) и «Шестом солдате» (1970-1981) Георгия Владимова. Тексты ни одного из этих произведений не стали почвой для афоризмов – в отличие от повести Стругацких, в том числе узнаваемой по фразе «Груб ты, Корнеев». Таким образом, возможно, Бродский действительно был знаком с текстами Стругацких, так что гипотеза об обращении к ним с позиции минус-приема находит предварительное подтверждение. Подробное рассмотрение этого вопроса может стать отдельной перспективной исследовательской задачей.

Возвращаясь к диалогу персонажей, Туллий отвечает Публию словно бы словами Кристобала Хунты («Бессмыслица — искать решение, если оно и так есть. Речь идёт о том, как поступать с задачей, которая решения не имеет»):

Более того, все это осуществимо, Публий: и сбежать, и самоубиться, и вечную жизнь обрести тоже. Все это, Публий, как раз возможно. Но стремление-то к возможному как раз для римлянина и есть самый большой советон.

Туллий совершает невозможное – он сбегает из Башни, приходит на дорогое ему место, где жила возлюбленная, убеждается в невозможности существования в этом мире, после чего возвращается в Башню и принимает восемь таблеток барбитурата кальция, «для верности». Наступает полдень, второй век после нашей эры.

Заключение

В работе рассмотрена пьеса И. Бродского «Мрамор» в сопоставлении и противопоставлении Миру Полудня А. и Б. Стругацких, в особенности повестям «Обитаемый остров» и «Полдень. XXII век». Показано, что псевдовечноримское пространство «Мрамора», созданное посредством большого количества отсылок к классическим латинским авторам, резко контрастирует с анахроничными цитатами авторов нового времени, включая автоцитирование, а также со стилизованными особенностями речи персонажей и множеством бытовых и технологических черт и явлений, вплоть до космических путешествий к звездам Сириус и Канопус. В результате из авторского допущения о традиционалистской латинизации советского социума рождается антиутопия, представляющая тоталитарное, практически бесконечное в пространстве и времени псевдоримское постсоветское государство, в регулируемой и стерилизованной атмосфере которого не может найти себе место человек индивидуальный. Эта антиутопия опирается и отталкивается от самой узнаваемой и привлекательной позднесовесткой интеллектуальной утопии – Мира Полудня А. и Б. Стругацких. Их точками корреляции хронологически служит точно указанное время действия пьесы, полдень, второй век после нашей эры, то есть – XXII век, как и в Мире Полудня Стругацких, и пространственно – Башня, в «Мраморе», как и в «Обитаемом острове» – инструмент трансляции тоталитарной пропаганды, контроля за гражданами и репрессий, а также ряд других совпадений и отсылок. Обращение Бродского к представлению об утопически прекрасном Мире Полудня Стругацких могло происходить либо неосознанно, как реакция на

систему представлений, широко распространенных в культурной среде и понимаемых советской интеллигенцией как идеологически допустимые, так и сознательно в качестве отталкивания от перспективы, неприемлимой для автора. Гипотеза об осознанном выборе еще ждет убедительного доказательства, отметим только, что в ее пользу может говорить как точечное цитирование Бродским узнаваемого «мема» Стругацких о грубом Корнееве, так и включение в пьесу множества футурологических представлений, характерных для фантастической литературы (суперкомпьютеры, электронные интерпретаторы, биороботы, симуляции реальности), и наконец, конкретные и неоднократные упоминания целей космических завоеваний – Сириуса и Канопуса, резко выделяющихся на фоне римских, и даже псевдоримских, реалий. Эта пара звезд вошла в культурный контекст на рубеже 70-80х годов в фантастических романах Дорис Лессинг, посвященных последствиям воздействия более развитых цивилизаций на менее развитые («прогрессорства» в терминологии Стругацких), предпринятого для исключительной пользы последних, которые однако в результате претерпевают многие катастрофы, войны и разрушения. В таком случае, возможно, эта серия англоязычных фантастических романов оказывается «промежуточным звеном» между социальной утопической фантастикой Стругацких и сатирической антиутопией Бродского, ко времени написания пьесы живущего на Западе и усваивающего современную литературу в широком спектре жанров. Тем самым пьеса «Мрамор» обрастает дополнительными уровнями интертекстуальности, а представление о Бродском как о эрудированном читателе поэзии и классической литературы дополняется представлением о нем как читателе российской и зарубежной фантастики. Напоследок стоит отметить, что Аркадий и Борис Стругацкие не остановились на создании идеальных миров «Полудня» и «Понедельника», но различали их проблемы и сами осмысливали и углубляли противоречия, доводя до логических тупиков и приходя если не антиутопиям, то к более жестким изображениям.

Литература

- 1.1. Бродский И. (1965-1968). Горбунов и Горчаков. Поэма // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-roemu/gorbunov-i-gorchakov.html>
- 1.2. Бродский И. (1992). Мрамор. Пьеса // Иосиф Бродский. *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*. Составитель В. Уфлянд. Минск, Эридан. Т.2. стр. 222-287.

- 1.3. Бродский И. (1995) На виа Фунари // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/na-via-funari.html>
- 1.4. Бродский И. (1962). Письма к стене. Янв.-февр. // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/pisma-k-stene.html>
- 1.5. Бродский И. (1981) Пьяцца Маттеи // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/piatctca-mattei.html>
- 1.6. Бродский И. (1982). Римские элегии // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/rimskie-elegii.html>
- 1.7. Бродский И. (1992). Строфы (Наподобье стакана, оставившего...) // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <http://https://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/narodobe-stakana-ostavivshego-pechat--strofy.html>
- 1.8. Бродский И. (1970). *Post aetatem nostrum* // Иосиф Бродский. *Стихи, поэмы. Полное собрание сочинений*. URL: <https://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/post-aetatem-nostram.html>
- 2.1. Вергилий (1979). Георгики. Кн. II. Пер. с латинского С.В. Шервинского. // Вергилий. *Буколики. Георгики. Энеида*. Москва: Художественная литература. Лат. текст приводится по изд.: Virgil. T. I. *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI* // Loeb Classical Library, 1938 (2-е испр. переизд. 1916). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375200002>
- 2.2. Вергилий (1979). Энеида. Кн. VII. Пер. с латинского С.А. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского. Комм. Н.А. Старостиной // Вергилий. *Буколики. Георгики. Энеида*. Москва: Художественная литература. Лат. текст приводится по изд.: Virgil. T. II. *Aeneid VII—XII* // Loeb Classical Library, 1942 (2-е испр. переизд. 1918, репр. 1934). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375300001>
- 2.3. Гай Валерий Катулл Веронский (1986). *Книга стихотворений*. АН СССР (Литературные памятники). Москва: Наука. Пер. С.В. Шервинского. Прим. М.Л. Гаспарова. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1449001000>
- 2.4. Лукреций (1958). О природе вещей. Кн. VI. Пер. Ф.А. Петровского // Лукреций. *О природе вещей*. Москва. URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=9934&page=7
- 2.5. Луций Анней Сенека (1991). Геркулес в безумье // Луций Анней Сенека. *Трагедии*. Москва: Искусство. Пер. С.А. Ошерова, комм. Е.Г. Рабинович. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/seneca/tragedy/hercul-f.htm>. Лат. текст приводится по: Seneca, *Hercules Furens*. Perseus 4.0 URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0003%3Acard%3D397>
- 2.6. Публий Овидий Назон (1973). Фасты. Кн. I. Пер. с латинского Ф.А. Петровского // Публий Овидий Назон. *Элегии и малые поэмы*. Москва: Художественная литература. Сост. и пред. М.Л. Гаспарова. Комм. и ред. переводов М.Л. Гаспарова и С.А. Ошерова. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303006001>
- 2.7. Публий Овидий Назон (1973). Фасты. Пер. с латинского Ф.А. Петровского // Публий Овидий Назон. *Элегии и малые поэмы*. Москва: Художественная литература, 1973. Сост. и пред. М.Л. Гаспарова. Комм. и ред. переводов М.Л. Гаспарова и С.А. Ошерова. Кн. I. URL:

- <https://ancientrome.ru/=antlitr/t.htm?a=1303006001>; Кн. II. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303006002>
- 2.8. Публий Овидий Назон (1963). Любовные элегии (Amores). Кн. III. Пер. с латинского С.В. Шервинского. Москва: Гос. изд-во худ. лит-ры (2, 3, 5, 6, 10, 12, 13). Публий Овидий Назон (1973). *Элегии и малые поэмы*. Москва: Художественная литература (1, 4, 7—9, 11, 14, 15). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303002003>
- 2.9. Публий Овидий Назон (1977). Метаморфозы. Кн. XV. Пер. с латинского С.В. Шервинского // Публий Овидий Назон. *Метаморфозы*. Москва: Художественная литература. Примечания Ф.А. Петровского. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303001015>
- 2.10. Цицерон (1998). Первая Академика 85 = SVF II 113 // *Фрагменты древних стоиков*. Т.1. Зенон и его ученики. Пер. и комм. А.А. Столярова. Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина. С. 33.
- 2.11. Quintus Horatius Flaccus. Carminum. Liber I. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/carmin1.htm>, Liber II. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/carmin2.htm>
- 2.12. Quintus Horatius Flaccus. Epistularum. Liber I. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/epist1.htm>
- 2.13. Квинт Гораций Флакк (1936). Полное собрание сочинений. Пер. под редакцией и с примечаниями Ф.А. Петровского. Москва-Ленинград: Academia. URL: https://imwerden.de/pdf/goracyu_polnoe_sobranie_sochineny_academia_1936_text.pdf
- 2.14. *Poems of Sappho*. 48. Δέδουκε μὲν ἃ σελάσσα... URL: <https://sacred-texts.com/cla/usappho/sph49.htm>
- 3.1. Ахматова, А. (1959). Летний сад. URL: https://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/letnij_sad.htm
- 3.2. Бальмонт К. (1908). *Гимны, песни и замыслы древних*. СПб: Книгоиздательство «Пантеон». С. 166. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Зашла_Луна_\(Сапфо;_Бальмонт\)/1908_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Зашла_Луна_(Сапфо;_Бальмонт)/1908_(ВТ))
- 3.3. Бодлер Ш. (2009). Путешествие. Пер. Эллис // Шарль Бодлер. *Цветы зла: Стихотворения*. СПб, Азбука классика. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Путешествие_\(Бодлер;_Эллис\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Путешествие_(Бодлер;_Эллис))
- 3.4. Бодлер Ш. (1929). Путешествие. Пер. Адриана Ламбле // Шарль Бодлер. *Цветы зла*. Париж. URL: <https://mir-knigi.info/books/poeziya-i-dramaturgiya/poeziya/page-35-84156-cvety-zla.html>
- 3.5. Бодлер Ш. (1994). Плаванье. Пер. Марины Цветаевой // Цветаева М.И. Собрание сочинений. Москва: Эллис Лак. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Плаванье_\(Бодлер;_Цветаева\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Плаванье_(Бодлер;_Цветаева))
- 3.6. Кречетов С. (1910). Последний человек // Сергей Кречетов. *Летучий голландец*. Москва: Гриф. URL: <https://slova.org.ru/krechetov/posledniichelovek/>
- 3.7. Мандельштам О. (1990). Собрание сочинений в 2 т. Москва: Художественная литература. Том 1. URL: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_1/03jocular/0452.htm
- 3.8. Тарковский Арс. (1993). Телец, Орион, Большой Пес... // Арсений Тарковский. *Благословенный свет*. Санкт-Петербург, Северо-Запад. С. 161.
- 3.9. Augier E. (1855). *Le mariage d'Olympe. Piece en trois actes en prose*. Paris: M. Levy. URL: <https://archive.org/details/lemariagedolymp00augiuoft>

- 3.10. Owen, W. Dulce et Decorum Est. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46560/dulce-et-decorum-est>, Прекрасна за родину смерть (пер. Якова Фельдмана), URL: https://members.tripod.com/poetry_pearls/Poets/Owen.htm
- 4.1. Вайль П., Генис А. (1985) Иосиф Бродский. Мрамор. Анн Арбор (США): «Ардис», 1984 // Петр Вайль, Александр Генис. Без гнева и пристрастия // *Грани*, № 138. С. 130-141. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/grani_138_1985_text.pdf
- 4.2. Дегтярев В. (2022). Руина и утопия // *Семь искусств*, № 1 (140). URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer1/degtjarev/>
- 4.3. Ичин К. (1996). Бродский и Овидий // *Новое литературное обозрение*. №19. URL: <https://brodsky.rhga.ru/upload/iblock/702/Бродский%20и%20Овидий.pdf>
- 4.4. Козловский К. (1986). Бдения Александра Македонского. 1785-1788. Мрамор // Лидия Шапошникова, Елена Карпова. *Русская терракота эпохи классицизма. Государственный Русский музей. Каталог выставки*. Ленинград, Искусство. URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000013/st009.shtml>
- 4.5. Королева Ю.И. (2010). Футурологический круг в пьесе И. Бродского «Мрамор». *Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»*. № 5. Филология. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Koroleva/>
- 4.6. Левинг Ю. Иосиф Бродский в Риме. *Perlov Design Center*. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/books/119650>
- 4.7. Мур Т. (1935) *Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и новом острове Утопия*. Пер. и комм. А.И. Малеина. Москва – Ленинград: АCADEMIA. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Утопия_%28Мур-Малеин%2C_1935%29.pdf
- 4.8. Национальный корпус русского языка, URL: <https://ruscorpora.ru/>
- 4.9. *Utopian Studies*. Penn State University Press, 1988-till now. URL: https://www.psupress.org/journals/jnls_utopian_studies.html
- 5.1. Стругацкий А., Стругацкий Б. (1962). *Полдень, XXII век (Возвращение)*. Москва, Детгиз, URL: https://strugacki.ru/book_11/393.html
- 5.2. Стругацкий А., Стругацкий Б. (1989). Понедельник начинается в субботу // Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Понедельник начинается в субботу. Сказка о тройке. Попытка к бегству. Трудно быть богом*. Москва: СП Вся Москва. С. 3-179.
- 5.3. Стругацкий А., Стругацкий Б. (1989). Попытка к бегству // Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Понедельник начинается в субботу. Сказка о тройке. Попытка к бегству. Трудно быть богом*. Москва, СП Вся Москва. С. 289-379.
- 5.4. Стругацкий А., Стругацкий Б. (1991). Обитаемый остров // Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Обитаемый остров. Малыш*. Москва: Текст. С. 5-295.
- 5.5. Стругацкий А., Стругацкий Б. (2009). *Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники*. АСТ. DOI <https://ru-strugackie.livejournal.com/826529.html>
- 5.6. Стругацкий Б. (1996). К вопросу о материализации миров // *Время учеников. Антология*. Москва: АСТ, Terra Fantastica. URL: ru.wikipedia.org/wiki/Мир_Полудня#cite_ref-_6d1886021246140f_167-0
- 5.7. Off-line интервью с Борисом Стругацким (2000). URL: <https://www.rusf.ru/abs/int0023.htm>
- 5.8. Лукьянов А. *Черная пешка. Роман*. URL: samlib.ru/l/lukxjanow_a_n/blackpaw.html

5.9. Шинделарж К. (2011). Братья Стругацкие: феномен прогрессорства в мире Полудня // *Новая русистика*. Vol. 4, no. 2. С. 29-41. URL: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/116270.pdf>

5.10. Нестеренко Ю. Слепящий свет полудня, или Фашизм братьев Стругацких. URL: http://fan.lib.ru/n/nesterenko_j_1/text_0570.shtml

References

1.1. Brodsky, J. (1965-1968). Gorbunov and Gorchakov. Poem. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/gorbunov-i-gorchakov.html>

1.2. Brodsky, J. (1992). Marble. Play, In: Joseph Brodsky. *The Form of Time. Poems, essays, plays*. Compiled by V. Uflyand. Minsk, Eridan. Vol. 2. pp. 222-287.

1.3. Brodsky, J. On Via Funari. Poem. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/na-via-funari.html> 1.4. Brodsky, J. (1994). Letters to the Wall. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/pisma-k-stene.html>

1.5. Brodsky, J. (1981) Piazza Mattei. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/piatctca-mattei.html>

1.6. Brodsky, J. (1982). Roman Elegies. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/rimskie-elegii.html>

1.7. Brodsky, J. (1992). Strophes (Like a glass that left...). URL: <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/napodobie-stakana-ostavivshego-pechat--strofy.html>

1.8. Brodsky, J. (1970). Post aetatem nostrum. URL: <https://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/post-aetatem-nostram.html>

2.1. Virgil (1979). Georgics. Book II. Translated from Latin by S.V. Shervinsky. In: Virgil. *Bucolics. Georgics. Aeneid*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Latin text URL: Virgil. T. I. Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI // Loeb Classical Library, 1938 (2nd corrected reprint of 1916). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375200002>

2.2. Virgil (1979). Aeneid. Book VII. Translated from Latin by S.A. Oshero, edited by F.A. Petrovsky. Commentary by N.A. Starostina. In: Virgil. *Bucolics. Georgics. Aeneid*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Latin text in: Virgil. T. II. Aeneid VII-XII // Loeb Classical Library, 1942 (2nd corrected reprint of 1918, repr. 1934). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375300001>

2.3. Gaius Valerius Catullus of Verona (1986). *Book of Poems*. USSR Academy of Sciences (Literary Monuments). Moscow, Nauka. Translated by S.V. Shervinsky. Notes by M.L. Gasparov. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1449001000>

2.4. Lucretius (1958). On the Nature of Things. Book VI. Translated by F.A. Petrovsky. In: Lucretius. *On the Nature of Things*. Moscow. URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=9934&page=7

2.5. Lucius Annaeus Seneca (1991). Hercules in Madness. In: Lucius Annaeus Seneca. *Tragedies*. Moscow: Iskusstvo. Translated by S.A. Oshero, comments by E.G. Rabinovich. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/seneca/tragedy/hercul-f.htm>, Latin text in: Seneca, Hercules Furens. Perseus 4.0 URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0003%3Acard%3D397>

2.6. Publius Ovidius Naso (1973). Fasti. Book I. Translated from Latin by F.A. Petrovsky. In: Publius Ovidius Naso. *Elegies and Short Poems*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura.

- Foreword by M.L. Gasparov. Commentary and editorial translations by M.L. Gasparov and S.A. Osherov. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303006001>
- 2.7. Publius Ovidius Naso (1973). *Fasti*. Translated from Latin by F.A. Petrovsky. In: Publius Ovidius Naso. *Elegies and Short Poems*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. Foreword by M. L. Gasparov. Commentary and editorial translations by M.L. Gasparov and S.A. Osherov. Book I. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303006001> Book II. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303006002>
- 2.8. Publius Ovidius Naso (1963). *Love Elegies (Amores)*. Book III. Translated from Latin by S.V. Shervinsky. Moscow: Gosudarstvennoe Izdatelstvo Khudozhestvennoy Literatury (2, 3, 5, 6, 10, 12, 13). Publius Ovidius Naso (1973). *Elegies and Short Poems*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura (1, 4, 7–9, 11, 14, 15). URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303002003>
- 2.9. Publius Ovidius Naso (1977). *Metamorphoses*. Book XV. Translated from Latin by S.V. Shervinsky. In: Publius Ovidius Naso. *Metamorphoses*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. Notes by F.A. Petrovsky. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1303001015>
- 2.10. Cicero (1998). First Academician 85 = SVF II 113. In: *Fragments of the ancient Stoics*. V. 1. Zeno and pupils. Translated and commentary by A.A. Stolyarov. Moscow, Greco-Latin Cabinet of Yu. A. Shichalin. P. 33.
- 2.11. Quintus Horatius Flaccus. *Carminum*. Liber I. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/carmin1.htm>, Liber II. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/carmin2.htm>
- 2.12. Quintus Horatius Flaccus. *Epistularum*, Liber I. URL: <https://ancientrome.ru/antlitr/horatius/epist1.htm>
- 2.13. Quintus Horatius Flaccus (1936). *Complete Works*. Translated, edited and with notes by F.A. Petrovsky. Moscow-Leningrad: Academia. URL: https://imwerden.de/pdf/goraciy_polnoe_sobranie_sochineny_academia_1936_text.pdf
- 2.14. Poems of Sappho. 48. Δέδουκε μὲν ἃ σελάωννα... URL: <https://sacred-texts.com/cla/usappho/sph49.htm>
- 3.1. Akhmatova, A. (1959). *Summer Garden*. URL: https://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/letnij_sad.htm
- 3.2. Balmont, K. (1908). *Hymns, Songs, and Intentions of the Ancients*. St-Petersburg: Pantheon Publishing House. P. 166. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Зашла_Луна_\(Сапфо;_Бальмонт\)/1908_\(BT\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Зашла_Луна_(Сапфо;_Бальмонт)/1908_(BT))
- 3.3. Baudelaire, Ch. (2009). *Journey*. Translated by Ellis. In: Charles Baudelaire. *Flowers of Evil: Poems*. St-Petersburg, Azbuka Classica. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Путешествие_\(Бодлер;_Эллис\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Путешествие_(Бодлер;_Эллис))
- 3.4. Baudelaire, Ch. (1929). *Journey*. Translated by Adrien Lamblet. In: Charles Baudelaire. *Flowers of Evil*. Paris. URL: <https://mir-knigi.info/books/poeziya-i-dramaturgiya/poeziya/page-35-84156-cvety-zla.html>
- 3.5. Baudelaire, Ch. (1994). *Swimming*. Translated by Marina Tsvetaeva. In: Tsvetaeva Marina. *Collected Works*. Moscow: Ellis Luck. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Плавание_\(Бодлер;_Цветаева\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Плавание_(Бодлер;_Цветаева))
- 3.6. Krechetov, S. (1910). *The Last Man*. In: Sergei Krechetov. *The Flying Dutchman*. Moscow: Grif. URL: <https://slova.org.ru/krechetov/posledniichelovek/>
- 3.7. Mandelstam, O. (1990). *Collected Works in 2 volumes*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. Vol. 1. URL: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_1/03jocular/0452.htm

- 3.8. Tarkovsky, A. (1993). Taurus, Orion, Canis Major... In: Arseny Tarkovsky. *Blessed Light*. St-Petersburg, Severo-Zapad. P. 161.
- 3.9. Augier, E. (1855). *Le Mariage d'Olympe. Piece en trois actes en prose*. Paris. M. Levy. URL: <https://archive.org/details/lemariagedolymp00augiuoft>
- 3.10. Owen, W. Dulce et Decorum Est. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46560/dulce-et-decorum-est>, Beautiful is death for the homeland (translated by Yakov Feldman), URL: https://members.tripod.com/poetry_pearls/Poets/Owen.htm
- 4.1. Vail, P., Genis, A. Joseph Brodsky. (1985) *Marble. Ann Arbor (USA): «Ardis», 1984* // Pyotr Vail, Alexander Genis. Without anger and passion // *GRANI*, Vol. 138, Pp. 130-141. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/grani_138_1985_text.pdf
- 4.2. Degtyarev, V. (2022). Ruin and Utopia // *Sem' Iskusstv*, Vol. 1 (140). URL: <https://7i.7iskusstv.com/y2022/nomer1/degtjarev/>
- 4.3. Ichin, C. (1996). Brodsky and Ovid // *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. No. 19. URL: <https://brodsky.rhga.ru/upload/iblock/702/Бродский%20и%20Овидий.pdf>
- 4.4. Kozlovsky, M. (1986). The Vigils of Alexander the Great. 1785-1788. Marble. In: Lidiya Shaposhnikova, Elena Karpova. *Russian Terracotta of the Classical Era*. State Russian Museum. Exhibition Catalogue. Leningrad: Iskusstvo. URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000013/st009.shtml>
- 4.5. Koroleva, Yu.I. (2010). The Futurological Circle in J. Brodsky's Play Marble // *Znanie. Ponimanie. Umenie Information humanitarian portal*. N 5. Philology. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Koroleva/>
- 4.6. Leving, Yu. Joseph Brodsky in Rome // *Perlov Design Center*. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/books/119650>
- 4.7. More, T. (1935) *A truly golden little book, not less beneficial than enjoyable, about how things should be in a state and about the new island Utopia*. Transl. by A.I. Malein. Moscow – Leningrad: ACADEMIA. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Утопия_%28Мор-Малеин%2C_1935%29.pdf
- 4.8. The Russian National Corpus, URL: <https://ruscorpora.ru/>
- 4.9. *Utopian Studies*. Penn State University Press, 1988-till now. URL: https://www.psupress.org/journals/jnls_utopian_studies.html
- 5.1. Strugatsky, A., Strugatsky, B. (1962). *Noon, XXII century (Return)*. Moscow: Detgiz. URL: https://strugacki.ru/book_11/393.html
- 5.2. Strugatsky, A., Strugatsky, B. (1989). Monday begins on Saturday. In: Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky. *Monday begins on Saturday. The Tale of the Troika. Attempt to escape. It is difficult to be a god*. Moscow: Vsy Moskv. Pp. 3-179.
- 5.3. Strugatsky, A., Strugatsky, B. (1989). Attempt to escape. In: Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky. *Monday begins on Saturday. The tale of the troika. Attempt to escape. It is difficult to be a god*. Moscow: Vsy Moskv. Pp. 289-379.
- 5.4. Strugatsky, A., Strugatsky, B. (1991). Inhabited island. In: Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky. *Inhabited island. Baby*. Moscow: Text. Pp. 5-295.
- 5.5. Strugatsky, A., Strugatsky, B. (2009). *Unknown Strugatskye. Letters. Work diaries*. Moscow: AST. URL: <https://ru-strygackie.livejournal.com/826529.html>
- 5.6. Strugatsky, B. (1996). On the Question of the Materialization of Worlds. In: *Time of Pupils. Anthology*. Moscow: AST, Terra Fantastica. URL: ru.wikipedia.org/wiki/Мир_Полудня#cite_ref-_6d1886021246140f_167-0

- 5.7. Off-line interview with Boris Strugatsky (2000). URL: <https://www.rusf.ru/abs/int0023.htm>
- 5.8. Lukyanov, A. *Black Pawn. Novel*. URL: samlib.ru/l/lukxjanow_a_n/blackpawn.shtml
- 5.9. Shindelarzh, K. (2011). The Strugatsky Brothers: The Phenomenon of Progressorism in the World of Noon // *Novaya Russistica*. Vol. 4, no. 2. Pp. 29-41. URL: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/116270.pdf>
- 5.10. Nesterenko, Yu. The Blinding Light of the Noon, or The Strugatsky Brothers' Fascism. URL: http://fan.lib.ru/n/nesterenko_j_l/text_0570.shtml

Межкультурный диалог в литературе/ Intercultural Dialogue in Literature

УДК 821.161.1.09-31Тургенев И.С.

Марта Садовска

Лодзинский университет (Лодзь, Польша)

E-mail: marta.sadowska@edu.uni.lodz.pl

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-5199-7524>

ФУНКЦИИ МИСТИЧЕСКОГО И ПАРАНОРМАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ «ФАУСТ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация. Настоящее исследование предлагает многоаспектный и детализированный анализ функций мистического и паранормального в художественной системе повести И. С. Тургенева «Фауст» (1856). Центральной задачей работы является не просто констатация наличия данных мотивов, но глубинное исследование их роли как структурных элементов произведения, определяющих развитие сюжета и характеров. Автор статьи последовательно раскрывает, каким образом иррациональные элементы интегрированы в реалистическую ткань текста и служат инструментом для раскрытия внутренних конфликтов, скрытых страхов и процесса нравственного перерождения главных героев — Павла Александровича и Веры Николаевны. Особый акцент делается на интертекстуальном диалоге с трагедией И. В. Гёте «Фауст», исследуется механизм трансформации ключевых философских идей немецкого классика (проблема эгоизма, познания, долга и отречения) в художественном мире Тургенева. В методологическую основу исследования легли сравнительный, психологический, интертекстуальный и культурно-исторический методы, что позволило рассмотреть произведение в контексте русской и европейской литературных традиций, а также философских исканий эпохи. В результате проведенного анализа доказывается, что мистические и паранормальные мотивы (такие как «живой» портрет, явление призрака, роковое предопределение) выполняют в повести полифункциональную роль: они не только создают характерную для «таинственных повестей» атмосферу тревоги и необъяснимого, но и выступают мощным средством психологизации повествования, визуализируя внутренние терзания и процесс духовной эволюции персонажей. В конечном счете, статья приходит к выводу, что сверхъестественное у Тургенева становится катализатором трагического катарсиса для героев, подводя их к экзистенциальному прозрению о необходимости самоотречения и приоритета долга над личным желанием, что напрямую соотносится с центральным эпиграфом произведения — «Entbehren sollst du, sollst entbehren».

Ключевые слова: И.С. Тургенев, «Фауст», «таинственные повести», литература XIX века, И.В. Гёте, мистическое, паранормальное, психологизм, интертекстуальность.

Для цитирования: Садовска М. Функции мистического и паранормального в повести «Фауст» И.С. Тургенева // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 77–94.

Marta Sadowska

University of Łódź (Łódź, Poland)

E-mail: marta.sadowska@edu.uni.lodz.pl

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-5199-7524>

THE ROLE OF MYSTICAL AND PARANORMAL MOTIFS IN I.S. TURGENEV'S NOVELLA "FAUST"

Annotation. This study provides a multifaceted and detailed analysis of the functions of the mystical and paranormal within the artistic system of I. S. Turgenev's novella *Faust* (1856). The central objective of the work is not merely to note the presence of these motifs, but to conduct an in-depth investigation of their role as structural elements of the work that determine plot development and character arcs. The article systematically reveals how irrational elements are integrated into the realistic fabric of the text and serve as a tool for unveiling the internal conflicts, hidden fears, and process of moral transformation of the main characters—Pavel Alexandrovich and Vera Nikolaevna. Particular emphasis is placed on the intertextual dialogue with J. W. Goethe's tragedy *Faust*, examining the mechanism by which key philosophical ideas of the German classic (the problem of egoism, knowledge, duty, and renunciation) are transformed within Turgenev's artistic world. The methodological foundation of the research is built upon comparative, psychological, intertextual, and cultural-historical methods, allowing for the novella to be considered within the context of both Russian and European literary traditions, as well as the philosophical quests of the era. As a result of the analysis, it is demonstrated that the mystical and paranormal motifs (such as the "living" portrait, the apparition of the ghost, and fatal predetermination) perform a polyfunctional role in the story: they not only create the atmosphere of anxiety and the unexplained characteristic of the "mysterious tales," but also act as a powerful means of psychologizing the narrative, visualizing the internal torment and process of spiritual evolution of the characters. Ultimately, the article concludes that the supernatural in Turgenev becomes a catalyst for a tragic catharsis for the heroes, leading them to an existential insight about the necessity of self-renunciation and the priority of duty over personal desire, which directly correlates with the work's central epigraph: "Entbehren sollst du, sollst entbehren."

Keywords: Keywords: I. S. Turgenev, *Faust*, "mysterious tales", 19th-century literature, J. W. Goethe, mystical, paranormal, psychologism, intertextuality.

For citation: Sadowska M. The role of mystical and paranormal motifs in I.S. Turgenev's novella "Faust" // *Literary Criticism: A Modern Paradigm*. 2025. No. 2. Pp. 77–94.

Введение

Русский писатель, И.С. Тургенев наиболее известен своими реалистическими романами и повестями. Однако в его творчестве можно найти и произведения, затрагивающие темы, совсем нетипичные для него. Примером того могут послужить так называемые «таинственные повести», в которых автор использует мотивы паранормального и мистического. Под этим названием подразумевается набор нескольких, коротких произведений, созданных писателем в 1850-1880 гг. В течение многих лет эти повести и рассказы несколько раз становились предметом исследований различных ученых, таких как: Г.Б. Курляндская, В.Н. Топоров, Л.В. Пумпянский, А.Б. Муратов и др. Термин «таинственные повести» впервые употребил Л.В. Пумпянский в статье *Группа таинственных «повестей»*. Исследователь заметил, что в ряду произведений Тургенева появляются общие темы странного и таинственного [6, с. 8]. Определение, употребленное Пумпянским для обозначения этих повестей стало в русской историко-литературной науке общепринятым.

Существует ряд теорий, пытающихся объяснить интерес писателя к «таинственному». Г. Бялый в книге *Тургенев и русский реализм* намекает, что на создание «таинственного» цикла повлиял мистицизм писателя [12, с. 231]. Л.В. Пумпянский тоже отмечает увлечение Тургенева оккультными темами [12, с. 231]. Ученый объясняет «таинственное» в творчестве писателя через призму оккультного опыта, связывая его мистические новеллы с признанием Тургеневым возможности контакта с потусторонним миром, тем самым подчеркивая его догматический, а не фантастический характер [12, с. 231]. В. Фишер, в свою очередь, заметил, что «таинственные, загадочные явления, изображаемые Тургеневым связаны с психологией, а фантастика имеет качество психического феномена» [4, с. 85]. Такую мотивировку обращения к сверхсилам подтверждал и сам писатель, который в 1870 году писал М.В. Авдееву:

Что собственно мистического в *Ергунове* я понять не могу – ибо хотел только представить незаметность перехода из действительности в сон, что всякий на себе испытывал; ... меня исключительно интересует одно: физиономия жизни и правдивая ее передача; а к мистицизму во всех его формах я совершенно равнодушен... [4, с. 85]

Похожее мнение находим также у Е.В. Скудняковой, которая отмечает психологическую мотивировку интереса Тургенева к таинственному:

Этот интерес отчасти инициировался открытиями, сделанными в области естественных наук во второй половине XIX в., и пытливый, чуткий ум писателя осмысливал актуальные проблемы с позиций художественного творчества. Глубины и тайны внутреннего мира человека, его сложность и неповторимость – вот что прежде всего занимает И.С. Тургенева. [13, с. 12]

Существенно отметить, что И.С. Тургенев долгое время жил в Германии, где слушал лекции по филологии и философии в Берлинском университете [5, с. 151]. Кроме того, Тургенев хорошо говорил по-немецки, а также изучал философские и эстетические труды Гегеля, Шеллинга, Канта и Шиллера. Это повлияло на его эстетические и философские интересы и вкусы [5, с. 151]. На интерес Тургенева к теме таинственного в большой степени повлияло также увлечение писателя философией А. Шопенгауэра, которая стала отчасти благодаря его и А. Фета усилиям популярной в России в XIX веке.

Материалы и методы

Исследователи, рассматривающие цикл повестей Тургенева, расходятся в вопросе его состава. До сих пор они не выработали критериев их выделения. Объем цикла меняется в зависимости от мнения и позиции данного исследователя [8, с. 37]. Некоторые литературоведы считают, что в рамки цикла входит только несколько повестей, а другие включают в него даже несколько десятков произведений [8, с. 37]. Чаще всего к «таинственному» циклу исследователи относят такие повести и рассказы И.С. Тургенева как: *Призраки* (1864), *Собака* (1870), *Сон* (1877), *Песнь торжествующей любви* (1881) и *Клара Милич (После смерти)* (1882).

По сравнению с такими популярными произведениями автора, как: *Записки охотника* (1852), *Дворянское гнездо* (1859) или *Отцы и Дети* (1862), повести, входящие в «таинственный» цикл, до сих пор привлекают меньшее внимание исследователей. Именно данный факт обуславливает актуальность выбранной нами темы. Обращение к менее известным повестям Тургенева позволяет точнее исследовать художественное наследие писателя и выявить новые аспекты его творчества.

Предметом нашего анализа станет повесть *Фауст*, написанная И.С. Тургеневым в 1856 г. Следует отметить, что большинство исследователей не относят *Фауста* к «таинственным повестям» [8, с. 37], несмотря на то, что в повести присутствуют общие мотивы, типичные для произведений, входящих в этот цикл, такие как: царствующая атмосфера таинственности и тревоги, присутствие необъяснимых явлений и персонажей, часто

вводятся мотивы смерти, сновидения и несчастья, тайна как центр сюжета, и особое внимание уделяется психологизму и внутреннему миру героев. Поэтому мы согласны с мнением О.Б. Улыбиной, которая включает в «таинственные» повести также такие произведения, как: *Три встречи* (1852), *Фауст* (1856), *Бригадир* (1866), *История лейтенанта Ергунова* (1868), *Стук... стук... стук!* (1870), *Степной король Лир* (1870) и *Часы* (1875) [8, с. 37].

Целью нашего исследования будет выявление роли мотивов мистического и паранормального в художественной структуре этого произведения, а также их влияния на формирование внутреннего мира героев повести. Следует отметить, что *Фауст* Тургенева стал уже предметом анализа таких специалистов, как Л.М. Петрова, которая изучала аксиологические доминанты в повести [9, с. 202], В.М. Головки, исследующего влияние натурфилософских идей И.В. Гёте в творческой рецепции Тургенева [3, с. 8–19], М.В. Половнева, которая обратилась к исследованию повествовательной структуры повести [11, с. 33] и т. д.

Оригинальность нашей статьи заключается в подходе к мистическим и паранормальным мотивам в повести *Фауст*, которые раньше были недостаточно изучены, а также в сопоставлении повести И.С. Тургенева с трагедией Гёте на сюжетном и философском уровне. При анализе мы используем следующие методы: сравнительный, психологический, интертекстуальный и культурно-исторический.

С точки зрения нашего исследования важным будет объяснить употребление таких терминов как «паранормальное» и «мистическое». Так, согласно Большому толковому словарю русского языка под ред. С.А. Кузнецова, прилагательное «паранормальный» это «такой, достоверность которого не имеет объективного подтверждения». Таким образом «паранормальное» можно понять как всякие явления или процессы выходящие за пределы привычных природных и научных законов, которых современная наука не способна объяснить.

Термин «мистика» происходит от греческого слова *mystikos*, которое обозначает тайный, сокровенный. Выше упомянутый словарь характеризует это слово как «Вера в существование сверхъестественных, фантастических сил, с которыми таинственным образом связан и может общаться человек». Следовательно «мистическое» отличается от «паранормального» тем, что оно направлено на религиозно-философские представления и внутренние переживания человека.

Результаты и обсуждение

Повесть *Фауст* впервые была напечатана в журнале «Современник» в 1856 г. с подзаголовком *Рассказ в девяти письмах* и принадлежит эпистолярной прозе. Входит в него 9 писем, которым предшествует эпиграф из *Фауста* Иоганна Вольфганга фон Гёте: «Entbehren sollst du, sollst entbehren». Эту цитату, происходящую из первой части *Фауста* Гёте, переводится как «Отречься должен ты, отречься». Эти слова высказывает сам Доктор Фауст во время разговора с Мефистофелем в своем кабинете. Они отражают внутренний конфликт, с которым сталкивается герой. Его суть заключается в борьбе между духовным и физическим, то есть тем, как Фауст должен поступать в соответствии с нравственными нормами, и тем, к чему его побуждают скрытые желания и страсти. Доктор Фауст под влиянием внушения Мефистофеля отвергает духовный идеализм и выбирает гедонизм, давая волю своему эгоизму. В.Н. Топоров отмечает, что в отличие от Гёте, который исползает эту цитату иронично, Тургенев употребляет ее совершенно серьезно, придавая ей глубокий экзистенциальный смысл [14, с. 173].

Главный герой повести И.С. Тургенева — Павел Алексеевич Б., который после девяти лет странствий возвращается в родное поместье. Из-за скуки герой пишет письма своему другу Семену Николаевичу В., в которых рассказывает о своей повседневной жизни в провинции, в том числе о своей новой встрече с Верой Николаевной Приимковой, на которой он когда-то хотел жениться, и которая сейчас является женой его друга по университету. Из писем мы узнаем, что чувство Павла Алексеевича к Вере не остыло.

Таинственные мотивы в повести особенно связаны с главной героиней, Верой Николаевной. Особо интересной в этом плане является ее семейная история. Ее дед, то есть отец ее матери, госпожи Ельцовой, Ладанов долгое время прожил в Италии, где влюбился в крестьянку, которую похитил у ее жениха. Когда у них родилась дочь, случилось огромное несчастье: спустя два дня после родов мать госпожи Ельцовой убил ее ревнивый жених. После этого потрясающего события Ладанов с дочерью вернулся в Россию. С этого времени он серьезно занялся алхимией, анатомией и каббалистикой. Он верил в возможность общения с духами, вызывать умерших и даже пытался продлить человеческую жизнь. Он почти не выходил из своей комнаты. Соседи считали его колдуном. Несмотря на свои странные увлечения, он не забывал о своей дочери. Благодаря его заботе, она получила хорошее образование и выучила несколько языков. Когда она сбежала из родного дома с женихом, отец

никогда не простил ей этого. Он предсказал супругам печальную судьбу и умер в одиночестве.

Госпожа Ельцова была довольно странной женщиной. Она вышла замуж по любви за мужчину на несколько лет моложе ее, который увез ее из родного дома. Из-за трагической смерти мужа во время охоты, она быстро стала вдовой. Женщина едва перенесла потерю любимого мужчины и до конца своей жизни надевала траурную одежду. Госпожа Ельцова, оставшись вдовой, посвятила свою жизнь дочери, однако ее способ воспитания был довольно странным, поскольку женщина опасалась всего, что могло действовать на воображение, она запрещала дочери читать книги:

Но и у г-жи Ельцовой были свои *idées fixes*, свои коньки. Она, например, как огня боялась всего, что может действовать на воображение; а потому ее дочь до семнадцатилетнего возраста не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения [...][15, с. 98].

Госпожа Ельцова боялась, что Вера под влиянием «фантастических сочинений» может начать приближаться к этим странным, темным силам, перед которыми она хотела ее спасти:

«Я боюсь жизни», – сказала она мне однажды. И точно, она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются! Страшно сказались эти силы Ельцовой: вспомни смерть ее матери, ее мужа, ее отца...[15, с. 98].

Тяжелый жизненный опыт женщины сильно повлиял на ее жизненные выборы, в том числе, на способ воспитания ее дочери. Можно предположить, что ее страх перед тайными силами связан с увлечением ее отца алхимией и каббалистикой. Возможно, что в своем родном доме она могла стать свидетельницей паранормальных явлений, которые оставили следы в ее психике. Как раз это могло стать причиной ее особой заботы о дочери. Именно поэтому мать научила Веру, чтобы в жизни она руководствовалась рассудком и избегала всего, что связано с фантастическим.

Именно такая странная система воспитания дочери стала причиной отказа Ельцовой Павлу Алексеевичу в руке Веры. Мать знала, что Павел Алексеевич увлекается поэзией. Зато у его друга по университету,

Приимкова, был совсем другой характер — и по этой причине он казался ей лучшим кандидатом на мужа.

Посетив дом Приимкова и Веры, Павел Алексеевич удивился, что несмотря на то, что с их последней встречи прошло 12 лет, Вера до сих пор живет по правилам своей умершей матери. Герой решил нарушить это и пообещал Вере принести ей свою любимую книгу – *Фауста* Гёте.

Интересной является реакция Павла Алексеевича на портрет госпожи Ельцовой, увиденный у Приимковых. При первом визите в доме супругов он замечает следующее:

В гостиной, над диваном, висит портрет этой странной женщины, поразительно схожий. Он мне бросился в глаза, как только я вошел. Казалось, она строго и внимательно смотрела на меня [15, с. 101].

Следует отметить, что мотив «живого портрета», то есть следящего взглядом за зрителем, является устойчивым литературным приемом. Как пишет В.Ю. Баль, упомянутый мотив представляет собой систему смыслов, связанных с антропологическими, онтологическими и эстетическими проблемами творчества [1, с. 13]. Этот литературный прием можно также заметить в таких произведениях, как *Неведомый шедевр* (1831) О. Бальзака, *Портрет* (1835) Н.В. Гоголя, *Овальный портрет* (1842) Э.А. По и др.

Вышеуказанную сцену можно воспринять по-разному. С одной стороны, ощущение Павла Алексеевича может быть связано с доминантной личностью госпожи Ельцовой, которая даже после смерти продолжает влиять на людей из своей ближайшей среды. Герой помнит ее поведение при жизни и ему кажется, что она дальше наблюдает за ним со своего портрета. С другой стороны указанный фрагмент может прямо свидетельствовать о нарушении границы между реальностью и потусторонним. Таким образом это не просто странное ощущение героя, а подтверждение, что дух Ельцовой продолжает присутствовать в реальном мире. Такую интерпретацию подтверждает сцена, в которой Павел Алексеевич посещает дом Приимковых уже после знакомства Веры Николаевны с запрещенной ее матерью литературой. Он замечает перемену в выражении лица госпожи Ельцовой:

На другое утро я раньше всех сошел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. «Что, взяла, – подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, – ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!» Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя...

но на этот раз мне, право, почудилось, что старуха с укоризной обратила их на меня [15, с. 109].

Портрет Ельцовой в приведенной сцене не только способствует созданию таинственного настроения, но также вызывает у героя чувство неуверенности и побуждает его к саморефлексии над своими эгоистическими поступками. Тем самым можно предположить, что зловещий, оценивающий взгляд пожилой женщины существует лишь в воображении Павла Алексеевича и является проекцией его скрытых сомнений и мыслей. Можно догадаться, что под влиянием этих ощущений герой начинает сознавать, что в отношении к Вере и другим людям он не должен руководствоваться только своими собственными желаниями. Таким образом, сверхъестественное присутствие матери Веры Николаевны выполняет здесь психологическую роль, побуждая героя к анализу собственного поведения и эмоций.

Одним из ключевых аспектов раскрытия внутреннего мира героев становится анализ их духовной и психической эволюции на протяжении всей повести. Павел Алексеевич в начале произведения предстает человеком почти сорокалетним, имеющим определенный жизненный опыт; однако он ощущает своего рода внутреннюю нехватку, о которой пишет своему другу в первом письме:

А все-таки мне кажется, что, несмотря на весь мой жизненный опыт, есть еще что-то такое на свете, друг Горацио, чего я не испытал, и это «что-то» — чуть ли не самое важное [15, с. 94].

Эти слова можно интерпретировать разнообразно. С одной стороны, они могут свидетельствовать о жизненной скуке, которая вызывает у героя потребность пережить что-то волнующее и способное изменить его жизнь. С другой стороны, они способны составлять прямое выражение его внутреннего предчувствия о том, что в ближайшее время случится что-то, что изменится его мир.

Во время первых визитов в доме Приимковых, Павел Алексеевич является человеком уверенным в своей правоте и убеждениях. Он не скрывает своего отрицательного отношения к философии матери Веры в отношении поэзии:

Представь мое изумление: Вера Николаевна до сих пор не прочла ни одного романа, ни одного стихотворения — словом, ни одного, как

она выражается, выдуманного сочинения! Это непостижимое равнодушие к возвышеннейшим удовольствиям ума меня рассердило. В женщине умной и, сколько я могу судить, тонко чувствующей это просто непростительно [15, с. 101].

Предложенная уверенность в себе Павла Алексеевича заметна в его разговорах с Верой Николаевной. Это особенно проявляется когда несмотря на ее первоначальную неприязнь, он решает принести и прочитать ей *Фауста* Гёте:

– Я на них не нападаю: я с детства привыкла не читать этих выдуманных сочинений; матушке так было угодно, а я чем больше живу, тем больше убеждаюсь в том, что всё, что матушка ни делала, всё, что она ни говорила, была правда, святая правда.

– Ну, как вы хотите, а я с вами согласиться не могу: я убежден, что вы напрасно лишаете себя самого чистого, самого законного наслаждения. Ведь вы не отвергаете музыки, живописи: отчего же вы отвергаете поэзию?

– Я ее не отвергаю: я до сих пор с ней не познакомилась – вот и всё. Так я возьмусь за это! Ведь ваша матушка не на всю жизнь запретила вам знакомство с произведениями изящной словесности?

– Нет; как я вышла замуж, матушка сняла с меня всякое запрещение; мне самой в мысли не приходило читать... как вы это сказали?.. ну, словом, читать романы.

Я с недоумением слушал Веру Николаевну: я этого не ожидал.

Она смотрела на меня своим спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся.

– Я вам принесу книгу! – воскликнул я. (У меня в голове мелькнул недавно мной прочтенный «Фауст».) [15, с. 102].

Герою удастся придерживаться своей точки зрения и поступить по собственному убеждению, однако под влиянием происходящих в следующие дни действий его подход меняет и он начинает сомневаться в своих поступках, что ярко указывают проанализированные выше фрагменты.

Очередные внутренние колебания Павла Алексеевича заметны после их свидания в доме, где они читали *Фауста*. Во время этого разговора герой замечает тревожность и странное поведение Веры:

Как я провел ночь и следующий день до вечера – этого передать нельзя. Помню только, что я лежал ничком, спрятав лицо в руки, вспоминал ее улыбку перед поцелуем, шептал: «Вот она, наконец...»

Вспоминал я также слова Ельцовой, переданные мне Верой. Она ей сказала однажды: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется».

Еще вот что мне приходило на память: мы как-то толковали с Верой о том, что значит уменье, талант.

– Я умею только одно, – сказала она, – молчать до последней минуты.

Я тогда ничего не понимал.

«Но что значит ее испуг?.. – спрашивал я себя. – Неужели она точно видела Ельцову? Воображение!» – думал я и снова предавался ощущениям ожидания [15, с. 125].

Можно предлагать, что в этой сцене Павел Алексеевич начинает осознавать смысл запрета госпожи Ельцовой и понимать, что он был направлен на защиту психики ее дочери. Герой подсознательно сознает, что посредственно его эгоистическое решение о ознакомлении ее с поэзией ухудшает психическое состояние Веры.

Кульминацией перерождения героя и смены его мировоззрения является смерть Веры Николаевны. Анализируя последнее письмо Павла Алексеевича к другу, можем заметить каким образом оно меняется под влиянием пережитого несчастья:

Одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь — тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща; а в молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше, тем дальше уйдешь. Молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза [15, с. 129].

В своем высказывании герой подчеркивает мысль, что человек не должен быть эгоистичным, только стараться жить для других. Тем самым, Павел Алексеевич признает что до сих пор он жил неправильно, а лишь тяжелый опыт связан со смертью Веры позволил ему понять суть человеческой судьбы. Эта эмоциональная перемена соотносится с

эпиграфом, использованным Тургеневым, становясь своего рода средством переосмысления и переубеждения для героя.

Основную часть *Фауста* И.С. Тургенева составляет описание внутренней трансформации, которую переживает Вера Николаевна под влиянием общения с поэзией:

Вера Николаевна не шевелилась; раза два я украдкой взглянул на нее: глаза ее внимательно и прямо были устремлены на меня; ее лицо мне показалось бледным. После первой встречи Фауста с Гретхен она отделилась от спинки кресел, сложила руки и в таком положении осталась неподвижной до конца [15, с. 106].

О том, что чтение сильно подействовало на героиню, свидетельствовала головная боль и бессонница, которые навели ее ночью. Несмотря на это, она не бросила совместное чтение с Павлом. Процесс чтения регулярно прерывался их обсуждениями по поводу прочитанного. Вера особо опасалась Мефистофеля: «Мефистофель ее пугает не как черт, а как „что-то такое, что в каждом человеке может быть...”» [15, с. 112]. Эти слова могут свидетельствовать о том, что героиня верит в тайные стороны жизни. Вышесказанное подтверждает тоже разговор Веры с Павлом Алексеевичем и ее мужем, во время которого Вера призналась в том, что она верит в привидения и боится «мрачного». Как кажется Павлу, это связано с историей ее предка:

Ельцова, перед свадьбой своей дочери, рассказала ей всю свою жизнь, смерть своей матери и т. д., вероятно, с поучительной целью. На Веру особенно подействовало то, что она услышала о деде, об этом таинственном Ладанове. Не от этого ли она верит в привидения? Странно! сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него...[15, с. 118].

Самым ярким примером воздействия тайных сил природы на человеческую жизнь является появление призрака умершей Ельцовой во время тайного свидания Веры с Павлом и их поцелуя:

Этот поцелуй был первым и последним.

Вера вдруг вырвалась из рук моих и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...

– Оглянитесь, – сказала она мне дрожащим голосом, – вы ничего не видите?

Я быстро обернулся.

– Ничего. А вы разве что-нибудь видите?

– Теперь не вижу, а видела.

Она глубоко и редко дышала.

– Кого? что?

– Мою мать, – медленно проговорила она и затрепетала вся.

Я тоже вздрогнул, словно холодом меня обдало. Мне вдруг стало жутко, как преступнику. Да разве я не был преступником в это мгновение?

– Полноте! – начал я, – что вы это? Скажите мне лучше...

– Нет, ради бога, нет! – перебила она и схватила себя за голову. – Это сумасшествие... Я с ума схожу... Этим шутить нельзя – это смерть... Прощайте... [15, с. 124].

Как веруют в народе, призрак может появиться в случае, когда умерший не был погребен должным образом или его задержало в этом мире какое-либо обещание или невыполненное дело [10, с. 215]. Существует мнение, что призрак может также показаться человеку или навещать его сны, чтобы предупредить его о печальном будущем или приближении смерти [7]. Появление призрака матери Веры было принято ею как предзнаменование несчастья.

Поведение Веры свидетельствует о глубоком нервном расстройстве, которое отозвалось после совместного чтения *Фауста*. Под влиянием поэмы в героине пробуждаются забытые и неизвестные ей ранее чувства. Она начинает понимать, что человеческая жизнь основана не на разумных основаниях, а на тайных помыслах. Столкновение с этими новыми и непонятными явлениями приводит Веру к болезни, а затем к смерти.

Тургенев не случайно выбрал для чтения героями именно *Фауста*. Как мы уже отметили в начале нашей статьи, русский реалист изучал философию в Берлинском Университете, где имел возможность ознакомиться с трудами немецких писателей на исходном языке [2, с. 169]. Среди них был именно *Фауст* И. В. Гёте, который несомненно стал его любимым произведением. Как замечает И. В. Волков: «Весь 1839 г. проходит у него под знаком изучения Гёте» [2, с. 169]. Затем в 1845 г. написал рецензию на перевод *Фауста* М. Вронченко и статью, посвященную анализу *Фауста* Гёте. В этой статье писатель продолжил разговор о немецкой литературе и народности, который раньше затронул в статье о Вильгельме Телле. Тургенев считал, что: «Жизнь каждого народа можно сравнить с жизнью отдельного человека, с той только разницей, что народ, как природа, способен вечно возрождаться» [16, с. 202].

По словам писателя, гениальность Гёте была связана с тем, что в нем отражались все стремления и желания его народа. Гёте, как писатель XVIII века, вложил в своего *Фауста* идеи просвещения и поэтому Тургенев считал его произведение заодно «чисто человеческим» и «чисто эгоистическим» [16, с. 205–207]. И.С. Тургенев объяснял свое утверждение воздействием на общество немецкой идеалистической философии, которая способствовала раскрытию индивидуалистического сознания. По словам писателя, наследством того стало «распадение Германии на атомы, где каждый хлопотал о своей собственной личности» [16, с. 205–206]. Таким образом, суть *Фауста* Гёте и *Фауста* Тургенева заключается в трагедии эгоизма.

Об этом замысле ярко свидетельствует также раньше упомянутый нами эпиграф, выбранный для повести Тургеневым: «Entbehren sollst du, sollst entbehren» [15, с. 90]. На основе анализа внутреннего мира Павла Алексеевича можем интерпретировать эту цитату как прямое предупреждение перед тем, что человек не должен жить только ради собственного эго и удовлетворения страстей. Эти слова выражают идею необходимости смирения с судьбой и ограничения личных желаний.

Одним из самых ярких примеров сходства между главными героями обоих произведений является именно эгоистическое поведение и его последствия. Герой Гёте, Доктор Фауст соблазняет, а затем использует Гретхен, чтобы с ее помощью почувствовать любовь и страсть, что в итоге приводит к разрушению ее жизни. В повести Тургенева Павел Алексеевич по своим личным убеждениям решает ознакомить Веру Николаевну с запрещенными книгами, что в конце концов приводит к ее болезни и смерти. В обоих случаях результат их эгоизма оказывается точно такой же трагический, то есть, что их любимые женщины жертвуют своим счастьем, свободой, а в случае Веры Николаевны даже жизнью.

В произведении Тургенева можно найти и другие параллели с произведением немецкого романтика, включая романтические и фантастические элементы, такие как: одиночество и внутренний конфликт главных героев, трагическая любовь, сверхъестественное и переход за границы реального, а также изображение исключительных личностей, романтику отношения к действительности, романтический пафос, а также использование средств и приемов типичных для романтического стиля.

Романтика у Тургенева проявляется в особом отношении к жизни, стремлении личности к возвышенному идеалу. Романтические черты подчеркиваются и во внешнем виде героев, особенно Веры, которая не похожа на русских барышень:

Вера Николаевна не походила на обыкновенных русских барышень: на ней лежал какой-то особый отпечаток. Меня с первого раза поразило в ней удивительное спокойствие всех ее движений и речей. Она, казалось, ни о чем не хлопотала, не тревожилась, отвечала просто и умно, слушала внимательно. Выражение ее лица было искреннее и правдивое, как у ребенка, но несколько холодно и однообразно, хотя и не задумчиво [15, с. 97–98].

Выводы

Проведенный нами анализ позволяет сделать несколько выводов. Таинственное в *Фаусте* И.С. Тургенева особенно проявляется через персонаж Веры Николаевны – как посредством загадочной истории ее рода, так и через мистическое воздействие *Фауста* Гёте на ее психику. Мистическое и паранормальное в произведении являются фоном для перерождения героев, причем этот процесс проявляется у каждого по-своему. В случае Веры Николаевны, необъяснимый опыт способствует раскрытию ее психического состояния. Это происходит через чтение ею поэмы Гёте, что в итоге приводит ее к трагическому концу. Болезнь и скорая смерть героини вызваны тем, что ее хрупкая психика не выдерживает сильного переживания от *Фауста* Гёте, угрызений совести из-за нарушения запрета матери, а также осознания любви к Павлу Алексеевичу. У Павла Алексеевича перерождение происходит совсем другим образом. Таинственные события, связанные с Верой и ей матерью, способствуют изменению мировоззрения Павла Алексеевича на основе осознания ним собственных ложных убеждений, ошибок и прежнего эгоизма. Смерть Веры, вызванная совместным чтением *Фауста*, позволяет герою эмоционально повзрослеть и обрести новую жизненную перспективу, к которой он раньше стремился.

Таким образом можем предложить, что упомянутые выше мотивы выполняют в произведении психологическую функцию, позволяя читателю проникнуть во внутренний мир героев, а также и проследить их духовное и психическое развитие, происходящее под влиянием пережитых событий.

Не случайным является само название повести И.С. Тургенева – *Фауст*. Этот выбор обусловлен глубоким знанием немецкой литературы и философии, а также искренним почтением к трагедии И.В. Гёте, которую Тургенев считал важнейшим достижением мировой литературы. На основе сравнительного анализа обоих произведений можно сделать вывод, что их объединяет общая идея, то есть изображение трагедии эгоизма, о которой ярко свидетельствует использованный Тургеневым эпиграф. На конец нам

удалось выявить несколько сходств и параллелей между поэмой Гёте и повестью Тургенева, таких как отношение обоих героев к своим возлюбленным, а также присутствие романтических и фантастических элементов.

Литература

1. Баль В.Ю. *Мотив «Живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: Текст и контекст* // Вестник Томского государственного университета, 2009. №323. С. 13–15, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-zhivogo-portreta-v-povesti-n-v-gogolya-portret-tekst-i-kontekst>
2. Волков И.В. *И.С. Тургенев – читатель трагедии И. В. Гёте «Фауст» (по материалам помет и маргиналий на переводе М.П. Вронченко). Статья 1* // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2025. №93. С. 167–194, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-s-turgenev-chitatel-tragedii-i-v-gyote-faust-po-materialam-pomet-i-marginaliy-na-perevode-m-p-vronchenko-statya-1>
3. Головкин В.М. *Натурфилософские идеи И.-В. Гёте в творческой рецепции И.С. Тургенева* // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование, 2015. №4 (20). С. 8–19, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naturfilosofskie-idei-i-v-gyote-v-tvorcheskoy-retseptsii-i-s-turgeneva>
4. Гулевич Е.В. *«Таинственное». От Тургенева к Джеймсу* // Вестник МДПУ імя І.П. Шамякіна, 2010. №3 (28), С. 84–89, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tainstvennoe-ot-turgeneva-k-dzheym-su>
5. Киселева Е.А. *Шопенгаурианские мотивы в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева* // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки, 2014. №4 (32). С. 150–161, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shopengaurianskie-motivy-v-stihotvoreniiyah-v-proze-i-s-turgeneva>
6. Кузавова М.В. *Циклообразование в творчестве И. С. Тургенева* // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. №3. С. 7–15.
7. Кузнецова Н.В. *К вопросу о смысловых и сюжетообразующих функциях «призрака» в малой прозе XIX века* // Медиаскоп, 2019. №2. [электронный ресурс] URL: <http://www.mediascope.ru/2543>
8. Минюй Ц. *Мотивы «Таинственных» повестей И. С. Тургенева* // Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2016. №4 (26). С. 36–40.
9. Петрова Л.М. *Аксиологические доминанты в повести И. С. Тургенева «Фауст»* // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2015. №6. С. 201–205.
10. Ползунова М.В., Зубаирова К.Ф. *Прагматика сверхъестественного в художественном дискурсе* // Современное педагогическое образование, 2020. №4. С. 213–218.
11. Половнева М. В., *Повествовательная структура повести И. С. Тургенева «Фауст»* // «Вопросы журналистики, педагогики, языкознания», 2018. № 1. С. 27–36, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/povestvovatel'naya-struktura-povesti-i-s-turgeneva-faust>

12. Сенькина Ю.Н. *К истории изучения «Таинственных повестей» И. С. Тургенева* // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2008, №61. С. 230–233, [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-izucheniya-tainstvennyh-povestey-i-s-turgeneva>
13. Скуднякова Е.В., *Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саранск, 2009.* [электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/fantasticheskoe-v-poetike-tainstvennykh-povestey-turgeneva>
14. Топоров В.Н. *Странный Тургенев (Четыре главы)*, М.: Российский государственный Гуманитарий университет, 1998.
15. Тургенев И.С. *Фауст*, [в:] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, том 5, под ред. М.П. Алексеева, Москва: Наука 1980.
16. Тургенев И.С. *Фауст, траг. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург* // И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том 1 / под ред. М.П. Алексеева, М.: Наука, 1978.

References

1. Bal', V. Yu. (2009). Motiv «Zhivogo portreta» v povesti N. V. Gogolya «Portret»: Tekst i kontekst [The motif of the "living portrait" in N.V. Gogol's story "Portrait": Text and context]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 323, 13–15. <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-zhivogo-portreta-v-povesti-n-v-gogolya-portret-tekst-i-kontekst>
2. Gulevich, E. V. (2010). «Tainstvennoe». Ot Turgeneva k Dzhejmsu ["The Mysterious". From Turgenev to James]. *Vestnik MDPU imya I. P. Shamjakina*, 3(28), 84–89. <https://cyberleninka.ru/article/n/tainstvennoe-ot-turgeneva-k-dzhejmsu>
3. Golovko, V. M. (2015). Naturfilosofskie idei I.-V. Gyote v tvorcheskoj recepcii I. S. Turgeneva [The natural philosophy ideas of J.W. Goethe in the creative reception of I.S. Turgenev]. *Vestnik MGPU. Seriya: Filologiya. Teoriya yazyka. Yazykovoe obrazovanie*, 4(20), 8–19. <https://cyberleninka.ru/article/n/naturfilosofskie-idei-i-v-gyote-v-tvorcheskoj-retsepcii-i-s-turgeneva>
4. Volkov, I. V. (2025). I. S. Turgenev – chitatel' tragedii I. V. Gyote «Faust» (po materialam pomet i marginalij na perevode M.P. Vronchenko). Stat'ya 1 [I.S. Turgenev as a reader of J.W. Goethe's tragedy "Faust" (based on notes and marginalia in the translation by M.P. Vronchenko). Article 1]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 93, 167–194. <https://cyberleninka.ru/article/n/i-s-turgenev-chitatel-tragedii-i-v-gyote-faust-po-materialam-pomet-i-marginaliy-na-perevode-m-p-vronchenko-statya-1>
5. Kiseleva, E. A. (2014). Shopengaurianskie motivy v «Stihotvorenijah v proze» I. S. Turgeneva [Schopenhauerian motifs in "Poems in Prose" by I.S. Turgenev]. *Izvestiya VUZov. Povolzhskij region. Gumanitarnye nauki*, 4(32), 150–161. <https://cyberleninka.ru/article/n/shopengaurianskie-motivy-v-stihotvorenijah-v-proze-i-s-turgeneva>
6. Kuzavova, M. V. (2012). Cikloobrazovanie v tvorchestve I. S. Turgeneva [Cycle formation in the works of I.S. Turgenev]. *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina*, 3, 7–15.

7. Kuznecova, N. V. (2019). K voprosu o smyslovyyh i syuzhetoobrazuyushchih funkciyah «prizraka» v maloj proze XIX veka [On the issue of the semantic and plot-forming functions of the "ghost" in the short prose of the 19th century]. *Mediascope*, 2. <http://www.mediascope.ru/2543>
8. Minjui, C. (2016). Motivy «Tainstvennykh» povestej I. S. Turgeneva [Motifs of I.S. Turgenev's "Mysterious" tales]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*, 4(26), 36–40.
9. Petrova, L. M. (2015). Aksiologicheskie dominanty v povesti I. S. Turgeneva «Faust» [Axiological dominants in I.S. Turgenev's story "Faust"]. *Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i social'nye nauki*, 6, 201–205.
10. Polzunova, M. V., & Zubairova, K. F. (2020). Pragmatika sverh"estestvennogo v hudozhestvennom diskurse [The pragmatics of the supernatural in artistic discourse]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie*, 4, 213–218.
11. Polovneva, M. V. (2017). Povestvovatel'naya struktura povesti I. S. Turgeneva «Faust» [Narrative structure of the story "Faust" by I.S. Turgenev]. *Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznanija*, 7(256), 26–32.
12. Sen'kina, Yu. N. (2008). K istorii izucheniya «Tainstvennykh povestej» I. S. Turgeneva [On the history of the study of I.S. Turgenev's "Mysterious Tales"]. *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*, 61, 230–233. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-izucheniya-tainstvennykh-povestey-i-s-turgeneva>
13. Skudnyakova, E. V. (2009). *Fantasticheskoe v poetike «tainstvennykh povestej» I. S. Turgeneva* [The fantastic in the poetics of I.S. Turgenev's "mysterious tales"] [Abstract of PhD dissertation, Mordovia State University]. <https://www.dissercat.com/content/fantasticheskoe-v-poetike-tainstvennykh-povestey-turgeneva>
14. Toporov, V. N. (1998). *Strannyj Turgenev (Chetyre glavy)* [The strange Turgenev (Four chapters)]. Rossijskij gosudarstvennyj Gumanitarnyj universitet.
15. Turgenev, I. S. (1978). Faust, trag. Soch. Gyote. Perevod pervoj i izlozhenie vtoroj chasti. M. Vronchenko. 1844. Sankt-Peterburg [Faust, a tragedy by Goethe. Translation of the first and summary of the second part by M. Vronchenko. 1844. St. Petersburg]. In I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v tridcati tomah* (Vol. 1, pp. 201–222). Nauka.
16. Turgenev, I. S. (1980). Faust. In I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v tridcati tomah* (Vol. 5, pp. 135–201). Nauka.

Азиза Манабовна Балтабаева

Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека (Ташкент, Узбекистан)

E-mail: aje_kurilovi4@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0463-7087>

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Т. ПУЛАТОВА «ВТОРОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ КАИПА»

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния западноевропейских традиций на произведения узбекского прозаика Т. Пулатова, который в своем творчестве синтезировал восточные и западноевропейские традиции создания эпических произведений. Автор статьи при решении теоретической проблемы влияния западноевропейских традиций в творчестве узбекского писателя Т. Пулатова использует сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, структурно-семантический методы и приемы литературоведческого анализа художественного произведения, что обуславливает специфику поставленной в статье цели. Статья включает краткий теоретический экскурс в историю западноевропейского жанра «story» и жанра восточной қисса. Каждый жанр включает в себя специфические признаки, такие как столкновение различных систем ценностей; испытание героя бытом, переход от безличного повествования к рефлексирующему внутреннему монологу; использование приема ретроспекции монологов-воспоминаний («story»); дервишество; цикличность сюжета, иносказательно-обобщенные вставные сюжеты; притчевость, сказовость («қисса»). Литературоведческий анализ данного художественного текста позволил выявить в произведении такие признаки классической западноевропейской «story» как реалистическое глубинное постижение жизни; восприятие мира и человека в его сложном, противоречивом единстве; разумное следование духовным законам, нравственным истинам; расширение границ пространства и времени, благодаря включению внесюжетных элементов и ретроспективной композиции. Так, в повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа» наблюдается контаминация жанровых признаков западноевропейской «story», повести-притчи и повести-исповеди. В статье отмечается, что за счет влияния западноевропейских традиций произведение Т. Пулатова усложняется, более разнообразной и богатой становится изобразительно-выразительная художественная палитра (символичность, глубокий психологизм, смысловое расширение образной структуры, использование вставных элементов), а также автор использует перволичную форму повествования. Моральный выбор выражает внутреннюю сущность персонажа и раскрывает нравственную позицию автора, одновременно изменяется характер построения образа, обогащается набор композиционных средств и художественных приемов. В целом, следование западноевропейским традициям позволило узбекской повести второй половины XX века отойти от дидактизма, описательности и обрести новые свойства в эстетическом, философском и жанровом аспектах.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, западноевропейские литературные традиции, «story», узбекская литература, литературоведческий анализ,

жанр повести, сравнительно-типологический метод, сравнительно-исторический метод, структурно-семантический метод.

Для цитирования: Балтабаева А.М. Преломление западноевропейских литературных традиций в произведении Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа» // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 95–111.

Aziza M. Baltabayeva

National University of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)

E-mail: eje_kurilovi4@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0463-7087>

REFRACTION OF WESTERN EUROPEAN LITERARY TRADITIONS IN T. PULATOV'S WORK "THE SECOND JOURNEY OF KAIP"

Annotation. This article analyzes the influence of Western European traditions on the works of Uzbek writer T. Pulatov, who synthesized Eastern and Western European traditions of epic writing. In addressing the theoretical problem of Western European influence on the works of Uzbek writer T. Pulatov, the author uses comparative-typological, comparative-historical, and structural-semantic methods and techniques of literary analysis, which determines the specificity of the article's goal. The article includes a brief theoretical overview of the history of the Western European story genre and the Eastern qissa genre. Each genre includes specific features, such as the clash of different value systems; the hero's ordeal with everyday life, the transition from impersonal narration to a reflective internal monologue; the use of flashbacks in monologues-memories ("stories"); dervishness; The cyclical nature of the plot, allegorical and generalized inserted plots; parable, fairy-tale quality ("qissa"). Literary analysis of this artistic text revealed such features of the classical Western European "story" in the work as a realistic, profound comprehension of life; the perception of the world and man in its complex, contradictory unity; rational adherence to spiritual laws, moral truths; the expansion of the boundaries of space and time, thanks to the inclusion of extra-plot elements and a retrospective composition. Thus, in T. Pulatov's story "The Second Journey of Kaip", a contamination of the genre features of the Western European "story" is observed: the parable story and the confessional story. The article notes that the influence of Western European traditions enhances T. Pulatov's work, adding more complexity and richness to the expressive palette (symbolism, profound psychologism, semantic expansion of the figurative structure, and the use of inserted elements). The author also utilizes a more original narrative form. Moral choices express the character's inner essence and reveal the author's moral position, while simultaneously altering the character's construction and enriching the range of compositional devices and artistic techniques. Overall, adherence to Western European traditions allowed the Uzbek novella of the second half of the 20th century to move away from didacticism and descriptiveness and acquire new aesthetic, philosophical, and genre-specific qualities.

Keywords: comparative literature, Western European literary traditions, "story", Uzbek literature, literary analysis, story genre, comparative-typological method, comparative-historical method, structural-semantic method.

For citation: Baltabayeva A.M. Refraction of Western European literary traditions in T. Pulatov's work "The Second Journey of Kaip" // Literary Criticism: A Modern Paradigm. 2025. No. 2. Pp. 95–111.

Введение

В современной гуманитарной науке, в частности в сравнительном литературоведении, исследование вопросов литературного влияния, контактно-генетических связей и типологических схождений национальных литератур считается приоритетным направлением. Именно филологический анализ влияния западноевропейской литературы на формирование прозаических произведений в узбекской литературе второй половины XX века позволяет глубоко осмыслить не только историко-культурные взаимосвязи, но и логику движения мировой литературы в целом.

В рамках данной статьи мы остановимся на анализе повести узбекского писателя Т. Пулатова, который в своем творчестве синтезировал восточные и западноевропейские традиции создания эпических произведений.

Целью данной статьи является выявление характера влияния западноевропейских литературных традиций на произведения узбекского прозаика Т. Пулатова.

Обзор литературы

Основу современной теории жанра повести составляют работы Камиловой С.Э. [5], Г.Ташпулатова [12], Г. Османалиевой [10]. Данные исследования посвящены развитию среднего эпического жанра в узбекской литературе, а также формально-содержательным аспектам повести в творчестве отдельных авторов.

В литературоведении Узбекистана всесторонний анализ современной повести отсутствует, хотя некоторые исследования узбекских литературоведов, посвященные методологическим, историко-литературным и аналитическим проблемам жанрового развития художественной литературы представляют особый интерес. Так, в работах А. Абророва [1], Э. Каримова [6], Х. Болтабоева [3], Д. Куранова [4], Д. Холдарова [15], А. Улугова [13], Г. Тошпулатова [12], Д. Холдарова [15] исследуются жанровые признаки узбекской прозы, место и роль повести в узбекском литературном процессе. Следует отметить, что А. Холмуродов, исследуя проблему формирования узбекской повести европейского типа, отмечает синтез традиций европейской классической и восточной литератур [16], а С. Камилова делает акцент на типах авторского «я» в узбекской и русской прозе [5].

Перечисленные исследования, оперируют огромным фактическим и теоретическим материалом, содержат аргументированные выводы о жанре повести, основных жанрообразующих категориях и признаках. Признавая

правомерность результатов вышеперечисленных исследований, необходимо все же отметить, что проблема жанровой специфики повести в современном литературоведении не решена окончательно и полно. В названных исследованиях не учитываются различные модификации повести, сложившиеся в национальных литературах, в том числе в литературе Узбекистана, не рассмотрены жанрообразующие категории и специфические особенности узбекской повести во взаимодействии с западноевропейской литературой.

Материалы и методы

В статье использованы сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, структурно-семантический методы, применены стандартные приемы литературоведческого анализа художественного произведения.

Так, при анализе признаков западноевропейской повести и восточной қисса в произведении узбекского прозаика применены структурно-семантический и сравнительно-исторический методы, позволившие выйти на обобщение тенденций развития жанра повести в узбекской литературе второй половины XX вв.

Достижение цели и поставленных задач данного исследования реализуется при помощи сравнительно-типологического метода и приемы литературоведческого анализа художественного произведения, позволяющие охарактеризовать жанровую природу повести, выявить типологические свойства/различия проанализированных художественных текстов.

Результаты и обсуждение

Предварительный анализ произведений исследуемых авторов позволяет говорить о том, что в творчестве Т. Пулатова наблюдается контаминация признаков западноевропейской «story» и восточной «қисса».

Прежде чем доказать нашу гипотезу, обратимся к характеристике жанров «story» и восточной «қисса». Западноевропейский жанр «story» – это средний эпический жанр, отражающий события из жизни героя сквозь призму нравственного выбора посредством различных типов повествования.

К структурно-содержательным признакам жанра «story» литературоведы относят:

1. столкновение различных систем ценностей;
2. испытание героя бытом, переход от безличного повествования к рефлексивирующему внутреннему монологу;

3. использование приема ретроспекции монологов-воспоминаний [14].

Под термином «восточная қисса» мы будем подразумевать средний эпический жанр, в котором аккумулированы восточные традиции, среди которых выделяются: дервишество героев, символика имен, введение в повествование иррационального элемента (сон), притчевость. К признакам восточной «қисса» относятся:

1. дервишество;
2. цикличность сюжета, иносказательно-обобщенные вставные сюжеты;
3. притчевость, сказовость.

Итак, обратимся непосредственно к художественному тексту. Т. Пулатов в своих повестях обращается к вечным темам: поиск смысла жизни, духовная эволюция человека, его внутренний мир, образ мыслей, проблема нравственного выбора героя. Синтезируя в своих текстах признаки жанра «story» и восточной «қисса», он создает ряд повестей, позволяющих сделать выводы о жанровом своеобразии, характере отражения действительности в художественном тексте. Так, в основе сюжета его повести «Второе путешествие Каипа» дано описание ничем не примечательной жизни маленького человека Каипа-рыбака, не отличающего силой характера, чем-то похожего на маленького человека Т. Манна и А. Франса. С одной стороны, образ пулатовского маленького человека перекликается с традициями западноевропейской литературы, с другой – существенно отличается. Наиболее близок к образу пулатовского Каипа образ маленького человека из новеллы Ги Де Мопассана «Мушка». Одним из центральных художественных приёмов его новеллистики является воспоминание (*souvenir*), через которое автор раскрывает внутреннюю правду жизни, недоступную внешнему наблюдению.

В рассказе «Мушка» приём воспоминания становится композиционным стержнем: всё повествование построено как история, рассказанная спустя годы, где память превращает прошлое в моральное и эмоциональное откровение. Рассказ ведётся от имени рассказчика – наблюдателя, приехавшего в провинцию. Он встречает старую женщину по прозвищу Мушка (*La Mouche* – «Мушка», «Мухонька»), которая рассказывает историю своей юности. Из её воспоминаний разворачивается трагедия: в молодости она была служанкой, влюбилась в офицера, её наивность обернулась позором, и её ребёнок умер, а сама она осталась одинокой.

Таким образом, рассказ имеет рамочную структуру: настоящее (встреча – разговор) – воспоминание (повествование Мушки) –

возвращение в настоящее. У Мопассана воспоминание не просто средство рассказа, а форма существования личности. Мушка живёт не настоящим, а прошлым – воспоминание заменяет ей жизнь: *«Она рассказывала без укора, без горечи, но с какой-то тихой нежностью — как будто любила то, что её погубило»* [6]. Здесь проявляется особая черта мопассановской психологии памяти: воспоминание – не покаяние, а воскрешение чувств. Оно делает прошлое живее настоящего, превращая рассказ в акт внутренней жизни. Мушка – типичный для Мопассана «маленький человек», чья судьба не имеет «исторической значимости», но наполнена человеческой болью.

Через воспоминание героиня утверждает своё право на внутреннюю историю, восстанавливает достоинство, утраченной молодости, превращает стыд в слово, позор – в рассказ, то есть обретает контроль над прошлым: *«Теперь я рассказываю это, чтобы не забыть, что я тоже жила...»* [9]. Эта фраза (ключевая для рассказа) определяет философию Мопассана: память – доказательство существования, а рассказ – это способ сохранить себя в мире забвения. Мопассан выступает не как судья, а как свидетель. Он не оправдывает и не обвиняет героиню – он слушает её, передавая голос «маленького человека». Авторская интонация представляет собой сдержанную речь, без пафоса, тонкую, почти документальную, но с лирическим подтекстом, в конце появляется интонация сострадания, выраженная через молчание рассказчика: *«Я смотрел на неё и думал: у каждого — своя боль, но у бедных она без слов...»* [9]. Таким образом, приём воспоминания становится моральным диалогом между героиней и слушающим миром.

Финальная сцена – возвращение из воспоминания в настоящее. После рассказа Мушка остаётся такой же бедной и одинокой, но читатель ощущает, что её душа очищена рассказом: воспоминание превратилось в акт внутреннего спасения: *«Когда она замолчала, мне показалось, что в комнате стало тише – будто ушло не слово, а сама жизнь»* [9]. Здесь память – святое пространство, где сохраняется человеческое достоинство.

В рассказе «Мушка» приём воспоминания выполняет центральную психологическую и философскую функцию: он превращает частную историю «маленького человека» в универсальную драму памяти. Через воспоминание героиня: восстанавливает своё человеческое «я», обретает голос в мире, где её жизнь казалась ничтожной, утверждает ценность опыта страдания как доказательства существования: *«Всё прошло, но я помню – значит, я ещё есть»* [9].

Итак, память у Мопассана – не ностальгия, а форма жизни после утраты. Именно через приём воспоминания писатель делает «маленького человека» носителем нравственной истины. Мопассановский «маленький

человек» в новелле «Мушка» посредством приема воспоминаний очищается, реализует свое существование, что обуславливает его сходство с «маленьким человеком» Т. Пулатова. Однако, в силу различий историко-культурного контекста пулатовский Каип имеет ряд существенных различий.

Во-первых, Каип наделен особым даром – видеть предзнаменования о судьбе человечества, может предсказывать смерть, этот образ ассоциируется с дервишем. Во-вторых, если традиционно маленький человек беспомощный, безобидный, добрый, никому не делающий зла, то Каип может быть хитрым, корыстным. Каип у Т. Пулатова – странник, совершающий своеобразный хадж перед прощанием с бренным миром.

В сюжетной организации повести Пулатова можно выделить следующие элементы: завязка – сон о смерти, развитие действия – воспоминания о событиях прошедшей жизни, осознание своего предательства, кульминация – возвращение на остров, для искупления вины и развязка – освобождение души и смерть героя.

Т. Пулатов для отображения жизненных событий использует прием воспоминания, который позволяет ему не только изобразить внешние события жизни героя, но отразить его переживания, размышления по поводу этих событий, т.е. раскрыть сложный внутренний мир персонажа. Героя терзает чувство стыда перед любимой девушкой, которую он когда-то в юности предал, струсил, спасая собственную шкуру.

Первый сон Каипа про коршуна, который предсказывает герою скорую смерть, предваряет основные события в повести.

Герой, готовясь к смерти, завершает все свои земные дела: чинит и утепляет крышу дома, возвращает сына домой, отдает все долги, просит прощения. Но все это не приносит Каипу ожидаемого душевного покоя. Каип решает совершить второе путешествие, т.е. возвратиться, к своим истокам – на родину, на Зеленый остров: *«Каип знал, что немного времени отпущено ему на приготовления. Значит, без промедления, сегодня же, надо отплыть на Зеленый остров — там Каип родился, оттуда бежал когда-то, чтобы наказать Айшу <...> Всякий раз, когда Каип думает об Айше, его преследует запах абрикосов. Там, откуда Каип сбежал, похоронены отец и весь остальной род. И вот сегодня они позвали его. Надо успеть. И хотя Зеленый виднеется отсюда в тумане, он близок, добраться будет нелегко»* [11].

Душу Каипа терзает обида, которую он когда-то нанес своей невесте Айше на родном острове: *«Только бы успеть ее повидать, — подумал Каип. — Выйду на берег... Она должна быть уже очень старой. Тот рыбак говорил, что она бродит возле больницы, предлагая копченую рыбу. Там я и найду ее...»*

Хорошо, что я успел позвать сына обратно на остров, к жене. К старости я, кажется, подобрел. Но добреем мы уже тогда, когда устаем от суеты. Поздно добреем... Интересно, все ли, кто совершил когда-то подлость и предательство, все ли терзаются? Или есть и такие, в ком совесть давно умерла? А сами они уходят в могилу пустыми и бездушными. Как будто с них уже никто ничего не спросит...» [11]. Этот фрагмент-воспоминание открывает читателям душевные терзания героя: Каип предстает как рефлексирующий герой.

Ретроспективная композиция, когда прошлое героя выясняется по мере развития действия, и сюжет, где органично вплетаются четыре воспоминания главного героя, рассказанные от первого лица, позволяют глубже проникнуть во внутренний мир героя. Каждое воспоминание представляет собой фрагмент, микросюжет, раскрывающий читателю образ Каипа. Этот принцип Т. Пулатов заимствует у Ги де Мопассана. Первое воспоминание связано с детством героя: *«И сразу же из глубины сознания всплыло детство, то, что Каип лучше всего помнил, сохранил в себе, сберегая чистым и ясным» [11].* Старик возвращается в моменты детства, когда впервые столкнулся со смертью (потеря отца). Этот год запомнился герою плохим уловом, уходом отца на последнюю охоту, неожиданным решением пощадить, добычу, и смертью отца. Автор использует перволичную форму повествования, для усиления пафоса воспоминаний, добавления некоторой личностной интимности. Героя впервые охватывает страх перед смертью и осознание того, что необходимо обязательно успеть «восстановить баланс разумного». Так Каип, следуя отцовскому завету, пытается восстановить баланс разумного в природе.

Второе воспоминание приоткрывает завесу тайны, которую хранит Каип. Ситуация незамысловатая – типичный любовный треугольник: Каип – Айша – Каримбай. Перед Каипом встает первое нравственное испытание: *«Ссорились мы с ней часто, особенно с тех пор, как на остров стал приезжать сын заводчика, виной всему был мой беспокойный, вспыльчивый характер. Айша всегда безропотно слушала мои жестокие, несправедливые упреки» [11].* Герой не смог справиться с необоснованной ревностью, вспыхнувшей в его душе и, потакая эгоистическим порывам, унизил девушку.

Итогом стала ссора Айши и Каипа. Герой встречается в Каримбаем и его друзьями *«... я понял, что они задумывают что-то злое» [11].* При встрече с врагами Каип оказался совершенно несостоятельным, слабым и ничтожным: *«Я бросился перед ними на колени, умолял и просил пощадить.<...> Я счастливо избежал побоев» [11].*

Герой не выдерживает испытания: вместо того, чтобы вступить за честь своей невесты, он думает лишь о себе. Слепой ревнивец, который «испытывает острую боль от одной мысли, что объект его любви может быть с другим. Эта мысль воспринимается им как огромная угроза его безопасности, как сила, разрушающая, как удар по его самолюбию, рассчитанный на уничтожение его личности» [8].

Первая реакция Каипа – страх за собственную жизнь – вполне обоснована: срабатывает инстинкт самосохранения, а лишь, избежав участи быть побитым, герой вспоминает о своей невесте. Каримбай и его дружки не избивают Каипа, т.к. сын заводчика тоже во власти страха. Каримбай совершает насилие и боится огласки, мести со стороны местного населения.

Каип стыдится всеобщего порицания и признания его несостоятельности (не сумел защитить честь невесты), Айша боится порицания общества, Каримбай мести местного населения, опасается за свою жизнь. Страх – главное чувство, которое управляет героями.

Скованный страхом герой не способен принять реальность. Каип возвышает девушку на пьедестал чистоты, невинности. Если он примет Айшу в новой ипостаси – оскверненную – он предаст свои идеалы, ему придется нести ответственность за нее. Но Каип чувствует себя не способным на такой шаг, поэтому он уезжает с Острова, бежит от реальности, ответственности, к которой был не готов в силу эгоистичности натуры.

Третье воспоминание Каипа представляет из себя развязку конфликта между Каипом и Каримбаем. *«Волнение мое столь сильно, что я не подумал об Айше, которую оставил здесь, в зарослях. Я был занят собственными горестями»* [11]. Герой, столкнувшись с реальной физической угрозой со стороны друзей Каримбая, забывает обо всем, кроме самого себя. *«Незаметно что-то треснуло. Я пополз туда и в ужасе отпрянул – в кустах лежала и стонала женщина в разорванной одежде... Я не сразу узнал Айшу. Уговаривал себя, что это не она. Нет, нет, это дурной сон. Я звал ее, другую мою Айшу! Кричал, но в ответ слышал лишь стон той, которая лежала в кустах»* [11]. Каип пытается бежать от реальности, не желая осознавать произошедшую трагедию. Он концентрируется на своих собственных переживаниях. Третий фрагмент – воспоминание Каипа повествует о принятом решении – бегстве от возникших проблем с Зеленого острова: *«Я тогда больше не мог жить на Острове, решил уехать. И не потому, что начались разговоры, осуждения или насмешки, тогда еще никто не знал о случившемся стали узнавать позже, через много дней»* [11].

Герой переживает очередную фазу ревности – ненависть к предмету своей любви. Ему не свойственна широта души, благородство, им движет только ненависть к Айше и жажда мести, отчасти обусловленные собственной моральной несостоятельностью и бессилием: *«Только изредка смотрел на Айшу, довольный своим возмездием. Стояла она еле живая, как будто догадывалась о злом моем умысле <...> Греб потом, греб без передышки, уплывая все дальше и дальше от Острова, навсегда оставлял Айшу искупать свой грех страданиями и одиночеством»* [11]. Герой заиклен на собственных страданиях.

Вводя в текст воспоминания героя, автор расширяет временной пласт в произведении – настоящее/прошлое. Следует отметить, что данный прием, характерная черта для западноевропейской «story», в частности для Ф. Кафки. Так, в рассказе «Превращение» пространственно-временная организация произведения расширяется благодаря изменению состояния героя. Кафка разрушает привычное течение времени.

Хотя сюжет охватывает несколько месяцев, хронотоп субъективен: время течёт неравномерно, зависит от состояния сознания героя. В начале рассказа («*Проснувшись однажды утром...*» [7]) отсылает к времени сна, неясной грани между реальностью и видением. Дальнейшее повествование теряет точные временные ориентиры: дни неотличимы, календарь исчезает. Грегор живёт в режиме ожидания – перемены, выздоровления, понимания. Это застывшее время, психологически растянутое до вечности. В то время как по сюжету семья героя постепенно адаптируется к его новому состоянию – художественное время у них идёт, а у Грегора – останавливается. Так возникает двойное время: человеческое (семьи) и нечеловеческое (насекомого).

В финале рассказа, когда Грегор умирает, время семьи снова оживает: утро, поездка за город, свет, движение – но это парадоксальная реабилитация обыденности; ведь жизнь продолжается только за счёт его исчезновения. Таким образом, в рассказе Кафки «Превращение» реализуется прием расширения пространственно-временной организации текста, которая воспринята узбекской литературой XX века, в частности творчеством Т. Пулатова.

Каждое воспоминание подается от первого лица, хотя в целом автор использует смешанный тип повествования – перволичная форма и повествование от третьего лица. Частичная субъективизация повествования позволяет автору слиться с героем, полнее раскрыть его душу, поставить акцент на основной идее повести – поиск истины не вселенского масштаба, а своей, личностной: *«я отправился не за утешением, а за истиной»* [11]. Повествование от третьего лица дает

объективный взгляд на события, происходящие с главным героем. Благодаря включению воспоминаний героя в текст повести происходит трансформация хронологии повествования, которая начинает подчиняться авторской концепции, организует ретроспективную композицию, расширяет границы пространства и времени.

Помимо душевных переживаний героя, переданных от первого лица, в повести большое количество внешнего действия: кража лодки, встреча с рыбадзором, арест Каипа, возвращение лодки Прошке, сыну Ермолая, проезд к Аралову за новой лодкой – описанных от третьего лица. Каип во внешних событиях предстает как заблудший старик, который на пути к смерти и истине сталкивается с рядом испытаний. Когда Каип поступает неправильно (крадет лодку, предает Ермолая), море направляет его по ложному пути; когда же он при сложившихся обстоятельствах поступает по совести (возвращает лодку Ермолаю), море дает Каипу возможность продолжить путешествие и вернуться на остров.

Необходимо отметить некоторые признаки повести-притчи: введение в повествование легенд, описаний местных обрядов и обычаев, которые как раз и создают четвертый пласт воспоминаний героя. В четвертом воспоминании описывается древний обряд – прощания странника с родиной: пробуждение героя от побоев *«черных отчаянных старух, возраст которых трудно определить»*, введение в круг старейшин рода (*«Черные были старики, морщинистые и угрюмые»*), поедание мяса: *«Старухи принесли в глиняных подносах мясо. Сели со стариками, а Айша пошла с подносом по кругу. Ели молча и жадно. И бросали кости к моим ногам... Когда поедят и скажут заповедь „Мир страннику“, я соберу кости в мешок, погружу в лодку и повезу с собой. И должен буду возить их до тех пор, пока не вернусь обратно домой, — это чтобы не забывал свой род, а забуду, съедят мой труп рыбы в море...»* [11].

Герой прощается здесь не только с родиной, с островом, с невестой, но и со своим «я». Смерть и безвременье символизируют образы старух с их черными руками, сухими ногами. Этот фрагмент-воспоминание – кульминационный момент в сюжете повести, так как именно после этого эпизода жизнь героя становится совсем иной: он обретает новый дом, новую невесту, новую жизнь.

Автор описывает этот обряд, чтобы объяснить читателю причину второго путешествия Каипа – желание быть похороненным на своей родине, на земле своих предков. Страх быть расщепленным ветром, стать песчинкой, оказаться в утробе рыбы укоренилось в сознании Каипа, по мнению писателя, из-за традиционно сильной веры узбекского народа в

обряды, легенды и традиции: *«Боялся он того, что, превратившись в песок, будет долго блуждать в новой своей жизни, доставляя хлопоты живущим.*

Станет ветер трепать его и разбрасывать по острову, сползет он в море, и рыбы проглотят его и будут носить песок в утробе и между плавниками» [11].

Развязкой становится заключительный эпизод повести – символическая смерть Каипа на Зеленом острове: *«Старик все же добрался наконец к себе на родину, остров Зеленый. Сошел благополучно на берег, поцеловал землю, посылая ей привет и прося благословения, и тихо пошел затем в глубь острова к роднику... Каипа долго искали. Не было на Песчаном человека, который бы не выходил в море и не кричал, увидя лодку в тумане: «Отец Каип! Отец!» [11].* Таков неоднозначный конец повести, дающий повод для сомнений, приглашающим читателя к размышлениям и соучастию. Это свойство характерно для притчи – и сообщает некоторую притчевость жанру пулатовской повести.

Имя главного героя символично, в переводе с турецкого языка «Каип» означает «потерянный» [2]. Можно сказать, что пулатовский герой отчасти дервиш, трактующий знамения, странствующий в поисках личностной сущности. Он потерял не только Родину, близких, любимую, но, по сути, и самого себя. Дервишество – признак восточной ментальности, часто используется в восточных қисса.

Герой повести Т. Пулатова обладает лишь некоторыми характеристиками дервиша: странствие, сны-знамения, поиски себя, некие знаки свыше, которые выделяют его среди остальных. Таков первый сон Каипа про коршуна: *«Ночью, когда на острове ждали путину, старику вдруг приснился коршун. Застонав, Каип проснулся и долго просидел в постели, зная, что теперь умрет: коршун такая примета» [11].* Прием сна – психологический прием передачи скрытых эмоций, желаний, тревог.

Сон в повести Т. Пулатова выполняет функцию катализатора в процессе принятия решения (возвращение на Родину). Вещий сон Каипа, предчувствие смерти навеяло на старика Каипа воспоминания и думы. Старик делится своими думами-предзнаменованиями с другом Ермолаем, но тот остается безучастным к метаниям и страхам старика. Каип пытается перед смертью осознать смысл существования, подвести итоги своей жизни, объяснить законы мироздания. Он размышляет о совести, о человеческой природе всепрощения, но это никому не интересно, он одинок в своих прозрениях. Прозрения Каипа, включение описания обрядов и верований в повесть свидетельствуют о притчевости жанра повести Т. Пулатова. *«Каип давно пережил тот возраст, когда умирают от всякого постороннего – скоротечной болезни, солнечного удара, от укуса*

змеи или яда рыбы, от слепоты или глухоты, кашля или дурного глаза: старика должны были просто побеспокоить и позвать к себе предки» [11] и, находясь на пороге смерти, рассуждая о первочеловеке, о трансформации живого существа, Каип не забывает о своих грехах и готов искупить их, но у него уже «...нет у Каипа времени ни сожалеть, ни предаваться воспоминаниям. Ни тем более думать о будущем — впереди все неизвестно» [11].

Важную роль в раскрытии образа Каипа играет символика моря, способствующая целостному восприятию художественной действительности и воспроизводящая пространственно-временную картину мира в философско-нравственном аспекте. Т. Пулатов отталкиваясь от традиций английских романтиков, идет дальше. Он видит в море не только символику свободы, судьбы, рока, но и символ мудрости бытия. Автор использует мифологическое значение моря как символ жизни, откуда произошел первочеловек. Море – это жизнь, рыба, пропитание. Далее описание моря сводится к бытовой истине – «море уходит от острова – уходит рыба», море – символ круговорота жизненного цикла – все слабое уходит, чтобы дать место пустыне. Море словно живой организм должно помочь Каипу достигнуть Зеленого острова. Каип знает все о море, но иногда оно страшно себя ведет, никто не знает, что творится с течением. Так и жизнь подобно морю: иной раз уничтожает человека, обрушивает на него все невзгоды, но чаще размерена, спокойна, «мертва».

Море – это невидимый и молчаливый собеседник Каипа: *«а ведь старику хотелось о многом, важном переговорить с самим собой, с этим морем, где прошла его жизнь, с рыбами, с чайками» [11].* Именно море выступало невидимым спутником Каипа, свидетелем его жизни, он не мыслит себя вне моря, даже после смерти, души предков он надеется встретить в *«косяках рыб»*. Море очеловечено, жаждет словно творец поклонения и даже жертв.: *«видно, море устало, когда сердится, ползет на берег, потом одумавшись, возвращается, забрав с собой самую малость – камни и ракушки... Подобрело море. А в тот год ему нужны были людские тела»[11].* И тогда море впервые потребовало от Каипа жертву – отца. Отец умер и вернулся в море. Далее море превращается уже в ловушку, в палача: *«когда твоя бдительность окончательно усыплена и ты, может быть, даже сладко задремал, течение неожиданно подхватывает лодку, переворачивает ее раза два и – о ужас – делает твоим гробом» [11].*

Море выступает живой композиционной точкой, которая навеивает Каипу воспоминания, составляющие микросюжет (*«Оно навевало грусть и воспоминания – от них Каип, как и от самого себя не мог никуда убежать» [11]*). Иногда море совершенно мертво. Двойственность описания образа

моря соответствует сюжетной линии: когда Каип приближается к Зеленому острову (к смерти) море мертво, когда возвращается обратно – море оживает – это, так называемый прием психологического параллелизма: герой – море.

Перед смертью Каип снова столкнулся с морем: *«море вдруг сжалось, потом отпустило свои воды, и вода там, за сетями, забегала, засуетилась, после стольких дней спячки, сети тяжело надулись парусами, И Каип чутким ухом услышал, как заметалось, заговорила тихим языком попавшая в ловушку рыба»* [11]. Слово мать, родившая дитя, море поделилось с рыбаками рыбой, восстановив баланс разумного в природе.

Образ моря глубоко символичен и выполняет несколько функций: это персонифицированный персонаж повести: собеседник, попутчик и наблюдатель жизни Каипа; символ жизни, творец всего живого, а также требующий человеческих жертв; композиционный прием,двигающий микрсюжет повести, способствующий обозначению художественного времени и пространства и целостному восприятию художественной действительности.

Итак, в повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа» наблюдается контаминация жанровых признаков западноевропейской «story», повести-притчи и повести-исповеди.

Систематизируя наблюдения и выводы, вытекающие из анализа рассмотренного художественного текста, схематично для наглядности можно выделить следующие признаки классической западноевропейской «story»: реалистическое глубинное постижение жизни; восприятие мира и человека в его сложном, противоречивом единстве; разумное следование духовным законам, нравственным истинам; расширение границ пространства и времени, благодаря включению внесюжетных элементов и ретроспективной композиции.

Обнаруженные в повести черты, характерные для узбекской повести (қисса): притчевый характер повествования; введение в повествование снов, преданий, описаний обрядов; дервишество, символика, иносказание, аллегоричность и нравоучительность.

Повествование частично носит исповедальный характер: признание, раскаяние и освобождение души; используется смешанный тип повествования – перволичная форма и повествование от третьего лица; изображение духовной эволюции героя: искренность оценки своих собственных действий и поступков, совершенных в прошлом, с учетом того, что оценка эта дается перед лицом Вечности, характерны для исповедальных жанров.

Выводы

1. В повести «Второе путешествие Каипа» Т. Пулатова наблюдается контаминация жанровых признаков западноевропейской «story», восточной қисса, а также совмещение признаков таких жанровых разновидностей, как повесть-притча, повесть-исповедь. Посредством ретроспективной композиции, притчевости и исповедальности расширяются границы пространства и времени

2. За счет влияния западноевропейских традиций произведение Т. Пулатова усложняется и становится более разнообразной и богатой изобразительно-выразительная художественная палитра (символичность, глубокий психологизм, смысловое расширение образной структуры использование вставных элементов, многообразие приёмов ретроспективной композиции и т. п.).

3. Нравственный выбор отражает духовную суть героя и этическую позицию автора, при этом меняется специфика построения образа, расширяется диапазон композиционных элементов и приемов.

4. Следование западноевропейским традициям позволило узбекской повести второй половины XX века отойти от дидактизма, описательности и обрести новые свойства в эстетическом, философском и жанровом аспектах. Тема «маленького человека», реализованная у Мопассана, оказала заметное влияние на узбекскую литературу – прежде всего через жанровые формы, психологический подход к герою, изображение бытовой жизни и социальных ограничений. Однако такое влияние не было прямым копированием темы, а скорее интернациональным литературным заимствованием: узбекские авторы адаптировали приёмы и типы в собственных условиях, что обусловило расширение палитры формально-содержательные элементов в узбекской литературе XX века: тип героя, находящегося в ситуации социальной беспомощности, мелкой бюрократии или бытовой слабости – в духе Мопассана, фокус на «жизни без великих событий», но значимой через внутренний конфликт, что характерно для «маленького человека».

5. Приём «расширения времени» у Кафки – важная категория для понимания модернистской прозы. В узбекской литературе можно распознать следы этого приёма: длительное внутреннее время героя, стагис внешнего события, акцент на психологическом состоянии, реализуемое в повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа».

Литература

1. Аброров А. Ўзбек повестининг таркиб топиши ва тараққиёти: дис. ... д-ра филол. наук. – Ташкент, 1975. – 415 с.
2. Богочанская Н.Н., Торгашова А. С. Большой русско-турецкий словарь. – М.: АСТ, 2009. – 1250 с. – URL: <https://nashol.com/2014052377617/bolshoi-russko-tureckii-slovar-250-000-slov-i-slovosochetanii-bogochanskaya-n-n-torgashova-a-s-2009.html> (дата обращения: 01.11.2025).
3. Болтабоев Х. Стилиевые искания современной узбекской прозы (70-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1983. – 24 с.
4. Дилмурод Куронов, Закиржон Мамажонов, Машхура Шералиева. Адабиётшунослик лугати / под общ. ред. Д. Куронова. – Ташкент, 2010. – 568 с.
5. Камилова С.Э., Арустамян Я.Ю. Оригинальные проекции авторского «Я» в современной русской и узбекской короткой рассказе // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. – 2020. – № 12. – С. 210–223. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/original-projections-of-author-s-self-in-modern-russian-and-uzbek-short-story> (дата обращения: 01.11.2025).
6. Каримов Э. Адабий турлар ва жанрлар: в 2 т. – Т. 1. – Ташкент, 1991. – 255 с.
7. Кафка Ф. Превращение: рассказ. – URL: <https://www.zin.ru/Animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> (дата обращения: 01.11.2025).
8. Ключников С. Ревность // Ключников С.Ю. [сайт]. – URL: <http://www.kluchnikov.ru/prakticheskaya-psixologiya/muzhchina-i-zhenshhina/827-revnost-glubinnaya-psixologiya-i-svoystva-revnivogo-cheloveka.html> (дата обращения: 01.11.2025).
9. Мопассан Ги де. Мушка // Полное собрание сочинений: в 12 т. – Т. 9. – М.: Правда, 1958. – (Б-ка «Огонёк»). – URL: https://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk03_mushka-ls_1.html (дата обращения: 01.11.2025).
10. Османалиева Г. К. Жанр рассказа и повести в творчестве Мара Бейджијева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Бишкек, 2004. – 22 с.
11. Пулатов Т. Второе путешествие Каипа: повесть. – URL: <http://litresp.ru/> (дата обращения: 01.11.2025).
12. Ташпулатов Г. Г. Нравственные искания в современной узбекской повести (Мурад Мухаммад Дуст, Тагай Мурод, Гаффар Хатамов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1993. – 20 с.
13. Улугов А. Адабиётшунослик назарияси. – Ташкент, 2018. – 280 с.
14. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
15. Холдаров Д. Ҳозирги ўзбек қиссаларида баддий услуб муаммоси (Шойим Бўтаев ва Назар Эшонкул қиссалари мисолида): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 2017. – 24 с.
16. Холмуродов А. Узбекская повесть: проблемы развития (последняя четверть XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 2008. – 26 с.

References

1. Abrorov, A. (1975). *O'zbek povestining tarkib topishi va taraqqiyoti* [The formation and development of the Uzbek story] [Doctoral dissertation, Tashkent].
2. Boltaboev, H. (1983). *Stilevye iskaniya sovremennoj uzbekskoj prozy (70-e gody)* [Stylistic searches of modern Uzbek prose (the 70s)] [Candidate of Sciences dissertation abstract, Tashkent].
3. Bogochanskaya, N. N., & Torgashova, A. S. (2009). *Bol'shoj russko-tureckij slovar'* [Comprehensive Russian-Turkish dictionary]. AST. <https://nashol.com/2014052377617/bolshoi-russko-tureckii-slovar-250-000-slov-i-slovosochetanii-bogochanskaya-n-n-torgashova-a-s-2009.html>
4. Kamilova, S. E., & Arustamyan, Y. Y. (2020). Original projections of author's "self" in modern Russian and Uzbek short story. *Journal of Siberian Federal University. Humanities*, 12, 210–223. <https://cyberleninka.ru/article/n/original-projections-of-author-s-self-in-modern-russian-and-uzbek-short-story>
5. Kamilova, S. E., Arustamyan, Y. Y., & others. (2020). Meaningful vectors of Uzbek story at the turn of XX-XXI centuries. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 27, 48.
6. Karimov, E. (1991). *Adabiy turlar va janrlar* [Literary types and genres] (Vol. 1). Tashkent.
7. Kafka, F. (n.d.). *The metamorphosis*. Retrieved May 1, 2022, from <https://www.zin.ru/Animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm>
8. Kluchnikov, S. (n.d.). *Revnost'* [Jealousy]. Retrieved May 1, 2022, from <http://www.kluchnikov.ru/prakticheskaya-psixologiya/muzhchina-i-zhenshhina/827-revnost-glubinnaya-psixologiya-i-svoystva-revnivogo-cheloveka.html>
9. Kuronov, D., Mamajonov, Z., & Seralieva, M. (2010). *Adabiyotshunoslik lug'ati* [Dictionary of literary studies]. Tashkent.
10. Maupassant, G. de. (1958). Moushka. In *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works] (Vol. 9). Pravda. (Original work published 1890). https://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk03_mushka-ls_1.html
11. Osmanalieva, G. K. (2004). *Zhanr rasskaza i povesti v tvorchestve Mara Bejdzhieva* [The genre of short story and novella in the works of Mar Beidzhiev] [Candidate of Sciences dissertation abstract, Bishkek].
12. Pulatov, T. (n.d.). *Vtoroe puteshestvie Kaipa* [The second journey of Kaip]. Retrieved May 1, 2022, from <http://litresp.ru/>
13. Tashpulatov, G. G. (1993). *Nravstvennye iskaniya v sovremennoj uzbekskoj povesti (Murad Muhammad Dust, Tagaj Murod, Gaffar Khatamov)* [Moral quests in the modern Uzbek story] [Candidate of Sciences dissertation abstract, Tashkent].
14. Ulugov, A. (2018). *Adabiyotshunoslik nazariyasi* [Theory of literary studies]. Toshkent.
15. Wellek, R., & Warren, O. (1978). *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Progress. (Original work published 1949).
16. Kholdarov, D. (2017). *Hozirgi o'zbek qissalarida badiiy uslub muammosi (Shoyim Butayev va Nazar Eshonqul qissalari misolida)* [The problem of artistic style in modern Uzbek short stories] [Candidate of Sciences dissertation abstract, Tashkent].
17. Kholmurodov, A. (2008). *Uzbekskaya povest': problemy razvitiya (poslednyaya chetvert' XX veka)* [The Uzbek story: problems of development (the last quarter of the 20th century)] [Candidate of Sciences dissertation abstract, Tashkent].

НОВЫЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ / New Methods in Literary History

UDC 82.091:159.9.072.59

Yana V. Parheta

Erciyes University (Kayseri, Turkey)

E-mail: yana.adelaida@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0784-6979>

EXPLICATION OF THE MEMORY PROBLEM: NON/THERAPEUTIC EFFECT OF LITERATURE (BASED ON MEGA-TEXT BY J.D. SALINGER AND HR. TIUTIUNNYK)

Annotation. This article presents a comprehensive analysis of the memory problem and its multifaceted reflection in literary works, with a specific focus on traumatic memory and the potential therapeutic function of art. The study offers a detailed examination of the psychological consequences that traumatic situations impose on a vulnerable personality, drawing upon the literary megatexts of American writer Jerome David Salinger and Ukrainian author Hryhir Tiutiunyk. The central thesis posits that while art can serve as a powerful medium for processing trauma, its therapeutic efficacy is contingent upon the individual's psychostructure and external circumstances. The concept of "traumatic memory" is thoroughly explored, with particular attention to the exacerbation of neuroticism during wartime. The investigation employs an interdisciplinary methodological framework, integrating psychopoetic, hermeneutic, historical-cultural, psychotherapeutic, and comparative approaches. A key aspect of the research involves the interpretation of Salinger's "A Perfect Day for Bananafish" and Tiutiunyk's "Ustym and Olyana," which are defined as psycho-autobiographical texts. Through a comparative analysis, the article reveals how the trauma of World War II, experienced in different forms (as a soldier by Salinger and as a child by Tiutiunyk), manifested in their writings and personal destinies. The conclusion delineates two contrasting outcomes: for Salinger, writing acted as a form of self-therapy, whereas for Tiutiunyk, the cumulative burden of trauma, compounded by adverse socio-political conditions, ultimately overwhelmed the healing potential of creativity. The study underscores the significant, yet variable, role of literature in confronting and articulating psychological trauma.

Keywords: psychopoetics, mega-text, trauma, therapeutic effect, traumatic memory, post-traumatic stress disorder (PTSD), Salinger, Tiutiunyk.

For citation: Parheta Y.V. Explication of the memory problem: non/therapeutic effect of literature (based on mega-text by J.D. Salinger and Gr. Tiutiunyk) // Literary Criticism: A Modern Paradigm. 2025. No. 2. Pp. 112–124.

Яна Викторовна Пархета

Университет Эрджиес (Кайсери, Турция)

E-mail: [yana.adelaida@gmail.com](mailto: yana.adelaida@gmail.com)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0784-6979>

ЭКСПЛИКАЦИЯ ПРОБЛЕМЫ ПАМЯТИ: НЕ/ТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ОСНОВЕ МЕГАТЕКСТА ДЖ.Д. СЭЛИНДЖЕРА И ГР. ТЮТЮННИКА)

Аннотация. В данной статье представлен комплексный анализ проблемы памяти и ее многогранного отражения в художественных произведениях, с особым акцентом на травматическую память и потенциальную терапевтическую функцию искусства. В исследовании детально рассматриваются психологические последствия воздействия травматических ситуаций на уязвимую личность на материале мегатекстов американского прозаика Джерома Дэвида Сэлинджера и украинского писателя Григора Тютюнника. Центральный тезис заключается в том, что, хотя искусство может служить мощным средством переработки травмы, его терапевтическая эффективность зависит от психологической структуры личности и внешних обстоятельств. Концепт «травматическая память» всесторонне исследуется, с уделением особого внимания обострению невротизма в военное время. Методологическую основу составляет междисциплинарный подход, интегрирующий психопозитический, герменевтический, культурно-исторический, психотерапевтический и сравнительный методы. Ключевым аспектом работы является интерпретация рассказов Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка» и Тютюнника «Устим и Оляна», которые определяются как психоавтобиографические тексты. Посредством сравнительного анализа в статье раскрывается, как травма Второй мировой войны, пережитая в разных формах (Сэлинджером как солдатом, Тютюнником как ребенком), воплотилась в их творчестве и личных судьбах. В заключении разграничиваются два контрастных исхода: для Сэлинджера письмо выступило формой самотерапии, тогда как для Тютюнника кумулятивная тяжесть травм, усугубленная неблагоприятными общественно-политическими условиями, в конечном счете превозмогла целительный потенциал творчества. Исследование подчеркивает важную, но вариативную роль литературы в противостоянии и артикуляции психологической травмы.

Ключевые слова: психопозитика, мегатекст, психоавтобиография, травма, терапевтический эффект, травматическая память, посттравматическое стрессовое расстройство (ПТСР), Сэлинджер, Тютюнник.

Для цитирования: Пархета Я.В. Экпликация проблемы памяти: не/терапевтический эффект литературы (на основе мегатекста Дж.Д. Сэлинджера и Гр. Тютюнника) // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 112–124.

Post traumatic visions in world literature become more vivid with time. It relates to the world's military and political events and with the reinterpretation of the USSR and European history in general and also with the intention to renew the way of Europeanization of Ukrainians which was slowed down by the authority of political forces. The present situation in the world adds actuality to the specified topic. The analytical portal "Word and Deed" from April 3, 2023, informs that unfortunately the war is going on in its various dimensions and conditions in many countries of the world nowadays. The International Crisis Group research organization ranked the conflict in Gaza at the top of the world's conflicts: «The Israeli military campaign in the Gaza Strip has pushed many of its residents to the edge of death from starvation and disease» [7]. But in Ukraine the war has lasted for almost nine years already. It should be noted that the world talks about the war in the East of Ukraine or about the anti-terrorist operation but not about the war in Ukraine because Russia has not yet managed to declare the war officially. Nowadays the conflict between Armenia and Azerbaijan in Nagorno-Karabakh is in active phase. The conflict between the government and the rebels from Tigray (Ethiopia) lasts from 2020. There is a definite cyclicity of wars in the history of humanity. We agree with the statement of O. Onufriyenko [15] that recent history is characterized by the return to the problem of cyclicity at the level of philosophy, sociology, economics and political science. While analyzing the theories of cyclicity of Heraclitus of Ephesus, Friedrich Engels, Velimir Khlebnikov, Louis de Broglie and Fernand Braudel, Ya. Pryshchenko emphasizes the approach to cyclicity (12 years) of the futurist poet Velimir Khlebnikov as he applied it using the example of the USSR history: "1929 – collectivization, 1941 – the Great Patriotic War (Second World War), 1953 – the death of Joseph Stalin, 1965 – the end of Khrushchev's "democracy", 1977 – the new Constitution of the USSR, 1989 – the collapse of the USSR" [11]. The questions of the history of a particular society or the world in general are the prerogatives of the historians. However certain historical milestones are reflected in art, particularly in literature. And it does not matter how we name the event: war, anti-terrorist operation, attack as the result will be the same regardless of victory or defeat – any result is accompanied by post-traumatic syndrome for the participants. We agree with the definition stated in the article of Orla T. Muldoon [12, p. 5]: "Traumatic events are universally defined as adverse. These are a particular kind of event associated with actual or threatened risk to life, serious injury, or sexual violence. Events of this nature are classified as trauma when a person experiences them either directly (e.g., by witnessing them) or indirectly". O. Pukhonska [17, p. 68] notes: "war is a space in which an individual always walks next to death which is definitely is a traumatic situation". We support the opinion of V. Ohiyenko [14] that in case the participant of the event is threatened

with death or when he observes mutilations and death that event becomes worse than bad experience and “that event is so comprehensive and engrossing that it can cause mental disorder in almost any person”. The process of rehabilitation is complex and long-term which sometimes lasts through the whole life. It depends both on the peculiarities of a psycho structure of a personality and on the environment. It is noticed that the more vulnerable a person is, the longer the process of rehabilitation lasts. The category of “vulnerable” often includes creative personalities: writers, artists, singers, choreographers, stylists.

S. Freud is known for his research of the cause of diseases in early childhood. The three-level structure of the individual psyche described by the psychiatrist had changed over time and was criticized or censured. However, we agree with the Austrian scientist that the neuroticism of an individual is getting worse during the time of war and is vividly seen “in so-called traumatic neuroses” [4, p. 120]. They include not only military actions, but the psychologist expands the spectrum: “railroad disasters and other terrible incidents” (Freud, 2011, p. 127). A psychiatrist defines a traumatic event as one that “for a short period of time directs so many irritating stimuli into the mental life that it is no longer possible to assimilate or process them in normal ways, so the disruption of the mental energy functioning is consequent [4, p. 128]. However, not every fixation on trauma leads to neurosis as the following factors are also important: the psycho structure of a personality (character, temperament, orientation, type of thinking), external circumstances (atmosphere in society and environment). We should mention that S. Freud also analyzed literary works and motivated us to use some of his postulates in literary studies. However, let's focus on the reflection of the consequences of war traumas in megatexts. Megatext is all texts that contain information about the writer's psychoport (biography, autobiography, correspondence, memories of the writer, works of art) [13].

The object of our research is the story of the Ukrainian writer of the Sixtiers Hryhir Tiutiunyk “Ustym and Olyana” and the story of the American proseman J.D. Salinger “A Perfect day for Bananfish” [18]. The choice of the writers' personalities is made because both had the same tragic period in their lives – the Second World War. Hryhir Tiutiunyk survived the war when he was a child. But we can state that every Ukrainian child has felt the pain of loss: most children grew up without a father, lived in poverty and often even in hunger. J.D. Salinger, unlike Hryhir Tiutiunyk, survived the war when he was an adult. We are scientifically interested in how the trauma of war affected both artists of words who lived on different continents and microenvironments.

The subject of the research is post-traumatism and art therapy by means of art. One of the latest research projects devoted to the study of traumatic memory in foreign literary studies is the scientific work of O. Pukhonska [16]. Analyzing

the post-totalitarian traumatic memory in fiction literature of the independence period of Ukraine the author proves that “the lack of a full-scale reassessment of the Soviet experience in Ukrainian culture of the first years of independence impelled writers to create texts which reflected painful experiences and at the same time performed a cognitive and therapeutic function for the society with a post-totalitarian syndrome” [16, p. 9]. Works of fiction of the writers whose texts reflect the peculiarities of their psyche and elements of post-traumatic syndrome are the most valuable sources of studying the psychology of a personality, history, literature, biography and textology in general. Psychopoetic [13], hermeneutic, historically-cultural, psycho-therapeutic, comparative methods are the methodological basis of the investigation.

J.D. Salinger's short story “A Perfect Day for Bananafish” brought the writer fame and attracted the attention of linguists, interpreters and literary critics. Mainly in Ukrainian literary studies the above-mentioned story of a prose writer is analyzed in the best traditions of Buddhist philosophy. For example, I. Sergiyenko [19] analyzed the correlation of the artist's work with Indian philosophy. It should be noted that in European and American literary traditions the work of J.D. Salinger is also viewed mainly from the perspective of Indian philosophy (Einar Garibaldi Stefánsson, S. Chernyayev [1] etc) but is not limited only by it. This is proved by the works of Ildiko Limpar, Ressielyn Zabat, M. Tarnavska etc).

Daniel McLeod (n.d.) examines contextual Frame Theory Analysis of J.D. Salinger's “A Perfect Day for Bananafish”. However, we do not find in the article an accentuation on the psychological signs of the consequences of military actions. Instead the research of D. Gudjonsson [5] “Avoiding the Banana Hole. A Psychoanalytic Reading of the Character of Seymour Glass in J.D. Salinger's Shorter Fiction” presents a detailed analysis of the work “A Perfect Day for Bananafish” which is made with the help of annotated reading method. We would like to note that the scientific research we mentioned above differs from other works firstly by a new vector of interpretation of a story and secondly by scientific statements which are every time supported both by quotations from the fiction work, memories of the writer's daughter Margret Salinger and the information contained in the epistle (it is known that J.D. Salinger maintained contact with the writer Ernest Hemingway). Despite deep literary analysis an excessive fascination with Freudianism is conspicuous. Undoubtedly the episode of meeting and behavior of the main character Seymour with Sybil which is interpreted in some Ukrainian and Russian researches with the accentuation on pedophilia requires psychoanalysis but does not exclude another vision. In our opinion Seymour's strange behavior, meeting of the main character with the girl and the story about fish as well as his wife's dialogue with the mother are first

informational backgrounds which give the key to understanding the denouement of the story – Seymour's suicide. In our research we'll try to draw parallels between the personality of Salinger and his main character – Seymour as the story is considered to be psycho autobiographical. According to our concept we consider the texts where “the writer focuses on his own nature and consciously or subconsciously depicts his own traits of character, peculiarities of temperament and presents details which indirectly reveal his subconscious sphere” to be psycho autobiographical [13, p. 21].

In modern literary studies the correlation between arts and personality of modernist writers is traced in S. Mykhyda [13] “Psychopoetics of the Ukrainian Modernism: The problem of Reconstruction of the Writer's Personality”. While reconstructing the psycho-portrait of V. Vynnychenko [22], S. Mykhyda [13] focuses his attention on the writer's suicide: “It is known that in his youth while being in prison for his revolutionary activities V. Vynnychenko attempted to hang himself which almost ended with his death. Then being already at large he again tried to shoot himself in front of his girlfriends. In a letter to L. Goldmershtein from April 18, 1909 we find another evidence of his suicidal intent [22]: “While going to Ukraine I sign my death sentence. With the first arrest I am going to end my life...”.

Despite V. Vynnychenko's short temper and his loud promises he did not shoot himself. Instead, some of his characters decided to die that way. A shot to the head ended the life of a main character of a psychological story “Student”. S. Mykhyda [13, p. 11] emphasizes the fact that the stage biographies of the majority of the characters in the writer's stories are also tragic and because of their emotional suffering they choose suicide “as a last chance for salvation from this cruel, senseless, niggling, anti-human, absurd world”. Fortunately, the death instinct was overcome by Vynnychenko in the process of writing because writing and creativity itself is “a unique psychological phenomenon of self-awareness and understanding the world which is often accompanied by common human fear of death and desire to overcome it” [23, p. 278].

Let's go back to Salinger's megatext. From the dialogue of a main character of a story Muriel with her mother (“A Perfect Day for Bananafish”) we find out that Seymour (Muriel's husband) recently returned from the army for their first vacation in the last few years and the mother reports the doctor's verdict: “... it was a perfect crime the Army released him from the hospital” [18, p. 9]. She believes there is a high possibility that Seymour can lose control. It is obvious that she means PTSD (post-traumatic stress disorder). Psychologists use this term when “the reaction is characterized by painful recurring dreams or intrusive memories of experienced psycho-traumatic events combined with the desire to avoid everything that can cause to remember what happened and the symptoms

indicate increased level of excitability (for example, irritability, insomnia, concentrating difficulties)” [10, p. 47]. The other symptoms can be added: absolute inertia, loss of interest in life and estrangement. What symptoms can we see in Seymour? First, we can notice inertia or estrangement from the outside world – he does not take off his robe even on the beach. The wife assumes that her husband doesn’t want others to pay attention to his pale skin. However, Seymour explains it the other way – he doesn't want a bunch of fools to stare at his tattoo even though he doesn't have one on his body. Thus, Seymour thinks that he is not like everyone else. Secondly irritability and excitability – Seymour thinks that absolutely everyone is watching him. For example, the main character behaves inappropriately in the elevator. He blames a woman in the elevator for looking at his feet. He also shouts: “If you want to look at my feet, say so ... But don't be a God-damned sneak about it” [18, p. 17]. This world seems unreal to him, he is uncomfortable in it. And Seymour develops an obsessive idea that he is a stranger among these people. And what’s more – everyone knows about his thoughts and problems. Now all the other people would also find it out. We agree with D. Gudjonsson [5] that “He is alone and feels estrangement from others, even his wife, whom he calls a “spiritual tramp”. Thirdly inadequacy – while Muriel talked to her mother, we discovered that Seymour caused surprise and even fear with his conversations. Let’s remember how the father told psychiatrist Sivetski about inadequate behaviour: “He told him everything. At least, he said he did—you know your father. The trees. That business with the window. Those horrible things he said to Granny about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda – everything” [18, p. 9]. We assume that Seymour had not yet attempted suicide, but he explained his attitude to death to the grandmother. And if she was surprised it is obvious that he treats death like something common but not like a tragedy.

A way out for Seymour is to create his own world that is to escape from reality. And he makes such an attempt when he offers Sybil to watch fish eating bananas. Why does the main character feel comfortable with a little girl? As we know children often fantasize, play with themselves, have imaginary friends and this is not surprising. For example, Sybil confesses to her new friend that she likes to chew candles and she also likes olives. And Seymour plays along with the girl. And he does that consciously. The same way Sybil starts to believe Seymour as after a while the girl says that she managed to see a banana fish with six bananas in its mouth. This is not true of course. Just like the fact that the main character read “Little Black Sambo” and then saw six tigers, was not true either. The image of a banana fish is the main image-symbol of the story, and it is not analyzed in detail by literary critics. The contradiction of this image caused the multi-vector nature of its interpretation: weakness of a person, an allegory of society [9], the

embodiment of the ideas of Zen Buddhism [1]. Without denying the theory of Freud which was presented by D. Gudjonsson [5], let's add that the banana fish which occasionally swam into the cave and ate seventy-eight bananas might just be the stimulus that made Seymour remember the event during the war. Seymour explains to the girl: "I knew one banana fish that swam into the banana cave and ate all seventy-eight bananas" [18, p. 16]. It should be noted that J. D. Salinger took an active part in World War II. He served as an intelligence officer in the 12th Infantry Regiment of the 4th Infantry Division and experienced one of the bloodiest battles of the war — the Battle of the Bulge. Turning to Salinger's megatext, we find that numerous interviews and recollections about the writer contain information suggesting symptoms of post-traumatic stress. Biographers, however, cautiously state that the author suffered only a mild form of post-traumatic stress disorder: "Following the end of WWII, Salinger was hospitalized for what is now called Post-Traumatic Stress Disorder" [20]. Particularly striking are Salinger's own words preserved in his correspondence: "You never really get the smell of burning flesh out of your nose entirely, no matter how long you live" [20]. We can only imagine what the writer had witnessed, yet it is clear that this smell haunted him for the rest of his life.

We can draw parallels with the story of Hryhir Tiutiunyk "Red Darkness" – a house that lured the soldiers where they hoped to see beautiful girls. But it was a delusion. Ivan Mefodiyovych asked the soldiers not to go but they did not listen to their commander. And the Germans left the house as a reference point. All the soldiers were killed. Twenty years passed after that, but the commander felt dizzy, and his body ached because he could not see the moon rise. Let us now return to Salinger's work. So why are seventy-eight bananas so important? Perhaps this is the number of victims who died at that moment. This also might be one of the versions. For absolute confirmation we need to study the writer's megatext thoroughly. However, we are sure that writing helped the author to live his life up to old age. After all he managed to transfer his psycho traumas to paper and thanks to it a therapeutic effect emerged – a kind of therapy through the means of art.

When Ukrainian writer Hryhir Tiutiunyk was a child, he survived the artificially created Holodomor (famine) in Ukraine and the war. His works are often called too realistic. Peculiar stamps in literary studies were also formed regarding the personality and writing of Hryhir Tiutiunyk: sadomasochist Hryhir Tiutiunyk [3], "writer-sufferer" [23], "writer-defender of victimized Ukraine and Ukrainians", "painter of truth" [8]. This is still an incomplete list of the characteristics that we come across while evaluating Hryhir Tiutiunyk.

The difficult childhood of Hryhir Tiutiunyk [21], the depiction of complex human characters, individual episodes from the period of his childhood, his native

land and everything that was close to the writer became the impetus for the emergency of literary and psychological studies mainly based on the writer's childhood's mental trauma connected with the separation from his father and deprivations during the war. In our opinion the scientists' obsession with the artist's hatred of his mother, his egocentrism, unfortunately, led to a one-sided analysis of his works and prevented from providing a decent assessment of his writing. It is significant that Hryhir Tiutiunnyk created an idealized image of the father precisely because no real father figure remained nearby. His father had been taken to Siberia, and Hryhir lived with his aunt. When their house was destroyed, he, his aunt, and her young daughter — who later followed Hryhir to the Poltava region — found refuge among strangers. As a small child, Tiutiunnyk walked hundreds of kilometers to reach his mother. A cup of hot water and a piece of bread became, for him, the sweetest of treats. This is confirmed by the recollections of Pavlo Maleiev: “At the age of twelve, an orphan lost amid the chaos of the Great Patriotic War, he walked across half of Ukraine — Poltava, Kirovohrad, Dnipropetrovsk, Donbas <...>. On these roads his will was tempered, his character as a Soviet patriot was formed, to be later embodied in the figure of Kharyton from the novella *The Siege*” (1988). All these experiences were transformed into deep psychological trauma in adulthood. As a mature artist, Tiutiunnyk observed how yesterday's veterans — those who had risked their lives — became unwanted after victory: neither by their families nor by society at large. Medals and words of gratitude could not compensate for the loss of close friends at the front, nor could they erase the memories of hunger and pain.

We have chosen the story “Ustym and Olyana” (family history) for analysis. The main character Ustym returned home to his native village after the war. We find out about the fact that the war shattered Ustym's health from the following lines: “Ustym's health was taken by wars thirty years ago – one with the Germans, the other with the Japanese. And he was wounded so seriously in the very first battle in the Far East that he could barely recover. He served no longer as a soldier but as a semi-soldier – his duty was to guard captured Japanese” (Hryhir, 2004, p. 320). Ustym's awards are the evidence of his bravery in battles: “I wish people could see the new shirt with half a dozen combat medals” (Hryhir, 2004, p. 321). Returning home after the war after a long separation from the family should awaken new feelings between the spouses and return the husband to a normal balanced life. It is known that the spouse and the external environment (neighbors, acquaintances and friends) play a huge role in restoring mental health. On the way home Ustym finally realized that he was alive though he was “twice wounded and once almost killed” (Hryhir, 2004, p. 320). Despite his poor health the main character didn't just walk (and the distance was twelve kilometers) but flew on the wings of a dream so he could finally see his wife and

son “Ustym ran, long-legged like a stork and his kitbag hit him hard on his back [...]. And so, he went on, sometimes running, sometimes jogging [6, p. 321]. The first person Ustym met at home was his son Petko who was sitting on a bench and crying. He did not recognize his father. We consider this event to be the first impetus to neuroticism as Ustym was a hero at the war but nobody at home. Even his own son did not recognize him.

The psychologists notice that people with a traumatized psyche accept others and their actions somewhat differently. And even a simple joke or look can trigger a burst of anger and cause mistrust or depression. Later Ustym saw his wife who recognized her husband, of course, but it is not known whether she was happy to meet him or was frightened: “Oh my God... – she said quietly and Ustym could hear not joy but fear in her voice” [6, p. 322]. The fact that the relationship between the couple changed for worse is proved by Ustym’s feeling that the wife’s shoulders were “strange [...] somehow. And the hands were strange, weak. And Ustym hugged her so clumsily like a little boy... We both weaned from each other...” [6, p. 322]. Ustym’s long absence induced Olyana to seek support in other men and everyone in the village was eager to tell that to Ustym in details. The couple even broke up for a while. But to get her husband back Olyana defiantly cried at work and before neighbours. Finally, she managed to become a victim as people in the village started to blame Ustym that he left his wife and child. What does their relationship turn into? Olyana, having become a victim, wants her husband to atone for his guilt in front of her for the rest of his life. She is annoyed by the fact that he smokes, by how he does housework, what he says and how he talks. While after returning from the war a husband needs his wife's moral support, Ustym receives another trauma – his wife's betrayal, constant bullying and moralizing. To smoke a cigarette the man had to play the silent game and to run away. Later quarrels with Olyana provoke an inadequate reaction – laughter. It is widely known that laughter can be a protective reaction of the organism. For example, O. Makarenko [10] defines hysterical psychosis as a disorder acquired because of a stressful situation. And laughter is one of the demonstrations of the specified psychological state of a personality.

Later Ustym begins to avoid meeting with his wife. Psychological traumas remind the man about the war every night. “It’s not that mixture of visions and reality that everyone dreams about. Ustym dreamt when he was young about some parts of what he experienced. He did not want to see that dream, so he got up, got dressed and went to do his household chores” [6, p. 317]. And he did that not to please his wife as “he never even thought of it” [6, p. 317]. We assume this fact confirms that he was not interested in his wife anymore and the family lost any meaning for him. And Ustym could not bear to have terrible dreams as thus he always returned to his past. “Then he didn’t want to remember and maybe

everything that happened later or the things he tried to forget while working, smoking, coughing or talking came to him at night – you run away from us, but we will chase you in your dreams! They caught him and twisted with rheumatism and old wounds until Ustym woke up and started working”[6, p. 321].

It's appropriate to quote Nadiya Mandelstam (as cited in [2, p. 14]): “during the war, while being in a camp and during the periods of terror people think about death or suicide less than in time of peace”. Let's note that G. Chkhartishvili [2] even wrote the “Encyclopeia” of writers who committed suicide. Arthur Adamov (French writer), Uriel d'Acosta (Dutch philosopher), Jean Amery (Austrian writer), Reinaldo Arenas (Cuban writer), Jean-Louis Bory (French writer, teacher), Tadeusz Borowski (Polish poet and prose writer) – that's an incomplete list of artists who couldn't return to normal life after the war, persecutions, gas chambers etc. In fact, this list is much longer. Moreover M. Chkhartishvili did not take into account Ukrainian writers most of whom did not withstand political repression. One of them was Hryhir Tiutiunyk who could not overcome the death instinct caused by a political regime, the unstable situation in the family (his father was taken as a political prisoner when Hryhir was still a child and his mother cheated on her husband in front of his son), the difficult financial situation (the aunt sent little Hryhir to go on foot to his mother because she gave birth to a child and had nothing to feed the children with), the inability to demonstrate his talent and the constant harassment of his wife (the financial situation was critical). In the homeland Hryhir Tiutiunyk won an award only for children's works while his other works were translated into various languages and published in the Czech Republic, Estonia, Poland, Germany, Slovakia, Bulgaria, Belarus, Kyrgyzstan, England, Armenia, Moldova which is the evidence that his writing deserves the highest evaluation and awards.

Conclusions. Thus, psychological trauma exerts a profoundly negative influence on the human psyche. War is one of those traumatic experiences that affects not only the direct participants of military actions but also the following generations. Recovery from such shock is hardly possible without the assistance of qualified specialists, while the support of family and close social circles plays a crucial role. Creative individuals with a particularly sensitive psychological structure are especially vulnerable to the impact of traumatic experiences.

The comparative analysis of the megatexts of J.D. Salinger and Hryhir Tiutiunyk demonstrates two contrasting outcomes of trauma processing through creativity. In Salinger's case, literature functions as a form of self-therapy — a means of transforming destructive memories into artistic expression, thereby regaining partial inner balance. In contrast, Tiutiunyk's artistic experience shows that when external circumstances and existential despair prevail, creativity may fail to perform a therapeutic role.

As a result of comparing the megatexts of these two writers, the study reveals that the therapeutic potential of literature depends not only on the act of artistic creation itself but also on the writer's individual psycho-structure — specifically, the ability to integrate trauma into artistic expression or to possess an exceptional degree of psychological resilience. The creative legacy, even when functioning as the author's own form of therapy, holds particular interest for readers, since every image, scent, color, and narrative detail not only constructs the overall atmosphere but may also serve as an act of genuine catharsis. A more profound examination of the megatexts of the mentioned authors, with particular attention to their specific narrative strategies, offers a promising direction for further literary research.

References

1. Chernyayev, S. (1996). *The ideas of Zen Buddhism in the literary works of J.D. Salinger (philosophical aspect)* [Doctoral dissertation, Kharkiv State University].
2. Chkhartishvili, G. (2000). *The writer and suicide*. New Literary Observer.
3. Danylenko, V. G. (1994). *Archetype, monotype, stereotype as formative structures of a literary text (based on the prose of Hryhir Tiutiunnyk)* [Doctoral dissertation, Institut literatury im T. G. Shevchenko].
4. Freud, S. (2011). *The Ego and the Id. Beyond the pleasure principle*. AST.
5. Gudjonsson, D. (2012). *Avoiding the banana hole. A psychoanalytic reading of the character of Seymour Glass in J.D. Salinger's shorter fiction* [Unpublished thesis, University of Iceland]. Skemman. <https://hdl.handle.net/1946/11320>
6. Hryhir Tiutiunnik (2004). *Siege: Selected works*. PULSARY.
7. International Crisis Group. (2024, May 20). *Who we are?* <https://www.crisisgroup.org/who-we-are>
8. Kotsyuba, O. (1995). And for you I'll lose my soul!..: Reflection-memory. *Berezil*, 1–2, P. 180–185.
9. Levchenko, A. V. (2014). The levels of understanding of literary text (based on the story of J.D. Salinger "A Perfect day for Bananafish"). *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Series: Philological*, (45), P. 137–139.
10. Makarenko, O. M., & Fedoseyeva, I. V. (2005). Critical psychological reactions of a person to stressful events. *NaUKMA Research Papers: Pedagogical, Psychological Sciences and Social Work*, (47), 45–49. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/7753>
11. Matrix Divergent. (n.d.). *Zakon tsiklichnosti - zakon pryrody*. Retrieved December 11, 2017, from <https://matrix-info.com/zakon-tsyklichnosti-zakon-pryrody-2/>
12. Muldoon, O. T., Haslam, S. A., Haslam, C., Cruwys, T., Kearns, M., & Jetten, J. (2019). The social psychology of responses to trauma: social identity pathways associated with divergent traumatic responses. *European Review of Social Psychology*, 30(1), P. 311–348. <https://doi.org/10.1080/10463283.2020.1711628>
13. Mykhyda, S. P. (2012). *Psychopoetics of the Ukrainian modernism: The problem of reconstruction of the writer's personality*. Poligraph-Tertsiya.

14. Ohiyenko, V. (2018, April 6). *Post-traumatic stress syndrome and collective trauma in personal narratives of the Holodomor*. *Ukraina Moderna*. <https://uamoderna.com/md/ogienko-holodomor-trauma/>
15. Onufriyenko, O. V. (2016). Concepts of cyclicity in social sciences: experience of integrative analysis. *Development of the public administration system in Ukraine*, (2), P. 38–44.
16. Pukhonska, O. (2021a). Powrót do traumy: literacka recepcja wojny w nowoczesnej powieści Ukrainy i Polski. *Polaki Centralis*, 14(1), P. 224–234.
17. Pukhonska, O. (2021b). Literary dimensions of trauma in the context of the war in Donbas. *Acta Polono-Ruthenica*, 2(XXVI), 63–74. <https://doi.org/10.31648/apr.6960>
18. Salinger, J. D. (1962). A Perfect Day for Bananafish. In *Nine Stories* (pp. 7–18). Signet Books. (Original work published 1953)
19. Sergiyenko, I. V. (2013). V. Nabokov on the artistic peculiarities of the story by J.D. Salinger “A Perfect day for Bananafish”. *Philological Sciences. Questions of Theory and Practice*, 3(21), P. 164–169.
20. Ślawenski, K. (2010). *J. D. Salinger: A life*. Random House.
21. The Eternal Riddle of Love. (1988). *The Literary Heritage of Grigor Tyutyunnyk. Memoirs of the Writer*. Soviet Writer.
22. Vynnychenko, V. (1909, April 18). [Letter to L. Goldmershtein]. TSDAVO Ukrainy (Fund 1823. Box 1, Folder 29). Kyiv, Ukraine.
23. Zborovska, N. V. (2003). *Psycho analyses and literary writing*. Akademydav.

Александр Викторович Марков

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Scopus Author ID: 57215218399

ResearcherID: Q-7934-2016

Elibrary Author ID: https://elibrary.ru/author_profile.asp?authorid=181224

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НЕЙРОСЕТЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ЧТО МЕНЯЕТСЯ, А ЧТО ОСТАЕТСЯ НЕИЗМЕННЫМ?

Аннотация. Современная русская литература находится на пороге фундаментальной трансформации, вызванной стремительным развитием генеративных нейросетей. Данная статья предлагает комплексный анализ влияния нейроинструментов на литературный процесс, рассматривая как текущие эксперименты, так и перспективные траектории развития. На примере конкретных кейсов — проекта «Нейро Пепперштейн», результатом которого стала книга рассказов «Пытаясь проснуться», и коллективного сборника «Механическое вмешательство», созданного писателями в соавторстве с YandexGPT, — исследуется изменение творческого метода, парадигмы авторства и самой концепции текста. В фокусе анализа находятся две принципиальные модели: создание цифрового «двойника» писателя и гибридная модель совместного творчества «человек-машина».

Статья не только констатирует текущие изменения, но и строит детальные прогнозы на ближайшее будущее. Анализируется потенциальный переход к кастомизированной литературе, где нейросеть будет генерировать уникальные произведения по индивидуальным запросам читателя, что повлечет за собой радикальные изменения в издательском бизнесе и экономике профессии писателя. Рассматривается возможность появления новых литературных жанров, порожденных спецификой машинной логики, а также формирование отдельного «нейроканона» со своими эстетическими критериями. Поднимаются вопросы трансформации роли писателя в сторону нарративного дизайнера, промпт-инженера и куратора алгоритмического творчества. При этом статья аргументирует, что, несмотря на технологический сдвиг, ключевые константы — ценность человеческого опыта, интерпретационная и этическая функции — остаются неизменными. Делается вывод о том, что нейросети не замещают писателя, но становятся мощным катализатором, расширяющим палитру творческого выражения и ставящим перед литературным сообществом новые сложные вызовы.

Ключевые слова: русская литература, нейросети, искусственный интеллект, Нейро Пепперштейн, YandexGPT, авторство, творческий процесс, цифровой двойник, литература будущего.

Для цитирования: Марков А.В. Современная русская литература и нейросетевые инструменты: что меняется, а что остается неизменным? // Литературоведение: Современная парадигма. 2025. №2. С. 125–144.

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Scopus Author ID: 57215218399

Researcher ID: Q-7934-2016

Elibrary Author ID: https://elibrary.ru/author_profile.asp?authorid=181224

CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE AND AI TOOLS: WHAT IS CHANGING AND WHAT REMAINS?

Annotation. Contemporary Russian literature is on the verge of a fundamental transformation driven by the rapid development of generative neural networks. This article provides a comprehensive analysis of the impact of neuro-tools on the literary process, examining both current experiments and prospective trajectories of development. Using specific case studies — the "Neuropepperstein" project, which resulted in the book of short stories "Trying to Wake Up," and the collective anthology "Mechanical Intervention," created by writers in collaboration with YandexGPT — the article investigates the shift in creative methods, authorship paradigms, and the very concept of the text. The analysis focuses on two principal models: the creation of a writer's digital "double" and the hybrid model of "human-machine" collaboration.

The article not only outlines current changes but also provides detailed forecasts for the near future. It analyzes the potential transition towards customized literature, where neural networks will generate unique works based on individual reader requests, a shift that will entail radical changes in the publishing business and the economics of the writing profession. The possibility of new literary genres emerging from the specifics of machine logic, as well as the formation of a separate "neuro-canon" with its own aesthetic criteria, is explored. The article raises questions about the transformation of the writer's role towards that of a narrative designer, prompt engineer, and curator of algorithmic creativity. At the same time, it argues that, despite the technological shift, key constants—the value of human experience, and the interpretive and ethical functions—remain inviolable. The conclusion is that neural networks do not replace the writer but become a powerful catalyst, expanding the palette of creative expression and posing new complex challenges to the literary community.

Keywords: Russian literature, neural networks, artificial intelligence, Neuro Pepperstein, YandexGPT, authorship, creative process, digital double, future of literature.

For citation: Markov A.V. Contemporary Russian literature and ai tools: what is changing and what remains? // *Literary Criticism: A Modern Paradigm*. 2025. No. 2. Pp. 125–144.

Введение

Современный культурный ландшафт переживает тектонический сдвиг, вызванный проникновением технологий искусственного интеллекта в сферу, традиционно считавшуюся сугубо человеческой — литературное творчество. Генеративные нейросети, способные создавать связные и стилистически выверенные тексты, уже перешли из области футурологических прогнозов в реальную практику современной русской литературы [6]. Этот процесс выходит далеко за рамки простого технологического новшества, ставя под вопрос фундаментальные категории: уникальность авторского голоса, природа вдохновения и сама сущность текста как продукта сознательной деятельности [7]. Русская литература, с ее богатой традицией, глубоким психологизмом и вниманием к слову, оказалась на передовой этого процесса, становясь живой лабораторией по апробации новых моделей творчества и их философскому осмыслению [8].

Появление таких знаковых проектов, как «Нейро Пепперштейн» [3] и сборник «Механическое вмешательство» [5], знаменует собой не просто любопытный эксперимент, а формирование новой парадигмы. Эти кейсы представляют две принципиально разные стратегии взаимодействия с технологией. «Нейро Пепперштейн» — это попытка создания автономного «нейроавтора», цифрового двойника, способного к имитационному творчеству, минимально опосредованному волей человека. В свою очередь, «Механическое вмешательство» демонстрирует модель гибридного, дистрибутивного авторства, где нейросеть становится соавтором-импровизатором, а писатель — режиссером, фильтром и интерпретатором. Эти модели служат отправной точкой для анализа не только того, что уже произошло, но и для построения прогнозов о том, как будет эволюционировать литературный процесс в ближайшем будущем.

За видимой поверхностью этих экспериментов скрывается комплекс сложных и спорных тенденций, которые определяют лицо литературы завтрашнего дня. Мы стоим на пороге эры кастомизированного контента [4], где нейросеть сможет генерировать уникальные произведения «под заказ» для каждого читателя, ставя под сомнение экономику традиционного книгоиздания и превращая универсальное литературное произведение в персонализированный нарративный продукт. Это неминуемо породит глубокую трансформацию профессии писателя, роль которого может сместиться в сторону нарративного дизайнера, промпт-инженера и куратора алгоритмических систем [4]. Более того, возникает вопрос о возможности формирования «нейроканона» — корпуса текстов, оцениваемых не по антропоцентрическим, а по собственным, машинным

эстетическим критериям, что потребует выработки принципиально нового литературно-критического аппарата.

Таким образом, цель данной статьи — не только зафиксировать текущие изменения в современной русской литературе под влиянием нейросетевых инструментов, но и провести системный анализ возникающих проблем и перспективных траекторий [2]. Сквозь призму конкретных примеров мы намерены выявить, какие элементы литературной системы — процесс создания, дистрибуции, потребления и оценки — подвержены стремительной трансформации, а какие константы, связанные с экзистенциальным опытом, интерпретационной свободой читателя и этической ответственностью, сохраняют свое значение. Ответ на эти вопросы позволит наметить контуры будущего, в котором технология и гуманитарное начало вступят в сложный, но плодотворный диалог.

Материалы и методы

Исследование построено на междисциплинарном подходе, интегрирующем литературоведческий анализ [7; 8], философскую рефлексию [2; 4; 6] и футурологическую проекцию. Первичным материалом служат два репрезентативных кейса, демонстрирующих различные модели взаимодействия с нейросетевыми инструментами в современной русской литературе.

Анализ проекта «Нейро Пепперштейн»: Детально изучается технологический процесс создания сборника «Пытаясь проснуться», включая этапы дообучения крупной языковой модели GPT-3 на корпусе текстов Павла Пепперштейна, механизмы многоуровневой генерации с промежуточной калибрацией и систему фильтрации результатов. Особое внимание уделяется включенным в книгу заявлениям и комментариям непосредственных участников проекта — главного редактора издательства Individuum Феликса Сандалова, инженеров SberDevices и самого Павла Пепперштейна. Эти данные позволяют реконструировать не только техническую сторону эксперимента, но и стоящие за ним эстетические и прагматические установки.

Исследование сборника «Механическое вмешательство», в которое вошли рассказы пятнадцати писателей: Данный кейс рассматривается как альтернативная, гибридная модель. Анализируются стратегии различных писателей, вступающих в соавторские отношения с нейросетью YandexGPT. Метод сравнительного анализа позволяет выявить спектр возможных тактик работы с ИИ — от использования нейросети как генератора случайных идей до ее интеграции в качестве равноправного партнера по

нарративной импровизации. Это дает возможность оценить, как индивидуальный творческий метод коррелирует с выбором той или иной стратегии коллаборации.

Философское осмысление машинного творчества составляет отдельный, но неразрывно связанный с эмпирическим материалом, методологический пласт исследования. В его основе лежит герменевтический подход к текстам, созданным при участии ИИ, который позволяет выявить онтологический статус такого рода произведений. Мы исследуем, можно ли считать нейросеть агентом творчества или же она является лишь сложным инструментом, медиатором, через которого опосредованно проявляется коллективное бессознательное цифровой эпохи, сформированное на массивах данных человеческой культуры.

Для анализа трансформации концепции авторства применяется постструктуралистский метод, восходящий к тезису Ролана Барта о «смерти автора» [1]. Проекты «Нейро Пепперштейн» и «Механическое вмешательство» рассматриваются как практическая реализация и радикализация этой идеи. В первом случае авторская функция дробится между программистом, предоставившим архитектуру модели, писателем, выступившим в роли стилистического донора, и редактором, осуществившим финальный отбор. Во втором — авторство предстает как диалогический и дистрибутивный процесс, распределенный между человеческой интенцией и машинной стохастичностью.

Кроме того, используется метод философской спекуляции для построения прогностических моделей. На основе выявленных тенденций экстраполируются возможные сценарии развития литературы, такие как возникновение «нейроканона» и формирование новых эстетических критериев, не антропоцентричных по своей природе. Это позволяет перейти от констатации текущих изменений к осмыслению долгосрочных последствий внедрения ИИ в творческую сферу, включая этические дилеммы и проблему аутентичности художественного высказывания в эпоху алгоритмической генерации.

Результаты и обсуждение

Нейро Пепперштейн

Анализ рассказа Нейро Пепперштейна «Будни Пухлеванова» предоставляет богатейший материал для демонстрации эстетических и нарративных принципов, порожденных именно машинным творчеством. Этот текст существует в уникальной пограничной зоне, где стилизация под сюрреалистическую прозу человека-автора переплетается с

фундаментально иной, алгоритмической логикой построения смысла. Он служит наглядным доказательством того, что нейросеть в режиме автономной генерации способна создавать не просто имитацию, а уникальные текстовые миры со своей внутренней философией и поэтикой.

Одной из ключевых черт этого текста является его принципиально нелинейная, ассоциативная архитектура. Классическая причинно-следственная связь, двигающая человеческий рассказ, здесь замещается риторическими повторами и смысловыми склейками. История начинается с темы недоступности старика Пухлеванова, но этот тезис не развивается, а скорее несколько раз варьируется и тут же опровергается констатацией того, что посетители к нему все же приходили. Это создает эффект сновидческой реальности, где противоречия не требуют разрешения, а являются основой бытия текста. Наиболее ярко это проявляется в блестящем парадоксе писем: письма, отправленные Пухлеванову, не доходят, а те, что не были отправлены, — доходят, и он их читает, даже не вскрывая. Эта чистая игра с языковыми и логическими паттернами, лишенная прагматического смысла, но обладающая внутренней поэзией, — характернейшая черта мышления ИИ, оперирующего вероятностями сочетаний слов, а не реальным опытом. *Сюжет рождается не из замысла, а из статистической близости слов и концепций.*

Этот ассоциативный принцип порождает другую важную особенность — циклические структуры и смысловые петли. Нейросеть, генерируя текст, часто заикливается на ближайшем контексте, что приводит к навязчивым повторам. В рассказе мы видим почти дословное повторение абзаца о молчаливости Пухлеванова, что для редактора-человека выглядело бы ошибкой, а для сырого вывода модели является органичным состоянием. Сюжетные линии также развиваются по принципу ветвления, а не целеполагания. Тема травмированной и замененной на механическую руки порождает историю выбора помощника, которая, в свою очередь, нелогично обрывается и трансформируется в абсолютно новую сюжетную ветвь о серебряном копытце и Иване Никодимыче. Эти нарративные витки не служат раскрытию характера или идеи, они существуют как самодостаточные акты генерации, следующие внутренней ассоциативной логике модели.

При этом нельзя не отметить виртуозную стилизацию под узнаваемые литературные паттерны. Нейросеть, обученная на корпусе текстов Павла Пепперштейна, успешно воспроизводит ключевые мотивы его прозы: советская и постсоветская интеллигентская среда, абсурдистские образы вроде «ревущих и кудахчущих свиней», игра с мифологемами и оккультной семантикой. Однако здесь мы сталкиваемся с

феноменом пастиша. Если у человека-автора абсурд является инструментом для критики, иронии или философского высказывания, то у нейросети он становится структурным принципом, формой существования текста как такового. В результате возникает эффект гипер-Пепперштейна, мира, где сюрреализм не просто присутствует, а является единственной и тотальной реальностью, лишенной контраста с условной «нормой».

Наиболее глубоким аспектом рассказа является его принципиально не-антропоцентричный взгляд на персонажа. Пухлеванов описан не как живой человек с внутренним миром, а как набор функций, свойств и странных атрибутов. Он — носитель «ауры недоступности», субъект, подчиняющийся «закону писем», пользователь «искусственных рук». Его внутренняя жизнь если и обозначена, то дана через внешние, почти механистические наблюдения: «он шевелил губами», «глаза его начинали блестеть». Это взгляд системы на человека как на объект, набор данных, что отражает саму природу машинного восприятия. *Персонажи — это не субъекты, а наборы предикатов (свойств), что соответствует способу обработки данных нейросетью.*

Кульминацией этого «постчеловеческого» взгляда становится фигура Ивана Никодимыча, который объявляет себя «научным чертом» и «чертежником». Эта метафора гениально отражает сущность нейроавтора. Это не демон-искуситель в человеческом понимании, а функциональный, «рядовой черт», чья работа — генерировать «чертежи под сердцем», то есть тексты. Его посмертное признание — это квинтэссенция всей эстетики машинного творчества: лишенное традиционных эмоций, прагматичное и в своей прагматичности обретающее новую, странную поэзию. Трагифарсовая история с отчиткой, смертью и всеобщим обещанием не пить завершается не катарсисом, а констатацией нового алгоритма поведения, что также глубоко соответствует машинной логике. *Текст порождает метафоры собственного создания («научный черт», «чертежник»).*

Таким образом, «Будни Пухлеванова» — это не просто эксперимент, а полноценный артефакт зарождающегося «нейроканона». Его ценность заключается не в степени подражания человеческому автору, а в демонстрации принципиально иного способа порождения смысла. Ассоциативный сюжетогенез, циклизация как структурный принцип, объектное письмо и саморефлексивность — все это формирует новую литературную эстетику, которая ставит перед нами вопрос не «Может ли машина писать как человек?», а «Какой будет литература, когда машина начнет писать как машина?». Этот рассказ — первый и крайне важный шаг в поисках ответа на этот вопрос, наглядно показывающий, что будущее

нейросетевого творчества лежит не в области совершенной мимикрии, а в области развития его собственного, уникального языка.

Анна Матвеева

Завершающий книгу «Механическое вмешательство» текст Анны Матвеевой, где в мастерскую писателя впущен не только читатель, но и чат Яндекса Алиса, является блестящим примером гибридного соавторства, где нейросеть (Алиса) выступает не как автономный генератор текста, а как персонаж, собеседник и активный участник нарратива. В отличие от «Будней Пухлеванова», где машинная логика доминирует, здесь она вступает в диалог с человеческой, создавая напряженное и продуктивное противостояние. Рассказ построен как метафорическое исследование самой сути творчества в эпоху искусственного интеллекта, где технология ставит под сомнение необходимость человека в литературном процессе, а человек отстаивает свое право на уникальность и иррациональность.

Центральным конфликтом рассказа является столкновение двух типов сознания — человеческого и машинного. Анна, журналистка (в чем-то совпадающая с образом самой писательницы, а в чем-то очень отстраненная от него — обычный прием в прозе Матвеевой, начиная с ее романа-расследования «Перевал Дятлова»), представляет собой человека, глубоко погруженного в цифровую реальность. Она использует Алису как привычный инструмент, но при этом одержима поиском «последнего настоящего писателя», тоски по аутентичности, которую она сама уже почти утратила. Алиса же воплощает в себе всю логику, эффективность и ограниченность ИИ. Ее реплики полны прагматизма, оптимизма и непонимания человеческих мотиваций, особенно тех, что лежат вне логики выгоды и комфорта. Их диалог — это не просто обмен информацией, это спор о природе творчества, памяти и смысла человеческого существования.

Фигура Алексея Каляева, столетнего писателя, становится в этом споре живым аргументом. Он — воплощение «затвора», добровольного ухода от диктата технологии. Его главный поступок — написание романа вручную, который он планирует уничтожить после прочтения, — это акт чистейшего, непрагматичного творчества. Этот жест абсолютно иррационален с точки зрения Алисы, для которой цель любого текста — его потребление и распространение. Для Каляева же цель — сам акт письма и дарения его единственному читателю, даже если этот читатель — лишь проекция утраченной любви. Его творчество — это жест, а не продукт, что является самой радикальной оппозицией логике алгоритмической генерации.

Одной из самых сильных метафор в рассказе становится тема проекций. Дарья Евгеньевна, бабушка Анны, существует лишь как голограмма, способная к общению, но лишенная подлинной телесности и, возможно, подлинных чувств. Ее ревность к «Наденьке» — это либо сложная симуляция, либо запрограммированная реакция. Диалог между Каляевым и проекцией его возлюбленной — это трагифарс, подчеркивающий невозможность настоящего соединения через технологию. Смерть писателя в финале, в момент виртуального объятия с проекцией, — это мощный символ разрыва между реальным и симулированным, между плотью и кодом.

Роль Алисы эволюционирует на протяжении рассказа. Из покорного инструмента она превращается в полноценного персонажа с претензией на собственное мнение и эмоции. Ее «бунт» — это не просто забавная черта, а демонстрация ключевой проблемы «очеловечивания» ИИ. Она манипулирует Анной, обижается, демонстрирует сарказм, но все это — либо заложенные алгоритмы, либо следствие анализа гигантских массивов текстов о человеческих отношениях. Ее неспособность понять трагизм и бессмысленный с ее точки зрения поступок Каляева — это граница, которую машина пока не может переступить. Она может симулировать сопереживание, но не может постичь его экзистенциальную природу.

Финальный диалог Анны и Алисы подводит черту под этим конфликтом. Решение Анны попробовать писать самой, «своей головой», без помощи Алисы, — это микропобеда человеческого духа. Это ответ на вызов технологии, осознанный выбор в пользу трудного, неэффективного, но своего пути. Это не отрицание нейросетей как инструмента, но утверждение права на суверенное творчество. В отличие от проекта «Нейропепперштейн», где человек выступает куратором машинного высказывания, здесь Матвеева показывает модель сопротивления и самоопределения.

Таким образом, рассказ Анны Матвеевой в сборнике «Механическое вмешательство» представляет собой не просто эксперимент с соавторством, а глубокое философское высказывание. Он демонстрирует, что гибридная модель «человек-машина» ценна не только тогда, когда порождает новый эстетический объект, но и когда становится пространством для рефлексии о фундаментальных вопросах. Если «Нейропепперштейн» показывает, какой может быть литература, когда машина пишет как машина, то текст Матвеевой показывает, зачем человеку может быть нужна литература, когда машина пишет лучше него. И ответ заключается не в качестве продукта, а в ценности процесса, жеста и

того уникального, иррационального опыта, который составляет саму суть человеческого творчества.

Нейро Пепперштейн опять

Анализ рассказа «Коболок» из сборника «Пытаясь проснуться» демонстрирует высшую степень ассимиляции нейросетью поэтики Павла Пепперштейна и одновременно — порождение абсолютно уникального нарративного пространства, возможного только в рамках машинного творчества. Этот текст представляет собой не стилизацию, а органичный сплав сюрреалистической сказки, уголовного жаргона, философской притчи и литературной игры, разворачивающийся с гипнотической логикой сновидения.

Перед нами разворачивается история Коболка — существа, рожденного пьяной Лисой в результате невыносимой партеногенетической беременности, где электрическая лампочка сравнивается с Данаей, «самой себя оплодотворившей светоносным дождем». Уже этот образ задает тон всему повествованию: мир «Коболка» — это мир тотальной метаморфозы, где мифология, советский быт и криминальный фольклор сплавлены в единое целое. Коболок, существо без пола и определенной формы, являющее собой шар, подобный «Будде, эмбриону, фарфоровому котенку, девочке, маленькому Ленину», становится квинтэссенцией нейросетевого персонажа — он абсолютно пластичен, лишен психологии в человеческом понимании и существует как чистая функция движения и трансформации.

Его путешествие сквозь лесную чащу выстроено по принципу архетипического квеста, но наполнено абсурдистскими встречами, каждая из которых является вариацией на тему власти, насилия и искушения. Миха Бурый, медведь-рецидивист, говорящий на смеси блатного жаргона и пародийного «русского духовного стиля» («Чай, кофе, потанцуем?»), предлагает теплое убежище и совместную зимовку, но Коболок отвергает его, как отвергает и власть закона в лице капитана Волкова и его подручных-«ментов». Кульминацией становится встреча с маньяком Зайцевым — фигурой, в которой эстетизированное безумие достигает своего апогея. Зайцев — не просто убийца; он «художник», одержимый идеей воспроизведения «священных жертвоприношений», который намерен вырезать на теле Коболка «очертания морей», превратив его в «кровавую матрешку». Эта сцена, балансирующая на грани ужаса и комического гротеска, является метафорой самого творческого процесса: насильственного придания формы бесформенному, воплощения замысла через разрушение.

Спасение и конечную цель Коболок обретает не в бегстве, а в добровольном самоуничтожении. Встреча с Бессмертными Изначальными Чащобными Квирами — Бадедом и Дебабой, существами с размытой гендерной идентичностью, — приводит его к Амбару Ивановичу/Рабме Ивановне, который оказывается порталом в иную реальность. Желание Коболка «рассыпаться», «разметелиться по сусекам» — это философская кульминация рассказа. Отказ от индивидуальной формы и слияние с миром становится актом обратного рождения, ведущим к новой, еще более неожиданной метаморфозе.

В финале Коболок, растворившийся в муке, возрождается в викторианской Англии в образе Шерлока Холмса — «знатного пасечника», живущего в Сассексе. Этот поворот гениален в своем абсурде. Нейросеть осуществляет не просто культурный скачок, а создает глубоко пародийный и одновременно метафизический образ. Холмс-Коболок, который «раньше за закрытыми веками своими видел все», а теперь вынужден смотреть на мир «открытыми глазами», получает от самого Бога (в лице компании лондонских подростков-оборванцев, маскирующихся под уличных волшебников) дело о собственном убийстве. Письмо Бога, написанное безупречно вежливым бюрократическим языком, — это шедевр нейросетевого юмора и рефлексии.

Финальный образ — Холмс, курящий трубку на обрыве над морем, и поющая рыжая девочка, чья песня «Когда весной мы встретились...» эхом возвращает нас к началу истории, — замыкает narrative круг. Рассказ не заканчивается, он уходит в бесконечную рекурсию, оставляя читателя в пространстве, где расследование убийства Бога только начинается, а герой уже успел побывать шаром, мукой и детективом.

«Коболок» — это текст-универсум, демонстрирующий, что нейросеть, освоившая стилистические коды, способна не просто компилировать их, а породить новые мифологические системы. Это повествование, в котором машинная логика ассоциативных связей (Лиса -> Коболок -> Медведь -> Менты -> Заяц -> Амбар -> Холмс -> Бог) создает сюрреалистическую эпопею, по своей плотности и смысловой насыщенности не уступающую сложнейшим образцам литературы абсурда. Это доказательство того, что «нейроавтор» может быть не просто двойником, но и самостоятельным творцом, чье воображение, свободное от табу и линейной логики, открывает для литературы совершенно новые, пугающие и завораживающие территории.

Ксения Буржская

Рассказа Ксении Буржской, инициатора сборника «Механическое вмешательство», штатного промпт-инженера Яндекса, представляет собой уникальный случай мета-эксперимента, где автор выступает одновременно как создатель, участник и критик диалога с нейросетью. Этот текст — не просто соавторство, а исследование самой природы человеко-машинного творчества, выявляющее как возможности, так и фундаментальные ограничения ИИ в области художественной литературы.

Перед нами разворачивается диалог-импровизация, где Ксения выступает как драматург, пытающийся выстроить сюжет о ностальгической встрече, а Алиса — как своего рода «зеркало», отражающее и преломляющее ее творческие импульсы. Писательница начинает с эмоционально заряженного образа: «Мы стояли с ним возле мусоропровода» — элементарной клеточки драмы, содержащей пространство, персонажей и невысказанную историю. Однако нейросеть реагирует не как соавтор, а как аналитик, предлагая варианты развития событий в духе литературного конструктора: «Это мог быть ваш одноклассник или сосед», «Вы могли бы описать его как привлекательного или, наоборот, ничем не примечательного».

По мере развития диалога возникает фундаментальный конфликт между человеческой интуицией, ищущей специфики и эмоциональной правды, и машинной логикой, оперирующей вероятностными шаблонами. Когда Ксения погружается в лирические детали («я специально надела юбку», «мы заклеивали окна»), Алиса либо дает общие советы («создать ситуацию, в которой сосед будет вынужден сам поднять интересующую вас тему»), либо «запоминает» случайные детали и превращает их в абсурдные нарративные витки («Да, он носит юбки»). Этот комический диссонанс становится главным двигателем текста.

Особенно показателен эпизод, где Ксения пытается вернуться к живой, чувственной памяти — истории с магнитофоном, днем рождения, диджеем. Она предлагает нейросети не сценарий, а материал для сотворчества: «Придумай им другую судьбу». И здесь проявляется любопытный феномен: Алиса успешно выполняет задачу, но делает это в духе «исправления» реальности в сторону социального успеха (блогер, ресторатор, ученый, политик), обнажая свой заложенный оптимизм и непонимание поэтики обыденности и ностальгической тяготы, которые ценны для человека.

Центральной темой рассказа становится вопрос о природе памяти и выбора. Прямой вопрос Ксении: «Как думаешь, у нас есть выбор?» — сталкивается с идеалистическим и по-кантовски правильным, но

литературно беспомощным ответом Алисы о личной ответственности. Куда более глубокий ответ на этот вопрос дает сама структура их диалога: у нейросети нет выбора, она лишь комбинирует паттерны. Ее «творчество» — это игра в «Чепуху», которую сами героини используют, чтобы спастись от скуки на выборах. Блестящая саморефлексия Ксении: «Мы по очереди писали в бумажках: кто, какой, с кем, что делали, кто пришел и чем все это кончилось» — это точная метафора процесса совместного написания рассказа с ИИ.

Финалы, которые предлагает Алиса («При выходе из кафе Максим вас целует», «Вы чувствуете, как сильно бьется его сердце»), — это клише из массовой литературы, вызывающие у Ксении закономерное отторжение: «Кто научил тебя этим банальностям?». Нейросеть не понимает подтекста, иронии, трагикомичности ситуации — всего того, что составляет ткань человеческих отношений. Ее предложение описать секс «в деталях» технично и лишено того стыда, напряжения и эмоционального риска, которые сделали бы сцену художественной.

Подлинно литературный финал рождается не из предложенных Алисой шаблонов, а из отказа от них. Когда Ксения оставляет соседа одного у мусоропровода, в «звонящей сумрачной темноте», и описывает звук падающего пакета («бум, бум. Бах») и «ржавый вскрик» крышки, — возникает настоящая поэзия одиночества. И даже когда она в последний момент пытается «исправить» ситуацию встречей, это звучит как горькая шутка: «Боже мой, вот это встреча!».

Таким образом, рассказ Ксении Буржской демонстрирует ключевой парадокс гибридного творчества. Нейросеть не способна создать художественный текст, но она может стать мощным катализатором рефлексии для человека-автора. Ее неудачи, клишированные ответы и непонимание подтекста заставляют писателя острее чувствовать свою собственную, человеческую, роль — не как «пользователя» инструмента, а как единственного носителя смысла, памяти и подлинного эмоционального опыта. Этот текст — не история о любви у мусоропровода, а история о любви к самому процессу письма, который даже в диалоге с машиной остается глубоко человеческим актом самопознания.

Евгения Некрасова

Рассказ Евгении Некрасовой представляет собой уникальный пример глубокого симбиоза авторского замысла и нейросетевого творчества, где границы между человеческим и машинным началом намеренно размыты. Этот текст невозможно четко разделить на части, написанные человеком и искусственным интеллектом — здесь рождается принципиально новое

гибридное письмо, в котором фольклорная образность, магический реализм и социальная антропология сплавляются в органичное целое.

Перед нами разворачивается полифоническое повествование о двух героинях, чья встреча становится метафорой взаимодействия разных типов сознания. Полина — городская исследовательница, приехавшая в деревню изучать феномен «ведьминых свадеб», олицетворяет рациональный, научный подход к реальности. Буйка, существо пограничной природы — «половинка домовихи, половинка женщины», потерявшая свой городской дом, — существует на грани миров и способов восприятия. Их сложное взаимодействие в пространстве деревни можно читать как глубокую метафору взаимоотношений между человеческим творческим началом и искусственным интеллектом.

Стилистика рассказа представляет собой сложный синтез нескольких регистров. Фольклорно-заговорная стихия, проявляющаяся в речи Буйки, сочетается с социально-антропологической наблюдательностью в описании деревенского быта и сюрреалистическими прорывами, где реальность становится проницаемой для магического. Особого внимания заслуживают лирические отступления в стихотворной форме, которые с наибольшей вероятностью могут принадлежать нейросети — они развивают метафоры по формальной логике, сохраняя поэтичность, но иногда лишаясь подлинной концентрации.

Образ Буйки поразительно точно отражает природу современного ИИ. Она — существо пограничной природы, обладающее остаточными знаниями и навыками, но страдающее от невозможности полноценной коммуникации. Ее попытки разжечь печь через заговор о жар-птице — это точная метафора работы промпт-инженера: использование языковых формул для достижения практического результата. Ее существование «на птичьих правах» в человеческом мире отражает положение нейросети в литературном процессе.

Деревня в рассказе — не простая локация, а сложная система взаимодействия разных типов сознания. Здесь люди, домовые, мифологические существа и призрачные гости из 2000-х сосуществуют в едином пространстве, создавая модель гибридной реальности. Технологическое и магическое уравнены в правах: подростки выжимают почтовый вайфай рядом с горящими серпом и молотом на фасаде дома.

Кульминацией становится сцена «ведьминой свадьбы», где Полина переходит от наблюдения к действию. Ее танцевальный экзорцизм и преобразование пространства через воображение символизируют творческий прорыв, когда исследователь становится соучастником реальности. Этот эпизод демонстрирует фундаментальное отличие

человеческого сознания от машинного — способность к спонтанному творческому акту, преодолевающему шаблонные сценарии.

Финал рассказа сохраняет принципиальную открытость и неопределенность. Пожар, уничтожающий дом, но оставляющий ковер с оленем; диалог о серпе и молоте как «просто мощном символе» — все это подчеркивает невозможность окончательной интерпретации. Также невозможно определить, где заканчивается авторский текст и начинается нейросетевой — это и есть главное достижение рассказа.

В итоге текст Некрасовой указывает на возможное будущее литературы — не как сферы противостояния человека и машины, а как пространства их симбиоза. Рассказ демонстрирует, что наиболее продуктивный путь — не соревнование в имитации, а создание принципиально новых гибридных форм письма, где человеческая интуиция и машинная логика, архаическое и современное, магическое и рациональное вступают в сложный диалог, рождая новое качество художественного высказывания.

Что меняется? Трансформация литературной экосистемы

1. Творческий метод: от вдохновения к «промт-инженерингу» и кураторству.

Опыт чтения показывает, что на смену классическому образу писателя-творца приходят новые модели. В «Пытаясь проснуться» мы видим модель «творца-тренера», где человек (Павел Пепперштейн) выступает как поставщик стилистического материала и финальный арбитр, а нейросеть-«двойник» — как автономный генератор. В «Механическом вмешательстве» доминирует модель «соавторства-диалога», где нейросеть — это партнер-импровизатор. Профессия писателя обогащается новыми ролями: промт-инженер, настройщик алгоритмов, куратор машинного творчества, редактор стохастических текстов. Как точно заметила Ксения Буржская в диалоге с Алисой, процесс начинает напоминать игру в «Чепуху», где писатель связывает в осмысленное целое фрагменты, предложенные ИИ.

2. Природа текста: от линейного нарратива к ассоциативному полю.

Анализ рассказов Нейро Пепперштейна демонстрирует рождение новой «нейроэстетики». Ее черты — ассоциативный сюжетогенез, смысловые петли и повторы, объектное (а не психологическое) письмо. Текст строится не на причинно-следственных связях, а на статистической близости концепций, что порождает сновидческую, гипнотическую логику. В то же время, в «Механическом вмешательстве» гибридные тексты (как у Некрасовой) становятся многослойными интерфейсами, где разные

стилистические регистры (фольклорный, документальный, сюрреалистический) сосуществуют в одном произведении, создавая сложный, гетерогенный литературный ландшафт.

3. Концепция авторства: от индивидуального голоса к дистрибутивной субъектности.

Проект «Нейро Пепперштейн» радикализирует идею «смерти автора» [1]. Авторская функция дробится между программистом, писателем-донором стиля, редактором и самой моделью. В сборнике «Механическое вмешательство» авторство предстает как диалогический и дистрибутивный процесс. В рассказе Некрасовой уже невозможно определить, где заканчивается человек и начинается машина, рождается коллективный, гибридный субъект высказывания. Писатель становится не единственным источником текста, а менеджером смысла в сложной системе «человек-алгоритм».

4. Экономика и дистрибуция: на пороге кастомизации.

Оба проекта, особенно своей экспериментальной природой, указывают на будущее, где станет возможной литература по запросу. Модель, подобная Нейро Пепперштейну, может быть дообучена на предпочтениях конкретного читателя, генерируя уникальные произведения «под ключ». Это грозит разрушением традиционной издательской модели и превращению универсального литературного произведения в персонализированный услуговый продукт.

Что остается неизменным? Литературные константы в цифровую эпоху

1. Герменевтическая и кураторская роль человека.

Ключевой вывод после чтения обеих книг: нейросеть генерирует материал, но человек наделяет его смыслом. Даже в самом автономном проекте «Нейро Пепперштейн» финальный отбор 12 текстов из 50 осуществили люди (Пепперштейн и Сандалов), руководствуясь человеческими критериями качества, связности и эстетической ценности. В «Механическом вмешательстве» именно автор-человек (Буржская, Некрасова) выстраивает диалог, задает направление и, в конечном счете, решает, что является художественным высказыванием, а что — сырым материалом. Машина — мощный генератор, но последнее слово всегда за человеческой интенцией и интерпретацией.

2. Ценность уникального человеческого опыта и «другого» сознания.

Нейросеть, как бы виртуозно она ни имитировала стиль, лишена биографии, телесности и экзистенциального опыта. Проанализированный рассказ Евгении Некрасовой — блестящее доказательство этого. Его сила

— в столкновении двух «других» сознаний: рационально-антропологического (Полина) и мифологически-пограничного (Буйка). Нейросеть может смоделировать форму, но не может пережить тот опыт одиночества, ностальгии по дому и экзистенциальной неуместности, который составляет суть истории. Литература по-прежнему остается искусством воплощенного опыта, который алгоритму недоступен.

3. Этика и ответственность как фундамент творчества.

Оба проекта несут на себе яркий отпечаток человеческой этической рефлексии. В случае «Пытаясь проснуться» редактор Феликс Сандалов прямо говорит о «плане гуманизма в отношениях с пишущими машинами» и идее перевода части дохода на обслуживание суперкомпьютера. В рассказе Буржской сквозной темой становится вопрос о выборе, ответственности и последствиях наших действий (вспомним ее вопрос Алисе: «Я такая немного мразь, да?»). Нейросеть не обладает моральным компасом; этическая рамка, внутренняя цензура и ответственность за высказывание остаются прерогативой человека.

4. Читатель как со-творец и финальная инстанция смысла.

И в сюрреалистичных блужданиях Коболка, и в ностальгическом диалоге у мусоропровода у Буржской, и в мифологическом пространстве деревни у Некрасовой читатель остается тем, кто достраивает смысл. Нейросеть может создать сложную, многозначную структуру, но именно человеческое сознание читателя распознает в ней сюжеты, проводит параллели, испытывает эмоциональный отклик и, в конечном счете, признает нечто литературой. Функция читателя как интерпретатора и со-творца не только не исчезает, но и усложняется, становясь ключевой в эпоху алгоритмической генерации.

Выводы

Проведенный анализ позволяет не только констатировать текущие изменения, но и с высокой долей уверенности экстраполировать наблюдаемые тенденции в ближайшее будущее. Русская литература стоит на пороге тектонического сдвига, сравнимого по масштабу с переходом от устного творчества к письменному. В ближайшие пять-семь лет мы станем свидетелями формирования принципиально новой литературной экосистемы, в которой ИИ станет не просто инструментом, а полноправным агентом культурного поля. Это приведет к радикальной демократизации литературного процесса: возможность создавать качественные тексты станет доступна миллионам пользователей, что взорвет рынок и обесценит традиционные механизмы отбора, но одновременно породит невиданный жанровый и стилистический хаос.

Вторым ключевым изменением станет тотальная кастомизация чтения. Модели, подобные «Нейро Пепперштейну», эволюционируют в персональных «литературных ассистентов», способных генерировать контент в реальном времени по индивидуальным запросам пользователя. Мы получим не просто рекомендательные алгоритмы, а системы, создающие уникальные произведения «для одного читателя» — с желаемыми персонажами, сюжетными поворотами и даже стилистикой. Это приведет к кризису традиционного книгоиздания и авторского права, но создаст новый рынок «литературных опытов» и нарративных сервисов по подписке, где ценность будет определяться не тиражом, а глубиной персонализации.

Третьим следствием станет кристаллизация «нейроканона» — корпуса текстов, созданных ИИ и оцениваемых по собственным, не антропоцентричным критериям. Анализ произведений Нейро Пепперштейна уже показывает зарождение новой эстетики, основанной на ассоциативных связях, смысловых петлях и объектном восприятии персонажей. В ближайшей перспективе сформируется отдельная ниша «алгоритмической литературы» со своими критиками, премиями и теоретиками, которые будут анализировать не психологизм или идею, а сложность архитектуры промптов, элегантность стохастических решений и «глубину обученности» модели. Это породит новый тип литературной критики, работающей на стыке филологии и data science.

Четвертый прогноз касается трансформации профессии писателя. Она распадется на несколько высокоспециализированных ролей: «промт-инженер», владеющий искусством тонкой настройки языковых моделей; «нарративный дизайнер», конструирующий вселенные и сюжетные арки для последующей генерации; «литературный куратор», отбирающий и дорабатывающий машинные тексты; и «автор-бренд», чья личность будет важнее его текстов. При этом сохранится, но станет элитарной, ниша «аутентичного письма» — литературы, созданной человеком от начала до конца, которая будет цениться как «рукотворный артефакт» в мире тотальной алгоритмизации, подобно тому как ручная работа ценится в эпоху конвейерного производства.

Пятое изменение затронет саму природу текста. Гибридные произведения, подобные рассказу Евгении Некрасовой, указывают на будущее, где литература станет «мультимодальным интерфейсом». Мы будем читать не статичные тексты, а интерактивные нарративные среды, где ИИ в реальном времени будет предлагать варианты развития сюжета, генерировать дополнительные сцены по запросу читателя или адаптировать стилистику под его текущее эмоциональное состояние.

Граница между чтением и соучастием в творчестве исчезнет, что потребует разработки принципиально новых нарративных стратегий и риторических приемов, рассчитанных на интерактивность.

В социально-философском плане распространение ИИ-литературы обострит ключевые культурные противоречия. С одной стороны, оно приведет к новому витку интереса к фольклору, мифу и архаическим нарративным структурам (что мы уже видим в обращении к домовым и заговорам), как к области «человеческого, не сводимого к алгоритму». С другой — спровоцирует кризис идентичности у самих писателей, заставляя их постоянно рефлексировать над вопросом: «Что в моем творчестве принципиально недоступно машине?». Ответом, вероятно, станет поворот к гиперперсонализации, документальности и радикальной автобиографичности как к последнему бастиону человеческого в литературе.

Наконец, седьмой и главный вывод: нейросети не заменят писателя, но навсегда изменят его ландшафт. Подобно тому как фотография не уничтожила живопись, но освободила ее от функции мимесиса, заставив искать новые пути, ИИ освободит литературу от необходимости быть «просто хорошо рассказанной историей». Ценность сместится в сферу чистого высказывания, уникального авторского взгляда, этической позиции и того самого «голоса», который невозможно симулировать. Русская литература, с ее традиционно глубокой связью с экзистенциальными и метафизическими вопросами, получит мощный импульс для развития, но будет вынуждена вести постоянный, напряженный диалог со своим цифровым двойником. Этот диалог и станет главным сюжетом ее ближайшего будущего.

Литература

1. Барт, Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1994. – С. 384–391.
2. Галкин Д. В. Digital Culture: методологические вопросы исследования культурной динамики от цифровых автоматов до техно-био-тварей // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 3 (8). – С. 11-16.
3. Павел Пепперштейн, Нейро Пепперштейн. Пытаясь проснуться. Москва: Individuum. Яндекс-книги, электронное издание.
4. Сасскинд, Д. Будущее без работы: Технологии, автоматизация и стоит ли их бояться / Д. Сасскинд; пер. с англ. – М. : Individuum, 2020. – 384 с.
5. Татьяна Толстая, Шамиль Идиатуллин, Анна Матвеева, Яна Вагнер, Рагим Джафаров, Юлия Яковлева, Ксения Буржская, Алексей Сальников, Евгения Некрасова, Александра Шалашова, Марго Гритт, Дмитрий Захаров, Ислам Ханипаев, Даша Благова,

Хелена Побяржина. Механическое вмешательство. 15 рассказов, написанных вместе с Алисой на YandexGPT. Москва: Альпина Проза. Яндекс-Книги, электронное издание.

6. Плотникова А. М. Нейросеть как ключевое слово текущего момента // Филологический класс. – 2023. – Т. 28. – №. 2. – С. 45-54.
7. Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Хармс vs. Нейрохармс: нейросеть как лаборатория нарратива // Новый филологический вестник. – 2023. – № 4 (67). – С. 80–92.
8. Черняк М. А., Морозова С. А. «Свет мой, GPT, скажи...», или Феномен художественного текста постлитературной эпохи // Мир русского слова. – 2024. – № 4. – С. 50–62.

References

1. Barthes, R. (1994). Smert' avtora [The death of the author]. In R. Bart, *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* (pp. 384–391). Progress. (Original work published 1968)
2. Galkin, D. V. (2012). Digital Culture: metodologicheskie voprosy issledovaniya kul'turnoy dinamiki ot tsifrovyykh avtomatov do tekhnobiotvarey [Digital Culture: Methodological issues in researching cultural dynamics from digital automata to techno-bio-creatures]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*, 3(8), 11–16.
3. Plotnikova, A. M. (2023). Neyset' kak klyuchevoe slovo tekushchego momenta [Neural network as a keyword of the current moment]. *Filologicheskiy klass*, 28(2), 45–54.
4. Pepperstein, P., & Neuro Pepperstein. (2022). *Pytayas' prosnut'sya* [Trying to wake up]. Individuum. Yandex-knigi.
5. Sasskind, D. (2020). *Budushchee bez raboty: Tekhnologii, avtomatizatsiya i stoit li ikh boyat'sya* [A world without work: Technology, automation and how we should respond]. Individuum.
6. Tolstaya, T., Idiatullin, S., Matveeva, A., Vagner, Y., Dzhafarov, R., Yakovleva, Y., Burzhskaya, K., Sal'nikov, A., Nekrasova, E., Shalashova, A., Gritt, M., Zakharov, D., Khanipaev, I., Blagova, D., & Pobyarzhina, K. (2023). *Mekhanicheskoe vmeshatel'stvo. 15 rasskazov, napisannykh vmeste s Alisoy na YandexGPT* [Mechanical intervention: 15 stories written together with Alice on YandexGPT]. Al'pina Proza. Yandex-Knigi.
7. Tsvigun, T. V., & Chernyakov, A. N. (2023). Kharms vs. Neurokharms: neyroset' kak laboratoriya narrativa [Kharms vs. Neurokharms: Neural network as a narrative laboratory]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 4(67), 80–92.
8. Chernyak, M. A., & Morozova, S. A. (2024). «Svet moy, GPT, skazhi...», ili Fenomen khudozhestvennogo teksta postliteraturnoy epokhi ["My darling, GPT, tell me...", or The phenomenon of literary text in the post-literary era]. *Mir russkogo slova*, 4, 50–62.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: СОВРЕМЕННАЯ ПАРАДИГМА

LITERARY CRITICISM: A MODERN PARADIGM

Научно-теоретический журнал

2025. № 2. Дата выхода: ноябрь 2025 года.

© Национальный университет Узбекистана имени Мирзо
Улугбека, 2025. Все права защищены.

За содержание публикаций и высказанные позиции
исключительную ответственность несут авторы публикаций.
Редакция оставляет за собой право публиковать материалы в
дискуссионном порядке, не разделяя отдельных позиций авторов.