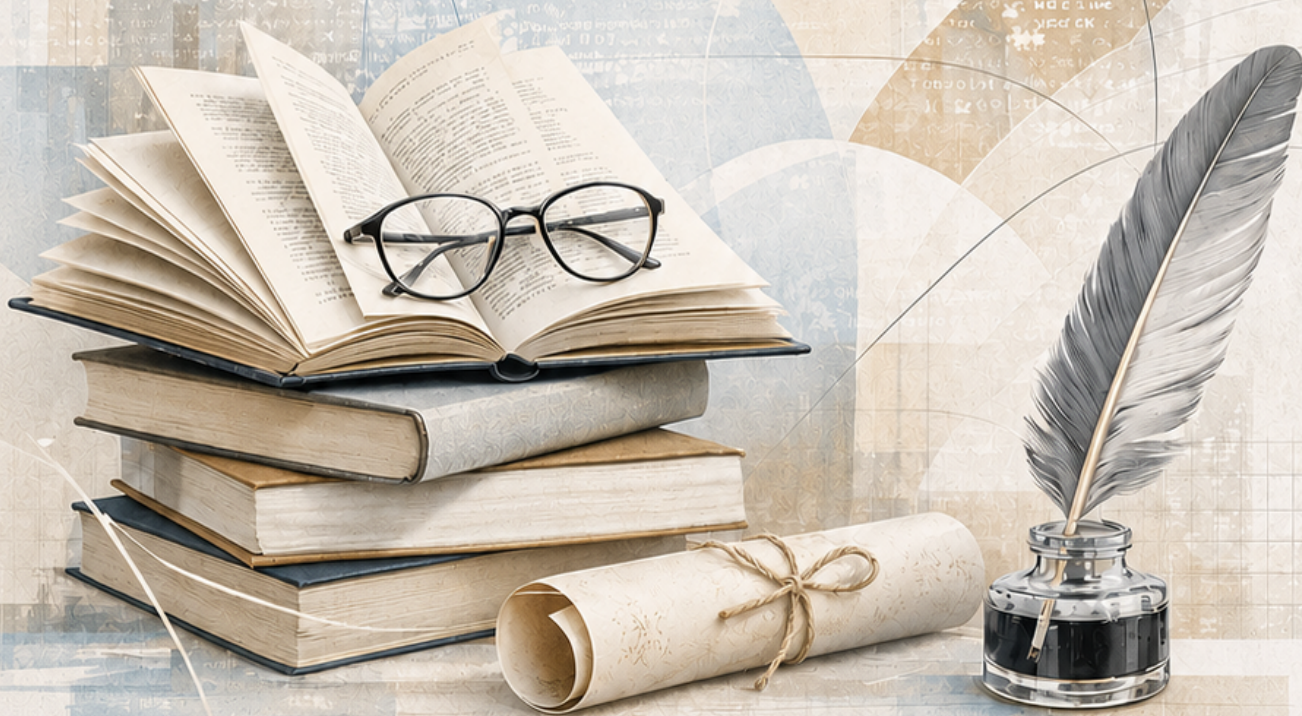


ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:

— современная парадигма —

LITERARY STUDIES:

— contemporary paradigms —



- Теория литературы
- История литературы
- Междисциплинарные исследования по литературоведению

- *Theory of Literature*
- *History of Literature*
- *Interdisciplinary Research in Literary Studies*

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

2026

№ 1(3)

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., и.о. 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.

<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ / LITERARY THEORY.....	4
Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ	4
Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАЗИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)	18
Я.Ю. Арустамян, В.И. Ташпулатова. СПЕЦИФИКА «ФЭНТЕЗИ» С ПОЗИЦИИ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ	29
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ / LITERARY HISTORY.....	45
М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО	45
Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: ХХІ ВЕК	58
М.Н. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ.....	79
СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА / CONTEMPORARY LITERATURE	99
Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ.....	99
Ф.М. Иркабаева. ФУНКЦИЯ ДВОЕМИРИЯ КАК ПРИЗНАК МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНЕ «ДЕТИ МОИ»	119



Academic journal:
"LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms", 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 4-15
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE ROLE OF TROPES IN THE SEMANTIC ORGANISATION OF A LYRIC POEM

Gigla Dzhindzholia

University of West Bohemia (Pilsen, Czechia)

E-mail: giglad.17@gmail.com

ORCID ID 0009-0007-4944-973X

Abstract. The article examines the role of metaphor, simile, and periphrasis in the semantic organisation of the lyric poem. The study draws on Russian poetry of the 19th and 20th centuries, including works by A. Maykov, Ya. Polonsky, I. Annensky, A. Bely, A. Blok, N. Gumilev, S. Yesenin, Vyach. Ivanov, B. Pasternak, M. Tsvetaeva, A. Akhmatova, and others.

According to the nature of their connection with the contextual environment, two types of relationships are distinguished: agreement and non-agreement between the parts of these tropes and elements of the text at the syntactic and semantic levels. These types of relationships take various forms, which produce different textual patterns depending on the artistic function the tropes perform.

In some cases, elements of the verbal context are syntactically and semantically connected with the principal words of the trope; in others, with its auxiliary words. These methods of employing tropes in the text reflect two oppositely directed processes: the actualisation of their subject basis and the development of their figurative component.

Instances of semantic fluctuation occur when a word that serves to support the trope in the text hovers between meanings. In certain cases, the trope has no direct semantic support in the surrounding words.

A text may constitute an extended metaphor, a periphrasis, or a simile. The ways in which a trope can be developed are exceptionally diverse. Tropes interact with one another, and it is possible for one trope to shift into another with a similar lexical composition. Thus, a metaphor may turn into a simile, a simile may develop into another simile, and so forth.

Keywords: lyric poem, context, metaphor, the metaphorised component of a metaphor, the metaphorising component, periphrasis, the periphrased word.

For citation: Dzhindzholia, G. The role of tropes in the semantic organization of a lyric poem / G. Dzhindzholia. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 4–15.

Теория литературы / Literary theory

УДК 821.161.1.0-1 + 82.07

Гигла Джинджолия

Западночешский университет (г. Пльзень, Чехия)

E-mail: giglad.17@gmail.com

ORCID ID 0009-0007-4944-973X

РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается роль метафоры, сравнения и перифразы в смысловой организации лирического стихотворения. Исследование выполнено на материале русской поэзии XIX – XX веков (А. Майков, Я. Полонский, И. Анненский, А. Белый, А. Блок, Н. Гумилев, С. Есенин, Вяч. Иванов, Б. Пастернак, М. Цветаева, А. Ахматова и др.).

По характеру связи с контекстным окружением выделяются два типа отношений: согласованность и несогласованность частей этих тропов с элементами текста в плане синтаксиса и семантики. Эти типы отношений имеют различные проявления, которые создают тот или иной рисунок текста в зависимости от того, какую художественную функцию тропы выполняют.

В одних случаях элементы словесного окружения синтаксически и семантически связаны с опорным словом тропа, в других – со вспомогательным. За этими способами использования тропов в тексте стоят два разнонаправленных процесса – актуализация их предметной основы и развитие образной составляющей.

Отмечаются случаи колебания значения, семантического балансирования слова, служащего поддержкой тропа в тексте. Иногда троп не имеет непосредственной семантической опоры в словесном окружении.

Текст может представлять собой развернутую метафору, перифразу или сравнение. Способы развертывания тропа исключительно многообразны. Тропы взаимодействуют. Возможен переход одного тропа в другой с близким лексическим составом. Так, метафора переходит в сравнение, сравнение – в перифразу и т. д.

Ключевые слова: лирическое стихотворение, контекст, метафора, метафоризируемый компонент метафоры, метафоризирующий компонент, перифраза, перифразируемое слово.

Для цитирования: Джинджолия, Г. Роль тропов в смысловой организации лирического стихотворения / Г. Джинджолия. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 4–15.

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Введение

Тропы в поэтическом тексте имеют многообразные смысловые связи со своим окружением. Можно выделить два основных типа отношений – согласование и несогласование компонентов тропов с элементами окружающего контекста в плане синтаксиса и семантики.

Целью статьи является рассмотрение этих типов отношений, которые создают различный рисунок текста в зависимости от того, какую художественную функцию они выполняют.

Исследование механизмов функционирования тропов в поэтическом тексте является актуальной задачей как для теории поэтической речи, так и практики ее анализа. Кроме того, это позволяет глубже понять природу и функции тропов, обнаружить особенности организации лирического стихотворения и построить на этой основе аспектную типологическую модель его описания.

Материалы и методы

Исследование выполнено на материале русской поэзии XIX – XX веков (А. Майков, Я. Полонский, И. Анненский, А. Белый, А. Блок, Н. Гумилев, С. Есенин, Вяч. Иванов, Б. Пастернак, М. Цветаева, А. Ахматова и др.).

В статье использованы следующие методы исследования: наблюдение над тропами, их анализ и систематизация; метод компонентного анализа; контекстологический анализ и др. Предлагаемая концепция сложилась под влиянием работ, посвященных актуальным вопросам лирической поэзии как жанра («О лирике» Л. Я. Гинзбург [4]; «Поэтика слова» В. П. Григорьева [5]; «Очерки по языку русских поэтов» [7], «Поэтический синтаксис» И. И. Ковтуновой [8]; «Заметки о лирике» Т. И. Сильман [16]; «Эстетика слова и язык писателя» Б. А. Ларина [11]; «Анализ поэтического текста. Структура стиха» Ю. М. Лотмана [12] и др.), эволюции тропов в языке русской поэзии («Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» [9], «Устойчивые образы в языке русской поэзии XX века» [10] Н. А. Кожевниковой; «Образные обозначения эмоций в языке русской поэзии XX века» З. Ю. Петровой [14] и др.), семантической сущности тропов и их текстообразующей роли («Метафора и дискурс» Н. Д. Арутюновой [1]; «Бинарные метафорические сочетания» Н.А. Басилая [2]; «Семантическая организация стихотворной строки» Ж. А. Дозорец [6]; «Сравнения в стихотворных текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин)» Е. А. Некрасовой [13]; «Аппликативная метафора как особенность идиостиля М. Цветаевой» Е. Н. Рядчиковой и С. А. Ахмадеевой [15]; «Именная перифраза в языке

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

современной поэзии (структурно-семантическая и стилистическая характеристика» Л. Н. Синельниковой [17]; «Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция» В. Н. Телии [19] и др.), когнитивной характеристике лирического стихотворения («Когнитивно-языковая характеристика современного лирического сюжета» Л. Н. Синельниковой [18]; «Поэзия как филологический дискурс» Н. А. Фатеевой [20] и др.).

Результаты и обсуждение

Будет интересно обсудить, как указанные «стратегии» взаимодействия с лирическим окружением (согласование и несогласованность) реализуют метафора, перифраза и сравнение.

Метафора и контекст. Согласованность семантики и синтаксиса на уровне метафоры имеет различные проявления. В одних случаях элементы словесного окружения синтаксически и семантически связаны с метафоризируемым компонентом метафоры, в других – с метафоризирующим. За этими способами использования метафоры в тексте стоят два разнонаправленных процесса – актуализация предметной основы метафоры и развитие ее образной составляющей.

Предметная основа метафоры конкретизируется, уточняется через словесные связи метафоризируемого компонента: Забуду ль, в мирные досуги / Снега и вихрь зимы холодной, / Горячий взор московских дев, / И балалайки звук народный, / И томный вечера припев? (М. Лермонтова). «Реалия», имеющая музыкальную природу, сочетается с определением, содержащим указание на характер исполнения музыкального произведения. «Музыкальная» семантика поддерживается словами балалайка, звук. Такие сочетания, в которых метафоризируемый компонент стремится подчинить своему «двойному» влиянию окружающий контекст (как в плане синтаксиса, так и семантики), встречаются у многих поэтов. Например, у А. Блока: От тяжелого бремени лет / Я спасался одной ворожкой. У М. Цветаевой: Над тихой заводью дней / Как будто завеса / Рванулась. У Б. Окуджавы: Мгновенно слово. Короток век. / Где ж уместается человек? / Как, и когда, и в какой глуши / распускаются розы его души? Текст может быть построен как развитие семантических связей метафоризируемого компонента метафоры: Сады твоей души всегда узорны, / В них ветры так свежи и тиховейны, / В них золотой песок и мрамор черный, / Глубокие, прозрачные бассейны. / Растенья в них, как сны, необычайны, / Как воды утром, розовеют птицы, / И – кто поймет намек старинной тайны? – / В них девушка в венке великой жрицы... (Н. Гумилев, «Сады души», 1907).

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

С метафоризируемым компонентом синтаксически и семантически могут быть связаны глагол или атрибутивные формы глагола: Меня изуродовал времени жезл (Н. Некрасов), Протянуты поздние нити минут, / Их все сосчитают и вам отдадут (А. Блок), Душа моя ... / ... тихонько молится, / Приподняв свою шляпу, / За стебель, что клонится, / За больную звериную лапу, / И за римского папу (А. Блок), В тѣнях траурной ольхи / Сладко дышат мне духи, / В листьях матовых шурша, / Шелестит еще душа (А. Блок), И открылась в сердце дверца (Н. Гумилев), И с высот знакомых вижу вновь раздельным водосклон / Рек души, текущих в вечность – и в земной, старинный сон (Вяч. Иванов), Отзвенела по траве сумерек зари коса (С. Есенин), Я сам без роду и без племени / И чудом вырос из-под рук, / Едва меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг (А. Тарковский), И прямо в двери сердца моего / Стучится ночь, бездомная, весенняя (А. Межиров), Там птицы каркают и стонут. / Синют к ночи камыши, / и ветры с грустною истомой / все дуют в дудочку души (Б. Окуджава). Опора на конкретное слово текста может осложняться лексическим повтором, связывающим однотипные тропы: Глаза зари в глаза воды / Глядят, зимуя в изумруде (Б. Пастернак). В некоторых случаях одно повторяющееся слово употребляется в прямом значении, другое – в переносном: Огонь сосны с огнем души / В печи перемешайте (Б. Окуджава).

Метафоризируемое слово может вступать в структурные и семантические отношения одновременно с определением и глаголом: Души моей тонкие нити, / Порвитесь, развейтесь, сгорите (А. Блок), Кто коридоры строил / (Рыл), знал куда загнуть, / Чтобы дать время крови / За угол завернуть / Сѣрдца – за тот за острый / Угол – громов магнит (М. Цветаева).

Образная основа метафоры получает развитие через словесные связи метафоризирующего компонента. В зоне его синтаксического и семантического «притяжения» может оказаться определение: И один, на дне осенней ночи / Я лежу, как червь, на дне морском (Я. Полонский); Не оставляй меня в тумане / твоих первоначальных лет (А. Блок); В уши душной ночи как не прокричать (Б. Пастернак). Встречаются разные виды сочетания, взаимодействия тропов, например, генитивная метафора осложняется метафорическим эпитетом и сравнением с союзом как: И напев приглушенный и юный / В затаенной затронет тиши / Усыпленные жизнью струны / Напряженной, как арфа, души (А. Блок). Тропы здесь образуют «смысловую цепочку с переходящими друг в друга элементами смысла» [7, с. 27].

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Реализация метафоры в тексте может быть основана на развитии словесных связей одновременно обоих компонентов метафоры. Один из них вступает в синтаксические и семантические отношения с определением, другой – с глаголом. У А. Блока: Моей души незримой нить / Не вам схватить, перерывая... У В. Высоцкого: Вдруг при свете, нагло, в две руки / Крал тоску из внутренних карманов / Наших душ, одетых в пиджаки. Может возникать семантически согласованное взаимодействие именной и глагольной метафоры в метафорическом высказывании: В пряже солнечных дней время выткало нить (С. Есенин).

Несогласованность синтаксиса и семантики проявляется в том, что элементы словесного окружения, служащие опорой метафоры в тексте, синтаксически связывается с одним компонентом метафоры, а семантически – с другим его компонентом. Так, у Я. Полонского: Зари догорающей пламя / Рассыпало по небу искры. У А. Блока: Остался красный зов зари / И верность голубому стягу. Цветовыми характеристиками поэт наделяет «нецветовые сущности». Подобные примеры встречаются у А. Ахматовой: Горячий шелест лета / Словно праздник за моим окном. В синтаксические связи вступают слова, обозначающие семантически несочетаемые сущности – красный зов (зари), горячий шелест (лета).

В некоторых случаях определение и глагол, синтаксически связанные с метафоризируемым словом, семантически соотносятся с метафоризирующим: Снова красные копыя заката / Протянули свое острие (А. Блок), На новый океан, сердитый и безбрежный, / Усталую ладью души моей спущу (А. Блок), Гаснут красные крылья заката, / Тихо дремлют в тумане плетни (С. Есенин), зари вишневый клей / Застывает в виде сгустка (Б. Пастернак).

Иногда определение семантически «отрывается» от структурно опорного метафоризирующего слова: Чтобы двойка конвойного времени / Парусами неслась хорошо (О. Мандельштам).

Эффект метафоры может быть основан на **семантическом балансировании** опорного слова между компонентами метафоры: ...певец и помчался на огненных конях, / В пурпуре алой зари, на золотой колеснице (А. Майков); Плещет рдяный мак заката / На озерное стекло (С. Есенин). Семантическая связь может не иметь «прозрачной» мотивировки: Слепого полдня желатин, / И желтые очки промоин (Б. Пастернак). Метафора иногда опирается не на конкретное слово текста, а на изображаемую ситуацию в целом: Мне страшно в комнате / души твоей (Е. Евтушенко).

В стихотворении могут возникать множественные образные соответствия к одной и той же реалии. Так строится, например,

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

стихотворение «Июль» Б. Пастернака, которое представляет собой развернутый метафорический образ:

По дому бродит привиденье.
Весь день шаги над головой.
На чердаке мелькают тени.
По дому бродит домовой...

Везде болтается некстати,
Мешается во все дела,
В халате крадется к кровати,
Срывает скатерть со стола.
Ног у порога не обтерши,
Вбегаёт в вихре сквозняка
И с занавеской, как с танцоршей,
Взвивается до потолка.

Кто этот баловник-невежа
И этот призрак: и двойник?
Да это наш жилец приезжий,
Наш летний дачник-отпускник.

Перифраза и контекст. Под перифразой мы понимаем «описательное обозначение предмета, понятия, явления, лица, предполагающее его не прямое, косвенное именование через выделение какой-либо стороны, качества, признака, особенностей проявления (или деятельности) объекта описания, существенных актуальных в данном контексте, ситуации» [3, с. 334].

По характеру связи с контекстным окружением Л.Н. Синельникова выделяет две группы перифраз: семные номинативы и бессемные предикативы [17, с. 6-7]. Первые называют присущий денотату признак, вторые не имеют в своем составе семы этого слова [17, с. 6-7]. Собранный нами материал позволяют дополнить эту классификацию новыми видами связи.

Чаще всего определение структурно и семантически согласуется с определяемым словом в перифразе: Слушай ... это летит хищная, властная птица. / Время ту птицу зовут (И. Анненский); Ты, сердце, – неумолчный стриж, Кого зовешь, о чем визжишь? (А. Белый); Душа – семиструнная лира (А. Белый); О, глупое сердце, / Смеющийся мальчик, / Когда перестанешь ты биться? (А. Блок);

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Определение семантически колеблется между перифразируемым словом и определяемым словом в перифразе: Моя душа, печальная виола (В. Брюсов); Сердце дремлет, но сердце так чутко, / Помнит все: и блаженство, и боль. / Те лучи догорели давно ль? / Как забыть тебя, грустный малютка, / Синеглазый малютка король? (М. Цветаева); Лелеять буду там один / Я душу – бедную малютку (Д. Пригов).

В стихотворных текстах оживляются словесные связи перифразы («гостей, знающих...», «залы ... в них...»):

Души в нас – залы для редких гостей,
Знающих прелесть тепличных растений.
В них отдыхают от скорбных путей
Разные милые тени.
Тесные келейки – наши сердца.
В них заключённый один до могилы.
В келью мою заточён до конца
Ты без товарища, милый (М. Цветаева).

Определение, входящее в состав перифразы, может называть признак перифразируемого слова: Здесь ночь мертва. Слова мои дики. / Мигает красный призрак – заря (А. Блок).

Определение семантически не согласуется ни с определяемым словом перифразы, с которым структурно связано, ни с перифразируемым словом: Хвать-похват, – а сердца нет. / Сердце – крашенный мертвец (А. Блок).

Перифраза не имеет словесной опоры в тексте, но мотивирована впечатлением, которое производит лирическое событие: Зима еще хлопочет / И на Весну ворчит. / Та ей в глаза хохочет / И пуще лишь шумит ... // Взбесилась ведьма злая / И, снегу захватя, / Пустила, убегая, / В прекрасное дитя (Ф. Тютчев).

Сравнение и контекст. Обращает на себя внимание сходство признаков сравнения к одному и тому же субъекту сравнения у разных поэтов. Например, таковыми по отношению к сердцу выступают глаголы дрожит, трепещет, бьется, колотится, гудит и др. Но диапазон объектов сравнения очень широк (струна, раненая птица, флаг и др.): Дрожит сердечко, как струна / У арфы дивной, сладкозвучной: / Она впервые влюблена; поет сердечко, как струна (И. Северянин); И трепещет сердце, / Как легкий флаг на мачте корабельной, / Между воспоминаньем и надеждой... (В. Ходасевич); Сердце, словно птица раненая, / Так же бьется, как тогда (В. Брюсов); Сердце бьется, как птица в руке (Н. Гумилев).

Признак сравнения структурно согласуется с субъектом сравнения, а семантически – с его объектом: Дни, словно стадо антилоп, / В испуге

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

топчут прерии (Б. Пастернак); И бездыханная, как полотно, Душа висит над бездною проклятой (О. Мандельштам); Стучатся опавшие годы, как листья / В садовую изгородь календарей (Б. Пастернак); Возьми, улети, мое сердце, Как птица, На милый порог (В. Луговской); И, как в неслыханную веру, / Я в эту ночь перехожу (Б. Пастернак); По ветру время носилось, / Как с платья содранная тесьма (Б. Пастернак); Бывали дни: как выбитые кегли / Ложились в снег (Б. Пастернак); Но сердце, как инструктор в Шамони, / усиленно карабкается вверх (И. Бродский).

Распространители глагола-признака семантически связаны с объектом сравнения: Как пойманную птицу – сердце / Несу к тебе, с одной тревогой: / Как бы не отняли мальчишки, / Как бы не выбилась / сама (М. Цветаева). Глагол-признак переносным значением может быть связан с субъектом сравнения, а прямым – с его объектом: И нестерпимо и неустанно / Сердце гудит, как тугая струна (В. Луговской). Словесные связи сравнения в тексте распространяются через «чтоб(ы)-отношения», «когда-отношения»: И птицей сердце затрепещется, / Чтоб вновь упасть, узнав обман (Вяч. Иванов); И сердце бьется раненою птицей, / Когда начну свою статью читать (В. Высоцкий). Текст стихотворения может быть построен как развернутый образ сравнения:

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах чёрных, все сердца туманит...
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег –
За это жизнь отдать не мало (А. Ахматова).

Характерен переход одно тропа с одним и тем же лексическим составом в другой. Сравнение, например, переходит в перифразу: Сердце бьется, как птица томится – / То вдаль закружилась она – / В легком танце, летящая птица, / Никому, ничему не верна... (А. Блок), перифраза в метафору и т.д.

Заключение

По характеру связи тропов с контекстным окружением выделяются два типа отношений: согласованность и несогласованность с элементами текста в плане синтаксиса и семантики. В одних случаях элементы словесного окружения синтаксически и семантически связаны с опорным компонентом тропа (метафоризирующим словом, перифразируемым словом и субъектом сравнения), в других – со вспомогательным

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

(метафоризируемым словом, собственно перифразой и объектом сравнения). За этими связями в тексте стоят два разнонаправленных процесса – актуализация предметной основы тропов и развитие их образной составляющей.

Отношения между тропом и его окружением могут быть построены по принципу балансирования, колебания смыслов. Иногда троп не имеет непосредственной семантической опоры в словесном окружении. Широко распространено превращение одного тропа в другой, что говорит об их тесной связи между собой.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / Под общ. ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
2. Басилая Н.А. Бинарные метафорические сочетания. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1972. – 25 с.
3. Бельчиков Ю. А. Перифраза // Русский язык. Энциклопедия / Под. ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – С. 334.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974. – 409 с.
5. Григорьев В. П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 344 с.
6. Дозорец Ж. А. Семантическая организация стихотворной строки // Филологические науки. – 1988. – №5. – С. 74-78.
7. Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. – М.: Азбуковник, 2003. – 206 с.
8. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – 206 с.
9. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
10. Кожевникова Н. А. Устойчивые образы в языке русской поэзии XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация / Под ред. В. П. Григорьева. – М.: Наука, 1995. – С. 6-79.
11. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. – Л.: Худ. лит., 1973. – 288 с.
12. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
13. Некрасова Е. А. Сравнения в стихотворных текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. – М.: Наука, 1982. – С.5-188.
14. Петрова З. Ю. Образные обозначения эмоций в языке русской поэзии XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация / Под ред. В. П. Григорьева. – М.: Наука, 1995. – С. 79-106.
15. Рядчикова Е. Н., Ахмадеева С. А. Аппликативная метафора как особенность идиостиля М. Цветаевой // Языковая личность: экспликация, восприятие и воздействие языка и речи. – Краснодар: КубГУ, 1999. – С. 108-159.
16. Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – 224 с.

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

17. Синельникова Л. Н. Именная перифраза в языке современной русской поэзии (структурно-семантическая и стилистическая характеристика). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1975. – 22 с.
18. Синельникова Л. Н. Когнитивно-языковая характеристика современного лирического сюжета). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Краснодар, 1994. – 29 с.
19. Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – 176 с.
20. Фатеева Н. А. Поэзия как филологический дискурс. – М.: Языки славянской культуры, 2017. – 360 с.

References

1. Arutyunova, N. D. (1990). Metafora i diskurs [Metaphor and discourse]. In N. D. Arutyunova (Ed.), Teoriya metafor [Theory of metaphor] (p. 512). Progress.
2. Basilaya, N. A. (1972). Binarnye metaforicheskie sochetaniya [Binary metaphorical combinations] [Abstract of Cand. Sci. (Philology) dissertation]. Tbilisi.
3. Bel'chikov, Yu. A. (2003). Perifraza [Periphrasis]. In Yu. N. Karaulov (Ed.), Russkii yazyk. Entsiklopediya [Russian language: Encyclopedia] (p. 334). Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya.
4. Dozorets, Zh. A. (1988). Semanticheskaya organizatsiya stikhotvornoj stroki [The semantic organisation of the poetic line]. Filologicheskie nauki, (5), 74–78.
5. Fateeva, N. A. (2017). Poeziya kak filologicheskii diskurs [Poetry as philological discourse]. Yazyki slavyanskoi kul'tury.
6. Ginzburg, L. Ya. (1974). O lirike [On lyric poetry]. Sovetskii pisatel'.
7. Grigor'ev, V. P. (1979). Poetika slova [Poetics of the word]. Nauka.
8. Kovtunova, I. I. (1986). Poeticheskii sintaksis [Poetic syntax]. Nauka.
9. Kovtunova, I. I. (2003). Ocherki po yazyku russkikh poetov [Essays on the language of Russian poets]. Azbukovnik.
10. Kozhevnikova, N. A. (1986). Slovoупotreblenie v russkoi poezii nachala XX veka [Word usage in Russian poetry of the early 20th century]. Nauka.
11. Kozhevnikova, N. A. (1995). Ustoichivye obrazy v yazyke russkoi poezii XX veka [Stable images in the language of 20th-century Russian poetry]. In V. P. Grigor'ev (Ed.), Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka i ikh transformatsiya [Essays on the history of the language of 20th-century Russian poetry: Figurative means of poetic language and their transformation] (pp. 6–79). Nauka.
12. Larin, B. A. (1973). Estetika slova i yazyk pisatelya. Izbrannye stat'i [The aesthetics of the word and the language of the writer: Selected articles]. Khudozhestvennaya literatura.
13. Lotman, Yu. M. (1972). Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stikha [Analysis of the poetic text: The structure of verse]. Prosveshchenie.
14. Nekrasova, E. A. (1982). Sravneniya v stikhotvornykh tekstakh (A. Blok, B. Pasternak, S. Esenin) [Similes in poetic texts (A. Blok, B. Pasternak, S. Esenin)]. In E. A. Nekrasova & M. A. Bakina, Yazykovye protsessy v sovremennoi russkoi poezii [Linguistic processes in contemporary Russian poetry] (pp. 5–188). Nauka.
15. Petrova, Z. Yu. (1995). Obraznye oboznacheniya emotsii v yazyke russkoi poezii XX veka [Figurative designations of emotions in the language of 20th-century Russian poetry]. In

Г. Джинджолия. РОЛЬ ТРОПОВ В СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

- V. P. Grigor'ev (Ed.), *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Obraznye sredstva poeticheskogo yazyka i ikh transformatsiya* [Essays on the history of the language of 20th-century Russian poetry: Figurative means of poetic language and their transformation] (pp. 79–106). Nauka.
16. Ryadchikova, E. N., & Akhmadeeva, S. A. (1999). *Applikativnaya metafora kak osobennost' idiostilya M. Tsvetaevoi* [The appositive metaphor as a feature of M. Tsvetaeva's idiosyle]. In *Yazykovaya lichnost': eksplikatsiya, vospriyatie i vozdeistvie yazyka i rechi* [Linguistic personality: Explication, perception, and impact of language and speech] (pp. 108–159). KubGU.
 17. Sil'man, T. I. (1977). *Zametki o lirike* [Notes on lyric poetry]. Sovetskii pisatel'.
 18. Sinel'nikova, L. N. (1975). *Imennaya perifraza v yazyke sovremennoi russkoi poezii (strukturno-semanticheskaya i stilisticheskaya kharakteristika)* [Nominal periphrasis in the language of contemporary Russian poetry (structural-semantic and stylistic characteristics)] [Abstract of Cand. Sci. (Philology) dissertation]. Moscow.
 19. Sinel'nikova, L. N. (1994). *Kognitivno-yazykovaya kharakteristika sovremennogo liricheskogo syuzheta* [A cognitive-linguistic characterisation of the contemporary lyric plot] [Abstract of Dr. Sci. (Philology) dissertation]. Krasnodar.
 20. Teliya, V. N. (1988). *Metafora kak model' smysloproizvodstva i ee ekspressivno-otsenochnaya funktsiya* [Metaphor as a model of meaning production and its expressive-evaluative function]. In V. N. Teliya (Ed.), *Metafora v yazyke i tekste* [Metaphor in language and text] (p. 176). Nauka.



Academic journal:
"LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms", 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 16-26
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE THEME OF ART IN THE WORKS OF I. S. TURGENEV. AN EXPERIENCE IN INTERPRETING PICTORIAL AND MUSICAL EKPHRASIS ("SONG OF TRIUMPHANT LOVE")

Kaminskaya Elena Mihaylovna

DSc, Associate Professor of the Department
of Russian Literature of National University of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan
kaminskaya-nuuz@mail.ru

Abstract. The ecphrastic component of the literary text constitutes the subject of the present study. The presence of ecphrasis in the narrative structure of one of I. S. Turgenev's "mysterious tales" makes it possible to address a number of questions of a theoretical nature. Firstly, the study concerns the specificity of the writer's creative laboratory: the author's concept determines the general direction for interpretation, establishing a system of coordinates within which different forms of art interact. Secondly, the combination of several art forms and, accordingly, the interaction of several semiotic systems complicate the spatial organisation of the text, generating a multilayered semantic structure. At the intersection of music, painting, and architecture, a system of relations between the characters is constructed, the specificity of the conflict is defined, and the depth of the author's design is revealed.

The plot dynamics of the work rest upon two motif lines: the motif of the characters' creative rivalry, realised through the interaction of painting and music, and the motif of creative continuity. The classic love triangle "Fabii — Valeria — Mutsii" serves as the foundation of the characters' relationships, with each of the rival protagonists representing a distinct art form. Fabii, the painter, strives to capture the external harmony of the world, embodying classicist traditions and following the canons of portrait painting. Mutsii, the musician, by contrast, penetrates the depths of the soul, awakening hidden feelings and instincts by means of the magic of sound. Valeria finds herself between the two poles of art, and it is her inner world that becomes the arena for the collision of the pictorial and the musical principles.

The spatial organisation of the text is examined through the lens of the synthesis of the arts. The architectural principle of Andrea Palladio, introduced into the tale through the description of the tribune on which the heroes first behold Valeria, serves as a key to understanding the inner harmony and compatibility of the parts within the whole. The garden-and-park composition featuring the statue of a satyr playing the pipe fulfills the function of symbolically expressing the ideas of fertility, creative silence, and the Fall. The pictorial portrait of Valeria in the guise of Saint Cecilia, the patroness of church music, reveals the tragic rupture

between the heroine's external piety and her inner need for creative self-expression. Music, meanwhile, devoid of spatial boundaries, becomes the force that shatters the visible harmony and exposes the characters' authentic desires.

Particular attention is paid to the technique of "slow (close hermeneutic) reading," which permits the step-by-step disclosure of the text's semantic multilayeredness. The authorial strategy of deliberate mystification and Romantic mystification manifests itself in the creation of the fantastic Oriental colouring surrounding Mutsii: the exotic three-stringed violin, the snakeskin, the diamond at the tip of the bow, the mute Malay servant — all these details serve not so much to generate a demonic atmosphere as to create an optical illusion, compelling the reader, like Fabii and Valeria, to perceive the external exoticism rather than the inner essence of what is taking place. Herein lies one of the central principles of the poetics of the tale — the opposition between the overt and the covert, the external and the innermost.

The study leads to the conclusion that the synthesis of pictorial, musical, and architectural ekphrasis shapes the unique artistic texture of the text, opening up broad hermeneutic prospects for the interpreter. The theme of art in Turgenev's tale is revealed not only on the level of content but also on the level of poetics: the text itself is constructed according to an architectural, arched principle, whereby one meaning passes through another. The mystery of creativity, the mystery of love, and the mystery of death are interwoven into an indissoluble unity, and Mutsii's sacrifice in the name of love and the birth of new life becomes the supreme manifestation of the creative act, in which art and life merge into one.

Keywords: genre of the story, poetics of ekphrasis, theme of art in Russian literature, image of the creative personality, spatial organisation of the text in the aspect of the synthesis of the arts, semiotics, hermeneutics, technique of "slow reading," I. S. Turgenev, painting, music, architecture.

For citation: Kaminskaya, E. M. The theme of art in the works of I. S. Turgenev. An experience of interpreting pictorial and musical ekphrasis ("The Song of Triumphant Love") / E. M. Kaminskaya. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 16–26.

Теория литературы / Literary theory

УДК 821.161.1.09-31 + 7.046

Каминская Елена Михайловна

Доктор филологических наук,
доцент кафедры русского литературоведения НУУз
Ташкент, Узбекистан
kaminskaya-nuuz@mail.ru

ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)

Аннотация. В качестве предмета исследования был выбран экфрастический компонент художественного текста. Наличие экфрасиса в структуре повествования одной из «таинственных повестей» И. С. Тургенева позволяет решить ряд задач теоретического характера. Во-первых, речь идёт о специфике творческой лаборатории писателя: авторская концепция определяет общее направление для интерпретации, задавая систему координат, в которой взаимодействуют различные виды искусства. Во-вторых, совмещение нескольких видов искусства и, соответственно, взаимодействие нескольких семиотических систем усложняет пространственную организацию текста, порождая многослойную смысловую структуру. На пересечении музыки, живописи и архитектуры выстраивается система отношений между героями, определяется специфика конфликта и раскрывается глубина авторского замысла.

Сюжетная динамика произведения основана на двух мотивных линиях: мотиве творческого противостояния героев, реализуемого через взаимодействие живописи и музыки, и мотиве творческой преемственности. Классический любовный треугольник «Фабий — Валерия — Муций» служит основой отношений персонажей, при этом каждый из героев-соперников репрезентирует определённый вид искусства. Фабий, живописец, стремится запечатлеть внешнюю гармонию мира, воплощая классицистические традиции и следуя канонам портретной живописи. Муций, музыкант, напротив, проникает в глубины души, пробуждая скрытые чувства и инстинкты посредством магии звука. Валерия же оказывается между двумя полюсами искусства, и именно её внутренний мир становится ареной столкновения живописного и музыкального начал.

Пространственная организация текста рассматривается в аспекте синтеза искусств. Архитектурный принцип Андреа Палладио, введённый в повесть через описание трибуны, на которой герои впервые видят Валерию, становится ключом к пониманию внутренней гармонии и сочетаемости частей целого. Садово-парковая композиция со статуей сатира, играющего на свирели, выполняет функцию символического выражения идей плодородия, творческого молчания и грехопадения. Живописный портрет Валерии в образе святой Цецилии, покровительницы церковной музыки, обнаруживает трагический разрыв между внешним благообразием и внутренней потребностью героини в творческом самовыражении. Музыка же, лишённая

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

пространственных границ, становится силой, разрушающей видимую гармонию и обнажающей подлинные желания персонажей.

Особое внимание уделяется технике «медленного чтения», позволяющей шаг за шагом раскрывать семантическую многослойность текста. Авторская стратегия намеренной мистификации и романтического подлога проявляется в создании фантастического восточного колорита, окружающего Муция: экзотическая скрипка с тремя струнами, змеиная кожа, алмаз на конце смычка, немой слуга-малаец — все эти детали служат не столько созданию демонической атмосферы, сколько обману зрения, заставляющему читателя, подобно Фабию и Валерии, видеть внешнюю экзотику вместо внутренней сути происходящего. В этом проявляется один из центральных принципов поэтики повести — противостояние явного и тайного, внешнего и сокровенного.

Исследование позволяет сделать вывод о том, что синтез живописного, музыкального и архитектурного экфрасиса формирует уникальную художественную фактурность текста, открывающую перед интерпретатором широкие герменевтические перспективы. Тема искусства в повести Тургенева раскрывается не только на уровне содержания, но и на уровне поэтики: сам текст строится по архитектурному, арочному принципу, при котором один смысл проходит сквозь другой. Тайна творчества, тайна любви и тайна смерти сплетаются в неразрывное единство, а жертва Муция во имя любви и зарождения новой жизни становится высшим проявлением творческого акта, в котором искусство и жизнь сливаются воедино.

Ключевые слова: жанр повести, поэтика экфрасиса, тема искусства в русской литературе, образ творческой личности, пространственная организация текста в аспекте синтеза искусств, семиотика, герменевтика, техника «медленного чтения», И. С. Тургенев, живопись, музыка, архитектура.

Для цитирования: Каминская, Е. М. Тема искусства в творчестве И. С. Тургенева. Опыт интерпретации живописного и музыкального экфрасиса («Песнь торжествующей любви») / Е. М. Каминская. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 16–26.

«Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева примыкает к произведениям русской литературы, которые входят в идейно-тематический комплекс «Творчество» (А.С. Пушкин, В.Ф. Одоевский, Н.В. Гоголь, Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов). Сюжетную динамику произведения составляют две мотивные линии. Первая – мотив творческого противостояния героев и на этом фоне – взаимодействие двух видов искусства – живописи и музыки. Вторая – мотив творческой преемственности. Классический любовный треугольник – основа отношений героев.

Фабий и Муций абсолютно равноценны с точки зрения их человеческих качеств и родовой принадлежности: «Ровесники годами, близкие родственники, они почти никогда не разлучались; сердечная дружба связала их с раннего детства... одинаковость судьбы скрепила эту

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

связь. Оба принадлежали к старинным фамилиям; оба были богаты, независимы и бессмейны; вкусы, наклонности были схожие у обоих. Муций занимался музыкой, Фабий – живописью. Вся Феррара гордилась ими, как лучшим украшением двора, общества и города...» [2, с. 47]. Общей для героев является тяга к искусству: «наклонности были схожие у обоих». Изначально автором закладывается идея о единстве в многообразии. Искусство как творческая деятельность объединяет, но специфика каждого вида в отдельности формирует соответствующий ему тип творческой личности и определяет систему творческих отношений. Экфрастическая составляющая текста – одно из ключевых направлений в процессе интерпретации.

На концептуальном уровне заложен принцип загадки – в процессе интерпретации должен быть осуществлен выбор между тайным и явным. Восприятие живописного полотна – осознание зримого реализуется уже на уровне портретных характеристик героев, созданных писателем в лучших традициях портретной живописи: «Наружностью они, однако, не походили друг на друга, хотя оба отличались стройной юношеской красотой: Фабий был выше ростом, бел лицом и волосом рус – а глаза имел голубые; Муций, напротив, имел лицо смуглое, волосы черные, и в темно-карих его глазах не было того веселого блеска, на губах той приветливой улыбки, как у Фабия; его густые брови надвигались на узкие веки – тогда как золотистые брови Фабия уходили тонкими полукругами на чистый и ровный лоб. Муций и в разговоре был менее жив; со всем тем, оба друга одинаково нравились дамам – ибо недаром были образцами рыцарской угодливости и щедрости» [2, с. 47]. В портретных характеристиках героев – классическое противопоставление светлых, ангелоподобных черт Фабия, темным волосам и смуглой коже Муция. Традиционность и определенная клишированность в художественном портрете подводит к мысли о намеренной мистификации, отсылающей нас к традициям, например, гоголевского «Портрета».

Сила не в портрете, а в таланте того, кто его создал. Н. В. Гоголь ввел ключевое слово – глаза. В нем – направление для интерпретатора. Увидеть истинный смысл, который скрыт не в фантастических действиях изображения на портрете, а в личных качествах человека – в отсутствии преданности искусству, неизбежно ведущему к угасанию таланта, у самого героя-художника. Этот аспект важен при характеристике живописного таланта Фабия и его отношений с Валерией, которая была для него женой и моделью: «За несколько недель до возвращения Муция Фабий начал

**Е.М.Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

портрет своей жены, изобразив ее с атрибутами святой Цецилии. Он значительно подвинулся в своем искусстве; знаменитый Луини, ученик Леонардо да Винчи, приезжал к нему в Феррару – и, помогая ему собственными советами, передавал также наставления своего великого учителя. Портрет был почти совсем готов; оставалось докончить лицо несколькими штрихами – и Фабий мог бы по справедливости гордиться своим произведением» [2, с. 56].

Фабий выдает желаемое за действительное. Его талант не выходит за рамки традиций и подражания уже сложившимся живописным техникам. Главная же проблема – соответствие содержания форме. Только под влиянием музыки Муция Валерия меняется (возвращается к истокам), в ней пробуждается бывшее чувство и вместе с ним раскрывается ее собственный творческий талант: «Фабий привел ее в студию, усадил, взялся за кисть, но к великой своей досаде, никак не мог кончить лица так, как бы он того желал. И не потому, что оно было несколько бледно и казалось утомленным... нет; но того чистого, святого выражения, которое так ему в нем нравилось и которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии, – он сегодня не находил. Он, наконец, бросил кисть, сказал жене, что он не в ударе, что и ей не мешало бы прилечь, так как на вид она кажется не совсем здоровой, – и поставил мольберт с картиной лицом к стене...» [2, с. 56-57]. Основа творческого процесса – система диалогических отношений, которые основаны на отклике и понимании, идущих из глубины души.

Диалог между героями проходил в двух формах – беседы с Фабием и занятиями музыкой с молчаливым и неразговорчивым Муцием. Изначально в героине два лика в одном образе – внешнее благообразие, тяготеющее к религиозности, и внутренняя тяга к творчеству. С последним связан мотив молчания и тишины: «ее губы улыбались редко – и то слегка: голос ее едва ли кто слышал. Но ходила молва, что он был у нее прекрасен и что, запершись у себя в комнате, ранним утром, когда все в городе еще дремало, она любила напевать старинные песни, под звуки лютни, на которой сама играла» [2, с. 50].

Фабий дополнял героиню внешними чертами и качествами, которых не доставало у нее самой. Муций был равен ей, так как их диалог происходил на уровне творческого родства, неосознанного, но свидетельствующего о скрытом, сокровенном родстве душ. Выбирая между претендентами на руку и сердце дочери мать словно дорисовывала ее внешность, создавая портрет Валерии, который ей хотелось бы видеть,

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

добавляя красок и сочности, скрашивая бледность, неулыбчивость и неразговорчивость. Но при этом не обращая внимание на увлечение дочери музыкой и пением, на очень ярко характеризующие ее творческие увлечения. Роковая ошибка матери выражается в навязывании своих предпочтений и личного ошибочного опыта: «Но, втайне предпочитая Фабия и подозревая, что и Валерии он приходится более по нраву, она указала на него». Ошибка – в подмене нескольких видов звучания. Мать, услышав звуки беседы принимает их за подлинное откровение двух сердец, игнорируя молчаливую беседу двух музыкальных душ. Мотив вынужденного молчания свидетельствует о том, что скрываются некие важные факты и черты. В том числе это связано с увлечением музыкой и близким к ней пением.

Обратим внимание и на такую деталь: первый раз герои видят Валерию с матерью также в своеобразном архитектурном и живописном обрамлении и это не случайная деталь: «Фабий и Муций увидели Валерию в первый раз на пышном народном празднике, устроенном по повелению герцога Феррарского, Эркола, сына знаменитой Лукреции Борджиа, в честь знатных вельмож, прибывших из Парижа по приглашению герцогини, дочери французского короля Людовика XII. Рядом со своей матерью сидела Валерия посреди изящной трибуны, возведенной по рисунку Палладия на главной феррарской площади для почетнейших дам города» [2, с. 48]. Речь идет об Андреа Палладио – самом влиятельном архитекторе и приверженце классицистических традиций. Он написал трактат «Четыре книги об архитектуре», став Витрувием XVI столетия. Его сооружения отличались композиционной простотой, основанной на строгой симметрии и логической системе пропорций. «Прежде чем начать строить, необходимо тщательно обдумать каждую часть плана и фасада того здания, которое предстоит строить. В каждой постройке должны быть соблюдены (по словам Витрувия) три вещи, без которых ни одно здание не может заслужить одобрения: это польза, или удобство, долговечность и красота; ибо невозможно было бы назвать совершенным здание хотя бы и полезное, но недолговечное, равно как и такое, которое служит долго, но неудобно, или же то, что имеет одно и другое, но лишено всякой прелести», – писал Андреа Палладио в первой книге об архитектуре. А еще, по его мнению, любое здание должно быть вписано в окружающий ландшафт, гармонично сочетаться с природой, не спорить с ней или довлеть над ней. Герои увидели Валерию в особом типе «палладиевой» архитектурной перспективы, внешней сочетаемости частей и внутренней гармонии.

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

Именно теоретические и практические аспекты архитектурных опытов Андреа Палладио становятся звеном-подсказкой в разрешении сложной ситуации нравственного и творческого выбора между живописью и музыкой.

Общий вид площади и сидящих в центре трибуны Валерии и ее матери – стандартный (классический) вид торжественного мероприятия и присутствующих на нем почтенных дам города. В этом пространственном решении – суть неукоснительного следования существующим традициям. Союз Валерии с Фабио – символ нерушимости традиций. Но Палладио говорил о существовании именно внутренней гармонии, когда учитывается и фактор природной сочетаемости. Архитектура выступает объединяющим началом между живописью, фиксирующей внешнее положение вещей и музыкой, открывающей магию внутреннего звучания. Отношения дочери и матери завершаются ошибочным решением последней. Так выражается приверженность традициям и стереотипам, отсутствие возможности личного выбора и права на самоопределение. Последних нет в отношениях Фабия и Валерии.

Отношения мужа и жены регламентированы живописным талантом последнего: он «становился замечательным живописцем – уже не простым любителем, а мастером». Фабий работает над портретом Валерии, придав ей черты святой мученицы Цецилии. Отметим, что в тексте есть сведения только о том, что Фабий достиг совершенства в живописи, став мастером и общаясь с лучшими живописцами того времени. Но нет сведений о том, что Валерия продолжает играть на лютне и петь. На живописном полотне Фабия Валерия превращается в святую мученицу Цецилию, покровительницу церковной музыки. Атрибутами Святой Цецилии на многочисленных живописных полотнах обычно выступают разные музыкальные инструменты, чаще всего клавишные (орган, клавесин) или скрипка. Музыка для нее была способом общения с Богом. История ее жизни и трагической смерти, сила веры и приверженность религиозным идеалам создают образ высокой художественной силы. В отношениях с мужем-язычником Цецилия сохраняла непорочность и смогла обратить Валериана в христианство. Живописное полотно Фабия – дань традиции. Черты Валерии, вызывают в нем образ святой и непорочной мученицы: «она внушала чувство невольного удивления и столь же невольного, нежного уважения: так скромна была ее осанка, так мало, казалось, сознавала она сама всю силу своих прелестей. Иные, правда, находили ее несколько бледной; взгляд ее глаз, почти всегда опущенных, выражал

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

некоторую застенчивость и даже боязливость; ее губы улыбались редко – и то слегка: голос ее едва ли кто слышал» [2, с. 48]. Но за верностью изображения лица святой теряется истинное понимание ее характера.

Обратим внимание на реакцию героя, он приходит в студию по заведенному распорядку, но не видит там Валерии: «Фабием овладело тайное беспокойство; он принялся ее отыскивать. В доме ее не было; Фабий побежал в сад». Сад становится верным пространственным решением для характеристики внутреннего мира героини, противоречивости ее натуры: «Фабий побежал в сад – и там, в одной из отдаленнейших аллей, он увидел Валерию. С опущенной на грудь головою, со скрещенными на коленях руками, она сидела на скамье – а за ней, выделяясь из темной зелени кипариса, мраморный сатир, с искаженным злорадной усмешкой лицом, прикладывал к свирели свои заостренные губы» [2, с. 56-57].

Отметим составляющие садово-парковой композиций: сад-отдаленная аллея, скамья, на которой сидит Валерия и возвышающаяся над ней мраморная статуя сатира, играющего на лютне. Лицо сатира искажено злорадной усмешкой. Его губы гротескно искажены и тянутся к свирели. С позой сатира контрастирует вид героини: голова опущена на грудь, руки лежат на коленях. Героиня подавлена. Она грустит. Статуя сатира – каменное изваяние, которое не может издавать звуки и свирель безмолвствует. Два смысловых оттенка в позе сатира. С одной стороны, он злорадствует над мужем и дразнит его, вызывая ревность, агрессию и подталкивая к действиям, которые будут иметь необратимые последствия. Для героини беззвучная игра сатира на свирели – это трагедия личная, почти неосознанная, вечное одиночество души, вынужденное творческое молчание как невозможность творческого самовыражения. В образе сатира – символическое выражение идеи плодородия, как напоминание о невозможности иметь детей в браке с Фабием. Образ-символ сада также напоминает и предостерегает о возможном разрушении идиллии райской жизни, о грехопадении и искушении.

Любовный треугольник «Фабий-Валерия-Муций» связан посредством живописи и музыки. Общение Валерии и Муция происходит через музыку. Поэтому, попадая в дом к Фабия, Муций, как и раньше, находит путь к сердцу своей возлюбленной через данный вид искусства. Он играет на скрипке. Фантастический восточный колорит создает демоническую атмосферу, которая сопровождает все действия Муция, делая его в глазах окружающих, чернокнижником, демоническим существом, иноверцем. Теперь внешность Муция вызывает робость и смущение у Фабия и Валерии:

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

«В своем друге он не узнавал прежнего товарища. Все это чуждое, неизвестное, новое, что Муций вынес с собою из тех далеких стран – и что, казалось, вошло ему в плоть и кровь, – все эти магические приемы, песни, странные напитки, этот немой малаец, самый даже пряный запах, которым отдавало от одежды Муция, от его волос, от его дыхания, – все это внушало Фабию чувство, похожее на недоверчивость, пожалуй, даже на робость» [2, с. 57].

Муций играет на скрипке мелодию, заставляющую героев соединиться в порыве безотчетной страсти. Восточный вид скрипки усиливает магию звука: «Она походила на нынешние, только вместо четырех струн у ней было три, верх ее обтягивала голубоватая змеиная кожа, и тонкий тростниковый смычок имел вид полукруглый, а на самом его конце блистал заостренный алмаз» [2, с. 53]. Фантастическое пространство повести, наполненное восточными деталями – это обман зрения, так называемый, намеренный романтический подлог со стороны автора. В этом – еще один авторский намек (подсказка) и отсылка к живописи. Валерия и Фабий видят Муция как в раме картины: в окружении восточного колорита, дополненного образом немого слуги. Потеря слугой языка сопровождается таинственной историей, которую никто не знает, поэтому каждому видится свое. Функция «немого свидетеля» совершающихся событий, среди которых измена и убийство, противоречивость чувств, желаний и действий.

«Страстная мелодия», сияющая и горящая «торжествующей радостью» вызывает страх у Валерии и Фабия. Магия музыки заставляет их плакать и мучиться от новых чувств и неизвестных им до этого момента порывов души. Музыкант называет эту мелодию «песнью счастливой и удовлетворенной любви». На конце смычка горит алмаз лучистыми искрами, вместе с ним огнем страсти и искушения сияет, горит, полыхает мелодия, подобно змее, заползая в самое сердце Валерии и Муция. Мелодия усиливает «внутреннее зрение» тех, кто ее слышит. Она нарушает границы, скрытое становится явным, освобождается из плена предрассудков. Живописное полотно предметно и вещественно. Рамочный принцип определяет перспективу восприятия. У музыки нет границ, она раскрепощает и выводит из глубин подсознания самые сокровенные желания, инстинкты, подталкивает к нехарактерным для героев поступкам. Музыкальный шедевр в исполнении Муция стал уроком жизни для Фабия и Валерии, заставив нарушить атмосферу райского сада, отчасти поставив под сомнение искренность и глубину отношений. Главная тайна повести –

**Е.М. Каминская. ТЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИВОПИСНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ЭКФРАСИСА («ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ»)**

смерть Муция и его жертва во имя любви и зарождения новой жизни. Тайна рождения неотделима от тайны смерти и тайны творчества.

Возвращаясь к идее творческого диалога между героями, следует говорить о синтезе искусств. Присутствие нескольких типов экфрасиса создает ситуацию художественной фактурности текста, многоплановости семантики и для интерпретации открываются возможности пошагового раскрытия смысла, посредством уже упомянутого архитектурного, арочного принципа – один смысл «проходит» сквозь другой.

Литература

1. Скуднякова Е.В. Типы фантастической образности в поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева // Современные проблемы науки и образования. Материалы IV Международной научно-практической конференции: сборник научных трудов. – Таганрог: Перо, 2015. – С. 12-19.
2. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Том 10. – М.: Наука, 1982.
3. Экфрасис в русской литературе. – М.: МИК, 2002. – 215 с.

References

1. Skudnyakova, E. V. (2015). Tipy fantasticheskoi obraznosti v poetike «tainstvennykh povestei» I. S. Turgeneva [Types of fantastic imagery in the poetics of I. S. Turgenev's "mysterious tales"]. In Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. Materialy IV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: sbornik nauchnykh trudov [Modern problems of science and education: Proceedings of the IV International scientific-practical conference: Collection of scholarly papers] (pp. 12–19). Pero.
2. Turgenev, I. S. (1982). Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 30-ti tomakh. Tom 10 [Complete works and letters in 30 volumes: Vol. 10]. Nauka.
3. Ekfrasis v russkoi literature [Ekphrasis in Russian literature]. (2002). MIK.



Academic journal:
“LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms”, 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 29-45
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE SPECIFICITY OF “FANTASY” FROM TRANSLATIONAL PERSPECTIVES

Yana Y. Arustamyan

National University of Uzbekistan
y.arustamyan@nuu.uz

ORCID:

0000-0003-1528-7537

Visola I. Tashpulatova

National University of Uzbekistan
v.tashpulatova@nuu.uz

ORCID:

0000-0001-5815-6532

Abstract. The article presents an attempt to scientifically substantiate the need to identify "fantasy" as a distinct category within the overall hierarchy of literary genres, in order to determine the characteristics that affect translation and may constitute implicatures to be uncovered during pre-translational analysis. According to existing views, fantasy is defined by several distinctive features that set it apart from other literary forms. Central to fantasy is the presence of an invented world, one that possesses properties impossible in our reality, allowing readers to escape into realms of imagination. Magic is a fundamental element, often accompanied by magical creatures and phenomena that enrich the narrative and deepen the sense of wonder. The plots are typically adventurous, frequently involving quests, journeys, and wars that propel characters into thrilling escapades. The research findings suggest that fantasy can be recognized as a specific category in literary translation due to several defining characteristics: a) it represents the literature of the impossible, contrasting sharply with reality and featuring supernatural elements; b) it is a literature of escapism; c) the supernatural resists rational explanation and draws on contemporary symbolic concepts and interpretive ambiguity; d) it maintains a sense of wonder and magical realism, making liberal use of borrowings, neologisms, and descriptive translations to convey fantastical concepts; e) it integrates mythological elements, folklore, epic storytelling, legends, and fairy tales, as authors creatively draw on global cultural traditions; f) it encompasses various subgenres, including high fantasy, low fantasy, urban fantasy, sword and sorcery, dark fantasy, and historical fantasy.

Translating fantasy requires a specific approach due to its unique features: 1) preserving the literary concept, the author's style, intention, aesthetics, and linguistic richness, including

elements of magic and atmosphere; 2) as grotesque-fantastic literature, it blurs the lines between natural and supernatural explanations, necessitating the conveyance of ambiguity and uncertainty in translation; 3) fantasy addresses contemporary issues through imaginative worlds, prompting translators to engage with philosophical and moral questions; 4) achieving semantic equivalence is essential, given the uniqueness of the imaginary world, making it crucial to preserve both expressive and aesthetic qualities in the translation.

Keywords: literary trends, fantasy, myth, epic, fairy tales, literary translation, pre-translational analysis, literature of escapism.

For citation: Arustamyan, Ya. Yu., Tashpulatova V. I. The specifics of "fantasy" from the perspective of translation studies / Ya. Yu. Arustamyan, V. I. Tashpulatova. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 27–42

Теория литературы / Literary theory

УДК 82.035 : 82-312.9

Яна Юрьевна Арустамян

Национальный университет Узбекистана

y.arustamyan@nuu.uz

ORCID:

0000-0003-1528-7537

Висола Исматуллаевна Ташпулатова

Национальный университет Узбекистана

v.tashpulatova@nuu.uz

ORCID:

0000-0001-5815-6532

СПЕЦИФИКА «ФЭНТЕЗИ» С ПОЗИЦИИ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье представлена попытка научно обосновать необходимость выделения «фэнтези» в качестве отдельного направления в общей иерархии литературных жанров для дальнейшего выявления характеристик и импликатур, влияющих на перевод, которые необходимо более детально прорабатывать предпереводческого анализа. Согласно существующим мнениям, «фэнтези» характеризуется несколькими отличительными чертами, которые отличают его от других литературных форм. Центральным для «фэнтези» является наличие вымышленного мира, обладающего свойствами, невозможными в нашей реальности, что позволяет читателям перемещаться из реального в воображаемое. Магия является основополагающим элементом, часто сопровождаемым волшебными существами и явлениями, которые обогащают повествование и углубляют восприятие чуда. Сюжеты, как правило, авантурные, часто включающие поиски, путешествия и войны, которые толкают персонажей на захватывающие приключения. Согласно результатам исследования, «фэнтези» можно признать обособленным литературным направлением, с точки зрения его художественного перевода вследствие совокупности нескольких определяющих характеристик, а именно: а) представляет собой литературу невозможного, резко контрастирующую с реальностью и содержащую сверхъестественные элементы; б) имеет черты литературы эскапизма; в) включает сверхъестественное, которое не поддается рациональному объяснению и опирается на современные символические концепции и неоднозначность интерпретаций; г) сохраняет чувство чуда и магического реализма, свободно использует заимствования и неологизмы для передачи фэнтезийных элементов; д) интегрирует мифологические элементы, фольклор, эпическое повествование, легенды, сказки, поскольку авторы творчески черпают вдохновение из мировых культурных традиций; е) охватывает различные тенденции, включая высокое фэнтези, низкое фэнтези, городское фэнтези, «меч и колдовство», темное фэнтези и историческое фэнтези.

Перевод фэнтези требует особого подхода из-за его уникальных особенностей, а именно: 1) сохранение художественного замысла, стиля автора, эстетики и языкового разнообразия текста, включая элементы вербализующие магию и атмосферу; 2) будучи

гротескно-фантастической литературой, «фэнтези» стирает границы между естественными и сверхъестественными трактовками, что требует учета неоднозначности и неопределенности при переводе; 3) «фэнтези» обращается к современным проблемам посредством воображаемых миров, что приводит к необходимости для переводчика исследовать философские и моральные вопросы; 4) достижение семантической эквивалентности, учитывая уникальность вымышленного мира, что обуславливает необходимость сохранения как выразительных, так и эстетических качеств перевода.

Ключевые слова: литературные направления, фэнтези, миф, эпос, сказки, художественный перевод, предпереводческий анализ, литература эскапизма.

Для цитирования: Арустамян, Я. Ю., Ташпулатова В. И. Специфика «фэнтези» с позиции переводоведения / Я. Ю. Арустамян, В. И. Ташпулатова. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 27–42.

Fantasy as a specific literary trend is a captivating realm that takes readers on extraordinary journeys through dimensions of the imagination. Fantasy involves the depiction of virtual worlds imbued with magic, where there is a clear boundary between Light and Darkness. These worlds may represent variations of Earth in the distant past, future, or parallel existence [28]. It is a literature that embraces the supernatural, magic, mythical creatures, and fantastical settings.

The literary trend under examination was formed relatively recently, with its development taking place during the 20th century. Today, "fantasy" is used to describe a body of literature that incorporates elements of magic, supernatural phenomena, and imaginative storytelling. It continues to be associated with the world of imagination and creativity [13; 113].

Over time, close attention has been paid to the study of fantasy texts from literary, linguistic, psychological, and philosophical perspectives, as well as from the standpoint of ethnology and contemporary cognitive science [33; 21].

There are various definitions of fantasy as a genre, often tied to attempts to distinguish it from the fantastic, science fiction, fairy tales, and horror. The ambiguity of the term presents a certain complexity, since the fantasy genre is closely linked to imagination, to images of heroes formed in the mind, and to historical eras fictionalized by authors and improvised through a variety of extraordinary words.

The word "fantasy" entered the English language via the Old French "fantasie" or "fantisie," which was derived from the Latin "phantasia." During the Middle Ages, the concept of "fantasy" was frequently associated with imaginative and visionary experiences [42]. Over time, the meaning of "fantasy" expanded to encompass fictional and imaginary elements, particularly in the realm of literature. It came to be associated with the creation of imaginative worlds,

magical beings, and extraordinary events unconstrained by the limitations of reality [18; 698]. The English term fantasy literature came into use following the publication of J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings" in 1954–1955. The term initially spread only within the English-speaking world and remained an Anglicism in other languages [24; 9]. The founder of modern fantasy as a genre can be considered the philology professor J.R.R. Tolkien, who was the first to delineate the conflict between the real world of human beings and magical creatures, employing fictional characters such as orcs and hobbits, as well as fairy-tale settings such as the kingdom of the dark lord Mordor.

Fantasy has been defined as "the literature of the impossible" [6; 4], as "the polar opposite of reality" [13; 14], and as "imaginative fiction containing supernatural or impossible elements" [9; 3]. Accordingly, literary scholars F. Mendlesohn and E. James rightly observe that "the most obvious construction of fantasy in literature and art is the presence of the impossible and the inexplicable" [11; 3].

Some researchers seek to classify all literature of the unusual into a single category of the fantastic, "creating a very large pile composed of horror, fantasy, science fiction, the occult, weird tales" [8]. To define the fantasy genre, it seems necessary to distinguish it from other genres of fantastic literature.

Fantasy researchers argue that fantasy is a legitimate form of fiction possessing its own set of means and ends. This literature is by no means intended solely for children but also for adults, representing "a set of images searching for a form, which in time becomes, through art, a whole sub-creation having the inner consistency of reality" [12; 60]. It is a serious genre of literature that occupies an equal position among other genres.

W.R. Irwin calls for a strict distinction between "the fantastic/science fiction" and "fantasy." The fantastic is embodied in a conscious anti-reality, requiring a violation of accepted reality and nothing more. Fantasy, by contrast, involves the rhetorical construction of an internally consistent extrapolation of one or more fantastic elements [6].

In Uzbek literature science fiction, the fantastic and fantasy are regarded as one cohesive fantastic genre. In terms of translation, we distinguish fantasy as an independent specific literary trend due to its unique narrative structures and thematic focus on entirely imagined worlds. This distinction presents unique challenges in translation, as it requires careful attention to distinct tone, preserving literary concept, authors unique style, pragmatic and cultural context of fantasy works. Accurately conveying these elements is essential to ensure richness and imaginative qualities of the original texts are preserved for Uzbek readers.

In terms of the translation process, science fiction and fantasy differ according to multiple criteria. These literary forms draw on different sources: fantasy is rooted in fairy tales and myths, whereas the sources of science fiction are utopias and futuristic novels associated with technological progress. In fantasy, worlds are constructed that do not exist anywhere, while science fiction typically depicts some unknown space of the future. If higher, superhuman forces are at work in fantasy, in science fiction they are, as a rule, absent. Fantasy can treat the laws of nature as it pleases, even to the point of directly violating them. In science fiction, all miracles receive a scientific explanation; in fantasy, however, no explanation is needed, because the miracle is something self-evident. Science fiction depicts, in principle, possible future changes, discoveries, possible worlds, and civilizations existing in the galaxy, whereas fantasy depicts something manifestly impossible, at least in our world. Science fiction "seems to mimic the image of our world, but makes it stranger" [27; 119], while fantasy creates an entirely different world. The Polish writer S.Lem, for example, clearly distinguishes between fantasy and science fiction, because science fiction describes the probable, and the author is thus constrained by certain boundaries. He is forced to give an explanation for the incredible, to justify it scientifically or pseudoscientifically. The science fiction genre is more formalized than fantasy. It reflects the universe in which certain physical laws are familiar for us to operate. But in fantasy these laws do not exist, they hold elements that go beyond the limitations of the real world: "Lily Potter willingly sacrifices herself to protect Harry from Voldemort, her love creates a powerful shield of protection. This act of selflessness results in Voldemort's Killing Curse rebounding and rendering him powerless against Harry. Lily's love acts as a powerful form of magic that defies even the darkest magic" [14] – the concept that would be challenging to translate in a science fiction context, but can be more readily conveyed in the fantasy.

As has been noted, science fiction is generally more formalized, while fantasy allows for greater flexibility in worldbuilding and the treatment of natural laws. This has significant implications for the translation process, as translators must carefully navigate the unique properties of each genre. For fantasy, the focus may be on preserving the sense of wonder and magical realism, potentially through a more liberal use of borrowings, neologisms, and descriptive translations to capture the essence of fantastical concepts. In contrast, science fiction translations may require a more rigorous approach, with an emphasis on technical accuracy and scientific plausibility in order to maintain the integrity of the fictional world.

S.N. Manlove defines fantasy as literature that evokes wonder and contains a substantial and irreducible element of the supernatural with which mortal

characters or readers interact, at least partially: "fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms" [10; 46]. This definition builds on J.R.R. Tolkien's understanding of fantasy, who, in discussing "fairy stories," emphasizes the importance of miracle and the necessity of fantastic events in the narrative that defy rational explanation, arguing that within a fantasy text, the supernatural must remain irreducible to any rational explanation or framework [16].

Researchers agree that the fantasy world is a secondary, often parallel realm characterized by its own rules and physical laws. It may significantly differ from reality while incorporating familiar elements, featuring diverse characters, magical creatures, and phenomena. This carefully crafted, autonomous world is fundamental to fantasy literature, which is often classified as literature of escapism. According to Yu.Borev escapism in literature should be understood as "works of literature oriented toward showing an illusory artistic reality that can take the person away from difficult, hectic life, from the modern world of unfulfilled hopes and conflicts into the world of dreams and peace of mind". [20; 141]

The most important characteristic of the fantasy is considered to be the violation of the laws of our world. For example, B.Attebery defines fantasy as "any narrative in which the violation of what the author considers to be the laws of nature is an important part of the fictional world". [1; 2] Fantasy genre is a kind of game, and while playing it, one must accept all the rules and twists of this game, as B.Attebery believes. "Fantasy evokes surprise by allowing us to see the impossible, and the familiar becomes new and strange". [1; 3] Fantasy originated as a dream of a world of personal freedom. Freedom above the law, economy, moral frameworks of society, and any limitations. Fantasy appeals not to reason and logic, but to emotions and dreams, it is irrational. specific trend

Modern fantasy easily and skillfully combines mythological elements, traditions of mythology, folklore, epic story telling, legends, fairy tales and Romanticism, since fantasy authors creatively construct their composition on world culture. Fantasy has roots in ancient mythology and folklore, which were essential storytelling traditions in many cultures. These mythological and fantastical tales provided the foundation for later works of fantasy. The legend of King Arthur, formed in Great Britain, underlies most fantasy texts, which pay close attention to the mythology and medieval culture of England, Scotland, Scandinavia, Germany and many other regions of the world. For example, fantasy also draws on classical Chinese, Japanese and Korean novels and stories, in which

magic is seen as an integral part of culture. Authors such as J.R.Tolkien drew heavily from mythological sources to create their fantasy worlds, helping to establish it as a genre with distinct identity.

Myth plays a significant role in fantasy literature, serving as a foundation for creating fantastical worlds and developing magical systems. Fantasy authors often draw inspiration from various cultural mythologies, weaving elements like gods, mythical creatures, prophecies, and ancient artifacts into their narratives. [27; 136] By integrating these mythic components, authors ground their fictional worlds in a sense of ancient history and deep-rooted beliefs, enriching the culture, religion, and lore of their settings and enhancing their authenticity.

When translating fantasy texts versus myths, there are several key differences. In essence mythologies are more than just tales, they contain reflections on human condition and offer insights into mysteries of life. While they employ gods, monsters, and supernatural elements, they remain connected to reality. Mythology serves as a fundamental reference point for various cultural phenomena, with fantasy drawing heavily from these mythic traditions. The concept of the monomyth, as presented by J.Scott Campbell highlights the universal nature of mythic experiences throughout human history.[3; 74] By understanding these distinctions, translators can effectively navigate the unique challenges of each genre and ensure the core qualities of fantasy and myth are conveyed in translation process.

Folklore and epic are characterized by generalization and laconic characterization of the heroes, while the authors of modern fantasy endow the heroes of their books with individuality, which is impossible to find in folklore and medieval epic fairy tales. [32; 45] In fantasy literature, authors often draw inspiration from ideological and aesthetic elements of folkloric traditions. They incorporate these elements into their stories, creating a sense of familiarity and connection with the readers. By doing so, they draw upon collective cultural knowledge and evoke a sense of nostalgia and recognition. Epic presented in fantasy involve grand adventures and feature heroic characters. [19; 204]

The archaic type of epic includes mythical tales and legends in fantasy works. This type of ancient epic is associated with a historical-heroic epic, which is reflected in Beowulf [4; 51], the Elder Edda [7; 11], the Song of the Nibelungs [5; 335] and a number of other works. In archaic epics the supernatural and magical elements are often presented as an accepted, naturalistic part of the narrative world. The fantastical occurrences are woven seamlessly into the story, without a strong sense of them being separate from the "real" world. Translators of archaic epics must maintain this suspension of disbelief, rendering the magical events as matter-of-fact and natural, rather than as extraordinary occurrences.

The heroic epic - characteristic of fantasy teaches to distinguish good from evil, instructs how one should live, personifies ancient wisdom, includes plots and motifs taken from previous oral folk poetry, but the historical background against which the hero's fantastic deeds unfold are signs of heroic epics, which distinguish an epic poem from a folk tale.[31; 34] Heroic epics often feature protagonists that embody archetypal heroic qualities, such as bravery, honor, and loyalty. Translators should aim to capture the timeless, symbolic nature of these characters, rendering them as exemplars of cultural ideals. Fantasy narratives on the other hand, may present more psychologically complex, individualized heroes with nuanced character arcs. Translators must be adept at conveying these multi-dimensional personalities and character developments.

Fantasy literature often draws on traditions from chivalric romances, a subgenre that features elements of medieval chivalry, knighthood, and courtly love. These stories include knights, quests, castles, and magical elements, heavily influenced by medieval legends like the Arthurian tales. Chivalric romance contributes to an idealized medieval setting typical in fantasy, using a formal, elevated narrative tone that reflects its aristocratic roots. Translators must capture this courtly refinement, while fantasy texts may employ a broader range of tones, from lyrical to conversational.

The rise of fairy tales and the Romantic movement in the 18th and 19th centuries played a significant role in shaping fantasy literature. [30; 512] A prominent literary critic and translator V.L.Gopman considers "fantasy" as a type of science fiction, a literary fairy tale that allows much greater freedom than science fiction in justifying the original plot situation. Many foreign science fiction scholars classify fantasy as a free genre, the central idea of which is "a symbolic commentary on modern society". [23; 86]

As J. Sinisalo and S. Winker-Piefo note: "Firstly, a fairy tale is always an allegory. The nature of the tale is such that it is difficult to assign it to a specific time. Fairy-tale characters do not have a 'face' — they are types designated by epithets, for example 'evil queen' or 'proud princess.' If they have a name, it simply exists with the addition of an epithet: Little Red Riding Hood or Snow White. Secondly, in fantasy, characters and places have names, origins, and histories. Thirdly, folklore and folk tales have no author; for the fantasy genre, the presence of an author is an integral part of the literature. This genre is subject to copyright, which is not the case with folk tales" [24; 8].

At the same time, J.I. Vykulova defines the magical literary fairy tale as "a work of a fantastic, magical nature, representing the miraculous adventures of traditional, author-invented fairy-tale characters" [21; 12]. Moreover, fairy tales are oriented towards both adult and child audiences. J.R.R. Tolkien argued that

fairy tales are not exclusively intended for a child audience, and he considered his own works to be fairy tales. Despite this, contemporary researchers regard "The Silmarillion" and "The Lord of the Rings" as typical examples of the fantasy genre. By navigating these key differences, translators can effectively bridge the gap between fantasy literature and the rich, timeless tradition of fairy tales, preserving the unique qualities, cultural significance, and imaginative power of each form.

Modern fantasy is characterized by a mixture of literary trends; active interaction with other literary genres constantly renews and modernizes the genre, lending it diversity and allowing it not to be restricted within certain frameworks or to fall into self-repetition. Over time, fantasy has evolved and diversified, encompassing various subgenres, from high fantasy to urban fantasy, steampunk, and more [37]. The popularity of fantasy novels has become an integral part of popular culture, cementing the genre's standing as a distinct and beloved literary trend.

Fantasy has evolved and expanded, giving rise to a multitude of subgenres and becoming a significant part of modern literature and popular culture. The greatest attention was paid to their research and description by S.A.Gogoleva, T.S.Lazareva, J.Clute, C.Sambuchino and others. Having studied the classifications of fantasy genres proposed, we can distinguish the following main subgenres:

High Fantasy, also known as epic fantasy, is a subgenre distinguished by its grand settings and extraordinary characters. It occurs in a fictional "secondary world", separate from our own, with its own rules. This subgenre often features conflicts between good and evil and heroes on epic quests.

Low Fantasy also known as intrusion fantasy, where magical events disrupt an otherwise ordinary world. Unlike high fantasy, which occurs in entirely fictional realms, low fantasy focuses on realistic settings infused with fantastical elements, creating ambiguity between reality and supernatural. The term "low" refers to the reduced presence of traditional fantasy elements, not the quality of the work. [17]

Urban Fantasy is a subgenre that blends supernatural elements with contemporary city settings, allowing writers to explore classic fantasy concepts without creating entirely new worlds. It combines imaginative plots and characters within familiar environments, merging ordinary with extraordinary. Fantastical elements, such as magic and paranormal beings, may be hidden or openly integrated into society. This subgenre often draws from urban legends, fictional technologies, and established supernatural lore. Examples may include J.Butcher's "Dresden Files", J.K.Rowling's "Harry Potter" and P.Briggs "Mercy Thompson".

Sword and Sorcery is a subgenre that focuses on fast-paced, action-oriented adventures featuring skilled warriors, magic-users, and quests. [2; 230] These stories tend to be more focused on individual heroics and personal struggles rather than epic conflicts. Sword and sorcery often feature morally ambiguous characters and takes place in a world filled with danger and supernatural threats. Examples include Robert E. Howard's "Conan the Barbarian" stories and Michael Moorcock's "Elric of Melniboné" series.

Dark Fantasy explores darker themes and often incorporates elements of horror. These stories can feature morally ambiguous characters, gothic settings, and a sense of impending doom. [15; 177-179] Dark fantasy often delves into the darker aspects of human nature and may include graphic violence and unsettling imagery. Examples include George R.R. Martin's "A Song of Ice and Fire" series, "Game of Thrones" and Joe Abercrombie's "First Law" trilogy.

Historical Fantasy merges fantastical elements with real-world historical settings. It reimagines historical events and introduces magical elements into a particular time period. [22; 85-88] Historical fantasy can offer a blend of real-world history and imaginative storytelling, combining elements of both subgenres. Examples include Susanna Clarke's "Jonathan Strange and Mr. Norell" and Naomi Novik's "Temeraire" series.

Fairy Tale Fantasy traditional tales, offering new perspectives and twists while modernizing settings and expanding character development. A defining characteristic in J.R.R. Tolkien's fairy tales is the concept of "Faerie", a Secondary World rooted in mythological imagination. [34] Each story unfolds within its own unique Faerie, which is more than just a physical realm, it represents a broader, elusive concept of enchantment and wonder where the ordinary meets the magical. [34] In Faerie, the laws of nature can be altered, and extraordinary beings thrive. Notable examples include Marissa Meyer's "Lunar Chronicles" and Gregory Maguire's "Wicked".

Studying the subgenres of fantasy E.N. Kovtun identified several effects that are achieved through use of the imaginary:

- The effect of extraordinariness is achieved by presenting readers with elements and events that deviate from the norms and expectations of the real world. This captivates readers attention and stimulates their imagination as they encounter fantastical creatures, magical powers, and extraordinary realms;
- The effect of sharpening and accumulating meaning stems from the ability of fantasy literature to delve into the essence of the phenomena it explores. By presenting these phenomena in imaginative and metaphorical ways, fantasy allows readers to extract deeper meanings and insights. It provides

a unique perspective on social, moral, and philosophical issues, often by symbolically representing them through fantastical elements and situations. The effect of abstract realization is closely tied to the visual nature of fantasy. By presenting complex concepts and problems through vivid and tangible imagery, fantasy can make abstract ideas more accessible and comprehensible. It allows readers to engage with intricate social, moral, or philosophical dilemmas by providing tangible representations and visual metaphors.

- The effect of retrospection in fantasy is achieved by drawing connections between literary plots and timeless archetypal patterns. Fantasy narratives often incorporate elements of mythology, folklore, and ancient storytelling traditions. By evoking these archetypes and connecting contemporary stories to universal themes and symbols, fantasy literature creates a sense of depth and resonance, inviting readers to reflect on the enduring aspects of human experience. [25; 54-55]

Having analyzed various classifications of the characteristics of fantasy, we can identify fantasy as a specific literary trend on the basis of its unique narrative structures and thematic focus on entirely imagined worlds. This distinction presents particular challenges in translation, requiring careful attention to tone, literary concepts, the author's distinctive style, and the pragmatic and cultural contexts of fantasy works. By engaging readers' emotions and intellect, fantasy allows for the exploration of profound themes and should be recognized for its own subgenres and peculiarities, which set it apart from science fiction. Translating fantasy literature presents a unique set of challenges that demand a multifaceted approach from the translator. At the core of these challenges lies the need to preserve the distinctive linguistic and narrative elements that are essential to crafting a compelling fantastical world. Therefore, in the process of pre-translational analysis, the translator should identify not only the linguistic barriers that impede the adequate reconstruction of conceptual integrity in the target text, but should also proceed from the identification of the abovementioned issues in order to reveal the deeper semantics of the source text.

References

1. Attebery, B. (2004). *Strategies by Fantasy. Fantastic Literature: A Critical Reader*. David Sandner, Ed. Connecticut: Praeger.
2. Buker, D. M. (2002). *The Science Fiction and Fantasy Readers Advisory: The Librarian's Guide to Cyborgs, Aliens, and Sorcerers*. Chicago: American Library Association.
3. Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.

4. Carrigan, E. (1967). Structure and Thematic Development in "Beowulf" // Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature. 1967, Vol.66; 1–51.
5. Gentry, F. G., McConnell, W., Müller, U., Wunderlich, W., eds. (2002). The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia. Routledge, 2002.
6. Irwin, W.R. (1976). The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy. University of Illinois Press.
7. Lindow, J. (2002). Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs. Oxford University Press.
8. Magill, F.N. (1983). Fantasy versus Horror // Survey of Modern Fantasy Literature. Canada: Salem.
9. Manlove, C. N. (1999). The Fantasy Literature of England. London: Macmillan.
10. Manlove, C.N. (1975). Modern Fantasy: Five Studies. Cambridge University Press.
11. Mendlesohn, F. A. (2012). Short History of Fantasy. Farringdon: Libri Publishing.
12. Moorman, C. (1979). The Fictive Worlds of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien. Shadows of Imagination. Southern Illinois University Press.
13. Rabkin E. S. (1976). The Fantastic in Literature. Princeton University Press.
14. Rowling, J.K. (1999). Harry Potter and the Sorcerer's Stone. USA: Scholastic.
15. Snyder, L.A. (2005). Dark Fantasy. The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works and Wonders. Greenwood.
16. Tolkien, J.R. (1975). Tree and Leaf Something of Wootton Major: The Homecoming of Beorhtnoth. London: Unwin.
17. Watson, G. (2000). Assumptions of Reality: Low Fantasy, Magical Realism, and the Fantastic. Journal of the Fantastic in the Arts. 2000, Vol. 11, no. 2: 164-172. <http://www.jstor.org/stable/43308437>. Accessed 3 Apr. 2024.
18. Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary. 2nd ed. (1996). NY: Random House.
19. Bakhtin, M.M. (2000). Avtor i geroy: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk [Author and personage: To the philosophic bases of humanitarian sciences]. SPb: Azbuka.
20. Borev, Yu.B. (2005). Estetika [Aesthetics]. Moscow: AST.
21. Vikulova, L.G. (2001). Volshebnyaya frantsuzskaya literaturnaya skazka kontsa XVII – nachala XVIII veka [French fair-tale at the end of the 17th – beginning of the 18th century]. Irkutsk: IGLU.
22. Gogoleva, S.A. (2006). Drugiye miry: traditsii i tipologiya zhanra fentezi. [Other worlds: traditions and typology of fantasy genre]. Nauka i obrazovaniye [Science and education]. V.3:85-88.
23. Gopman, V.L. (1983). Vpered po kursu [Ahead of the course]. Detskaya literatura [Children literature]. № 11.
24. Kayrala, Ya. (2013). Spetsifika perevoda okkazyonalizmov v detskoy fenteziynoy literature [The specificity of translation of children "fantasy" literature]. Tampere.
25. Kovtun, Ye.N. (1999). Poetika neobychaynogo: Hudozhestvenniye miry fantastiki, volshebnoy skazki, utopii, pritchi i mifa [Poetics of unusual: Literary worlds of fantasy, fairy tale, utopia, parable, and myth]. Moscow.
26. Kuronov, D. (2013). Adabiyotshunoslik lug'ati [Dictionary of Literary Studies]. Tashkent.
27. Lem, S. (2004). Fantastika i futurologiya [Fantasy and futurology]. Moscow.
28. Mineralov, Yu.I. (1999). Teoriya hudozhestvennoy slovestnosti (poetika i individual'nost') [Theory of artistic literature (poetics and individuality)]. Moscow.

29. Pomogalova, N.V. (2006). Fentezi i sotsializatsiya lichnosti (sotsialno-filosofskiy analiz). [Fantasy and socialization of a personality (social-philosophic analysis)]. Abstract of PhD Thesis. Omsk.
30. Propp, V.Ya. (1998). Morfologiya "volshebnoy" skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki [Morphology of a "fairy" tale. Historical roots of fairy tale]. Moscow.
31. Putilov, B.N. (1988). Geroicheskiy epos i deystvitel'nost' [Heroic epos and reality]. Leningrad.
32. Safron, Ye.A. (2013). Fol'klorno-mifologicheskiye komponenty semantiki "slavyanskoy" i "skandinavskoy" fentezi [Folklore-mythological components of semantics of "Slavic" and "Scandinavian" fantasy]. Petrozavodsk.
33. Halutonyh, O.N. (1998). Volshebnyaya literaturnaya skazka kak fenomen kul'tury. PhD Thesis. Moscow.
34. <https://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2020/02/Tolkien-On-Fairy-Stories.pdf>
35. <https://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2020/02/Tolkien-On-Fairy-Stories.pdf>
36. <http://www.jstor.org/stable/43308437>
37. <https://fantasyhandbook.wordpress.com/2023/10/24/more-on-fantasy-sub-genres-trends-tropes-etc/>
38. <https://isi.org/intercollegiate-review/why-myth-matters>
39. <https://galaxyexpress.com/folklore-and-mythology-are-strong-influences-in-modern-fantasy>
40. <http://www.unbsi.ca/arts/English/iones/pages/texts/others/Bechtel.html>
41. https://books.google.co.uz/books/about/The_Game_of_the_Impossible.html?id=zy9aAA-AAMAAJ&redir_esc=y
42. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=HistoricalThesaurus&q=fantasy>

Литература

1. Attebery B. Strategies by Fantasy. Fantastic Literature: A Critical Reader. David Sandner, Ed. – Connecticut: Praeger 2004. – 309 p.
2. Buker D. M. The Science Fiction and Fantasy Readers Advisory: The Librarian's Guide to Cyborgs, Aliens, and Sorcerers. Chicago: American Library Association, 2002. – 230 p.
3. Campbell J. The Hero With a Thousand Faces. – Princeton University Press, 2004. – 432 p.
4. Carrigan E. Structure and Thematic Development in "Beowulf" // Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature. 1967, Vol.66. P.1–51.
5. Gentry F. G., McConnell W., Мӓller U., Wunderlich W., eds. The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia. – NY., Abingdon: Routledge, 2002. – 335 p.
6. Irwin W.R. The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy. – Chicago: University of Illinois Press, 1976. – 220 p.
7. Lindow J. Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs. –Oxford University Press, 2002. – 384 p.
8. Magill F.N. Fantasy versus Horror // Survey of Modern Fantasy Literature. – Canada: Salem, 1983. – <http://wpl.lib.in.us/roger/F-VS-H.html>
9. Manlove C. N. The Fantasy Literature of England, London: Macmillan. 1999. – 228 p.

10. Manlove C.N. *Modern Fantasy: Five Studies*. – NY: Cambridge University Press, 1975. – 308 p.
11. Mendlesohn F. *A Short History of Fantasy*. – Farrington: Libri Publishing, 2012. – 296 p.
12. Moorman C. *The Fictive Worlds of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien. Shadows of Imagination*. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979. – 216 p.
13. Rabkin E. S. *The Fantastic in Literature*. – Princeton: Princeton University Press, 1976. – 248 p.
14. Rowling J.K. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. – USA: Scholastic, 1999. – 309 p.
15. Snyder L.A. *Dark Fantasy. The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works and Wonders*. Westport, CT: Greenwood, 2005. – 1383 p.
16. Tolkien J.R. *Tree and Leaf Something of Wootton Major: The Homecoming of Beorhtnoth*. – London: Unwin, 1975. – 179 p.
17. Watson G. Assumptions of Reality: Low Fantasy, Magical Realism, and the Fantastic // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2000, Vol. 11, no. 2. <http://www.jstor.org/stable/43308437>. Accessed 3 Apr. 2024.
18. Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary. 2nd ed. – NY.: Random House, 1996. – 2330 p.
19. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 332 с.
20. Боров Ю.Б. Эстетика. – Москва: АСТ, Русь-Олимп, Астрель, 2005. – 141с.
21. Викулова Л. Г. Волшебная французская литературная сказка конца XVII начала XVIII века: Прагматингвистический аспект. – Иркутск: ИГЛУ, 2001.
22. Гоголева С. А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // *Наука и образование*. 2006, №3 – С. 85-88
23. Гопман В.Л. Впереди по курсу // *Детская литература*. 1983, № 11
24. Кайрала Я. Специфика перевода окказионализмов в детской фэнтезийной литературе. – Тампере: Институт современных языков, 2013. – 65 с.
25. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М.: Издательство УГУ, 1999. – 308 с.
26. Куронов Д. Адабиётшунослик луғати. – Т.: Akademnashr, 2013. – 408 б.
27. Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн, М.: Ермак, 2004. – Кн.2. – 667с.
28. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – М.: Владос, 1999. – 360 с.
29. Помогалова Н.В. Фэнтези и социализация личности (социально-философский анализ): автореф. на соиск. уч. степ. к. филол. н. – Омск, 2006.
30. Пропп В.Я. Морфология "волшебной" сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
31. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. – Л.: Наука, 1988. – 225 с.
32. Сафрон Е.А. Фольклорно-мифологические компоненты семантики «славянской» и «скандинавской» фэнтези. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. – 119 с.
33. Халуторных О.Н. Волшебная литературная сказка как феномен культуры. Канд. филос. наук дисс. – М.: МГУ, 1998. – 141 с.
34. <https://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2020/02/Tolkien-On-Fairy-Stories.pdf>
35. <https://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2020/02/Tolkien-On-Fairy-Stories.pdf>

36. <http://www.jstor.org/stable/43308437>
37. <https://fantasyhandbook.wordpress.com/2023/10/24/more-on-fantasy-sub-genres-trends-tropes-etc/>
38. <https://isi.org/intercollegiate-review/why-myth-matters>
39. <https://galaxypress.com/folklore-and-mythology-are-strong-influences-in-modern-fantasy>
40. <http://www.unbsi.ca/arts/English/iones/pages/texts/others/Bechtel.html>
41. https://books.google.co.uz/books/about/The_Game_of_the_Impossible.html?id=zy9aAA-AAMAAJ&redir_esc=y
42. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=HistoricalThesaurus&q=fantasy>



Academic journal:
LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms", 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 43-57
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE ROLE OF THE DEAD BRIDEGROOM IN V. A. ZHUKOVSKY'S BALLAD "LUDMILA"

Marta Sadowska

University of Łódź,
Institute of Eastern European studies
Łódź, Poland
ORCID: 0009-0007-5199-7524

Annotation. This article presents a comprehensive, multidimensional analysis of the image of the dead bridegroom in Vasily Zhukovsky's ballad "Lyudmila" (1808), examined within the context of the poet's creative evolution and the formation of the Russian Romantic ballad genre in the early nineteenth century. The aim of the study is to identify the function of this character within the plot structure of the work, to determine its religious and didactic role, and to conduct a detailed comparative analysis of Zhukovsky's ballad and Gottfried August Bürger's "Lenore" (1774), which served as its direct genetic foundation. Particular attention is paid to the ethical-aesthetic conception of grief formulated by Zhukovsky in his treatise "On Melancholy in Life and in Poetry" (1856), which finds artistic embodiment in the depiction of the protagonist's profound spiritual crisis.

In terms of theoretical and methodological framework, the research draws on a combination of intertextual, cultural-historical, comparative, and psychological methods of analysis, thereby revealing the multilayered nature of the central image. The article examines in detail how Lyudmila's loss of faith and her murmur against God determine the appearance of the spectre, which functions simultaneously as the embodiment of her unspoken desire to be reunited with her beloved and as an instrument of divine justice, inexorably punishing the sin of apostasy. The folkloric and mythological roots of the dead bridegroom image are also subjected to close analysis, revealing parallels with the Germanic notion of the Wiedergänger — a corpse that rises from the grave to visit the living — as well as with the Slavic concept of the "zalozhnyi" (hostage) dead, a soul denied repose following a tragic or violent death. The study further explores the symbolism of the nocturnal setting in which the apparition manifests and its connection to the biblical tradition of understanding night as a metaphor for spiritual darkness, sin, and divine judgement.

A substantial portion of the article is devoted to a comparative examination of the poetics of the two ballads: differences are traced in the modes of representing the heroines' emotional worlds, in the character of their rebellion against divine will, in the degree of naturalistic detail in the depiction of death, and in the overall tonal register of the works. Whereas Bürger's ballad is dominated by the dynamics of action, a sombre Gothic atmosphere, and the sharp, rebellious tone of Lenore's lament, Zhukovsky shifts the emphasis onto the heroine's inner world, softens

the naturalistic details, mutes the horrific elements, and foregrounds an elegiac tonality together with the psychological depth of the experience.

The comparative analysis demonstrates that "Lyudmila", despite its direct genetic connection to "Lenore", constitutes an independent artistic work distinguished by its unique cultural-historical specificity, a markedly sentimental-elegiac authorial style, a more profound psychological elaboration of the heroine's character, and an original artistic dynamic. The article concludes by arguing that the image of the dead bridegroom fulfils the central meaning-making function in the ballad, embodying Zhukovsky's ethical-philosophical idea of grief as a spiritual trial whose outcome depends entirely on the individual's capacity to preserve faith in the face of tragedy.

Keywords: V. A. Zhukovsky, G. A. Bürger, Ludmila, ballad, 19th-century literature, paranormal, supernatural, Lenore, German literature, Russian literature.

For citation: Sadovska, M. The role of the dead bridegroom in V. A. Zhukovsky's ballad "Lyudmila" / M. Sadovska. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 43–57.

РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

Аннотация. Настоящая статья посвящена многоаспектному анализу образа жениха-мертвеца в балладе В. А. Жуковского «Людмила» (1808), которая рассматривается в контексте творческой эволюции поэта и становления жанра русской романтической баллады в начале XIX века. Целью работы является выявление функции данного персонажа в сюжетной структуре произведения, определение его религиозно-нравоучительной роли, а также детальный сравнительный анализ баллады Жуковского и «Леноры» (1774) Г. А. Бюргера, послужившей для неё непосредственной генетической основой. Особое внимание уделяется рассмотрению этико-эстетической концепции скорби, сформулированной Жуковским в трактате «О меланхолии в жизни и в поэзии» (1856), которая получает художественное воплощение в изображении душевного кризиса заглавной героини.

В теоретико-методологическом плане исследование опирается на сочетание интертекстуального, культурно-исторического, сравнительного и психологического методов анализа, что позволяет раскрыть многослойную природу центрального образа. В статье подробно рассматривается, каким образом утрата веры и ропот Людмилы против Бога определяют появление призрака, выступающего одновременно и как воплощение её тайного желания соединиться с возлюбленным, и как орудие божественного правосудия, неумолимо карающего за грех богоотступничества. Анализируются также фольклорно-мифологические корни образа жениха-мертвеца, обнаруживающие параллели как с германским представлением о Wiedergänger — мертвеце, восстающем из могилы для посещения живых, так и со славянским концептом «заложного» покойника, не обретшего упокоения после трагической или насильственной смерти. Отдельно исследуется символика ночного времени, в которое происходит явление призрака, и её связь с библейской традицией понимания ночи как метафоры духовной тьмы, греха и божественного суда.

Значительное место в работе занимает сопоставление поэтики двух баллад: прослеживаются различия в способах репрезентации эмоционального мира героинь, в характере их бунта против божественной воли, в степени натуралистичности описания смерти и в общем тональном строе произведений. Если у Бюргера доминирует динамика действия, мрачная готическая атмосфера и резкий, бунтарский тон жалобы Леноры, то Жуковский смещает акцент на внутренний мир героини, смягчает натуралистические детали, приглушает ужасное и выдвигает на первый план элегическую тональность и психологическую глубину переживания.

Сопоставительный анализ позволяет установить, что «Людмила», несмотря на прямую генетическую связь с «Ленорой», представляет собой самостоятельное художественное

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

произведение, отличающееся оригинальной культурно-исторической окраской, ярко выраженным сентиментально-элегическим авторским стилем, более глубокой психологической разработкой характера героини и собственной художественной динамикой. В заключение обосновывается вывод о том, что образ жениха-мертвеца выполняет в балладе центральную смыслообразующую функцию, воплощая этико-философскую идею Жуковского о скорби как духовном испытании, исход которого всецело зависит от способности человека сохранить веру перед лицом трагедии.

Ключевые слова: В. А. Жуковский, Г. А. Бюргер, Людмила, баллада, литература XIX века, паранормальное, сверхъестественное, Ленора, немецкая литература, русская литература.

Для цитирования: Садовска, М. Роль жениха-мертвеца в балладе «Людмила» В. А. Жуковского / М. Садовска. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 43–57.

Введение

Баллада Людмила является одними из самых популярных произведений основоположника русского романтизма, В. А. Жуковского. Данное произведение впервые было напечатано в 1808 г. в журнале «Вестник Европы» с подзаголовком Русская баллада и примечанием, что оно является подражанием немецкой Леноре (1772) [9, с. 29]. Текст Жуковского является переводом, а точнее переработкой выше упомянутой баллады немецкого романтика, Г. А. Бюргера.

Вероятнее всего, в основе Людмилы лежит своеобразная этико-эстетическая идея Жуковского о скорби, о которой поэт написал в своем письме-статье О меланхолии в жизни и в поэзии (1856). В этом труде автор проводит разграничение между понятиями «меланхолия» и «скорбь», показывая, что первая имеет внешний и случайный характер, а вторая является внутренним, духовным состоянием человека. Таким образом В.А.Жуковский рассматривает скорбь как активное чувство, которое побуждает душу к поиску смысла и преодолению страдания. Он утверждает, что исход скорби зависит от веры, без которой человек приходит к унынию и отчаянию, а с верой к смирению и духовному просветлению [2].

На основе «Леноры» и «Людмилы» Жуковский создал одно из своих самых известных произведений – «Светлану» (1813). Интересно отметить, что обе баллады русского поэта часто определяются в литературоведении как «диалогия». Это объясняется их идейной близостью и этико-философской скоординированностью [2].

Материалы и методы

Объектом нашего анализа станет баллада Людмила (1808). Это произведение было уже исследовано такими учеными, как: В. Н. Оксенчук

[9, с. 26–36], Ф. З. Канунова [5, с. 77–88], О. В. Богданова [2] и др. Они обращались прежде всего к таким аспектам произведения русского романтика, как литературные традиции текста, трансформация сюжетного мотива жениха-мертвеца и диалогизм «Людмилы» с другой балладой В.А.Жуковского – «Светланой». В данной статье внимание сосредоточено на другом аспекте произведения, а именно на влиянии образа жениха-мертвеца на развитие сюжета и его смысла. Мы провели также сравнительный анализ баллады В. А. Жуковского и «Леноры» (1774) Г.А.Бюргера. Это позволит нам выявить общие мотивы и сюжетные параллели, а также и существенные различия в их структуре. Для исследования будут применены следующие методы: интертекстуальный, культурно-исторический, сравнительный и психологический.

Результаты и обсуждение

Самым важным аспектом анализируемой баллады является отношение Людмилы к вере и Богу до и после смерти возлюбленного. Согласно событиям, упомянутым в произведении, таким как литовские войны, которые происходили в XIV–XVI вв., можно догадаться, что баллада относится именно к этому периоду. В тексте практически нет информации о прежней жизни героини, но учитывая время действия сюжета и происхождение Людмилы можем предполагать, что она была верующей. Однако это изменила гибель ее жениха, которая пошатнула ее веру и надежду на будущее. Данное событие вызвало у нее глубокую печаль, а также желание скорой смерти, чтобы снова соединиться с женихом, что иллюстрирует следующая цитата:

[...] «Расступись, моя могила;
Гроб, откройся; полно жить;
Дважды сердцу не любить» [4, с. 8]

Ее слова можно интерпретировать разнообразно. Так, ее высказывание несомненно свидетельствует о сильном возбуждении героини, ее плохом эмоциональном состоянии в этот момент и огромной тоске по возлюбленному. Девушка не в состоянии представить себе свою будущую жизнь без жениха, а желание скорой смерти вызвано прежде всего стремлением избавиться от страданий. Хотя ее слова не выражают явно того, что она хочет лишиться себя жизни, но их можно интерпретировать как своеобразное отрицание дара жизни, будущего согласно религиозным представлениям бесценным и данным от Бога. Учитывая религиозный контекст, подобное поведение Людмилы можно рассматривать как скрытое проявление готовности к самоубийству, а тем самым, как грех и обида против Бога, которые заслуживают наказания.

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

Слова Людмилы можно также рассматривать как доказательство того, что под влиянием жизненной трагедии девушка утрачивает доверие к Богу и веру в его план. Данное выражает также идею В. А. Жуковского о скорби, которая вызвана недостатком веры и надежды на лучшее будущее. Эта нехватка становится особенно заметной, когда Людмила выражает жалобу на творца, предполагая, что Бог ее покинул. Девушка не в состоянии смириться с жестокостью жизни и божьей волей, что приводит ее к состоянию отчаяния и глубокой печали, о которой читаем в произведении. Поведение Людмилы можно интерпретировать как проявление богохульства и непослушности против Бога. В соответствии с религиозными представлениями оно является грехом, за который человек подлежит божественному наказанию [1].

Мать Людмилы предостерегает дочь, что бунт против Бога может привести ее к плохим последствиям, но девушка ослеплена трауром по жениху и большой грустью не слушает ее и эгоистически не принимает ее советов. Героиня сосредотачивается на собственном несчастье и тем самым отвергает любовь и поддержку со стороны семьи, а также утрачивает связь с Богом. Такое поведение вполне совпадает с философскими воззрениям В. А. Жуковского на тему скорби и меланхолии, о которых мы упоминали в начале нашей статьи. В результате недостаток веры в божьи планы и внутреннее состояние безнадежности, приводят Людмилу к отчаянию и нежеланию жить, а затем к наказанию за грехи и преждевременной гибели:

Тихий, страшный хор завыл:
«Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец» [4, с. 13].

Сейчас перейдем к рассмотрению функции жениха-мертвеца, которая тесно связана с поведением заглавной героини. Образ призрака, то есть возлюбленного Людмилы, является как раз ключевым персонажем баллады, так как именно с ним связан ведущий мотив целого произведения, то есть наказание за грехи.

Погибший жених указывается девушке после ее ропота, направленного против Бога. Он появляется у дома девушки ночью. Согласно религиозным источникам, ночное время может быть метафорой духовной темноты, невежества и греха. Ночь является также временем религиозных откровений и божьих суждений [10]. Учитывая это можно

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

утверждать, что в основе образа жениха-мертвеца лежит религиозный замысел. Свидетельствует о том также факт, что он возвращается из загробного мира с целью увезти Людмилу в могилу лишь после душевного кризиса девушки, во время которого она упрекала Бога и согрешила против него. Он выступает в балладе как орудие божией воли и выполняет замысел творца одновременно соединясь со своей возлюбленной в смерти. На этой основе можно утверждать, что Бог использует возлюбленного как посланца, чтобы наказать героиню, а также косвенно исполнить неосторожно высказанное ею желание смерти и соединения с женихом:

«Кончен путь: ко мне, Людмила;
Нам постель — темна могила;
Зáвес — саван гробовой;
Сладко спать в земле сырой» [4, с. 13].

Такое объяснение позволяет нам сделать вывод, что призрак жениха Людмилы выполняет в сюжете религиозно-нравоучительную функцию. Она заключается в наказании за грехи и направлена на утверждение читателя в воздействии Бога на земский мир и напоминает о наказании, которое ждет тех, кто не живет согласно религиозным правилам. Такой подход к вере может быть связан с христианским мировоззрением, которое ярко отражалось также в культуре. В. А. Котельников пишет в своей статье, что начиная с конца XVIII века, литература стала глубже исследовать внутренний мир человека, проникая через физические и душевные уровни к его духовной сущности. В итоге на основе этих поисков сформировались темы православной антропологии, которые рассматривали вопросы нравственного и религиозного преобразования личности, разрабатывая мотивы страдания, любви, греха и покаяния. По мнению исследователя все это усиливает религиозно-нравственную серьезность произведений рассматриваемого периода [7, с. 8].

Интересным аспектом баллады В. А. Жуковского является также сам способ представления жениха-мертвеца. Он указывается Людмиле в телесном виде, что отличается от типичного для XIX в. представления привидения, которое обычно было эфирным, плавающим в воздухе существом. Такой прием способствовал размытию границы между миром живых и мертвых, а следовательно, и миров фантазии и реальности. Такое представление образа призрака в литературных произведениях напоминает фольклорные образы духов, которые известны как в германской, так и славянской мифологии. В Леноре Бюргера описание

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

жениха-мертвеца вызывает ассоциацию с таким существом известным в германском фольклоре, как Wiedergänger, которого можно охарактеризовать как мертвеца, восставшего из могилы с целью навестить живых [11, с. 9]:

О страх!., в одно мгновенье
Кусок одежды за куском
Слетел с него, как тленье;
И нет уж кожи на костях;
Безглазый череп на плечах;
Нет каски, нет колета;
Она в руках скелета [3, с. 79].

Концепция образа жениха-мертвеца у В. А. Жуковского очень похожа на представление упомянутого выше Wiedergängera, который ассоциировался с ходящим скелетом или разлагающимся тело.

Следует заметить, что описание жениха-мертвеца у Бюргера на много более ужасное и отвратительное, чем у Жуковского. Немецкий романтик не избегает натуралистического представления трупа с целью вызывать страх у реципиента. Это можно объяснить спецификой немецкого романтизма и фольклора, которые более мрачные и ужасные, чем в русском.

Жениха-мертвеца у В. А. Жуковского можно связать и с другим мифологическим существом, более близким славянской культуре, то есть «заложным» покойником – умершим, который по разным причинам не обрел покоя после смерти, и который возвращается в мир живых, чтобы продолжать существовать на земле в виде сверхъестественного творения [8, с. 118]:

Видит труп оцепенелый;
Прям, недвижим, посинелый,
Длинным саваном обвит.
Страшен милый прежде вид;
Впалы мертвые ланиты;
Мутен взор полуоткрытый;
Руки сложены крестом [4, с. 13].

Описание жениха Людмилы в приведенном фрагменте вызывает ассоциацию с мертвым телом в гробу. Умерший представлен вполне натуралистически. Такое описание способствует созданию печальной атмосферы и подчеркивает шок и горе Людмилы, которая узнает, что ее

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

жених не только мертв, но и вернулся, чтобы забрать ее с собой. В итоге указанная сцена показывается менее страшной и потрясающей чем у Г.А.Бюргера. Возможно, что русский романтик осознавал, что для русского менталитета слишком жестокий способ представления жениха-мертвеца может не прийти по вкусу и не понравиться.

«Заложный» покойник – это человек умерший неестественной или насильственной смертью. Согласно славянским верованиям, к таким покойникам относились самоубийцы, грешники, жертвы несчастных случаев и пьяницы [8, с. 119–120]. Жених Людмилы погиб в бое поэтому после смерти он стал «заложным» покойником поскольку он скончался трагически и преждевременно. Возможно, что в связи с тем, что девушка так сильно по нем тосковала и горевала, он не был в состоянии вполне перейти в загробный мир и поэтому Бог смог использовать его в роли посланца.

Анализируя произведение «Людмила», стоит отметить также другие сходства и отличия между балладами обоих романтиков. Раньше мы уже упоминали, что баллада В. А. Жуковского является переводом текста Г.А.Бюргера, однако как справедливо отмечает В. Н Оксенчук, этот перевод настолько свободный, что его можно рассматривать как самостоятельное произведение писателя [9, с. 28].

Несомненно, «Ленора» и «Людмила» имеют ряд сходств, обусловленных процессом возникновения русского текста. Обе баллады строятся на общей сюжетной основе, а также характеризуются похожим составом персонажей. В них присутствуют аналогичные мотивы и образы, такие как: смерть возлюбленного, личная трагедия и появление жениха-мертвеца. Следует подчеркнуть, что в обеих балладах центральной темой является конфликт с Богом и сопротивление предначертанной судьбе.

Кроме вышеописанных сходств, анализированные нами произведения имеют также существенные различия. Одним из них является способ представления личных трагедий главных героинь. У Г.А.Бюргера печаль Леноры противопоставляется счастье других людей, которые радуются тому, что их близкие вернулись с войны:

Идут! Идут! за строем строй;
Пылят, гремят, сверкают;
Родные, ближние толпой
Встречать их выбегают;
Там обнял друга нежный друг,
Там сын отца, жену супруг;

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

Всем радость... а Леноре
Отчаянное горе [3, с. 65].

Бюргер в своей балладе не обращает особенного внимания на чувства своей героини и других персонажей, так как он более сосредоточен на динамике сюжета и развитии фантастической истории. Эмоциональное состояние Леноры раскрывается через очередные действия баллады, а психологическая глубина не так хорошо разработана как у русского автора. В свою очередь у В. А. Жуковского отсутствует яркий контраст между счастьем, окружающих и трагедией Людмилы, а внимание автора вполне сосредоточено на героине:

Сладкий час — соединенье!..»
Вот проходит ополчение;
Миновался ратных строй...
Где ж, Людмила, твой герой?
Где твоя, Людмила, радость?
Ах! прости, надежда-сладость!
Все погибло: друга нет [...] [4, с. 7–8].

Жуковский использует риторические вопросы, которые направлены прежде всего, чтобы подчеркнуть горе и безнадежность героини после осознания, что ей жених мертв. Стоит обратить внимание, что сцены ропота Людмилы проявляются черты лирического плач, то есть древнего литературного жанра. Это особенно заметно в обращениях к Богу и умершему, повторениях и эмоциональности.

Описывая последствия гибели жениха, В. А. Жуковский делает акцент на внутренний мир Людмилы, особенно на ее душевные переживания и испытываемые ею чувства скорби и отчаяния. В своей балладе автор постепенно указывает эволюцию душевного и религиозного кризиса девушки, которые в итоге приводят к ее гибели. Такой подход Жуковского прежде всего связан с этико-эстетической основой Людмилы, о которой мы писали выше.

Проанализированные отличия между двумя балладами можно объяснить влиянием разных литературных традиций, которые легли в основу обеих произведений. Ленора Г. А. Бюргера была создана под воздействием немецкой предромантической традиции, о чем свидетельствуют такие черты, как: бунт главной героини против Бога, обращение к фольклору и народным песням при создании сюжета,

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

присутствие мрачной атмосферы, которая напоминает готическую литературу, и др. У В. А. Жуковского также можем заметить некоторые из этих черт, но они смягчены по сравнению с поэтикой Бюргера. Как утверждает Ф. З. Канунова, в «Людмиле» заметны прежде всего черты русской баллады XVIII в. и сентиментализма типичного для Карамзина. Другой исследователь, Н. И. Гнедич отмечает, что самым главным воздействием сентиментализма на стиль анализируемого произведения проявляет элегический тон «Людмилы» [5, с. 78].

Так, в данной балладе можно найти такие черты русской баллады, как: определенная структура произведения включающая музыкальность ритма и повторения, конфликт героя и судьбы, присутствие мистики и фантастики, связь с народной традицией, трагический финал и др. Самыми характерными чертами сентиментализма у Жуковского являются сильная эмоциональность, акцент на внутренний мир героини, происходящей из народа.

Существенные различия можем заметить также в тоне ропота Леноры и Людмилы против Бога. Жалоба героини Г. А. Бюргера звучит гораздо более резко, эмоционально, а даже бунтарски, чем героини Жуковского:

«О друг мой, друг мой, все прошло!
Мне жизнь не жизнь, а скорбь и зло;
Сам Бог врагом Леноре...
О горе мне! о горе!» [3, с. 67].

По сравнению с Бюргером, В. А. Жуковский смягчает тон своей героини и делает его более жалобным и печальным, что соответствует эстетике сентиментальной баллады. Это отражает также разный характер обеих героинь – Ленора является вспыльчивой и смелой, а Людмила мечтательной и чувствительной:

«Милый друг, всему конец;
Что прошло — невозвратимо;
Небо к нам неумолимо;
Царь небесный нас забыл...
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполнение?
Где святое провиденье?
Нет, немилостив творец;
Все прости; всему конец» [4, с. 8].

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

Стоит также отметить различия в способе представления художественного мира в обоих произведениях. Так как мы уже замечали раньше, в «Леноре» Г. А. Бюргер делает акцент прежде всего на динамике действия и развитии сюжета. У него нет лишних описаний и язык является менее богатым, чем у русского автора. Возможно, это обусловлено тем, что автор опирался на фольклорных песнях, которые имели определенную структуру и стиль. У Жуковского больше внимания уделено описаниям природы и внутренним переживаниям героев, что связано не только с характером русского романтизма, но и сентиментальной поэтикой. Он очень живописно описывает окружающий героев мир, что является типичным для его произведений.

Следует еще проанализировать сцены смерти Леноры и Людмилы. У Г. А. Бюргера смерть героини указана как внезапное и ужасное действие, которое является наказанием за ее бунт против Бога. Финал баллады в свою очередь очень драматический, что напоминает немецкие народные сказки и легенды. На основе сцены смерти Леноры можно прийти к выводу, что она умирает от страха вызванного видом умершего жениха:

Конь прынул... пламя из ноздрей
Волною побежало;
И вдруг... все пылью перед ней
Расшиблось и пропало.
И вой и стон на вышине;
И крик в подземной глубине,
Лежит Ленора в страхе
Полмертвая на прахе [3, с. 79].

В произведении В. А. Жуковского, смерть его героини представлена иначе. Она показана более сдержанной и печальной, а не ужасной и драматической как у Бюргера:

Что ж Людмила?... Каменеет,
Меркнут очи, кровь хладеет,
Пала мертвая на прах.
Стон и вопли в облаках;
Визг и скрежет под землею; [4, с. 13].

Гибель Людмилы вписывается в поэтику романтизма. Жуковский описывает ее смерть как спокойное, мгновенное событие, которого не

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

сопровожают такие сильные эмоции, как в случае Леноры. В момент смерти русская героиня кажется вполне смиренной с божьим судом и наказанием. Финал баллады приводит Людмилу к воссоединению с женихом, завершает ее страдания и позволяет обрести покой.

Выводы

Проведенный нами анализ позволяет сделать следующие выводы: жених-мертвец исполняет в произведении В. А. Жуковского главную, смыслообразующую роль, которая способствует динамике действия баллады. Призрак воплощает этико-эстетическую идею поэта о скорби и меланхолии, которая легла в основе баллады. Особенно проявляется она через поведение Людмилы, которая после смерти возлюбленного попадает в состояние отчаяния и безнадежности, которые приводят ее к потере доверия к Богу. Появление жениха-мертвеца выполняет роль наказания героини за ее богохульство против Бога и непослушание. Таким образом образ жениха-мертвеца в произведении можно интерпретировать как посланца божественной воли.

Сравнение баллад В. А. Жуковского и Г. А. Бюргера выявило существенные различия между данными произведениями, такие как: способ представления отношения героинь к личной трагедии, разные черты характера героинь, уровень разработанности психологий персонажей, разницы в представлении художественного мира баллады и другая эмоциональность сцен смерти героини. На этой основе можем утверждать, что русская «Людмила» представляет собой самостоятельное произведение, обладающее собственной культурно-исторической окраской, а также оригинальным стилем и художественной динамикой.

Литература

1. Блаженный Августин, О справедливости наказания, которым были поражены наши первые родители за их непослушание, [в:] О граде Божием, [электронный ресурс] https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/14_15 [08.08.2025].
2. Богданова О. В., Диалогизм баллад В.А. Жуковского "Людмила" и "Светлана" // «Интеграция наук» 2018, № 5 (20), [электронный ресурс] <https://elibrary.ru/item.asp?id=37038137>
3. Бюргер Г. А., Ленора, [в:] Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского, Москва Радуга 2000, с. 79.
4. Жуковский В. А., Людмила, [в:] В. А. Жуковский, Собрание сочинений в 4-х томах/ под ред. И. М. Семенко, Москва: Государственное издательство художественной литературы 1959, т. 2, с. 8.

М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА В.А.ЖУКОВСКОГО

5. Канунова Ф. З., Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своею невестой в балладах В. А. Жуковского [в:] Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Выпуск 4. Интерпретация текста: сюжет и мотив / под ред. Е. К. Ромодановской, Новосибирск: Институт филологии СО РАН 2001.
6. Кораблев Л. Л., Немертвый-друг [в:] Древнегерманский мифологический словарь, Москва: АСТ 2019.
7. Котельников В. А., Православие в творчестве русских писателей XIX века // «Христианское чтение» 1994, № 9, с. 8, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavie-v-tvorchestve-russkikh-pisateley-xix-veka>
8. Покойник «заложенный» [в:] Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 4: Переправа через воду – Сито / под ред. Н. И. Толстого, Москва: Международные отношения 2009.
9. Оксенчук В. Н., Западноевропейские готические мотивы в романтической поэзии В. А. Жуковского // «Art Logos» 2022, № 4 (21), с. 26–36, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnoevropeyskie-goticheskie-motivy-v-romanticheskoy-poezii-v-a-zhukovskogo>
10. Night [в:] [электронный ресурс] <https://biblehub.com/topical/n/night.htm> [18.05.2026].
11. Schäuble M., Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de Passage in Bram Stokers Dracula, Münster: LIT Verlag, 2006.

References

1. Blazhennyi Avgustin. (n.d.). O spravedlivosti nakazaniya, kotorym byli porazheny nashi pervye roditeli za ikh neposlushanie [On the justice of the punishment inflicted upon our first parents for their disobedience]. In *O grade Bozhiem* [The city of God]. Retrieved August 8, 2025, from https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/14_15
2. Bogdanova, O. V. (2018). Dialogizm ballad V. A. Zhukovskogo "Lyudmila" i "Svetlana" [The dialogism of V. A. Zhukovsky's ballads "Lyudmila" and "Svetlana"]. *Integratsiya nauk*, (5(20)). <https://elibrary.ru/item.asp?id=37038137>
3. Byurger, G. A. (2000). Lenora [Lenore]. In *Nemetskaya poeziya v perevodakh V. A. Zhukovskogo* [German poetry in the translations of V. A. Zhukovsky] (p. 79). Raduga.
4. Kanunova, F. Z. (2001). Transformatsiya syuzhetnogo motiva vozvrashcheniya zhenikha-mertvetsa za svoei nevestoi v balladakh V. A. Zhukovskogo [The transformation of the plot motif of the dead bridegroom returning for his bride in V. A. Zhukovsky's ballads]. In E. K. Romodanovskaya (Ed.), *Materialy k slovaryu syuzhetov i motivov russkoi literatury. Vypusk 4. Interpretatsiya teksta: syuzhet i motiv* [Materials for the dictionary of plots and motifs of Russian literature: Issue 4. Interpretation of the text: Plot and motif]. Institut filologii SO RAN.
5. Korablev, L. L. (2019). Nemertvyi-draug [The undead draugr]. In *Drevnegermanskii mifologicheskii slovar'* [Old Germanic mythological dictionary]. AST.
6. Kotelnikov, V. A. (1994). Pravoslavie v tvorchestve russkikh pisatelei XIX veka [Orthodoxy in the works of 19th-century Russian writers]. *Khristianskoe chtenie*, (9), 8. <https://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavie-v-tvorchestve-russkikh-pisateley-xix-veka>

**М. Садовска. РОЛЬ ЖЕНИХА-МЕРТВЕЦА В БАЛЛАДЕ ЛЮДМИЛА
В.А.ЖУКОВСКОГО**

7. Night. (n.d.). In *Bible Hub*. Retrieved May 18, 2026, from <https://biblehub.com/topical/n/night.htm>
8. Oksenchuk, V. N. (2022). Zapadnoevropeiskie goticheskie motivy v romanticheskoi poezii V. A. Zhukovskogo [Western European Gothic motifs in the romantic poetry of V. A. Zhukovsky]. *Art Logos*, (4(21)), 26–36. <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnoevropeyskie-goticheskie-motivy-v-romanticheskoy-poezii-v-a-zhukovskogo>
9. Pokoinik "zalozhnyi" [The "hostage" dead]. (2009). In N. I. Tolstoy (Ed.), *Slavyanskije drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar'. T. 4: Pereprava cherez vodu – Sito* [Slavic antiquities: Ethnolinguistic dictionary: Vol. 4. Crossing the water – Sieve]. Mezhdunarodnye otnosheniya.
10. Schäuble, M. (2006). *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de passage in Bram Stokers Dracula*. LIT Verlag.
11. Zhukovskiy, V. A. (1959). Lyudmila. In I. M. Semenko (Ed.), *Sobranie sochinenii v 4-kh tomakh* [Collected works in 4 volumes] (Vol. 2, p. 8). Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury.



Academic journal:
“LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms”, 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 58-78
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE TRANSLATION HISTORY OF ANTON P. CHEKHOV'S WORKS IN THE CZECH REPUBLIC: 21ST CENTURY

Dohnal Josef

University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava,
Slovak Republic.

Abstract. The translation and publishing practice of Anton P. Chekhov's works in the Czech Republic has a long-standing tradition, dating back to the late 19th century, when his short stories first appeared in Czech. In the 20th century, Chekhov became firmly established in the Czech literary and theatrical canon: his prose was translated by Jaroslav Hulák, Emanuel Frynta, Bohumil Mathesius, and others, while his plays were regularly staged at the National Theatre and regional theatres, with Leoš Suchařípa playing a particularly prominent role. These editions ensured Chekhov's lasting presence in Czech cultural life; however, by the end of the 20th century, older translations began to show linguistic obsolescence, highlighting the need for renewed translation and interpretative approaches.

Since the beginning of the 21st century, a new stage in Chekhov's reception in the Czech Republic has emerged. Publishers such as Artur, Academia, Dokořán, Havran, and Levné knihy KMa have aimed to modernize classical texts and update translations, adapting them to contemporary Czech. Artur has taken a leading role in publishing Chekhov's dramas, regularly reissuing Leoš Suchařípa's canonical translations and commissioning contemporary translators, such as Ivan Wernisch, including early and less-known plays like *Platonov*. New-generation translators, notably Libor Dvořák and Anna Zahradníčková, focus on producing a natural, conversational style that responds to modern reading and theatrical expectations.

Particular attention has been paid to Chekhov's publications and theatrical productions since 2020. In 2020–2021, CDs featuring performances of *The Cherry Orchard* (1973, 2020) and *The Seagull* (1972, 2020) were released by Radioservis, translated by L. Suchařípa, while *Three Sisters* (2021) was translated by Zdenek Urban. In 2022, Grada published *The Bear* in a translation by Pavel Minka and Helena Franková, demonstrating continued interest in Chekhov's dramatic heritage and its relevance in contemporary Czech theatre.

Chekhov's prose remains in demand as well: collections from the past two decades have appeared with updated translations by L. Dvořák and A. Zahradníčková, and works are available digitally via platforms such as Palmknihy. Audiobooks, theatre recordings, and radio adaptations further extend the accessibility of Chekhov's works, preserving his stylistic and cultural nuances.

Thus, since 2000 and especially since 2020, Chekhov's Czech reception has been characterized by dynamic publishing, theatrical, and digital activity. Translation practice combines respect for canonical texts with the search for contemporary linguistic and performance solutions, making 21st-century Chekhov in the Czech Republic particularly significant and relevant for readers, theatre audiences, and scholars of Russian literature.

Keywords: Anton P. Chekhov; translation; Czech literature; drama; prose; translation reception; publishing practice; contemporary translations; audiobooks.

For citation: Dohnal, J. Translation history of A. P. Chekhov's works in the Czech Republic: the XXI century / J. Dohnal. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 58–78.

История литературы / Literary history

УДК 821.161.1.03(=162.3)"21"

Йосеф Догнал

Университет св. Кирилла и Мефодия в г. Трнава,
Словацкая Республика.

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

Аннотация. Переводческая и издательская практика произведений Антона П. Чехова в Чешской Республике имеет давнюю традицию, восходящую к концу XIX века, когда его рассказы впервые появились на чешском языке. В XX веке Чехов прочно вошел в чешский литературный и театральный канон: его проза переводилась Ярославом Хулаком, Эмануэлем Фрынтлой, Богумилом Матхезиусом и другими, тогда как его пьесы регулярно ставились на сцене «Национального театра» и региональных театров, причем особенно значительную роль сыграл Леош Сухаржипа. Эти издания обеспечили устойчивое присутствие Чехова в чешской культурной жизни; однако к концу XX века старые переводы начали демонстрировать языковую устарелость, что подчеркнуло необходимость обновления переводческих и интерпретационных подходов.

С начала XXI века в восприятии Чехова в Чешской Республике обозначился новый этап. Издательства «Artur», «Academia», «Dokořán», «Havran» и «Levné knihy КМа» стремятся модернизировать классические тексты и обновлять переводы, адаптируя их к современному чешскому языку. Издательство «Artur» заняло ведущую позицию в публикации драматических произведений Чехова, регулярно переиздавая канонические переводы Леоша Сухаржипы и привлекая современных переводчиков, таких как Иван Верниш, включая ранние и менее известные пьесы, например «Платонов». Переводчики нового поколения, прежде всего Либор Дворжак и Анна Заградничкова, стремятся создавать естественный, разговорный стиль перевода, соответствующий современным читательским и театральным ожиданиям.

Особое внимание публикациям и театральным постановкам Чехова уделяется с 2020 года. В 2020–2021 годах фирмой «Radioservis» были выпущены компакт-диски с записями спектаклей «Вишневый сад» (1973, 2020) и «Чайка» (1972, 2020) в переводе Л. Сухаржипы, тогда как пьеса «Три сестры» (2021) была представлена в переводе Зденека Урбана. В 2022 году издательство «Grada» опубликовало пьесу «Медведь» в переводе Павла Минки и Хелены Франковой, что свидетельствует о продолжающемся интересе к драматическому наследию Чехова и его актуальности для современного чешского театра.

Проза Чехова также остается востребованной: за последние два десятилетия выходили сборники с обновленными переводами Л. Дворжака и А. Заградничковой, а произведения доступны в цифровом формате через платформы, такие как «Palmknihu».

Аудиокниги, театральные записи и радиопостановки дополнительно расширяют доступность произведений Чехова, сохраняя их стилистические и культурные особенности.

Таким образом, начиная с 2000 года и особенно после 2020 года, чешская рецепция Чехова характеризуется динамичной издательской, театральной и цифровой активностью. Переводческая практика сочетает уважение к каноническим текстам с

Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

поиском современных языковых и сценических решений, что делает Чехова XXI века в Чешской Республике особенно значимым и актуальным для читателей, театральной аудитории и исследователей русской литературы.

Ключевые слова: Антон Павлович Чехов; перевод; чешская литература; драматургия; проза; переводческая рецепция; издательская практика; современные переводы; аудиокниги.

Для цитирования: Догнал, Й. Переводческая история произведений А. П. Чехова в Чехии: XXI век / Й. Догнал. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 58–78.

Введение

Антон Павлович Чехов (1860–1904) занимает исключительное место в истории рецепции русской литературы в чехословацкой и чешской средах; его произведения достаточно часто становились объектом изучения представителей чехословацкой и чешской русистики и прочно вошли в историю литературного перевода.

Прозаические и драматические тексты А. П. Чехова переводились на чешский язык с конца XIX века и с тех пор прочно вошли в национальный литературный канон. Впервые чешский перевод одного из произведений А. П. Чехова появился в 1886 году, когда В. М. Йимрамовский (V. M. Jimramovský) опубликовал в журнале «Moravská orlice» (Моравская орлица) перевод рассказа «Пассажир 1-го класса» [35, с. 24]. За полтора столетия существования чешских переводов Чехова центральные и региональные издательства выпустили более 120 книг [32], в которых представлены переводы его прозы и драм, причем некоторые произведения переводились неоднократно разными переводчиками. В это общее количество входят также переиздания, сборники и антологии, в которых тексты Чехова являются частью более широкого корпуса произведений. Таким образом, творчество Чехова давно присутствует в чешской культурной традиции и, как будет показано далее, сохраняет прочное место в чешской литературной культуре и в XXI веке.

Такое количество переводов четко указывает на то, что А. П. Чехов как представитель классической русской литературы занимает в чешской культуре исключительное и в то же время парадоксальное положение. С одной стороны, он прочно включен в литературный и театральный канон: его произведения входят в школьные и университетские программы, регулярно переиздаются и постоянно присутствуют в репертуаре ведущих театров. С другой стороны, новые и ранее выполненные переводы, издаваемые в течение последних десятилетий, свидетельствуют о том, что он остается автором, чье творчество воспринимается как открытое для

непрерывного переосмысления, что делает вопрос перевода принципиально актуальным на каждом новом историческом этапе. Примечательно также, что произведения писателя в последние десятилетия издаются не только в новых, но и в старых переводах, что отражает различные издательские стратегии чешских издательств и их подходы к переводу.

Цель настоящего исследования состоит в попытке обозначить продолжение рецепции произведений А. П. Чехова в существенно трансформировавшемся чешском культурном пространстве первой четверти XXI века. В работе прослеживается история издания драматических и прозаических произведений писателя в переводах на чешский язык. Основное внимание уделяется эвристическим данным: анализу круга издательств и месту произведений Чехова в их издательских стратегиях, изменениям в «репертуаре» публикуемых текстов, а также динамике состава переводчиков, обращающихся к творчеству писателя. Анализ фактографического материала позволит выявить перспективы сохранения устойчивого интереса к переводам чеховских рассказов и установить, расширяется или сужается корпус публикуемых драматических и прозаических текстов. При этом в задачи исследования не входит детальный анализ новейших переводов произведений Чехова и их сопоставление с переводами, выполненными во второй половине XX века, хотя динамические процессы в языковой сфере, несомненно, могут в будущем повлиять на интерес читателей не только к А. П. Чехову, но и к русской классической литературе в целом.

Произведения А. П. Чехова в чешской переводческой практике XX века

Переводческая рецепция А. П. Чехова в чешских землях в начале XX века продолжала ранее сформировавшийся интерес к русской литературе, который складывался вокруг русской реалистической и психологической прозы (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и др.). Чехов воспринимался как автор тонкой, гражданственной поэтики, и его творчество быстро стало частью более широкого культурного течения, привнесшего в чешскую среду новые литературные приемы – в частности, акцент на деталях, намеках, атмосфере и психологической прорисовке мелочей.

Переводы его произведений появлялись все чаще около 1900 года в журналах и литературных сборниках, где они служили образцами современного русского творчества. Их переводили представители литературных кругов, связанных с журналами «Moderní revue» (Современный ревью) и «Lumír» (Лумир), причем качество переводов было

неравномерным, а некоторые из них отличались более свободным, стилистически адаптированным изложением. Достаточно часто появлялись русизмы, сопровождавшиеся пояснениями, знакомившими читателя с неизвестными ему понятиями, связанными с русской культурой (одежда, обычаи), образом жизни и общественным укладом. Произведения русских авторов – и Чехов в этом отношении не был исключением – в тот период также воспринимались как знак принадлежности к славянскому миру и славянской культуре.

Наиболее ярким свидетельством интенсивного интереса к творчеству А. П. Чехова является систематическое издание переводов его произведений в издательстве «J. Otto» (Й. Отто), где под руководством переводчика Вацлава Червинки (Václav Červinka) была создана отдельная серия «Ruská knihovna» (Русская библиотека). В ее рамках В. Червинка уделял систематическое внимание именно творчеству Чехова. В период с 1901 по 1915 год в его переводе вышло в общей сложности восемь сборников рассказов Чехова – таким образом, В. Червинку можно считать первым и, по-видимому, до настоящего времени наиболее систематичным переводчиком рассказов Чехова (его драмы он не переводил) на чешский язык.

Кардинальные изменения произошли после 1918 года, когда создание независимой Чехословакии открыло возможности для более систематического издания мировой литературы. Чехов стал одним из наиболее переводимых русских авторов межвоенного периода (до 1939 г.). Его рассказы публиковались в тематических сборниках, собраниях сочинений и в популярных книжных сериях, стремившихся сделать качественную литературу доступной для широких слоев читателей. Переводчики, такие как Ярослав Хулак (Jaroslav Hulák), Богумил Матхезиус (Bohumil Mathesius) и Франтишек Врба (František Vrba), способствовали тому, что творчество Чехова утвердилось в чешской среде в стилистически выдержанной, близкой к оригиналу, но в то же время доступной для читателя форме. Матхезиус особенно продвигал метод перевода, который подчеркивал ритм и тонкую иронию чеховского стиля, и его работа оказала долгосрочное влияние на чешское восприятие автора.

Важную роль сыграла также театральная рецепция. Пьесы Чехова – в частности «Чайка», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры» – после 1910 года начали появляться на чешских сценах, а после образования Чехословацкой Республики стали неотъемлемой частью репертуара пражского «Národní divadlo» (Национальный театр) и региональных театров. Переводы для театра часто создавались независимо от книжных

версий и иногда отличались по степени стилизации или драматического сокращения. Тем не менее, они способствовали тому, что Чехов воспринимался не только как мастер рассказа, но и как драматург, чье творчество находило отклик в чешском модернизме, а позднее – в поэтике «Osvobozené divadlo» (Освобожденный театр) и других театров 1930-х годов.

В межвоенный период Чехов стал частью более широкого культурного канона. Его переводы издавались неоднократно, часто с иллюстрациями известных художников, и сопровождались научными послесловиями, представлявшими его как автора глубокого гуманизма и тонкого психологического анализа. Существенное влияние оказали и исследования русистов, развивавшиеся в Чехословакии и приносившие более точные филологические знания. Переводчики постепенно отходили от более свободных адаптаций и стремились к более точному, лаконичному и семантически верному переводу, соответствующему поэтике Чехова.

Послевоенный период принес Чехову в Чехословакии исключительно прочную и стабильную позицию. Уже вскоре после 1945 года он стал одним из наиболее издаваемых русских классиков как по культурным, так и по политическим причинам. Советская литература официально поддерживалась, однако Чехов, в отличие от идеологически ангажированных авторов, выступал в качестве «безопасного» классика, чей гуманизм, тонкая ирония и психологическая глубина воспринимались без сопротивления. Таким образом, переводческая рецепция могла развиваться относительно свободно и сосредоточиться на качестве.

В 1950-х годах появились новые издания рассказов и пьес, часто в издательствах «Svoboda» (Свобода), «Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění» (Государственное издательство изящной литературы, музыки и искусства) и «Odeon» (Одеон). Переводчики, такие как Богумил Матхезиус, Франтишек Врба, Зденек Урбан (Zdeněk Urban), продолжили межвоенную традицию и далее ее развивали. Прежде всего Матхезиус, который также считался одним из наиболее влиятельных русистов своего поколения, все более активно продвигал метод перевода, основанный на ритмической и смысловой точности.

Однако в 1950-е годы переводы иногда подвергались умеренному идеологическому давлению: в послесловиях и примечаниях издателей подчеркивался «критический реализм» Чехова и его предполагаемая близость к социалистическому мировоззрению. Сами переводы, однако, в основном оставались верными оригиналу.

Шестидесятые годы ознаменовались значительным оживлением. Либерализация культурной среды позволила издавать Чехова в представительных сборниках, часто с научными комментариями и новыми переводами. Издательство «Odeon» подготовило несколько представительных сборников рассказов, которые стали каноническими. Переводчики уделяли больше внимания тонким смысловым нюансам, точной передаче интонации и устранению прежних стилизаций, иногда чрезмерно адаптированных к чешской среде. Появлялись также новые переводы пьес, реагирующие на современные подходы к постановке – например, на психологическую игру актеров или «гражданский», непатетический стиль режиссуры.

После оккупации Чехословакии войсками «Варшавского договора» в 1968 году культурный климат вновь ужесточился, однако Чехов остался неотъемлемой частью официального канона. Его творчество считалось «непроблематичным», поэтому в 1970-е и 1980-е годы оно продолжало издаваться в обширных сборниках. В этот период переводческая работа стала еще более профессиональной: появлялись аннотированные тома и новые переводы, стремившиеся к филологической точности. Переводчики, такие как Эмиль Хароус (Emil Charous), Йиржи Гонзик (Jiří Honzík), Зденек Урбан и Леош Сухаржипа (Leoš Suchařípa), способствовали тому, что переводы Чехова на чешский язык считались одними из лучших в Европе. Театральные переводы часто отличались от книжных – они были более лаконичными, динамичными и адаптированными к конкретным постановкам.

После так называемой бархатной революции 1989 года восприятие Чехова изменилось прежде всего тем, что оно освободилось от (пусть и небольших) идеологических наслоений. Новые издания стали подчеркивать его современность, экзистенциальный размах и тонкий юмор. Издательства, такие как «Argo» (Argo) и «Academia» (Академия), подготовили отчасти новые переводы рассказов и пьес, часто с акцентом на точность, лаконичность языка и верность оригинальному ритму.

Также появилась тенденция возвращаться к ранним, менее известным текстам, которые ранее не публиковались. Театры – в частности, «Činoherní klub» (Драматический клуб), «Národní divadlo» и региональные труппы – ставили Чехова в современных интерпретациях, что привело к появлению новых переводов, отражающих современный язык и стиль игры актеров.

К 2000 году чешская традиция перевода Чехова стала исключительно богатой и многослойной. Она включала как классические, неоднократно

издававшиеся переводы, так и современные, филологически точные версии. Чехов прочно закрепился в литературном и театральном каноне, а его чешская рецепция была одной из наиболее развитых в Европе. Переводчики нескольких поколений создали непрерывную традицию, позволившую чешскому читателю воспринимать Чехова во всей полноте его творчества – от ранних юмористических очерков до выдающихся драматических произведений.

Произведения А. П. Чехова в чешской издательской практике XXI века

В эпоху, когда читатель становится более требовательным к читаемым текстам, можно утверждать, что перевод произведений любого автора, включая А. П. Чехова, на чешский язык нельзя рассматривать исключительно как вспомогательный инструмент межкультурной коммуникации. Напротив, перевод выступает посредником между моделью мира прошлого и настоящего, а также как индикатор не только изменений, но и сохранности тех прочных основ культуры, на которых строится идентичность как индивида, так и общества в целом.

Каждый новый перевод классического литературного произведения представляет собой активный интерпретационный акт, формирующий образ автора и его взгляда на мир в принимающей культуре, влияя на способы его восприятия и – в случае драматических произведений – сценического воплощения. Перевод принимает на себя задачу не только передать содержание и эстетические особенности оригинального текста, но и реагирует на него, отражая эстетические и ценностные предпочтения эпохи, состояние чешского литературного языка, а также господствующие переводческие практики.

Нельзя сказать, что в 2000–2025 годах интерес к Чехову в Чехии заметно усилился; скорее можно констатировать, что его произведения сохраняют прочное место, завоеванное в прошлом веке. В определенной мере можно говорить о том, что первая четверть XXI века стала переходным периодом в чешской «чеховиане», поскольку естественная смена поколений и связанные с ней изменяющиеся читательские ожидания начали оказывать влияние на восприятие произведений Чехова и на требования к их переводам. Об этом свидетельствуют новые переводы, направленные на модернизацию классических текстов, а также активное присутствие Чехова в репертуаре чешских театров.

Перечень переводов произведений А. П. Чехова на чешский язык, опубликованных в 2000–2025 гг., целесообразно начать с драматических произведений писателя. Доминирующую позицию среди чешских

Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

издательств в этом отношении заняло пражское издательство «Artur» (Артур). Хотя издательство декларирует приоритеты в сфере литературы для детей и молодежи, в 2001 году оно запустило новую серию драматических произведений, которую систематически развивает. Именно в этой серии появились переводы всех основных чеховских драм. Драма «Вишневый сад» (Višňový sad) издавалась пять раз – в 2001, 2005, 2011, 2018 и 2021 годах [27, 28, 29, 30, 31], а драма «Чайка» (Rasek) – также пять раз: в 2001, 2005, 2012, 2015 и 2021 годах [12, 13, 14, 15, 16]. Четыре издания вышли у драм «Три сестры» (Tři sestry) и «Дядя Ваня» (Strýček Váňa): «Три сестры» публиковались в 2001, 2005, 2011 и 2019 годах [22, 23, 24, 25], а «Дядя Ваня» – в 2001, 2005, 2015 и 2019 годах [18, 19, 20, 21]. В том же издательстве была дважды издана и менее популярная пьеса А. П. Чехова «Иванов» (Ivanov) – в 2002 и 2021 годах [5, 6].

Примечательно, что все четыре наиболее часто ставящиеся пьесы писателя впервые появились именно в 2001 году, когда издательство расширило свою деятельность и начало систематически издавать тексты драматических произведений. Этот шаг оказался продуманным, поскольку пьесы Чехова занимают прочное место в репертуаре чешских театров. Вся серия стала успешной, о чем свидетельствуют повторяющиеся издания в последующие годы.

Стоит отметить еще одно обстоятельство: автором всех вышеупомянутых переводов стал единственный переводчик – Леош Сухаржипа (Leoš Suchařípa; 1932–2005). Судьба словно сама определила ему роль переводчика драматических произведений Чехова. Выпускник московского «ГИТИСа» («Российский институт театрального искусства», 1957 г.), владеющий русским языком в совершенстве, драматург лучших чешских театров, например «Realistické divadlo» в Праге (Реалистический театр) и «Činoherní studio» в Усти-над-Лабем (Драматическая студия), а также активный театральный и киноактер, он полностью осознавал необходимость сохранять стиль и своеобразную «театральность» текстов русского драматурга, с одной стороны, и требования к «функционированию» языка перевода на зрителя – с другой.

Его переводы, выполненные еще в XX веке, органично сочетают языковую точность и актерскую выразительность; поэтому они не утратили своих качеств и в наше время. Это подтверждается тем фактом, что по ним – лишь с небольшими изменениями, актуализирующими текст – ставят драмы А. П. Чехова во всех чешских театрах до настоящего времени¹.

¹ То же самое касается и переводов драм Н. В. Гоголя и М. Горького, выполненных Л. Сухаржипой.

Посвятив достаточно внимания переводам Л. Сухаржицы, издательство «Арго», по-видимому, осознает, что – отчасти по маркетинговым, отчасти по профессиональным соображениям – необходимо искать и что-то новое. В 2021 году оно решилось открыть другие «фасеты» Чехова-драматурга, напечатав перевод первой пьесы А. П. Чехова, написанной, по всей вероятности, еще в 1878 году, и называемой то «Безотцовщина», то «Пьеса без названия», то «Платонов». Издательство напечатало текст пьесы под последним из этих названий (Platonov) [8]. До этого момента авторитетного перевода пьесы на чешский язык фактически не существовало. Хотя пьеса переводилась для немногих театральных постановок, тексты оставались неизданными и хранились лишь в архивах театров. Перевод на словацкий язык, созданный еще в 1983 году, по очевидным причинам – слишком большие различия между чешским и словацким языками, несмотря на их близость – в чешской среде использовать было невозможно. Издательство воспользовалось переводом Ивана Верниша (Ivan Wernisch; 1942) – известного чешского поэта, прозаика, редактора и переводчика, стиль которого лучше соответствовал современным требованиям к языку театральных постановок. Эффективность такого подхода подтвердили постановки пьесы в региональном «Slovácké divadlo» (Словацкий театр) в Угерске-Градиште (2017–2025 гг.) и в пражском театре «Disk» (Диск; 2020–2021).

В 2025 году издательство «Арго» выпустило еще одно драматическое произведение А. П. Чехова – «Медведь» (Medvěd), вновь в переводе Леоша Сухаржицы. Перевод драмы опубликован отдельно, но также совместно с пьесой Н. В. Гоголя «Игроки» [33].

В период 2000–2025 гг. пьесы Чехова почти исключительно издавались в издательстве «Арго». Учитывая традиционное внимание чешской аудитории к классике русской литературы, ставка на произведения А. П. Чехова, а также других русских писателей XIX века, является полностью рациональной с точки зрения издательства.

Публикация текстов драм в проверенном и известном переводе также соответствует маркетинговой стратегии издательства. Существует лишь два исключения: в 2008 году драмы «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» были изданы в виде однотомника «Драмы» (Dramata) в издательстве «Levné knihy КМа» (Дешевые книги КМа) [4]. Тексты драм вновь использовали перевод Леоша Сухаржицы, что неудивительно: издательство ориентировано на широкого читателя. Его стратегия предполагает крупные тиражи, низкую цену и привлекательную обложку, а также публикацию произведений авторов, которых читатель уже знает и к

которым возвращается. Определенным «нарушением» почти монополии издательства «Argo» стала тоже публикация драмы «Три сестры» в издательстве «Akropolis» (Акрополис) в 2013 году [26] в переводе Роберта Колара (Robert Kolár) и Алены Махониновой (Alena Machoninová).

Более разрозненным феноменом с точки зрения чешских переводов и издательств, уделяющих внимание А. П. Чехову, представляется публикация его рассказов. И это неудивительно: в Чешской Республике насчитывается примерно от пяти до шести тысяч издательств, из которых около одной пятой можно считать действительно эффективно функционирующими. В таких условиях занять почти монопольную позицию, как это удалось издательству «Арго» в случае драматических произведений Чехова, вряд ли возможно.

Перечень изданий переводов прозаических произведений А. П. Чехова начнем с издательства «Academia». Это престижное издательство, связанное с «Чешской академией наук» и прежде всего печатающее научную литературу. Беллетристика составляет лишь менее значимое направление деятельности издательства, что подчеркивает особое внимание к качеству как текста, так и перевода. В начале XXI века издательство выпустило два сборника чеховских рассказов: первый, объемом 399 страниц, в 2000 году под названием «Анна на шее и другие рассказы» (Anna na krku a jiné povídky) [1], и второй, меньший, всего 202 страницы, – «О любви и другие рассказы» (O lásce a jiné povídky) в 2002 году [7]. Перевод рассказов первого сборника выполнен Ярославом Хулаком (Jaroslav Hulák; 1920–1999), Зденькой Псутковой (Zdeňka Psůtková; 1929–2001) и Эмануэлем Фрынтай (Emanuel Frynta; 1923–1975). Все они были профессиональными переводчиками русской литературы второй половины XX века, занимались переводами беллетристики не только русских авторов и принадлежали к числу ведущих представителей чешской переводческой «школы». Ее преимущества заключались в блестящем знании русского языка и культуры, истории русской литературы, склонности к адекватному переводу с учетом норм литературного чешского языка и относительно высокого уровня ознакомления чешского читателя с русским бытом и его особенностями. Учитывая «строгость» и «сжатость» стиля чеховской прозы, переводчики стремились к уравновешенному стилю, не выходя за рамки нормативной грамматики, избегая чрезмерного эмоционального напряжения. Обостренное чувство авторской интенции и специфических признаков стиля в их переводах объясняется также их собственной литературной деятельностью: Ярослав Хулак и Эмануэль Фрынта – поэты, Зденька Псуткова – прозаик. Их переводы можно считать образцовыми с

точки зрения передачи «умеренной» чеховской поэтики, тонких подтонов стиля писателя и культурной «подоплеки», необходимой для адекватного восприятия текстов чешским читателем.

Во втором сборнике, изданном в «Academia», к переводам Хулака и Фрынты присоединились переводы Анны Заградничковой (Anna Zahradníčková), представительницы более молодого поколения (род. 1972). Она, как и ее коллеги, получила филологическое образование, практику в редактировании текстов и в самом искусстве перевода. При этом она преимущественно работает с произведениями Чехова, демонстрируя менее «академическое» оформление текста перевода и приближение к современному, более свободному стилю, что свидетельствует об усовершенствовании ее переводческих навыков, тогда как более ранние ее переводы считались традиционными.

В 2003 году на чешском книжном рынке появился сборник проз А. П. Чехова под названием «Мошенники поневоле» (Podvodníci z pouze) в издательстве «Dokořán» (Докоржан) [9]. Пражское издательство «Dokořán», основанное всего в 2001 году, ориентируется на научно-популярную и научную литературу с выборочными выпусками качественной художественной прозы и поэзии. За сравнительно короткое время оно стало динамично развиваться и выпустило уже более 1000 изданий, примерно треть из которых составляют переводы с английского, французского, немецкого, голландского, китайского, итальянского, польского и русского языков. Стремление издательства предлагать читателю не только интересные, но и профессионально выполненные переводы привело редакторов к поиску максимально подготовленного переводчика чеховских рассказов. Обращение к менее опытному специалисту было бы риском, поэтому переводчиком проз, вошедших в сборник, стал Либор Дворжак (Libor Dvořák; 1948). Этот выбор можно считать хорошо продуманным: Дворжак отлично знаком с русским языком, культурой и историей, побывав в юности в Советском Союзе в 1959–1963 годах (его отец был послом Чехословакии в СССР). С 1970-х годов он работал редактором журнала «Советская литература» (Sovětská literatura), где публиковались его переводы; с 1990-х сотрудничает с радио, телевидением, журналами и газетами, став одним из наиболее осведомленных комментаторов культурной и политической жизни в России. Как переводчик и как автор, он считается одним из самых продуктивных специалистов по количеству переведенных авторов (М. Булгаков, братья Стругацкие, В. Сорокин, С. Лукьяненко и др.) и изданных книг. Сборник объемом 197 страниц стал для Л. Дворжака первым

книжным переводом произведений А. П. Чехова. При работе над ним он стремился максимально приблизить текст к живому чешскому языку начала XXI века. Такой подход, с одной стороны, делает произведения более привлекательными для молодого поколения читателей, а с другой – создает сложность, так как Дворжак стремился сохранять должное уважение к оригинальному тексту. Это издание можно рассматривать как начало нового этапа: почтение к классическим чеховским текстам сохраняется, но перевод одновременно актуализируется – Дворжак пытается добиться большей естественности диалогов и стилистической гибкости.

Через четыре года, в 2007 году, на чешском рынке появился следующий сборник рассказов А. П. Чехова, на этот раз изданный в другом «молодом» пражском издательстве – «Havran» (Гавран), основанном в 2000 году и предлагающем читателю качественную чешскую и переводную литературу в высококачественном графическом оформлении. Сборник вышел в рамках одной из четырех издательских линий «Mýtus» (Миф), в которой публикуются произведения таких авторов, как Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, В. Брюсов и М. Булгаков. Название сборника – «Черный монах: Нервный человек; Гадкий мальчик; Убийство; Случай из практики; Вскрытие; Счастье» (Černý mnich: Nervózní host; Ošklivé káčátko; Vražda; Případ z praxe; Pitva; Štěstí) [2] – перечисляет все включенные в него рассказы, опираясь на наиболее известные, но одновременно привлекая внимание читателя к менее известным произведениям. Переводчиком рассказов стал Мирослав Станек (Miroslav Staněk; 1950), живущий вне крупных культурных центров Чехии, в городе Танвальд. Он сосредоточен на переводе менее известных русских авторов (С. Есенин, З. Гиппиус, П. Шиляев и др.). Его перевод сохраняет качества оригинала и ориентирован на более «классические» переводческие приемы.

С хронологической точки зрения следующим переводом, знакомящим чешского читателя с произведениями А. П. Чехова, стал сборник «Рассказы» (Povídky), переводчиком которого выступила Анна Заградничкова. Сборник издан в издательстве «Levné knihy КМа» (Дешевые книги КМа) [10] и вряд ли может считаться открытием: он включает 21 рассказ, большинство из которых уже были переведены и считаются «репрезентативными», например «Унтер Пришибеев», «Хамелеон», «Спать хочется», «Человек в футляре», «Дом с мезонином» и другие. Основное достоинство сборника заключается в том, что при помощи нового перевода известных произведений и в относительно доступном массовом тираже, характерном

для издательства, он как бы напоминает современному читателю о самых известных рассказах писателя, поддерживая интерес к его творчеству.

Более интересными становятся следующие два издания чеховских произведений. В 2012 году на книжном рынке появляется «Дуэль» (Souboj) [17] – перевод повести 1891 года, выполненный Либором Дворжаком. Книга издана издательством «Pulchra» (Пулхра), основанным в 2006 году и специализирующимся на поэзии, эссе и исторических трудах чешских авторов, а впоследствии расширившим издательскую деятельность и на переводную литературу. Небольшое издательство тщательно отбирает публикуемые книги, поэтому выбор произведения Чехова можно рассматривать как осознанный шаг, свидетельствующий о том, что среди ряда маститых авторов, чьи тексты уже печатались в издательстве, нельзя упустить одного из значительных русских писателей. Осознанность выбора подтверждается и привлечением Л. Дворжака как одного из наиболее опытных переводчиков русской литературы.

О престижном месте Л. Дворжака среди переводчиков художественной литературы с русского языка на чешский свидетельствует и тот факт, что уже в 2014 году появился следующий его перевод рассказов А. П. Чехова – сборник под названием «Человек в футляре» (Člověk ve futrálu) [3]. Сборник издан в издательстве «Odeon» (Одеон), одном из наиболее престижных чешских издательств, история которого начинается в 1925 году, в серии «Knihovna klasiků» (Библиотека классиков). Подобно переводу повести «Дуэль», этот сборник демонстрирует, что выпуск серии, направленной на наиболее значимые произведения мировой классики, немыслим без включения Чехова. Девять чеховских проз, вошедших в сборник (например, «Человек в футляре», «Душечка», «Дом с мезонином», «Ионыч» и другие), представляют собой выбор того, что связано с творчеством писателя настолько прочно, что о нем следует напомнить современному чешскому читателю. Основной целью сборника можно считать не открытие новых текстов, а закрепление в сознании читателей самых значимых произведений писателя.

Переводы Дворжака отличает в данном случае повышенное стремление «оживить» чеховскую речь, сделать ее максимально разговорной и современной. Переводчик иногда вводит синтаксические элементы, отсутствующие в оригинале, что изменяет ритм и интонацию текста. Именно эти приемы стали предметом критической оценки Камилы Хлупачовой (Kamila Chlupáčová):

«[...] Dvořák jako překladatel na Čechova nestačí. Na mnoha místech něco drhne, některé výrazy znějí nepřirozeně, v textu je řada nápadných chyb, celek je

stylisticky nevyrovnaný a zdaleka neodpovídá klasické harmonii originálu, jeho mimořádné poetické síle. Úsporné texty plné básnivosti velmi utrpěly necitlivým přístupem a nepochopením. „Malé“ Čechovovy prózy rozhodně nelze podceňovat a překládat je bez hluboké analýzy, kterou zasluhují.»²

По ее реакции видно, что перевод «классического» репертуара чеховских произведений остается делом рискованным: даже для опытного переводчика и знатока русского языка крайне сложно добиться действительно адекватного перевода, соответствующего не только основному значению, но и стилю, тону, эмоциональности и семиотическому потенциалу оригинального текста.

Похоже, что именно риск, связанный с чрезмерно «осовремененным» переводом, привел в 2017 году к переизданию сборника 2002 года с сокращенным названием «Рассказы о любви» (Povídky o lásce) в издательстве «Garamond» (Гарамонд) [11]. Издательство не пошло на эксперимент и воспользовалось проверенными переводами Э. Фрынты, Я. Хулака и А. Заградничковой.

С 2017 года прозаические произведения А. П. Чехова на чешском языке не издавались. Вместе с тем нельзя забывать о сборнике рассказов А. П. Чехова, А. Т. Аверченко и М. М. Зощенко «Ничего смешного: преимущественно невеселые рассказы трех мастеров русского юмора» (Nic k smíchu: převážně neveselé povídky tří mistrů ruského humoru), который вышел в 2005 году в издательстве «Argo» [1]. Переводчиком всех произведений в ключе «смех через слезы» (например, «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий» и др.) стал Либор Дворжак.

Произведения А. П. Чехова не могла обойти и волна литературных произведений, озвученных на компакт-дисках. С 2014 года появилось уже достаточно большое количество таких дисков. На них представлены не только новые записи, но довольно часто и архивные записи театральных постановок и радиопередач. Ниже приведен перечень пока изданных компакт-дисков с произведениями Чехова и основные данные о переводчиках:

а) Драматические произведения:

- Újezdní Hamlet («Юбилей»). Перевод: Эмануэль Фрынта. [47].
- Strýček Váňa («Дядя Ваня»). Перевод: Леош Сухаржипа. [43].

² «[...] Дворжак как переводчик Чехова с текстом не справляется. Во многих местах что-то не срабатывает, некоторые выражения звучат неестественно, в тексте наблюдается ряд заметных ошибок, в целом он стилистически неровный и далеко не соответствует классической гармонии оригинала, его необычайной поэтической силе. Лаконичные тексты, полные поэтичности, сильно пострадали от нечувствительного подхода и непонимания. „Малые“ прозаические произведения Чехова ни в коем случае нельзя недооценивать и переводить без глубокого анализа, которого они заслуживают.» (Перевод: Й. Д.)

- Divadlo, divadlo, divadlo Čechov (Театр, театр, театр Чехов). [Компиляция отдельных сцен из драм: «Лебединая песня», «Чайка», «Вишневый сад», «Безотцовщина», «Три сестры», «Иванов», «Дядя Ваня» (Labutí píseň, Racek, Višňový sad, Platonov, Tři sestry, Ivanov, Strýček Váňa).] Переводчики: Владимир Микеш, Зденек Урбан, Эмануэль Фрынта, Леош Сухаржипа. [50].
- Námluvy, Tragédem proti své vůli («Предложение», «Трагик поневоле»). Перевод: Эмануэль Фрынта. [39].
- Višňový sad («Вишневый сад», запись спектакля 1973 г.). Перевод: Леош Сухаржипа. [48].
- Racek («Чайка», запись спектакля 1972 г.). Перевод: Леош Сухаржипа. [42].
- Višňový sad («Вишневый сад», запись спектакля 2020 г.). Перевод: Леош Сухаржипа. [49].
- Tři sestry («Три сестры»). Перевод: Зденек Урбан. [46].
- Medvěd («Медведь»). Перевод: Павел Минка и Хелена Франкова (Pavel Minka, Helena Franková). [38].

б) Прозаические произведения:

- Povídky A. P. Čechova («Рассказы А. П. Чехова»). Перевод: Эмануэль Фрынта. [40].
- Povídky A. P. Čechova 2 («Рассказы А. П. Чехова 2»). Перевод: Эмануэль Фрынта. (Оба компакт-диска содержат архивные радиозаписи 1960–1980-х годов.) [41].
- Černý mnich («Черный монах»). Перевод: Либор Дворжак. [37].
- Teskné variace («Скучная история»). Перевод: Эмануэль Фрынта. [44].
- Ticho v soudní síni! («Унтер Пришибеев»; «Случай из судебной практики»). Перевод: Эмануэль Фрынта. [45].

Кроме всех перечисленных выше изданий, отдельные произведения А. П. Чехова в имеющихся переводах также доступны для пользователей на электронных устройствах для чтения книг, в том числе через онлайн-магазин «Palmknihy».

Выводы

Как показал анализ изданий переводов А. П. Чехова на чешский язык, наиболее «консолидированным» является издание переводов его драматических произведений. Издательство «Artur», по-видимому, стало лидером в области публикаций переводов чеховских пьес на чешский язык.

Оно регулярно переиздает ставшие каноном переводы Леоша Сухаржипы и одновременно ищет его последователей, что отчасти удалось реализовать в лице Ивана Верниша.

С переводами чеховской прозы ситуация обстоит менее упорядоченно: они издаются в разных издательствах, причем не всегда в наиболее значимых. Достаточно часто переиздаются переводы второй половины XX века, выполненные главным образом Эмануэлем Фрынтотой и Ярославом Хулаком. Им на смену приходят более молодые переводчики – в первую очередь Анна Заградничкова и Либор Дворжак, однако переводы последнего не всегда получают однозначно положительную оценку критики.

В исследуемый период не появилось издательства, которое систематически публиковало бы рассказы и повести Чехова, не забывая при этом произведения, долго не переводившиеся. Переводы первой половины XX века устарели и для современного читателя неприемлемы; переводы второй половины XX века пока еще читаются, но уже ощущается их постепенное несоответствие живому чешскому языку и требованиям новых поколений читателей.

Даже «модернизация», связанная с изданием произведений на компакт-дисках, не вносит принципиально новых решений ни с точки зрения объема и репертуара публикуемых текстов, ни с точки зрения их перевода; возможность чтения чеховских произведений на электронных устройствах остается лишь внешним обстоятельством, не затрагивающим сущности проблемы. Представляется целесообразным расширять читательское знакомство и с менее часто переводимыми рассказами А. П. Чехова. Поиск новых переводов, осуществляемых представителями поколения рубежа XX и XXI веков, остается и, по-видимому, будет оставаться важной задачей в деле сохранения интереса чешского читателя к творчеству А. П. Чехова.

Литература

1. Averčenko, A. T., Čechov, A. P. a Zoščenko, M. M. Nic k smíchu: převážně neveselé povídky tří mistrů ruského humoru. – Praha: Argo, 2005. – 208 s.
2. Čechov, A. P. Anna na krku a jiné povídky. – Praha: Academia, 2000. – 399 s.
3. Čechov, A. P. Černý mnich: Nervózní host; Ošklivé káčátko; Vražda; Případ z praxe; Pitva; Štěstí. Praha: Havran, 2007. – 221 s.
4. Čechov, A. P. Člověk ve futrálu. – Praha: Odeon, 2014. – 240 s.
5. Čechov, A. P. Dramata. – Praha: Levné knihy KMa, 2008. – 396 s.
6. Čechov, A. P. Ivanov. – Praha: Artur, 2021. – 86 s.
7. Čechov, A. P. Ivanov: drama o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2002. – 79 s.

Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

8. Čechov, A. P. O lásce a jiné povídky. – Praha: Academia, 2002. – 202 s.
9. Čechov, A. P. Platonov. – Praha: Artur, 2021. – 219 s.
10. Čechov, A. P. Podvodníci z nouze. – Praha: Dokořán, 2003. – 197 s.
11. Čechov, A. P. Povídky. – Praha: Levné knihy KMa, 2008. – 171 s.
12. Čechov, A. P. Povídky o lásce. – Praha: Garamond, 2017. – 168 s.
13. Čechov, A. P. Racek: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2001. – 65 s.
14. Čechov, A. P. Racek: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2005. – 65 s.
15. Čechov, A. P. Racek: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2012. – 66 s.
16. Čechov, A. P. Racek: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2015. – 65 s.
17. Čechov, A. P. Racek: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2021. – 73 s.
18. Čechov, A. P. Souboj. – Praha: Pulchra, 2012. – 144 s.
19. Čechov, A. P. Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2001. – 61 s.
20. Čechov, A. P. Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2005. – 61 s.
21. Čechov, A. P. Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2015. – 61 s.
22. Čechov, A. P. Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2019. – 61 s.
23. Čechov, A. P. Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2001. – 82 s.
24. Čechov, A. P. Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2005. – 82 s.
25. Čechov, A. P. Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2011. – 83 s.
26. Čechov, A. P. Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2019. – 83 s.
27. Čechov, A. P. Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích: komentované vydání. – Praha: Akropolis, 2013. – 221 s.
28. Čechov, A. P. Višňový sad. – Praha: Artur, 2021. – 82 s.
29. Čechov, A. P. Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2001. – 65 s.
30. Čechov, A. P. Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2005. – 65 s.
31. Čechov, A. P. Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2011. – 68 s.
32. Čechov, A. P. Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. – Praha: Artur, 2018. – 65 s.
33. Databáze knih. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.databazeknih.cz> (дата обращения: 08.02.2026).
34. Gogol, N. V. a Čechov, A. P. Hráči. – Praha: Artur, 2025. – 96 s.
35. Chlupáčová, K. Nový překlad próz A. P. Čechova. [Электронный ресурс]. // iLiteratura.cz. – 2015. – URL: https://www.iliteratura.cz/clanek/35143-cechov-anton-pavlovic-clovekvefutralu?_gl=1*1xkfg3u*_up*MQ.*_ga*MjA4MDc4NTI4Ny4xNzcwNjMyNzU5*_ga_WK3V10VXBX*czE3NzA2MzI3NTgkbzEkZzEkdDE3NzA2MzI3NjYkajUyJGwwJGgzMjUxMDc2NzM (дата обращения: 08.02.2026).
36. Malý slovník rusko-českých literárních vztahů. – Praha: Lidové nakladatelství, 1986. – 168 s.

Компакт-диски

1. Čechov, A. P. Černý mnich. – Praha: Radioservis, 2017.

Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

2. Čechov, A. P. Medvěd. – Praha: Grada, 2022.
3. Čechov, A. P. Námluvy, Tragédem proti své vůli. – Praha: Supraphon, 2016.
4. Čechov, A. P. Povídky A. P. Čechova. – Praha: Radioservis, 2014.
5. Čechov, A. P. Povídky A. P. Čechova 2. – Praha: Radioservis, 2014.
6. Čechov, A. P. Racek. – Praha: Radioservis, 2020.
7. Čechov, A. P. Strýček Váňa. – Praha: Radioservis, 2014.
8. Čechov, A. P. Teskné variace. – Praha: Radioservis, 2018.
9. Čechov, A. P. Ticho v soudní síni! – Praha: Radioservis, 2023.
10. Čechov, A. P. Tři sestry. – Praha: Radioservis, 2021.
11. Čechov, A. P. Újezdní Hamlet. – Praha: Supraphon, 2014.
12. Čechov, A. P. Višňový sad (1973). – Praha: Radioservis, 2020.
13. Čechov, A. P. Višňový sad (2020). – Praha: Radioservis, 2021.
14. Divadlo, divadlo, divadlo Čechov. – Praha: Supraphon, 2015.

References

1. Averčenko, A. T., Čechov, A. P., & Zoščenko, M. M. (2005). Nic k smíchu: převážně neveselé povídky tří mistrů ruského humoru. Argo.
2. Čechov, A. P. (2000). Anna na krku a jiné povídky. Academia.
3. Čechov, A. P. (2001a). Racek: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
4. Čechov, A. P. (2001b). Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. Artur.
5. Čechov, A. P. (2001c). Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. Artur.
6. Čechov, A. P. (2001d). Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
7. Čechov, A. P. (2002a). Ivanov: drama o čtyřech dějstvích. Artur.
8. Čechov, A. P. (2002b). O lásce a jiné povídky. Academia.
9. Čechov, A. P. (2003). Podvodníci z nouze. Dokořán.
10. Čechov, A. P. (2005a). Racek: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
11. Čechov, A. P. (2005b). Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. Artur.
12. Čechov, A. P. (2005c). Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. Artur.
13. Čechov, A. P. (2005d). Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
14. Čechov, A. P. (2007). Černý mnich: Nervózní host; Ošklivé káčátko; Vražda; Případ z praxe; Pitva; Štěstí. Havran.
15. Čechov, A. P. (2008a). Dramata. Levné knihy KMa.
16. Čechov, A. P. (2008b). Povídky. Levné knihy KMa.
17. Čechov, A. P. (2011a). Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. Artur.
18. Čechov, A. P. (2011b). Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
19. Čechov, A. P. (2012a). Racek: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
20. Čechov, A. P. (2012b). Souboj. Pulchra.
21. Čechov, A. P. (2013). Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích: komentované vydání. Akropolis.
22. Čechov, A. P. (2014). Člověk ve futrálu. Odeon.
23. Čechov, A. P. (2015a). Racek: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.

Й. Догнал. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА В ЧЕХИИ: XXI ВЕК

24. Čechov, A. P. (2015b). Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. Artur.
25. Čechov, A. P. (2017). Povídky o lásce. Garamond.
26. Čechov, A. P. (2018). Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
27. Čechov, A. P. (2019a). Strýček Váňa: výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. Artur.
28. Čechov, A. P. (2019b). Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích. Artur.
29. Čechov, A. P. (2021a). Ivanov. Artur.
30. Čechov, A. P. (2021b). Platonov. Artur.
31. Čechov, A. P. (2021c). Racek: komedie o čtyřech dějstvích. Artur.
32. Čechov, A. P. (2021d). Višňový sad. Artur.
33. Chlupáčová, K. (2015). Nový překlad próz A. P. Čechova. iLiteratura.cz. Retrieved February 8, 2026, from <https://www.iliteratura.cz/clanek/35143-cechov-anton-pavlovic-clovek-ve-futralu>
34. Databáze knih. (n.d.). Retrieved February 8, 2026, from <https://www.databazeknih.cz>
35. Gogol, N. V., & Čechov, A. P. (2025). Hráči. Artur.
36. Malý slovník rusko-českých literárních vztahů. (1986). Lidové nakladatelství.



Academic journal:
LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms", 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 79-96
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE NATIONAL IDENTITY OF ANGLOPHONE POSTCOLONIAL LITERATURE OF CANADA

Munira N. Nizamova

National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor

Abstract. This article examines the characteristics of Anglo-Canadian postcolonial literature using the novels of M. Ondaatje and R. Mistry, written at the turn of the 20th and 21st centuries, as an example. The aim of the study is to identify the preconditions for the formation of postcolonial literature in Canada and to characterize its uniqueness in the works of these authors through the prism of structural-semantic and hermeneutic methods of analysis. The theoretical basis of the work is the research of leading Russian, British, and American literary scholars, including O.G. Sidorova, S.P. Tolkachev, B.M. Proskurnin, M.V. Tlostanova, E. Said, H. Bhaba, G.C. Spivak, S. Hall, P. Gilroy, R. Bromley, and I. Hagee. Research hypothesis: Postcolonial literature, by highlighting pressing issues of the globalization era—the relationship between people of different nationalities and mentalities, national identity, adaptation, and the role of language and literature in overcoming cultural and linguistic barriers—aims to understand the changed reality of the 21st century.

This paper provides an interpretation of the concept of postcolonial literature and examines the specific features of postcolonial Anglo-Canadian literature, shaped by the country's national history and development. A distinctive feature of Canadian literature is that the main focus of state national policy in multi-ethnic Canada has been multiculturalism within the framework of bilingualism and cultural pluralism. Thanks to this, Canada has never become a "melting pot" for immigrants, where they could lose their national individuality and identity.

A distinctive feature of Anglo-Canadian postcolonial literature is, on the one hand, the writers' embrace of postmodern poetics and artistic innovations, and, on the other, the development of traditional genres of the realistic novel. Thus, M. Ondaatje's novels "A Family Affair" and "The English Patient" combine features of different genres, employing documentary elements and intertextuality and parody. Features of the socio-political realist novel are evident in M. Ondaatje's novel "In the Lion's Skin." A dialogue with tradition is found in the novels of R. Mistry: the novel "A Delicate Balance" is close to the genre of the realistic social novel in its themes and subject matter; in the chronicle novel "A Family Affair," the connections between family history and the country's history, as well as the process of losing age-old traditions and moral values, are traced through the destinies of three generations of a family.

The study concludes that the distinctiveness of Anglo-Canadian postcolonial literature is determined by the country's historical, political, and cultural development. Multinational,

multiethnic Canada adheres to a policy of multiculturalism, according to which all ethnic groups have the right to use their native languages and to be taught in their native languages, which has enabled them to preserve their national culture and traditions. Anglo-Canadian postcolonial literature focuses on addressing key issues of human existence: the search for and attainment of national and personal identity, the preservation of one's own culture, and a tolerant attitude toward others. It is precisely in the context of the coexistence of different nations, ethnicities, and cultures that opportunities open up for establishing new connections and discovering new possibilities for individual existence in a changing multicultural world.

Keywords: postcolonial, metropolis, ethnic, culture, adaptation, migrant writer, national consciousness, identity, "one's own/other," cross-cultural.

For citation: Nizamova, M. N. National identity of English-language postcolonial literature of Canada / M. N. Nizamova. – Text: direct // Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal. – 2026. – № 1 (3). – P. 79–96.

История литературы / Literary history

УДК 821.111(71).09

Низамова Мунира Низамовна

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека
кандидат филологических наук, доцент

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности англо-канадской постколониальной литературы на примере романов М. Ондаатже и Р. Мистри, созданных на рубеже XX-XXI веков. Цель исследования – определение предпосылок формирования постколониальной литературы в Канаде, характеристика ее своеобразия в творчестве указанных авторов через призму структурно-семантического и герменевтического методов анализа. Теоретической основой работы стали исследования ведущих российских, английских и американских литературоведов, О.Г. Сидоровой, С.П. Толкачевой, Б.М. Проскурнина, М.В. Тлостановой, Э. Саида, Х. Бхабы, Г.Ч. Спивак, С. Холла, П. Джилроя, Р. Бромли, И. Хаги.

Гипотеза исследования: постколониальная литература, выдвинув на первый план актуальные проблемы эпохи глобализации – проблему взаимоотношений людей разных национальностей и менталитетов, национального самосознания, адаптации, роли языка и литературы в преодолении культурных и языковых барьеров – ставит целью осмысление изменившейся реальности XXI века.

В работе дается интерпретация понятия постколониальной литературы, исследуются специфические черты постколониальной англо-канадской литературы, обусловленные национальной историей и особенностями развития страны. Отличие канадской литературы заключается в том, что главным ориентиром государственной национальной политики многоэтнической Канады стала политика мультикультурализма в рамках двуязычия и культурного плюрализма, благодаря чему она никогда не становилась для переселенцев «плавильным котлом», в котором они могли потерять свою национальную индивидуальность и самобытность.

Особенностью англо-канадской постколониальной литературы является, с одной стороны, обращение писателей к поэтике и художественным новациям постмодернизма, и с другой – развитие традиционных жанров реалистического романа. Так, в романах М. Ондаатже «Дело семейное» и «Английский пациент» соединяются черты разных жанров, документальное художественное начало, используется прием интертекстуальности и пародия. Черты социально-политического реалистического романа очевидны в романе М. Ондаатже «В львиной шкуре». Диалог с традиций обнаруживается в романах Р. Мистри: к жанру реалистического социального романа по поднятым в нем темам и по проблематике близок роман «Хрупкое равновесие»; в романе-хронике «Дела семейные» через судьбы трех поколений семьи прослеживаются связь истории семьи с историей страны, процесс утраты вековых традиций и нравственных ценностей.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод: своеобразие англо-канадской постколониальной литературы определяется особенностями исторического, политического и культурного развития страны. Многонациональная полиэтническая

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Канада следует политике мультикультурализма, согласно которой все этнические группы имеют право пользоваться своими родными языками, преподавать на родных языках, что позволило им сохранить свою национальную культуру и традиции.

Основное внимание англо-канадской постколониальной литературы направлено на решение ключевых вопросов человеческого существования – поиск и обретение национальной и личной идентичности, сохранение собственной и толерантное отношение к иной культуре. Именно в условиях сосуществования разных наций, этносов, культур открываются перспективы для установления новых связей, раскрытия новых возможностей существования личности в меняющемся мультикультурном мире.

Ключевые слова: постколониальный, метрополия, этнический, культура, адаптация, писатель-мигрант, национальное сознание, идентичность, «свое/иное», кросскультурный.

Для цитирования: Низамова, М. Н. Национальное своеобразие англоязычной постколониальной литературы Канады / М. Н. Низамова. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 79–96.

Предпосылкой формирования постколониальной литературы послужили исторические и геополитические процессы в странах Запада второй половины XX века – возникновение новых государств в результате крушения колониальной системы, глобализация Европы, массовая миграция населения бывших колоний в метрополию. В сфере литературы это время формирования и широкого распространения постколониальной литературы. Одно из наиболее емких толкований понятия «постколониальная литература» принадлежит английскому литературоведу М. Брэдбери: «Самая яркая черта культуры последнего десятилетия – ее интернациональность, она вбирает в себя традиции других культур, прежде всего в силу того, что на первый план сейчас выдвинулись писатели-эмигранты из бывших колоний нашей некогда могучей империи» [1]. Хотя М. Брэдбери говорит о постколониальной литературе Великобритании (так, заметным ее "фактом" он считает творчество индийца С. Рушди, японца К. Исигуро, китайца Т. Мо), эта характеристика актуальна для всей современной англоязычной словесности.

Постколониальная литература англоязычных стран в большей части представлена творчеством писателей-мигрантов из бывших колоний в Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, Африки. По языку и проблематике творчество этих писателей принадлежит культуре той страны, где они в настоящее время живут и творят, в то же время сохраняя исконные национальные черты. В их произведениях показано существование на одной территории представителей различных наций, вероисповеданий,

менталитетов, пытающихся осмыслить свою культуру и культуру своей «новой» родины, современный мир и свое место в этом мире, свою национальную и личную идентичность. Исследуя особенности постколониальной литературы, американский литературовед Э. Саид выдвинул концепцию «путешествия в иное пространство» («the voyage-in»), которая объясняет, как писатели-мигранты создают «новую, альтернативную существующей вервию действительности» [17, р. 230-241]. Представленный в их произведениях постколониальный мир выдвинул на первый план целый ряд требующих решения проблем. Главной политической повесткой сегодняшнего дня назвал «вопросы культуры и идентичности» известный западный теоретик литературы С. Холл. [15, р. 230]. Проблема культурной идентичности мигранта в свете глобальных миграционных процессов представляет, по мысли Холла, большой интерес, отражая философскую тенденцию постколониальных произведений: литература «... словно пытается переписать действительность и историю, пересмотреть и “гибридизировать” устоявшиеся дискурсивные иерархии посредством построения “третьего пространства” за пределами уже существующих политических, социальных и культурных оппозиций» [15, р. 230].

В ряду важнейших проблем, поднятых постколониальными писателями, проблема взаимоотношений родной и «чужой» культуры. Создавая произведение, писатель-мигрант сталкивается с проблемой адекватного выражения собственной национальной и культурной идентичности, с необходимостью сочетать «свое» и «иное». Отсюда и явно ощутимое отличие произведений постколониальной литературы от исконно английской, французской, ирландской..., о котором пишет российская исследовательница О.В. Павлова: «Тематика, которой посвящены произведения таких авторов, их стиль, сюжет, многие элементы поэтики характеризуются «странностью», чуждостью для европейского читателя, поскольку ему приходится сталкиваться с традициями жителей бывших колоний, с особенностями их жизни и мировоззрения, а порой и решать проблемы межкультурной коммуникации, вступая в общение с носителями неевропейских культурных стереотипов» [8, с.20]. Сформированные особой – мультикультурной – средой, где сосуществуют и взаимодействуют разные культуры, произведения постколониальной литературы отражают состояние и опыт автора, находящегося на пересечении культур. Как замечает С.П. Толкачев: «В подтексте постколониальных произведений звучит «расколотый» голос повествователя, который становится отзвуком множественных личностей,

живущих в сознании мигранта. При этом перемещенное лицо постоянно ведет борьбу за утраченные корни и ценности, оставленные в прошлом, в покинутой по тем или иным, чаще всего неблагоприятным обстоятельствам, стране детства или юности» [11]. Для произведений характерно изображение кризиса мировоззрения героев, поиск идентичности в общечеловеческом и в общекультурном смыслах. Кризис может быть вызван различными причинами, носить различный характер – от сложностей восприятия чужой культуры и традиций, до неустроенности в чужой стране, сомнений в собственной идентичности. Чаще всего результатом такого поиска становится приятие героем себя как выразителя двух мироощущений, разных культур, что позволяет ему приемлемое, без утраты собственного «я», существование в обществе, в котором он оказался волей судьбы.

Проблема национальной идентичности особенно остро возникает в многонациональных государствах. Ярким примером является Канада: бывший британский доминион, она с 1931 года согласно условиям Вестминстерского статута в числе других доминионов Великобритании стала полностью независимой. Ныне это многонациональное полиэтническое федеративное государство франко-канадцев и англо-канадцев. Однако национальная специфика страны определяется также существованием «третьей Канады» – ее коренными жителями, индейцами и эскимосами. Начало XX века ознаменовалось массовой миграцией в Канаду, беднейшего населения других стран в поисках работы и возможности выжить. Во второй половине XX века страна, как и США, приняла беженцев из стран Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока, Африки, Восточной Европы, Центральной и Южной Америки, в результате в стране увеличилось число этнических групп с собственной культурой. В отличие от других многонациональных государств, прежде всего, США и Австралии, в Канаде члены этнических групп имеют право пользоваться своими родными языками, включая и право преподавания на родном языке, что позволило им сохранить свою культуру, традиции и национальную идентичность. А в 1971 году правительство Канады объявило о переходе к политике «мультикультурализма в рамках двуязычия, что означало объявление культурного плюрализма главным ориентиром государственной национальной политики» [14, р. 223-224].

Таким образом важнейшей чертой образа канадской нации, проистекающей из особенностей исторического развития канадского общества, является ее этническая гетерогенность: «Канада - это страна меньшинств, связанных общенациональной идеей, этнокультурных групп,

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

большинство членов каждой из которых считает себя канадцами и одновременно с гордостью подчеркивает свою принадлежность к данной этнической группе, не выказывая сознательного стремления к ассимиляции с какой-либо другой группой» [4]. Эту особенность, определившую и специфику канадской литературы, отмечает историк Дж. Айзенштат: «Писатели и публицисты отмечали, что, хотя Канада и была основана и заселена мигрантами, в отличие от США она никогда не становилась для них «плавильным котлом», в котором переселенцы теряли бы свою индивидуальность и смешивались в некую гомогенную общность с остальным населением» [12, р. 113-114]

1960-е годы – время подъема канадской литературы, названные критиками «канадским Возрождением», – определили литературный облик современной Канады. По замечанию культуролога и литературоведа Н.К. Беснера, расцвет англо-канадской литературы в это десятилетие совпал с ростом национального самосознания и становлением постколониальной культурной парадигмы, завершающей распад британской империи. Беснер связывает увеличение числа канадских писателей, принадлежащих к различным этническим и национальным меньшинствам, с интересами становящейся все более многонациональной читательской аудитории: «Художественная литература 1960-х годов отличалась... отражением более этнически разнообразной читательской аудитории и гораздо большего числа писателей – итальянского, восточно-индийского, украинского, японского и карибского происхождения, среди прочих, – которые не были просто «англичанами». В более широком культурном плане 1960-е годы, с точки зрения 1990-х, можно также рассматривать как период, одновременно отражающий последнюю волну повторяющихся в Канаде волн национального самосознания и как период подъема, сопровождавшего продолжающийся упадок Империи, постколониальной позиции – культурной, политической, идеологической – отраженной и созданной во всех видах искусства». [13].

Постколониальная канадская литература представлена творчеством целого ряда авторов, выходцев из бывших британских колоний, пишущих на английском языке: Д. Марлатт (Малайзия), О. Кларк (Барбадос), Н. Биссундат, Х. Ладу (Тринидад и Тобаго), Дж. Когава, Х. Гото (Япония), Р. Мистри (Индия) и др.

Филип Майкл Ондаатже (Philip Michael Ondaatje, род. 1943г.) – поэт, прозаик, критик, сценарист, режиссер, первый канадский писатель, удостоенный Букеровской премии. Выходец из семьи, занимавшей высокое положение в колониальной администрации в Цейлоне (ныне Шри-Ланка),

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

получил образование в Англии, а с 1962 года стал жить в Канаде. Начало творчества Ондаатже совпадает с периодом подъема англо-канадской литературы. Как и писатели, начавшие писать в 1960-е годы, он прошел путь от поэзии к прозе, пробовал себя в различных жанрах. Определяя место Ондаатже в современном литературном процессе страны, П.С. Ежов относит его к «этническим» писателям: «Кросскультурный опыт М. Ондаатже, включающий шриланкийскую, британскую и канадскую составляющие, а также художественные особенности его романов позволяют говорить о сближении его творчества с теорией и художественной практикой постколониализма» [3]. В романе «В львиной шкуре» это жизнь иммигрантов, в поисках работы приехавших в Канаду; героями романа «Английский пациент» являются люди разных национальностей; действие романа «Призрак Анил» происходит в охваченной гражданской войной Шри-Ланке. В то же время содержание этих романов несомненно шире и не укладывается в рамки только лишь постколониальной литературы. В равной степени они могут быть интерпретированы как постмодернистские, в силу того что и постмодернизм, и постколониальная литература отражают состояние современного мира, обращаясь в художественной практике к схожим художественным приемам для решения различных задач. Сходство книг Ондаатже с постмодернистской литературой определяются не только использованием художественных приемов, но и общностью тематики. Различие же состоит в том, что постмодернизму присущ преимущественный интерес к тексту, поэтике, вопросам искусства и культуры. В фокусе внимания постколониальной литературы прежде всего проблемы последствий колонизации для современного мира.

В ранних романах Ондаатже «Собрание сочинений малыша Билли» ("The Collected Works of Billy the Kid", 1970), «Сквозь безумие» ("Coming Through Slaughter", 1976), «Дело семейное» ("Running in the Family", 1982) преобладал интерес к постмодернистскому эксперименту, что вызвало упреки критиков в недостаточном внимании автора к национальной тематике, к социально-политическим проблемам. Эти произведения соединяют в себе черты разных жанров и родов, демонстрируют разные типы письма. Примером индивидуальной манеры писателя является роман «Дело семейное» – об истории его шриланкийской семьи. Здесь и автобиографизм, и соединение документального и художественного начал, и неомифология устного повествования, и сочетание черт различных жанров. Образ Шри-Ланки противоречив, соединяя в себе исторические и политические реалии и черты экзотически-загадочной восточной страны.

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Роман «Дело семейное» стал переломным, демонстрируя преимущественное внимание к проблематике постколониальной литературы, сохраняя в форме характерные черты постмодернистского письма.

Новый этап в творчестве Ондаатже начинает роман «В львиной шкуре» («In the Skin of a Lion», 1987) в котором представлена альтернативная версия истории города Торонто, дополняющая официальную историографию. Обращение к документальному материалу выполняет функцию репрезентации системы социальных отношений в канадском обществе. Писатель изображает реальное положение рабочих-иммигрантов из восточноевропейских стран, оказавшихся в Канаде в поисках средств к существованию, но столкнувшихся с безразличием официальных органов, с социальным отчуждением и забвением. Особое внимание автор уделяет проблемам адаптации иммигрантов и в первую очередь – вопросам языка в преодолении культурных, национальных и социальных барьеров. Жизнь иммигрантов показана изнутри, через восприятие коренного канадца Патрика Льюиса. Простой рабочий, он испытывает такие же трудности, и его социальное положение маргинала не лучше положения «чужаков». Образ Льюиса обеспечивает единство фрагментарной композиции романа и позволяет показать процесс самоопределения героя. В начале романа Льюис безразличен к социальным вопросам в силу недостатка политических знаний; постепенно он начинает понимать истинные причины угнетенного положения рабочих, в нем рождается чувство классовой солидарности, открытие своего места в обществе.

В образе Льюиса Ондаатже показал процесс развития канадского национального сознания. И в этом смысле важное значение приобретает название романа: метафора «львиная шкура» подразумевает утрату идентичности теми, кто так и не стал полноправным членом общества, кто по не зависящим от них самим причинам не обладает собственным голосом, кто так и остался «чужаком». Эстетика постмодернизма в этом романе получила выражение в обращении к общественной теме через призму восприятия частного человека: с помощью этого образа автор вскрывает общественные проблемы, анализ которых придает повествованию постколониальное звучание.

Соединение постмодернистской и постколониальной составляющих характерно для романа «Английский пациент» («The English Patient», 1992), отмеченном премией Букера (2018, «золотой Букер» за лучший роман последних 50 лет) и принесшем автору мировую известность. Персонажи

романа, представители разных национальностей и менталитетов – канадцы Ханна Льюис и Дэвид Караваджо, венгр Ладислос де Алмаши, индиец Кирпал Сингх – иллюстрируют идею противостояния Востока и Запада. Этой же цели служит «география» романа: действие происходит на заброшенной итальянской вилле Сан-Джироламо вблизи Флоренции, но в воспоминаниях и рассказах персонажей переносится из Италии в Ливийскую пустыню, в Северную Америку, в Индию, в Западную Европу. Важно и время действия, конец Второй мировой войны, одним из последствий которой было крушение мировой колониальной системы.

Важную роль в судьбах персонажей играют горячо обсуждаемые ими вопросы идентичности, принадлежности к тем или иным коллективам – нации, профессиональному сообществу, семье. Проблема национальной идентичности связана прежде всего с контрастными образами Ладислоса де Алмаши и Кирпала Сингха. История ученого-картографа, космополита Алмаши, давшая название роману, составляет центр сюжета. Пытаясь выполнить последнюю волю умирающей возлюбленной Кэтрин – быть похороненной в родной Англии – Алмаши попадает в плен к англичанам, принявшим его за шпиона и жестоко истязавшим его. Ему удается спастись из плена, но самолет терпит крушение и его, обгоревшего и полуживого, кочевники доставляют в английский госпиталь, где за ним ухаживает медсестра Ханна. Поскольку личность его установить невозможно, а изъясняется он на английском, окружающие называют его «английским пациентом». Считая, что в смерти его любимой виновны англичане, и желая хотя бы таким способом отомстить им, он переходит на сторону фашистов.

Алмаши отрицает само понятие нации. К этому приводит его опыт ученого-исследователя пустыни и наблюдения за событиями в мире: пустыня, сохраняющая приметы прошлых эпох, не знающая границ и не являющаяся предметом раздоров, в его сознании противоположна раздираемому войнами цивилизованному западному миру. Отказ от национальной укорененности приводит Алмаши к отказу от национальных интересов и в итоге – к предательству. Понимание преступности своего предательства приходит к нему только перед смертью.

Сапер-индиец Кирпал Сингх прибыл в Англию в составе колониальных войск. Он преклоняется перед всем английским, его мечта – приобщиться к богатой английской культуре, к «западной мудрости» (Western wisdom), даже ценой социальной изоляции в чужой стране. И только узнав об атомных бомбардировках в Японии, он по-новому осмысливает сущность западной цивилизации.

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Приобретенный опыт по-разному действует на дальнейшие поступки героев: И Алмаши, и Кирпал добровольно отказываются от своей национальной принадлежности, но Алмаши идет дальше, отказываясь не только от своей принадлежности нации, но и от своей личной идентичности. Об этом свидетельствует его упорное нежелание возвращаться к собственному имени и яростный выкрик: «Стереть фамилию! Стереть национальность! Этому меня научила пустыня» [7, с.171]. Кирпал возвращается на родину, чтобы участвовать в национально-освободительной борьбе против колонизаторов, в этическом плане – чтобы вернуться к своим национальным корням, своей культуре.

Ситуации, в которых оказываются герои, указывают на противоречивость и сложность феномена национальной идентичности. Кирпала и Алмаши Ондаатже называет «незаконными детьми наций» (*international bastards*). Это определение применимо и к канадцам Ханне Льюис и Дэвиду Караваджо, образы которых представляют еще одну оппозицию. Ханна берет на себя заботу об «английском пациенте», чтобы искупить вину перед отцом, которого оставила умирать в одиночестве, и перед собственным ребенком, от которого была вынуждена избавиться. Ханна возвращается на родину, выбрав национальную и личную идентичность. Караваджо – вор по профессии, ставший во время войны английским шпионом. Попытки, перенесенные в плену, сломали его, он не только стал предателем, но и навсегда утратил себя как личность.

П.С. Ежов интерпретирует образы героев как символы «восточной и западной цивилизации во всей сложности их взаимоотношений» и приходит к выводу: «По замыслу автора, подобное сопоставление призвано показать, что Запад переживает кризис, состарившись за несколько веков истории, в течение которых он занимал ведущее положение на мировой политической арене, и теперь вынужден пассивно наблюдать, как на его место приходит набирающий силу Восток» [3]. Заметим, что подобная мысль звучит в произведениях многих современных западноевропейских авторов, в частности, в публицистических выступлениях и романе «Покорность» М. Уэльбека. С нашей точки зрения, Ондаатже акцентирует внимание не столько на «закате» Запада, сколько на необходимости для современного мира диалога между Востоком и Западом. Это подтверждают интертекстуальные включения в «Английском пациенте», утверждающие непреходящее значение бессмертных образцов западной культуры («Мне пришло в голову, – сказал английский пациент, – что в этой комнате, наверное, жил Полициано. Мы, вероятно, находимся на его вилле. На той стене старинный фонтан. Из него струится вода. Это знаменитая комната.

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Они все собирались здесь» [7, с.61]. Кроме того, многочисленные аллюзии и цитаты в тексте романа указывают на скрытую полемику с английскими писателями колониального периода, в частности, с Р. Киплингом (прозвище Кирпала «Кип» как аллюзия на имя главного героя романа Киплинга «Ким»; противопоставление Запада и Востока в кипплинговской балладе). Постмодернистский контекст «Английского пациента» обнаруживается в пародийном использовании черт жанров массовой литературы – приключенческого, любовного романов, детектива, мелодрамы.

Эксперимент с жанровыми границами характерен для художественной манеры поздних романов Ондаатже. Созданные в этот период романы («Призрак Анил», 2000; «Дивисадеро», 2007; «Кошкин стол», 2011) служат иллюстрацией теории канадской исследовательницы Л. Хатчеон о путях развития в национальной литературе жанра «историографического метаромана» [16]. В большей степени этому определению соответствует роман «Военный свет» («Warlight», 2018), органично соединивший черты постколониальной и постмодернистской парадигмы. Созвучен высказываниям Л. Хатчеон вывод в диссертации П.С. Ежова: «Выявление соотношения между постмодернистским и постколониальным дискурсами в их специфически канадском варианте представляется продуктивным для последующего практического исследования текстов М. Ондаатже» [3].

Иную разновидность постколониальной литературы представляют романы канадского писателя индийского происхождения Рохинтона Мистри (Rohinton Mistry, род. 1952). В центре внимания писателя Индия, ее прошлое и настоящее, актуальные социальные, религиозные и этнические вопросы. По происхождению Мистри принадлежит общине парсов, утратившей ведущие позиции в индийской политике и экономике в результате этнического конфликта, приведшего к введению в стране в 1975 году чрезвычайного положения. И.Ю. Котин так характеризует положение и судьбу общины парсов-зороастрийцев: «Парсы Бомбея, долгое время бывшие представителями самой богатой, успешной и влиятельной общины города, оказались жертвами лингвистической дискриминации, ибо партия Бала Тхакре... проводила кампанию по внедрению в качестве основного и единственного языка общения маратхи, вытесняя язык гуджарати, на котором говорят парсы и джайны, представители крупнейших бизнес-элит города» [5]. Судьба парсов, их положение в охваченной этническими конфликтами стране всегда в центре внимания Мистри, хотя пишет он и об индусах, мусульманах, христианах. Как парс по происхождению, он часто делает главными героями членов парсийской общины, показывая их

попытки сохранить идентичность в меняющемся мире. По свидетельству канадской исследовательницы Д. Такхар, уже в первом сборнике рассказов «Истории из Фирозшах Баг» («Tales from Firozsha Baag», 1987) писатель поднимал такие темы, как «зороастрийская религия, общая история миграции парсов из Ирана, поиск убежища в Индии, вхождение в колониальную элиту (в Британской Индии) и мучительная потеря ими привилегированного статуса в постколониальной Индии» [18].

Проблема судьбы и выживания общины парсов в Индии в период чрезвычайного положения, в центре внимания в первом романе Мистри «Столь долгое путешествие» («Such a Long Journey», 1991), отмеченном главной литературной премией Канады, премией генерал-губернатора. С образом простого клерка Густада Нобле связана в романе скандальная история об отмывании крупных сумм денег якобы по поручению премьер-министра Индиры Ганди. По просьбе друга Густад отправляется в поездку по стране, что позволяет автору показать реальное положение масс населения, бедность, несправедливость чиновников, коррупцию. Но основное действие в романе происходит в родном городе Мистри, Бомбее, где в положении изгоев находятся не только парсы, но и мусульмане, и христиане. В Индии роман вызвал неоднозначную реакцию, автор был обвинен в очернении власти, оскорблении чувств верующих индусов, нелестных высказываниях персонажей о древних индуистских традициях. В Индии роман был запрещен и изъят из продаж, а автор был вынужден покинуть родину.

Второй роман Мистри «Хрупкое равновесие» («A Fine Balance», 1995) по результатам опросов читателей вошел в сотню лучших книг мира. Социально-политический по жанру роман поднимает тему злоупотребления властью, критикует политику правительства Индиры Ганди в кризисный период чрезвычайного положения. Индия 1975 года в изображении писателя – раздираемая кастовыми, национальными и религиозными распрями многоязычная, пестрая страна, как лоскутное одеяло, которое мастерит героиня романа индианка Дина: «Думаю, что Бог – творец гигантского лоскутного одеяла. С бесконечным разнообразием узоров. Но одеяло становилось все больше и запутанней, с трудно различимыми узорами, не сочетавшимися друг с другом квадратами, ромбами и треугольниками, и в конце концов все утратило смысл. И Он потерял к нему интерес» [6].

Главными героями романа Мистри сделал неприкасаемых, Ишвара и его племянника Омпракаша, портных, доля которых, помимо тяжелых условий жизни и беспросветной нищеты, унижение человеческого

достоинства. В поисках работы они едут в Дели, и после многократных неудачных попыток им удается найти работу и крышу над головой. Помогает им бедная вдова Дина Далал, приютившая в своей крохотной квартире студента Манек и неприкасаемых. Все они бедны, но щедры на заботу и взаимную поддержку. Однако счастье их было недолгим, хрупким. Ишвару и Омпракашу, искалеченным физически и духовно (в результате неудачно проведенной операции по стерилизации дяде ампутируют ноги, племянник становится кастратом), остается только одно: попрошайничать, кончает жизнь самоубийством бывший студент, одинокая старость – удел вдовы. Несмотря на то что автор рассказывает историю конкретных людей, персонажи романа прежде всего выполняют служебную функцию, представляя определенную социальную, этническую, религиозную прослойку индийского общества: Дина и Манек вводят в жизнь и нравы среднего класса, дядя и племянник – беднейшего, отверженного класса неприкасаемых. Кроме того, юные герои, Манек и Омпракаш составляют обобщенный портрет молодого человека 1970-х годов, стоящего на пороге долгой жизни

Можно упрекнуть автора романа в субъективном освещении событий индийской истории. Мистри и в 1990-е годы пишет о том, что произошло в Индии два десятилетия назад: так сильно было воздействие событий, вынудивших его покинуть страну. Меры, предпринятые правительством в период чрезвычайного положения, были действительно суровыми, а простые люди привыкли жить, руководствуясь вековыми традициями, и с трудом принимали новое. Однако, при всей субъективности позиции писателя, роман его подкупает искренней болью за судьбы индийцев. Даже находясь в благополучной Канаде, писатель продолжает думать о далекой, но по-прежнему родной Индии. Примечательно, что Мистри, как и многие постколониальные авторы (в частности, С. Рушди, Дж.М. Кутзее, Т. Моррисон) не выдвигает на первый план описание исторических событий, читатель воспринимает происходившие события через рассказ о частных судьбах. Крайне редко в повествовании встречаются скупые, но емкие исторические отступления.

В романе «Дела семейные» («Family Matters», 2001) рассказ об обычаях и традициях своих единоверцев Мистри разворачивает на широком фоне жизни родного Бомбея-Мумбаи, густонаселенного, многоголосого современного мегаполиса. О.Ю. Панова называет «Дела семейные» ярким примером костюмбризма в постколониальной литературе [9]. По жанру роман вписывается в традиции семейной саги, показывая на примере трех поколений одной семьи уклад жизни и ценности общины парсов. В текст

включена история зороастрийской общины парсов – в форме выдержек из публикаций периодической печати, размышлений, диалогов, воспоминаний персонажей. Не случайно, русское издание романа содержит послесловие переводчика М. Салганик «О чем говорил Заратуштра», в котором представлен краткий очерк религии парсов-зороастрийцев. Действие романа происходит в 1990-е годы, сюжет связан с одним из самых строгих запретов в общине парсов, неукоснительно соблюдающих древние традиции, запретом на браки с иноверцами. Герой романа Нариман Вакиль, влюбленный в католичку Люси, попытался преступить этот запрет, но не посмел послушаться родителей и женился на нелюбимой. Жизнь сурово отомстила ему: Люси сошла с ума, трагически погибла жена, его самого в старости настигла болезнь, приковавшая к постели. Идея автора проста: каждому воздается по делам его, каждый получает, что заслужил. Но финал романа остается открытым: внук Наримана, как некогда он сам, полюбил девушку не из парсов, и от него самого зависит, какой путь он выберет. Завершая познавательную и на сегодняшний день единственную в российской и зарубежной критике статью о творчестве Мистри, И.Ю. Котин пишет: «Рохинтон Мистри признан в настоящее время одним из самых талантливых индо-английских писателей, но уже несколько лет он не публикует новых романов. Возможно, у автора творческий кризис. Тема парсов в Бомбее разработана подробно, но, возможно, и исчерпана. То же можно сказать о теме Индии времен чрезвычайного положения. Смею надеяться, что новый роман Мистри будет посвящен парсам или, шире, выходцам из Южной Азии в Канаде» [5].

Современная англо-канадская литература, неотъемлемой частью которой является ее постколониальная составляющая, воплощает особую культурную самобытность, отражающую, по словам исследовательницы А.И. Голышевой, «непрекращающийся поединок старого с новым, продолжение традиции и ее отрицание, постоянство и изменчивость, восприимчивость к другим культурам и сознательный изоляционизм» [2, с. 126]. И это закономерно для литературы, которая является не простым сложением разных национальных культур, а их своеобразным сосуществованием и взаимопроникновением. Именно на пересечении наций, культур, этносов, классов ярче всего проявляются главные вопросы человеческого существования, вопросы, которые решает в том числе и постколониальная литература.

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

Литература

1. Брэдбери М. "И заканчивать – значит начинать". "Круглый стол" "ЛГ" – о проблемах современной английской литературы // Литературная газета, – № 5, 31 янв. 1996 г.
2. Голышева А. И. У истоков канадской словесности // Забытые и второстепенные писатели ХУШ-Х1Х вв. как явление европейской культурной жизни. Псков, 2002. Т 1. С. 125-133.
3. Ежов П.С. Художественное своеобразие прозы М. Ондаатже: эволюция творчества. Дисс... канд. филол. наук. – Н. Новгород: 2003. 208 с. [Электронный ресурс]: – URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-svoeobrazie-prozy-m-ondaatzhe-evolyutsiya-tvorchestva> (Дата обращения: 14.01 2024).
4. Коробова С.Н. Выражение национальной канадской идентичности в художественной культуре. Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. – № 2. [Электронный ресурс]: – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazhenie-natsionalnoy-kanadskoy-identichnosti-v-hudozhestvennoy-kulture> (Дата обращения: 5.04.2026)
5. Котин И.Ю. Община парсов в мультикультурном Бомбее (по произведениям Рохинтона Мистри). [Электронный ресурс]: – URL: https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-317-0/978-5-88431-317-0_17.pdf (Дата обращения: 20.02.2025)
6. Мистри Р. Хрупкое равновесие. / пер. с англ. В Бернацкой - М.: 2019. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litres.ru/book/rohinton-mistri/hrupkoe-ravnovesie-49575504/chitat-onlayn/> (Дата обращения: 14.01. 2024)
7. Ондатже М. Английский пациент / пер. с англ. Н. Кротовской. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 320 с.
8. Павлова О.В. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро): Автореф. дис... канд. филол. наук. – М.: 2012. – 23 с.
9. Панова О.Ю. Пути современной прозы в Великобритании и США. [Электронный ресурс]: – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-sovremennoy-prozy-v-velikobritanii-i-ssha> (Дата обращения: 20.02.2025)
10. Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2005. 262 с.
11. Толкачев С.П. Постколониальная литература: «новый сценарий». [Электронный ресурс]: – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postkolonialnaya-literatura-novyy-stsenariyfalse> (Дата обращения: 5.04. 2026)
12. Ajzenstat J. Once and Future Canadian Democracy: An Essay in Political Thought. – Montreal-Kingston, 2003.
13. Besner, N.K. Canadian Novel (Anglophone) // Encyclopedia of the Novel. 2 vols. Ed. P.Schellinger. – Chicago; London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. [Электронный ресурс]: – URL: https://books.google.co.uz/books?id=FPdRAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false (Дата обращения: 5.04.2026)

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

14. Haque E. Multiculturalism within a Bilingual Framework: Language, Race, and Belonging in Canada. – Toronto, 2012.
15. Hall S. Cultural identity and diaspora // Williams and Chrisman (eds.). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. 1993. P. 222-237.
16. Hutcheon L. The Postmodern Challenge to Boundaries // Hutcheon, L. The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction. – Toronto: OUP, 1988. – P. 78-106. (Дата обращения: 5.04.2026). Т
17. Hutcheon L. "Running in the Family": The Postmodernist Challenge // Essays on Michael Ondaatje» Ed. S Solecki. – Montreal: Vehicule Press, 1985. – P. 301-331
18. Said E. W. Culture and imperialism. – N.Y.: Vintage, 1993. [Электронный ресурс]: - URL: [https:// monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf](https://monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf) (Дата обращения: 5.04.2026).
19. Takhar J. Rohinton Mistry, Writer from Elsewhere // Canadian Literature and Culture in the Post-Colonial Literature and Culture. [Электронный ресурс]: - URL: [http://postcolonialstudies. memory.edu/wp-admin/post.php?Post=205& action=edit](http://postcolonialstudies.memory.edu/wp-admin/post.php?Post=205&action=edit) (Дата обращения: 21.02.2025)

References

1. Ajzenstat, J. (2003). Once and future Canadian democracy: An essay in political thought. McGill-Queen's University Press.
2. Besner, N. K. (1998). Canadian novel (Anglophone). In P. Schellinger (Ed.), Encyclopedia of the novel (Vols. 1–2). Fitzroy Dearborn Publishers. https://books.google.co.uz/books?id=FPdRAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbv_atb#v=onepage&q&f=false
3. Bradbury, M. (1996, January 31). "And to end is to begin": "Round Table" "LG" – on the problems of contemporary English literature. Literary Newspaper, (5).
4. Golysheva, A. I. (2002). U istokov kanadskoi literatury [At the origins of Canadian literature]. In Forgotten and minor writers of the 18th–19th centuries as a phenomenon of European cultural life (Vol. 1, pp. 125–133). Pskov.
5. Hall, S. (1993). Cultural identity and diaspora. In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), Colonial discourse and post-colonial theory (pp. 222–237). Harvester Wheatsheaf.
6. Haque, E. (2012). Multiculturalism within a bilingual framework: Language, race, and belonging in Canada. University of Toronto Press.
7. Hutcheon, L. (1985). Running in the family: The postmodernist challenge. In S. Solecki (Ed.), Essays on Michael Ondaatje (pp. 301–331). Vehicule Press.
8. Hutcheon, L. (1988). The postmodern challenge to boundaries. In L. Hutcheon, The Canadian postmodern: A study of contemporary English-Canadian fiction (pp. 78–106). Oxford University Press.
9. Korobova, S. N. (2009). Vyrazhenie natsional'noi kanadskoi identichnosti v khudozhestvennoi kul'ture [Expression of national Canadian identity in artistic culture]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia, (2). <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazhenie-natsionalnoy-kanadskoy-identichnosti-v-hudozhestvennoy-kulture>

М. Низамова. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАНАДЫ

10. Kotin, I. Yu. (n.d.). Parsiskaia obshchina v mul'tikul'turnom Bombe (po proizvedeniiam Rohintona Mistry) [The Parsi community in multicultural Bombay (based on the works of Rohinton Mistry)]. https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-317-0/978-5-88431-317-0_17.pdf
11. Mistry, R. (2019). Khrupkoe ravnovesie [A fine balance] (I. Bernatskaya, Trans.). <https://www.litres.ru/book/rohinton-mistri/hrupkoe-ravnovesie-49575504/chitat-onlayn/> (Original work published 1995)
12. Ondaatje, M. (2011). Angliiskii patsient [The English patient] (N. Krotovskaya, Trans.). Azbuka, Azbuka-Atticus. (Original work published 1992)
13. Panova, O. Yu. (n.d.). Puti sovremennoi prozy v Velikobritanii i SShA [The paths of contemporary prose in Great Britain and the USA]. <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-sovremennoy-prozy-v-velikobritanii-i-ssha>
14. Pavlova, O. V. (2012). Kategorii "istoriia" i "pamiat'" v kontekste postkolonial'nogo diskursa (na materiale proizvedenii J. M. Coetzee i K. Ishiguro) [The categories of "history" and "memory" in the context of postcolonial discourse (based on the works of J. M. Coetzee and K. Ishiguro)] [Abstract of Cand. Sci. (Philology) dissertation]. Moscow.
15. Said, E. W. (1993). Culture and imperialism. Vintage. https://monoskop.org/images/f/f9/Said_Edward_Culture_and_Imperialism.pdf
16. Sidorova, O. G. (2005). Britanskii postkolonial'nyi roman poslednei treti XX veka v kontekste britanskoi literatury [The British postcolonial novel of the last third of the 20th century in the context of British literature]. Ural University Press.
17. Takhar, J. (n.d.). Rohinton Mistry, writer from elsewhere. Canadian Literature and Culture in the Post-Colonial Literature and Culture. <http://postcolonialstudies.memory.edu/wp-admin/post.php?Post=205&action=edit>
18. Tolkachev, S. P. (n.d.). Postkolonial'naia literatura: "Novyi stsennarii" [Postcolonial literature: "New scenario"]. <https://cyberleninka.ru/article/n/postkolonialnaya-literatura-novyy-stsenariyfalse>
19. Yezhov, P. S. (2003). Khudozhestvennoe svoeobrazie prozy M. Ondaatje: Evoliutsiia tvorchestva [Artistic originality of M. Ondaatje's prose: The evolution of creativity] [Cand. Sci. (Philology) dissertation, Nizhny Novgorod]. <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-svoeobrazie-prozy-m-ondaatzhe-evolyutsiya-tvorchestva>



Academic journal:
“LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms”, 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 97-117
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

CORPOREALITY AND TRANSGRESSION IN ALLA GORBUNOVA'S AUTOFICTION

L. S. Meliksetyan, A. G. Osipyan

Russian-Armenian University
Institute of Philology and Intercultural Communication
lilit.meliksetyan@rau.am alice.osipian@gmail.com

Abstract. The article focuses on the function of corporeality in Alla Gorbunova's autofictional narrative, primarily examining the first part of the collection *The End of the World, My Love*.

The study examines three short stories arranged in a linear chronological sequence. “The Market” depicts the autofictional heroine's adolescent experience, “Against the Law” centers on her university years, and in “Bedyā” the temporal scope expands to include her married life. In each narrative, corporeality operates in a distinct manner, foregrounding specific structural and thematic focal points.

In “The Market” the body appears as a pre-reflective mode of being-in-the-world: it becomes a site of perception and a condition of experiential freedom. The concept of “body as medium” emerges from a comparison between Gorbunova's poetics and Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, especially his discussion of vision in *Phenomenology of Perception*. The protagonist's free perceptual openness stands in opposition to the disciplinary regime enforced by her family. Normativity in the story is examined through a Foucauldian framework, primarily drawing on *Discipline and Punish*. Wolf Schmid's *Narratology* is also used as a methodological foundation.

In “Against the Law,” the concluding text of the first, eponymous section of the collection, the heroine confronts the limits of her own corporeality through extreme practices. The narrative is interpreted through Georges Bataille's theory of transgression as read by Micheal Foucault. The analysis also draws on Sergei Zenkin's commentary on this notion. The text's poetics of decay are further examined through close attention to Gorbunova's language strategies and the interplay between narrator and character speech, following Wolf Schmid's *narratology*. Transgressive search becomes the organizing principle of the narrative, and the body serves as the locus of that search.

The study concludes with an analysis of “Bedyā”, a story about the protagonist's older relative. The focus here shifts to gender and biopolitical concerns. Drawing on Nikolas Rose's paper *Neurochemical Selves*, the paper explains how “psychopharmalogical societies” shape the destinies of the female characters in the heroine's family. The influence of Micheal Foucault's theories of power is also evident, while Elaine Showalter's *The Female Malady*

provides a framework to understand the gendered constructions of madness. The disciplinary regulation and suppression of the older woman's corporeality are seen as reasons of traumatic experience, which the narrator revisits in the other stories of the collection.

The article demonstrates that this dynamic model of corporeality assumes a plot-generating function within Gorbunova's autofictional narrative: from phenomenological immediacy, to the experience of transgressive limits, and finally to normalization and suppression. In this way, *The End of the World, My Love* represents the body as a space of both freedom and vulnerability, while autofictional writing emerges as a form of expression articulated from within embodied experience.

Keywords: Alla Gorbunova, autofiction, corporeality, narratology, phenomenology, Michel Foucault, Georges Bataille, transgression, biopolitics, gender, disciplinarity.

For citation: Meliksetyan, L.S., Osipyan A.G. Corporality and transgression in Alla Gorbunova's autofictional narrative / L. S. Meliksetyan, A. G. Osipyan. – Text: direct // *Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal*. – 2026. – № 1 (3). – P. 97–117.

Современная Литература / Contemporary Literature

УДК 821.161.1.09"20" + 82.0

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян

Российско-Армянский университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации
lilit.meliksetyan@rau.am, alice.osipian@gmail.com

ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

Аннотация. В статье исследуется функция телесности в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой, преимущественно на материале первой части сборника «Конец света, моя любовь».

В качестве объекта исследования выбраны три рассказа, выстраивающиеся в линейную хронологию: рассказ «Рынок» повествует о подростковом опыте автогероини, в тексте «Против закона» рассказывается о времени студенчества, а в «Беде» временной пласт расширяется до замужества главной героини. В каждом из рассказов телесность функционирует по-разному, подчеркивая нужные нарративные и смысловые точки.

К примеру, в «Рынке» тело предстает как до-рефлексивный способ бытия в мире, становится рецептором восприятия и создает пространство свободы. Идея «тела-медиума» исходит из сравнения письма Горбуновой и концепции французского философа Мориса Мерло-Понти (в частности, его работу «Феноменология восприятия»), особенно на его высказывания о взгляде и «способе смотреть». В оппозицию свободной перцепции автогероини рассказа встает дисциплина, которую ей навязывает семья. В тексте А. Горбуновой нормативность во многом построена на идеях Мишеля Фуко, в качестве методологической базы авторами берется его книга «Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы». Также авторами используются методы «Нарратологии» Вольфа Шмида.

В рассказе «Против закона», который является завершающим текстом первой (одноименной) части сборника, героиня исследует предел собственной телесности, обращаясь к экстремальным практикам. В данном исследовании нарратив саморазрушения объясняется с применением концепции трансгрессии Жоржа Батая в интерпретации Мишеля Фуко. Авторы также ссылаются на статью Сергея Зенкина, посвященную этой концепции. Поэтика распада презентуется также с помощью анализа языка А. Горбуновой и обращения автора с речью персонажей (на базе «Наркологии» Шмида). Трансгрессивный поиск признается ключевой идеей текста, а тело — инструментом этого поиска.

Исследование завершает рассказ «Беда», в котором повествуется о старшей родственнице автогероини. В данном рассказе фокус исследования держится на гендерной и биополитической проблемах. Авторы обращаются к статье Николаса Роуза *Neurochemical Selves*, показывая, как «психофармакологические общества» влияют на судьбы героинь. Здесь также прослеживается влияние концепций власти Мишеля Фуко, а работа Элейн Шоултер *The Female Malady* помогает выявить проблему гендерной

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

маркированности безумия. Дисциплинаризацию и подавление телесности старшей женщины в семье авторы связывают с травматическим опытом, который автогероиня осмысляет в других текстах сборника.

В статье показано, что динамичная модель телесности берет на себя сюжетообразующую функцию в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой. От феноменологической непосредственности к опыту предела, и далее к нормализации и подавлению. Таким образом, подход Аллы Горбуновой в сборнике «Конец света, моя любовь» репрезентует тело как пространство свободы и уязвимости, а автофикциональное письмо как форму высказывания изнутри телесного опыта.

Ключевые слова: Алла Горбунова, автофикшн, телесность, нарратология, феноменология, Мишель Фуко, Жорж Батай, трансгрессия, биополитика, гендер, дисциплинарность.

Для цитирования: Меликсетян, Л.С., Осипян А.Г. Телесность и трансгрессия в автофикциональном нарративе Аллы Горбуновой / Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 97–117.

«Я должен отделить от моего «я» мое тело, которое понимается как вещь среди вещей» [6, с. 12], – писал французский философ Морис Мерло-Понти. «Феноменология восприятия» Мерло-Понти вышла в 1945 году, 75 лет спустя Алла Горбунова художественно реализует этот феноменологический принцип, показав, как именно писать телом.

Русскоязычный автофикшн часто обвиняют в чрезмерной эпатажности и демонстративности (к примеру, статья Б. Куприянова «Почему автофикшн не нужен», или статья П. Басинского «Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы»); вот и в рассказе «Рынок» Аллы Горбуновой пространство живет – свиная кровь капает на прилавок, поселковые подростки проливают водку, а местные алкоголики мочатся в штаны. Но рядом с этим героиня, или точнее автогероиня (термином «автогерой» обычно называют нарратора в автофикциональных текстах, но в данном случае феминитив важен) – рассказа постигает первую любовь, чувственность и свободу от нормативной действительности.

Телесность у Горбуновой не получает оценки: свиные головы на рынке не вызывают у героини-подростка ужас и омерзение, а грязь и бедный быт становятся самым способом постижения реальности.

Таким образом, тело и быт переходят из социального контекста в онтологический – героиня живет телом, понимает мир через тело. Это отсылает к феноменологическому понятию «знания до знания», когда опыт проживается до того, как мы способны его осмыслить. Это до-рациональная телесность и открытость присуща письму Горбуновой.

Еще один важный элемент – Горбунова выводит свой «рынок» из автоматизма восприятия с помощью деталей и языка.

«Огромные свиные зажмуренные головы лежали на прилавках, а в центре рынка, между расположенными по периметру рядами лотков, стоял ангар, где продавались хозтовары. В нем жили летучие мыши.» [4, с. 20].

Здесь мы видим, как отвратительно-бытовой образ свиной головы соседствует с летучей мышью, наделенной в современном культурном восприятии коннотациями мистического свойства. Соседство гротеска и готики делают Рынок полумистическим, почти ритуальным пространством. Подобные контрасты не позволяют читателю представить себе «какой-нибудь» рынок (и соответственно, погрузиться в цепочку автоматических ассоциаций с условным рынком в России 90-х); Горбунова пишет «свой» рынок как церемониальное пространство. Если угодно, можно назвать его хронотопом.

Тело рынка, как и тело героини – пространство свободы и маргинальности. Рынок это не просто место, где встречаются герои, но отдельная инстанция, где все «течет»: кровь, водка, молоко, но и время, в котором люди живут на грани нормы и безумия. Можно было бы назвать это карнавальным пространством [2, с. 15], но Горбунова отрицает бахтинскую дихотомию высокого и низкого. Точнее было бы сказать, писательница ее игнорирует, вписываясь в контекст постмодернистской ризоматической иерархии, субстантивного множества. Потому что тело у Горбуновой – не объект наблюдения, не носитель травмы или средство удовольствия. Тело – это единственная живая инстанция, средоточие восприятия, условие того, что мы вообще можем быть в мире.

Мерло-Понти писал: «Я вытесняю осознание того, что мой взгляд служил мне средством познания, и принимаю мои глаза в качестве частичек материи» [6, с. 105]. А вот как Горбунова описывает Вилли, возлюбленного героини: «Он лежал рядом с лотками в отключке, в мокрых от мочи штанах, а я смотрела на него и понимала, что он не похож ни на кого из тех, кого я знала до сих пор» [4, с. 27].

В этом описании нет оценки: героиня не жалеет Вилли, не чувствует к нему снисхождения или брезгливости, но и не превозносит. Потому что Вилли – свободная, необузданная материя, которая не терпит предвзятых форм.

С точки зрения нарратологии, этот эффект достигается через разнополюсную точку зрения, где перцептивный план относится к персонажу, но идеологический план остается нейтрализованным. В данном

контексте, нейтральность – и есть идеология. Таким образом, писательница не просто описывает телесный опыт, а подчеркивает точку зрения, очищенную от оценочных наслоений, что позволяет ей выйти за пределы частного опыта и писать от себя – изнутри чистого восприятия, как и требовал Мерло-Понти

И героиня (как и завещал феноменолог Мерло-Понти) не просто использует свои глаза, чтобы посмотреть на мир, но сама становится взглядом. Это подчеркивает мысль: восприятие не принадлежит сознанию – оно принадлежит телу, которое и есть субъект опыта.

Тексту Горбуновой свойственна присущая постмодернистской эстетике свобода от иерархии, склонность к людофикации, карнавализации, позволяющая взаимодействовать героям, которые не встретились бы в «обычном», бытовом пространстве. Задолго до постмодернистской чувствительности Бахтин писал: «Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальном пространстве особый тип общения, невозможный в обычной жизни.» [2, с. 16]. Так и у Горбуновой рынок становится местом, где подростки на равных общаются как с торговцами, так и с местными бандитами и «братками».

«И рынок был похож на прекрасную балладу, тончайшую и жесточайшую поэзию особого мира “сильных связей”, где действуют пьяницы, бандиты, шлюхи – и во всем этом для меня была какая-то полная очарования “настоящая”, оголенная жизнь» [4, с. 24].

Рынок важен не только как хронотоп, но и как пространство дихотомии языка. Очевидно, что героиня-подросток не стала бы описывать рынок как «прекрасную балладу». Языковой план здесь подчеркивает временной: нарратор-взрослый описывает подростковый опыт своим языком, используя жизненный опыт юности как фабульный материал.

Свободная, но маргинальная телесность у Горбуновой противопоставляется семейному быту. В рассказе «Рынок» дом и семья – пространство дисциплины и нормативности. Стоит сказать, что в сборнике тема семейного опыта и дома раскрывается тоньше и разнообразнее. Но в данном рассказе эта дихотомия отражена довольно ярко.

«Предполагалось, что есть некий “путь” человека: школа, институт, возможно, аспирантура, обзаведение семьей, рождение ребенка, работа в коллективе, на которую нужно ходить каждый день, кроме выходных и отпуска и, наконец, пенсия, ну а там и помирать пора. Я не хотела так жить. Все меня любили и хотели, как лучше, да вот беда – я и впрямь была какая-то не такая» [4, с. 24].

Здесь, в отличие от отрывка о Вилли, присутствует эксплицитная идеологическая оценка [8, с. 68-69]. Нарратор (повествующее «я») отвергает нормативность, открыто говорит: «я не хотела так жить». В языковом же плане здесь вступает наррация героини-подростка, она говорит своими словами, а не словами дистанцированного взрослого, пишущего нарратора. «Все меня любили, хотели как лучше» – скорее всего заимствование речи взрослых родственников героини, которую героиня-подросток услышала и присвоила.

Горбунова отмечает, что героиню «все любили и хотели, как лучше», это напоминает то, как Мишель Фуко писал о механике власти. «Мелкие принуждения» по Фуко составляли большую часть формирования дисциплины: «Постепенно выправляется осанка. Рассчитанное принуждение медленно проникает в каждую часть тела, овладевает им, делает его послушным, всегда готовым и молчаливо продолжается в автоматизме привычки». [7, с. 147].

Однако у Горбуновой «антагонистом» или актором власти является не столько семья, сколько нормативность в целом. Можно предположить, что если тело в рассказе является онтологическим методом существования, то есть самым процессом жития, то нормативные ограничения и запреты – это мутное стекло, заслоняющее мир. Против этого борются почти все герои сборника «Конец света, моя любовь»: не зря раздел, в котором располагается рассказ «Рынок», называется «Против закона».

«Система запретов в моей семье доходила до абсурда: мне долго не разрешали летом гулять по вечерам, а когда разрешили – срок моего вечернего гуляния сокращали по мере все более раннего срока захода солнца. Меня постоянно пугали маньяками, незнакомцами в машинах, которые затаскивают туда девочек, не разрешали одной заходить в парадную...» [4, с. 23].

Еще одна важная часть нормативной культуры, которая ограничивает героиню – недоверие к миру. Внешний мир в семейной парадигме – это опасность, от которой нужно ее уберечь. Иронично, что из этой обстановки она попадает именно на Рынок – пространство хаоса, маргинальности и безумия.

Безумие и маргинальность – характерные черты рассказа. Это тоже отражено через телесность и топос. Рынок заполнен разными персонажами: торговцы, бездомные, алкоголики, проститутки и поселковые сумасшедшие. Среди них четырнадцатилетняя героиня находит себе место и встречает любовь.

Любовь к Вилли – форма выхода из автоматизма. Влюбленность для героини не строится на эротическом влечении. Наоборот, эротическое отсутствует в отношениях героев, хотя казалось бы, телесное освобождение часто ведет именно к этой форме любви.

Но у Горбуновой тело не средство желания, а условие присутствия. В феноменологическом смысле героиня не «владеет» телом, а есть тело, и именно через это она способна любить Вилли – не как объект, а как явление мира.

«Мы с Вилли собирались пожениться, но отношения наши были целомудренными, ничего не было, кроме поцелуев. Вначале я и целоваться не хотела, но Вилли довел меня до слез словами о его погибшей душе, о том, что я его не люблю, раз не хочу с ним целоваться, значит, нужно нам расставаться, а без меня ему и жить незачем. Я расплакалась, и мы начали целоваться». [4, с. 28].

При этом любовь к Вилли не получает никакой моральной оценки: здесь тело снова становится условием восприятия – поэтому оно не может быть маркировано этически. Это находит отражение и в сюжетной линии Вилли: он успел побывать и бездомным, и киллером, и бутлегером при сухом законе; и фантастическим «ковбоем», путешествующем между мирами. Отражено это и в языковом плане, где Вилли получает возможность «говорить своими словами», пусть и в наррации героини.

Вилли – человек без функции, отчужденный как от социальной, так и от экономической системы. Здесь ярче всего прослеживается идея Фуко – выход из дисциплинарности в сторону свободы восприятия. Соответственно, любовь в «Рынке» – это форма сопротивления не только политической, но и экзистенциальной власти.

Фабула линии Вилли граничит между реалистическим и мифологическим – так Вилли становится точкой входа в воображаемое героини.

«Вилли умел путешествовать по измерениям, но за ним там охотились, и он проваливался в страшные нижние миры и просил меня о помощи. Верхние миры, в которых он бывал, выглядели как прекрасные неземные города, и он описывал их мне, когда мы в грозу сидели на лотках и целовались» [4, с. 26].

Это воображаемое раскрывается в других рассказах сборника: Горбунова обращается к мифологическим сюжетам и магическому реализму.

В данном рассказе тело выступает не объектом, а субъектом письма, транслятором опыта. Здесь происходит возвращение к чувственному

опыту, который очищен он призм морали и дисциплины, но не маргинализован. Тело не становится способом впечатлить или эпатировать читателя, оно просто существует в мире, не будучи упорядоченным.

Этот подход позволяет автофикциональной литературе выйти за пределы частного опыта, превращая письмо о себе в письмо от себя – изнутри восприятия, а не о нем. Горбунова не описывает телесный опыт, а пишет телом, превращая текст в форму присутствия.

Наконец, Горбунова добивается этого с помощью тщательно разработанной разнополюсной точки зрения [8, с. 78-79]. В тексте присутствует диегетический нарратор, то есть повествование ведется от первого лица. Здесь мы видим мерцающую наррацию, которая легко и точно переходит от персональной точки зрения героини-подростка (повествуемого «я») к фокализации взрослой рассказчицы (повествующего «я»).

Переход наиболее ярко прослеживается во временном плане точки зрения. Повествующее «я» (взрослая героиня, изучавшая философию) использует временную дистанцию, чтобы переосмыслить свой маргинальный опыт. Чистая перцептивная точка зрения подростка (например, непосредственное восприятие Вилли) сочетается с Нарраториальной Идеологической Точкой Зрения, которая придает хаосу 90-х и рынку метафорическую, поэтическую оценку.

Это двойное видение характерно для автофикшна, материалом для которого служит память; оно позволяет взрослому сознанию осмыслить бунт подростка и подтвердить, что свобода, найденная на Рынке, была истинной.

Таким образом, тело в рассказе «Рынок» А. Горбуновой становится онтологической мерой бытия: текст фокусируется на до-рациональном восприятии опыта. В этом смысле, рассказ «Рынок» может восприниматься как пример воплощенного письма, где тело становится реципиентом опыта и способом сопротивления нормативным моделям.

Однако осмысление телесности в прозе Горбуновой, в частности в сборнике «Конец света, моя любовь» не ограничивается данным подходом.

Мы рассмотрим другой рассказ из сборника – «Против закона». Этот текст закрывает одноименную часть сборника, на которой мы фокусируемся в данной статье.

Если в «Рынке» тело выступает как до-рефлексивная, безоценочная форма присутствия, то в «Против закона» тело восходит к пределу. Здесь тело не органично вписано в маргинальный контекст, а становится

объектом эксперимента. Героиня рассказа осознанно проводит свое тело через экстремальный опыт, чтобы достичь чистого познания. Трансгрессия как метод гнозиса является одной из ключевых идей данного текста.

Важно, что нарратор подчеркивает интеллектуальную природу мышления героинь, – они обе учатся на философском факультете, используют академические термины, рассуждая о своих поступках и аффектах (возникающих вследствие постижения предела).

«Оля писала песни и пела их под гитару, ее интересовало все необычное, экстремальное, девиантное. На философском факультете она также изучала девиантное поведение с точки зрения социальной философии. Настя была известным молодым поэтом, ее стихи уже выходили в виде книги и получили литературную премию. <...> На философском факультете она писала курсовую о философии Ницше и о карнавале у Бахтина» [4, с. 95].

Неудивительно, что и маргинальный, часто болезненный опыт (например, экстремальные сексуальные практики) в тексте описываются отстраненно, с применением академизмов и философских терминов. Как и в «Рынке», телесная близость здесь не эротизирована, а представлена, скорее, как интеллектуальная репликация.

«Настя беспощадно экспериментировала над своим телом и психикой. Ей казалось, что она что-то вроде воина, солдата, для которого эта ежедневная трансгрессия, своего рода не прямое самоубийство – трудная и неприятная работа, но это путь к победе над царством энтропии и смерти, в которое она была заброшена, и его законами» [4, с. 96].

Эта цитата задает вектор повествования: речь идет не о случайной девиации, а о системном движении к пределу. Границе, где субъект подвергает себя испытанию и даже опасности, чтобы достичь гнозиса.

В данном подходе мы видим связь с понятием трансгрессии в толковании Мишеля Фуко, выведенным в его эссе «Предисловие к трансгрессии» [9]. Стоит отметить, что термин принято ассоциировать с Ж. Батаем, вот и Фуко в своем эссе комментирует концепцию Батая и предлагает свою интерпретацию. Мы хотим сравнить понимание трансгрессии у обоих философов и показать, как это осмысляется в прозе А. Горбуновой.

Мы обратимся к статье Сергея Зенкина «Послесловие к трансгрессии» [5], в которой он подробно проанализировал «диалог» между Батаем и Фуко. Вот как Зенкин иллюстрирует батаевское понимание концепции, опираясь на трактат «Эротика»:

«Трансгрессия – это нарушение, пре-ступление, выход за предел, преодоление (обычно ритуальное, то есть обязательное) запрета или табу, налагаемых обществом на некоторые факты человеческой жизни – прежде всего, согласно Батаю, на смерть и сексуальность» [5, с. 53].

В отличие от модели трансгрессии, где предельность напрямую связана с культурой и ритуальностью (например, Батай говорит о прикосновении к мертвому телу как о нарушении табу на сакральность смерти [1, с. 520]), Фуко предлагает мыслить концепцию немного иначе: не как отрицание запрета, а как опыт, в котором граница и нарушение находятся во взаимосвязи.

«Трансгрессия ничего ничему не противопоставляет. <...> В трансгрессии нет ничего негативного. Она утверждает определенное существо, она утверждает ту беспредельность, куда она совершает скачок, впервые открывая ее к существованию. Но в этом утверждении, можно сказать, нет и ничего позитивного: оно не может быть связано никаким содержанием, поскольку его по определению не может удержать никакой предел» [5, с. 55].

Вот и у героинь рассказа «Против закона» трансгрессия – это не бунт, не противопоставление себя конкретной институции, а движение к пределу, на котором субъекту предстоит столкнуться с собственной конечностью. Как героиня рассказа Настя называет свое «непрямое самоубийство» работой и путем к победе над энтропией [3, с. 96], так и Фуко пишет, что это «такая форма мысли, где вопрошание о пределе приходит на смену поискам тотальности и жест трансгрессии заменяет собой процесс противоречий» [5, с. 55].

Именно в таком ключе следует читать эпизоды рассказа, связанные с маргинализированными сексуальными практиками, намеренным причинением боли собственному телу и самообъективизацией. Настя не стремится к социальному освобождению через сексуальность, не декларирует политического протеста и не спорит с конкретными институциями. Ее поступки направлены к пределу как таковому.

«Она хотела телесного экстаза, неотделимого от духовного опьянения, хотела, чтобы плоть стала воплощением божественного логоса, дионисийского начала, той абсолютной невыносимостью, от которой все пути культуры стремятся увести к выносимому» [4, с. 96].

Примечательно, что именно дионисийство в связке с карнавалом Бахтина героиня изучает в университете: «Весь этот смех как будто оправдывал тело, словно заставляя осознать физиологически-телесные рамки, и именно этого оправдания так не хватало Насте» [4, с. 97].

Здесь стоит отметить автофикциональную природу повествования: А. Горбунова окончила философский факультет СПбГУ, поэтому неудивительно видеть данные реминисценции в ее литературном творчестве. Можно предположить, что именно этот опыт позволяет Горбуновой совершить столь органичный переход от тела как реципиента, медиума восприятия к совершенно иному подходу: тело как инструмент познания, однако работающий только в условиях риска и разрушения. Если в «Рынке» тело позволяет увидеть мир, то в «Против закона» оно открывает бездну.

Тем не менее трансгрессия у Горбуновой не диалектична. Мы полагаем, что с идеологической точки зрения героини рассказа, гнозис – не точка, которую можно достичь, а горизонталь, по которой следует свободно перемещаться. То есть пережив «предел» и столкнувшись в собственной конечностью, субъект не завершается, а продолжает «колебаться».

«Трансгрессивное существо, по Батаю/Фуко, находится в состоянии постоянного трепета, колебания, то вырывается за свои пределы, то возвращается назад, упорно переступая не черту внешнего запрета, а черту своего собственного онтологического предела» [5, с. 58].

В «Против закона» подобное колебание проявляется и стилистически: в непрерывном движении между экстатическими эпизодами и постсоветской повседневностью. То есть трансгрессия не закрепляется и не приводит к катарсису.

Особый интерес представляет аспект, в котором текст Горбуновой соединяет концепции обоих философов. А именно – взаимоотношение «трансгрессивного существа» с Другим. У Батая это встроено в обряд, в культуру и коллективное действие: размыкается изолированность индивида, экстремальный опыт предполагает сообщение и временное восстановление непрерывности бытия. У Горбуновой это также разворачивается в межсубъектном пространстве: героини рассказа «Против закона» Настя и Оля не опираются на конкретные нормы среды, они живут в России 90-х годов, в условиях распада привычных социальных норм; при этом, постоянно находятся в контакте друг с другом и с людьми вокруг. Трансгрессивный опыт проживается в коммуникации (порой травматической и рискованной). Соответственно, здесь нет батаевского «попрания сакрального» (потому что сакральное размыто), но есть присутствие Другого как обязательное условие проживания «предельного» опыта. Однако это присутствие не приводит к обрядовому соединению, опыт рождается совместно, но переживается индивидуально. То есть, Другой здесь – необходимое условие опыта, но не его смысловой центр. К

примеру, Настя не привязывается (и толком не вступает в диалог) ни к одному мужчине, с которым вступает в интимную связь. Другой – это фон сцены, а суть ее – сам предел. Здесь Горбунова присоединяется к фуколтианской интерпретации, в которой субъект, проживая трансгрессивный опыт, в первую очередь сталкивается с собственной границей.

Однако если трансгрессивный опыт не завершается смысловым синтезом, то возникает вопрос о форме его выражения. Способен ли язык выразить движение к пределу, не приводя его к завершающей точке?

Вопрос вербализации трансгрессии волновал и Фуко, ведь «предел» требует иного типа высказывания, выходящего за рамки рационально-диалектического дискурса. Мы не станем погружаться в анализ Фуко/батаевского языка трансгрессии, а сосредоточимся на том, как это отражено в поэтике Горбуновой.

«“The path of excess leads to the tower of wisdom”. Это был гнозис; это была стихийная русская тантра. Настя слышала голос – из-под корней, из озера, из-под мха, голос стихии – и узнавала его как абсолютное, изначальное желание не быть; она словно проваливалась в обморок небытия, беспмятство, бред, когда ты выходишь за грань, чтобы принадлежать – не важно кому, и растворяешься в нем, в космической стихии» [4, с. 102].

Цитата Уильяма Блейка здесь не случайна. «Дорога излишеств приводит к дворцу мудрости» [3, с. 357], третья из «Пословиц ада» из прозаической поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», почти дословно отражает концепцию Батая/Фуко. Интересно, что финальная притча у Блейка семантически во многом повторяет ее: «Довольно! — то же самое, что: Чересчур!» [3, с. 363].

Это может показаться довольно диалектическим тезисом, а вот его продолжение, «стихийная русская тантра», разрушает диалектику, работая как культурно-эзотерический оксюморон. Мы полагаем, что таким образом, нарратор подчеркивает свое ироническое отношение к «книжному» мышлению героини. Это снова отсылает нас к концепции Шмида, согласно которой с помощью оппозиций точек зрения нарратора и персонажа в тексте появляется дополнительный слой.

Показательна и завершающая фраза фрагмента: «...когда ты выходишь за грань, чтобы принадлежать – не важно кому, и растворяешься в нем, в космической стихии».

Здесь субъект стремится не к конкретному сообщению, а к утрате собственного «я» в условной «космической стихии». Тем самым, опыт

предела приближает героиню к собственной конечности, а не снятию дисциплинарного запрета. Язык иллюстрирует колебания между философской формулой, религиозно-эзотерическими вспышками и поэтикой распада.

Один из ключевых эпизодов рассказа разворачивается в «интимном салоне», где работает Оля, а Настя решает провести там одну ночь, с той же мотивацией поиска гнозиса через саморазрушение. Девушки работают там под чужими именами: «Олю в салоне звали Софией, как Премудрость. Настю называли Марией, как Магдалину» [4, с. 104].

Игра с именами стоит особого внимания. София здесь выступает гностическим символом, персонификацией божественного знания. Мария Магдалина традиционно ассоциируется с грехом и очищением через служение. Сакральные имена в тексте Горбуновой перемежаются с бытовыми, а порой даже соединяются («Оля-София») в одной синтаксической конструкции. Это работает как обожествление повседневного, но и как профанация сакрального.

«И Мария говорила: В моей слабости не покидайте меня и не бойтесь моей силы. <...> И София говорила: возьмите у меня знание из печали сердечной. И Мария говорила: идите к детству и не ненавидьте его. В ту ночь в том месте Мария и София, Настя и Оля, были брошены на землю, и любой мог прикоснуться к ним и взять по своему желанию – либо на час, либо на всю ночь» [4, с. 105].

С нарратологической точки зрения, здесь происходит колебание между речью персонажей и речью нарратора. София и Мария говорят от себя, формально перед нами не прямая речь персонажей. Однако речь стилизована и звучит почти литургически. Стилистическая организация речи выходит за рамки психологической достоверности и снова представляет нам мерцающую фокализацию, где языковой план принадлежит не персонажу, а недиегетическому нарратору [8, с. 111-112].

В финале рассказа трансгрессивный опыт так и не приводит к катарсису: «Это был поиск какого-то знания, какое-то запредельное исследование, и жуткое, невероятное одиночество и потерянности. Рядом неслышно плакала София: ей было стыдно и грустно, что она привела сюда свою подругу» [4, с. 106].

София – символ мудрости – оказывается стыдящейся, то есть знание не торжествует, а опыт проживается амбивалентно. Однако мотив вечного стремления к пределу в итоге приводит к размышлениям о прощении: «Нужно было научиться прощать: простить тело, которое не было ни в чем виновато, простить плотскую любовь за то, что в ней есть семя зла.

Простить себя – неизвестно за что – и перестать наказывать снова и снова» [4, с. 106].

Так тело, служившее своеобразной лабораторией эксперимента, полем для экстатических переживаний и поиска знания через разрушения, наконец-то просит нежности. Может показаться, что здесь появляется диалектическая оппозиция греха и очищения, но мы видим в этом скорее стремление к этическому принятию телесности. Тело перестает быть отчужденным объектом наказания, но требует милосердия.

Рассказ завершается карнавальной сценой, которую Настя застаёт утром, посленочи проведенной в «интимном салоне». Карнавал не отменяет и не завершает трансгрессивный опыт, а скорее проецирует его на более широкую перспективу. Интересно, как это рифмуется с бахтинским карнавалом, который героиня изучает в университете. Это не случайно, как и сходство с праздником, о котором писал Батай [1, с. 571]. Как и в «Рынке», в «Против закона» карнавальное пространство стирает социальные иерархии, приближая нас к батаевскому торжеству единения и сообщения. Однако Настя не подключается к нему, не участвует, а остается в стороне, при этом карнавал оказывает на нее эмоциональное впечатление. Если в начале рассказа героиня искала в карнавальном измерении «инобытие Диониса» [4, с. 97], и в смехе находила оправдание тела, то в процессе повествования она проделывает путь от поиска гнозиса к трансгрессии, одиночеству, а в итоге прощению и открытому смеху: «В ее сердце было знание, полное боли и любви, легкое, поющее знание. И она рассмеялась» [4, с. 107].

Еще одним важным сюжетным аспектом рассказа «Против закона» является взаимодействие героини с медициной и фармакологией. В тексте присутствует длинный монолог Насти, адресованный психиатру, который позже назначает ей медикаментозную терапию, но та «не помогает» [4, с. 103]. Есть также упоминание «дурной наследственности»: Настя рассказывает о сестре бабушки, которая болела шизофренией, и о собственном опыте психоза.

Данная тема представляется важной в контексте изучения творчества А. Горбуновой. Однако, чтобы раскрыть ее шире, мы выбрали другой текст из сборника «Конец света, моя любовь». Тема ментального здоровья так или иначе появляется во многих текстах сборника: в рассказе «Воспоминания о забытом возлюбленном» есть эпизод попытки отравления таблетками, в «Против закона» длинный монолог о депрессии, автогероиня то и дело упоминает о своем нестабильном ментальном

состоянии. Однако именно в рассказе «Беда» эта тема раскрыта наиболее полно.

Рассказ повествует о судьбе той самой бабушкиной сестры, о которой говорилось в «Против закона». Здесь легко прослеживается автофикциональная природа нарратива Горбуновой, ведь похожие семейные сюжеты появляются и в других текстах. Можно предположить, что главная героиня «Рынка», Настя из «Против закона» и первичный нарратор в «Беде» задуманы как один и тот же персонаж. Мы видим сходство в наррации, также их объединяют некоторые фабульные узлы, хоть они и повествуют о разных временных пластах: в «Рынке» героиня совсем юная, в «Против закона» – студентка, а в «Беде» сюжет объединяет несколько периодов жизни героини, от детства до замужества. Тем не менее во всех перечисленных (и почти всех остальных рассказах первой части сборника) текстах присутствуют схожие фабульные точки. Таким образом, первую часть сборника, на которой мы фокусируем внимание в данном исследовании, можно назвать автофикциональной.

Вспомним работу британского социолога Николаса Роуза, развивающего фуколдианскую тему биополитики. Если Фуко был сосредоточен на дисциплинарных и институциональных механизмах власти, в том числе с точки зрения медицины и фармакологии («Рождение клиники»), то Роуз обращает внимание на то, как в современном обществе психофармакология трансформирует понимание субъектом самого себя [10]. В статье *Neurochemical Selves* (с англ. «Нейрохимические “я”») Роуз описывает постепенный переход общества к «соматической индивидуальности», в котором ключевые аспекты личности определяются через телесные, нейрохимические параметры [10, с. 54]. Страдания же все чаще интерпретируются как дисфункция мозга, подлежащая фармакологической коррекции. Однако это делается не насильственно, агентом такого перехода не является институция или представитель власти; субъект сам воспринимает себя через «работу мозга», а точнее набор биохимических процессов и реакций.

Почему, на наш взгляд, это применимо к рассказу «Беда» и судьбе его героини? В тексте Горбуновой болезнь и лечение не институционализируется, там не фигурирует психиатрическая клиника как дисциплинарное пространство. В сюжете заявлен врач-психиатр, но лишь единожды; основное «лечение» исходит от семьи, иногда в обход государственной системы. Яркий пример – эпизод, где из магазинов пропал литий, препарат, который принимала Беда, и семья стала давать ей литий, который удалось «добыть» на заводе, фактически незаконно [4, с. 92].

Н. Роуз писал: «Мы можем называть такие общества “психофармакологическими”. Это общества, в которых модификация мыслей, настроения и поведения с помощью фармакологических средств стала более или менее рутинной. <...> Человеческие субъективные способности стали рутинно преобразовываться психиатрическими препаратами» [10, с. 46].

Именно в таком «психофармакологическом» обществе и живет Бедя, ее тело теряет субъектность и становится телом с диагнозом. Стоит отметить, что в работе Роуза речь идет скорее о внутреннем восприятии субъектом самого себя. В «Беде» роузовская идея существует параллельно с фуколтианской, так как дисциплинаризация тела идет и снаружи (из семьи) и изнутри, с молчаливого согласия героини. В рассказе не упомянуто, как сама Бедя относится к лечению, но нет и признаков того, что героиня ему противится.

Однако нарратор открыто выражает свое несогласие с методами лечения Беди, рассуждает о том, как сложилась бы жизнь ее «двоюродной бабушки», если бы та не попала в условия советской психиатрии.

«Когда ей было девятнадцать лет, она с другими студентами поехала «на картошку», и там вдруг разделась догола, начала бегать и кричать непристойности. Вызвали родных, увезли ее и положили в психиатрическую больницу. Благодаря связям родителей, ее лечил какой-то лучший психиатр того времени, который «весь театральный Петербург в руках держал». Он назначил ей сильные лекарства и сказал: “Надо спасать голову”» [4, с. 86].

Врачебная формулировка «надо спасать голову» демонстрирует тот сдвиг, о котором писал Роуз, когда говорил, что страдание перешло из психологического пространства в биополитическое: «...теперь оно проецируется на само тело или на один конкретный орган – мозг» [10, с. 54].

Болезнь Беди, вызванная, как позже выясняется в рассказе, опытом сексуализированного насилия в юности, не осмысляется как экзистенциальная. Бедя перестает быть субъектом, как только получает диагноз, и дальше живет в роли носителя биологической дисфункции.

Еще одна важная тема – гендерная социализация и роль сексуализированного насилия в ней. В одном из эпизодов Бедя рассказывает, что в юности на нее напал знакомый мужчина и вскоре после этого «начались голоса». Британская писательница и литературовед Элейн Шоуолтер в своей книге *The Female Malady* (с англ. «Женская болезнь») говорит, что безумие в западной культуре зачастую представлялось как

аспект женственности: «даже когда безумием страдали мужчины, оно «метафорически и символически представлялось как женское» [11, с. 4]. По мнению Шоултер, психиатрия в том числе сформировалась внутри этих представлений о гендерной маркированности ментальных расстройств. В этом контексте судьба Беди это не частный клинический случай, она включена в длительную традицию медикализации женского тела и аффекта. Как и у Роуза (в меньшей степени), в идеях Шоултер психиатрический диагноз и последующая терапия выступает не нейтральным инструментом помощи, а способом дисциплинаризации, но здесь это прямо связано с подавлением женской субъектности.

В рассказе также присутствует мотив подавления сексуальности. Нарратор не раз упоминает, что Беда боится мужчин, а все, что связано с близостью, ее тревожит и раздражает. Шоултер подчеркивает, что «женская сексуальность и женская природа» часто рассматривались как патология в истории психиатрии [11, с. 10]. В «Беде» нет прямых указаний на то, что диагноз «шизофрения» и лечение тяжелыми медикаментами коррелируется с гендерной принадлежностью героини, однако подчеркивается, что природа ее расстройства связана с травмой и подавленными желаниями. В отличие от Насти из «Против закона» (которая, с большой вероятностью, является рассказчицей в «Беде»), чья телесность переживалась как пространство риска и эксперимента, Беда оказывается лишена любого предельного опыта, из-за чего она «стала инвалидом» [4, с. 87]; ее тело заранее вписано в нормативность, сначала благодаря опеке матери, а затем с помощью клинического контроля.

Сцена смерти Беди в конце рассказа вводит в текст предельную форму телесности; распухшее, «свалившееся в кипятке» тело утрачивает узнаваемость и субъектность. В финале тело Беди скрывают в закрытом гробу и кремируют, окончательно выводя его из поля бытия. Таким образом, дисциплинаризация и психофармакологическая нормализация тела завершается жестом радикального исключения.

«В морге она лежала в закрытом гробу. Потом ее изуродованное тело предали огню. Урна была большая и тяжелая, ее подхоронили к родителям, которые, быть может, единственные на свете любили умершую. Там, рядом с мамой и папой, покоится ее прах. Она была дитя любви, и звали ее Изабелла, в честь матери. Но все называли ее Беда» [4, с. 93].

Анализируемый рассказ демонстрирует не столько индивидуальную трагедию, сколько исторически сложившийся способ обращения с женским телом, в котором травма и ментальные особенности переводятся в медицинское поле и подлежат коррекции. На фоне трансгрессивных

поисков Насти («Против закона») и свободной перцепции автогероини рассказа «Рынок» судьба Беди выстраивается как альтернативный сценарий. Вместо органично вписанного в мир тела-медиума или ищущего гнозис тела-предела, мы видим тело дисциплинированное, вписанное в нормативность ценой потери субъектности. Эта напряженная рифма позволяет рассматривать первую часть сборника «Конец света, моя любовь» как целостное исследование женской телесности в условиях постсоветской культурной трансформации.

Таким образом, на примере этих рассказов можно увидеть, что тело играет важную роль в наррации А. Горбуновой, наряду с памятью, осмыслением времени и гендерной оптикой. Обращения к трем рассказам сборника предоставляет возможность рассмотреть телесность как динамическую систему, разворачивающуюся в нескольких философско-нарративных пластах. В «Рынке», где рассказывается об опыте юности, тело существует как свободный реципиент: героиня познает мир не через логоцентричную рефлексию, а через свободное восприятие, что соотносится с феноменологическим пониманием телесности как первичного способа бытия в мире. Нарративная организация текста, мерцающая фокализация, позволяет соединить непосредственность подросткового опыта с ретроспективным взглядом взрослой рассказчицы. Тело здесь не маргинально, но и не нормативно, оно направляет само письмо.

В «Против закона» медиальность радикализируется: тело перестает быть перцептором, а становится инструментом познания. Экстремальный опыт не приводит к гнозису, но ведет к попытке прощения и проживанию ее через карнавальный смех. Рассказ написан от третьего лица, однако точка зрения нарратора зачастую приближается в точку зрения персонажа, наслаиваясь и разделяясь так, чтобы подчеркнуть устройство автофикциональной памяти. Предельность опыта осмысляется в том числе через семейную и психофармакологическую оптику, что позволяет встроить фабулу рассказа в единую сюжетную траекторию сборника.

«Бедя» меняет перспективу, презентуя тело как объект клинического и дисциплинарного контроля. Вокруг Беди строится единая наррация, в которой проявляются узнаваемые черты рассказчиков предыдущих текстов. Этот рассказ во многом объясняет стремление к свободе и разрушению, которое мы могли заметить в идеологической перспективе автогероини сборника.

Три рассказа, наряду с другими текстами сборника, образуют вариативную модель женского субъекта в постсоветском пространстве. Автофикциональная форма объединяет репрезентации разного опыта в

Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

единую биографическую, а также поколенческую линию, где память, трансгрессия и дисциплинарное насилие существуют в напряженной взаимосвязи. Обращение к феноменологии, фукольтианской концепции власти, идее трансгрессии как метода познания и современной биополитической философии выявляет различные уровни одного и того же процесса – исторически и культурно обусловленного «нормирования» женской телесности. В этом смысле, проза Горбуновой демонстрирует не частный опыт, а метод современного автофикционального письма, в которой тело становится не темой, а формой мышления и ведущим принципом наррации.

Литература

1. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. – М.: Ладомир, 2006. – 734 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990 – 543 с.
3. Блейк У. Избранные стихи / сост., предисл. и коммент. А. Зверева. – М.: Прогресс, 1982. – 558 с.
4. Горбунова А. Конец света, моя любовь. – М.: НЛО, 2020. – 318 с.
5. Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. – 2019. – Т. 29, № 2. – с. 51-62. – DOI: 10.22394/0869-5377-2019-2-51-62.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – М: Ювента, 1999. – 608 с.
7. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М.: Ad Marginem, 2025 — 367 с.
8. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Foucault M. A Preface to Transgression // Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. – P. 29-52.
10. Rose N. Neurochemical selves // Society. – 2003. – Vol. 41, № 1. – P. 46-59. – DOI:10.1007/BF02688204.
11. Showalter E. The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980. – New York: Pantheon Books, 1985. – P. 310.

References

1. Batai, Zh. (2006). Prokliataia chast'. Sakral'naia sotsiologiia [The accursed share: Sacred sociology]. Ladomir.
2. Bakhtin, M. M. (1990). Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia i Renessansa [Rabelais and his world: Folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Khudozhestvennaia literatura.

**Л. С. Меликсетян, А. Г. Осипян. ТЕЛЕСНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ В
АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ НАРРАТИВЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ**

3. Bleik, U. (1982). *Izbrannye stikhi* [Selected poems] (A. Zverev, Comp., Pref., & Comment.). Progress.
4. Foucault, M. (2025). *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tiur'my* [Discipline and punish: The birth of the prison]. Ad Marginem.
5. Foucault, M. (1977). A preface to transgression. In *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (pp. 29–52). Cornell University Press.
6. Gorbunova, A. (2020). *Konets sveta, moia liubov'* [The end of the world, my love]. NLO.
7. Merlo-Ponti, M. (1999). *Fenomenologiiia vospriiatiia* [Phenomenology of perception]. Iuventa.
8. Rose, N. (2003). Neurochemical selves. *Society*, 41(1), 46–59. <https://doi.org/10.1007/BF02688204>
9. Shmid, V. (2003). *Narratologiiia* [Narratology]. Iazyki slavianskoi kul'tury.
10. Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness and English culture, 1830–1980*. Pantheon Books.
11. Zenkin, S. (2019). *Posleslovie k transgressii* [Afterword to transgression]. *Logos*, 29(2), 51–62. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2019-2-51-62>



Academic journal:
"LITERARY STUDIES:
contemporary paradigms", 2026, vol. 2
№ 1 (3) pp. 118-129
ISSN 3093-9003 (online)
<https://journals.nuu.uz/index.php/literarycriticism>

THE FUNCTION OF DUALITY AS A FEATURE OF MAGICAL REALISM IN THE NOVEL MY CHILDREN

Feruza Makhkamovna Irkabaeva

PhD, Senior Lecturer
Department of Russian Literary Studies

Abstract. The article examines the function of duality as one of the key features of magical realism in Guzel Yakhina's novel *My Children*. The paper explores the transformation of the principle of duality, characteristic of Romantic aesthetics, within the artistic system of magical realism, where the interaction between the real and the unreal worlds becomes a means of comprehending historical reality, the inner world of the protagonist, and the processes of the individual's spiritual transformation.

The study focuses on the image of the novel's protagonist, Jakob Bach, whose evolution is revealed through the constant interaction of two spaces: the real world of Gnadenthal, connected with the historical events of the era, and the unreal space of Udo Grimm's farmstead, filled with mythological and fairy-tale elements. The article analyzes how the protagonist's transition from one world to another reflects changes in his consciousness, inner crises, and attempts to overcome life's hardships. Particular attention is paid to the key stages of Bach's spiritual transformation: his love for Klara, life on the farmstead, the experience of loss, the realization of fatherhood, and his turn to the creation of fairy tales. It is demonstrated that the unreal world becomes for the protagonist not a form of escape from reality, but a way of comprehending tragic reality and restoring inner integrity.

The article also examines the artistic details and symbolic images in the novel, including the image of the screen, the motif of the thunderstorm, folklore elements, and fairy-tale motifs, all of which play an important role in shaping the poetics of duality. In conclusion, the study argues that the principle of duality in *My Children* performs not only compositional and plot-related functions, but also serves as the primary means of revealing the novel's philosophical concept, reflecting the interconnection between historical memory, personal identity, and the creative essence of the human being.

Keywords: novel, magical realism, duality, real and unreal, artistic functions.

For citation: Irkabaeva, F. M. The function of dual world as a sign of magical realism in the novel "My Children" / F. M. Irkabaeva. – Text: direct // *Literary Criticism: a Modern Paradigm: scientific and theoretical journal*. – 2026. – № 1 (3). – P. 118–129.

Современная Литература / Contemporary Literature

УДК 821.161.1.09-31 + 82-312.1

Иркабаева Феруза Махкамовна

PhD, старший преподаватель
кафедры русского литературоведения

ФУНКЦИЯ ДВОЕМИРИЯ КАК ПРИЗНАК МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНЕ «ДЕТИ МОИ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию функции двоемирия как одного из ключевых признаков магического реализма в романе Гузель Яхиной «Дети мои». Рассматривается трансформация принципа двоемирия, характерного для романтической эстетики, в художественной системе магического реализма, где взаимодействие реального и ирреального миров становится способом осмысления исторической действительности, внутреннего мира героя и процессов духовной трансформации личности.

В центре исследования находится образ главного героя романа – Якоба Баха, чья эволюция раскрывается через постоянное взаимодействие двух пространств: реального мира Гнаденталя, связанного с историческими событиями эпохи, и ирреального пространства хутора Удо Гримма, наполненного мифологическими и сказочными элементами. Анализируется, каким образом переход героя из одного мира в другой отражает изменения его сознания, внутренние кризисы и попытки преодоления жизненных потрясений. Особое внимание уделяется ключевым этапам духовной трансформации Баха: любви к Кларе, жизни на хуторе, переживанию утраты, осознанию отцовства и обращению к созданию сказок. Показано, что ирреальный мир становится для героя не формой ухода от действительности, а способом осмысления трагической реальности и восстановления внутренней целостности. В статье анализируются художественные детали и символические образы романа, в частности образ ширмы, мотив грозы, фольклорные элементы и сказочные мотивы, выполняющие важную функцию в формировании поэтики двоемирия. В заключении мы приходим к выводу, что принцип двоемирия в романе «Дети мои» выполняет не только композиционную и сюжетную функции, но и становится основным средством раскрытия философской концепции произведения, отражающей взаимосвязь исторической памяти, личностной идентичности и творческого начала человека.

Ключевые слова: роман, магический реализм, двоемирие, реальный-ирреальный, художественные функции.

Для цитирования: Иркабаева, Ф. М. Функция двоемирия как признак магического реализма в романе «Дети мои» / Ф. М. Иркабаева. – Текст: непосредственный // Литературоведение: современная парадигма: научно-теоретический журнал. – 2026. – № 1 (3). – С. 118–129.

В современной литературоведческой науке особое внимание уделяется изучению художественных приемов, способствующих созданию многослойного восприятия реальности в художественных текстах. Одним из таких приемов является двоемирие.

Двоемирие – термин, характерный для романтизма, которое трактуется как «наиболее универсальный конфликт художественной литературы, концентрирующий в себе все возможные бинарные конфликтные оппозиции, воплощение двуединой сущности мира – духовного и материального, невидимого и легко ощутимого» [1, с.1]. Принцип двоемирия в художественной литературе претерпел изменения, вышел за рамки романтизма, занимая важное место в магическом реализме. Так, например, по мнению современного исследователя Е.Г. Масловой, важными признаками магического реализма является «изображение двух художественных миров (реального и ирреального) рационалистическое видение реальности и принятие логики сверхъестественного как части обыденной жизни» [2, с.3.]. В условиях магического реализма принцип двоемирия приобретает новые функции: он позволяет автору одновременно передавать рациональное восприятие событий и их сверхъестественную, сказочную интерпретацию, раскрывая глубинные психологические и духовные трансформации героев.

Роман современной российской писательницы Гузель Яхиной «Дети мои» представляет собой яркий пример реализации этого принципа. Роман, повествующий о судьбе российского немца Якоба Баха, представлен двумя типами пространства – реальным пространством города Гнаденталь, где происходят исторические события (Гражданская война, голод 1932–1933 годов, коллективизация), и ирреальным пространством хутора Удо Гримма, где происходят сверхъестественные события. Автор через сочетание реального и ирреального показывает эволюцию главного героя, Якоба Баха, от неприметного сельского учителя до творца новой реальности и хранителя фольклорной традиции. Двоемирие здесь не только формирует художественный образ героя, но и становится инструментом философского осмысления личных и исторических потрясений, переживаемых героем. Ирреальность и реальность в романе переплетаются, создавая уникальную структуру повествования, в которой внутренний мир персонажа отражает внешние события, а внутренние метаморфозы героя – суть магического реализма.

Одной из главных функций двоемирия в романе «Дети мои» является формирование образа главного героя: из робкого и забитого учителя главный герой трансформируется в сильную, целеустремленную личность.

Главным посылом для этого стала кощунственность реального мира, приведшая героя к своеобразному протесту – в уход в мир ирреальности, так как ирреальность стала единственным способом осмыслить происходящее, выжить в условиях страшных личных и исторических событий, принять социально-исторические перемены и обрести себя.

В романе перемежаются реальный и ирреальный миры: Бах, ведя размеренную жизнь в Гнадентале, иногда переходил в ирреальность, подставляя свое тело под громы и молнии; с переездом на хутор миры меняются местами. Живя в ирреальном мире мифологического пространства хутора, Бах иногда окунается в реальный мир Гнадентала, осознав его враждебность, снова уходит в ирреальность хутора. Следует отметить, что сознание героя меняется под воздействием таких внешних и внутренних обстоятельств, как любовь к женщине, перемещение в другое пространство, изменение образа жизни, потеря любимой женщины, отцовство, создание сказок. Эти события есть эволюционные веки пути, когда неприметный сельский учитель перерождается в сказочника-пророка, способного вершить судьбы людей и изменять реальность.

В первой главе романа «Жена» изображена размеренная жизнь сельского учителя Якоба Ивановича Баха. Герой особо выделяет свою деятельность звонаря, дни его «каждый из которых напоминал предыдущий и ничем особенным не выделялся» [3,с.15], а «Гудение колокола Бах считал своим единственным достойным вкладом в звучащую вокруг симфонию жизни» [3,с.19]. Герой был ранимым, чувствовал неуверенность, сторонился людей.

Портретная характеристика дополняет образ героя: «...голос Бах имел тихий, телосложение чахлое, а внешность – столь непримечательную, что и сказать о ней было решительно нечего. Как, впрочем, и обо всей его жизни в целом» [3,с.34]. Единственной странностью героя, выделяющей его, была страсть к весенней грозе, в моменты которой «...тело его вдруг становилось чужим: скелет и мускулы словно не помещались под кожей и распирали ее, грозя прорвать, сердце пульсировало в глотке и в кончиках пальцев, в мозгу что-то гудело и звало» [3,с.39].

Трансформация сознания главного героя начинается с момента встречи с Кларой. Для того, чтобы более выпукло показать характер взаимоотношений Баха и Клары, автор вводит в повествование образ ширмы. Образ ширмы наделяет сюжет романа особенным смыслом, соотнося его со сказочными мотивами: герой должен раскрыть тайну, скрытую за ширмой. Клара раскрывает ее: «Отец боится – наконец заговорила Клара, но опять умолкла, в затруднении подбирая слова, – ...что,

глядя на постороннего мужчину, я стану вместилищем греха» [3, с.8]. Ширма наделена сакральным смыслом: герои лишены возможности установить зрительный контакт, но при этом устанавливается и еще больше

расширяется их вербальный контакт: «Лишенный возможности наблюдать лицо девушки, он сосредоточился на ее голосе – тихом и тонком, часто начинающем дрожать» [3, с.122].

Образ ширмы появляется при первом знакомстве учителя и ученицы и фигурирует на протяжении нескольких месяцев учительствования. Сначала Бах недоумевает, затем злится на отсутствие зрительного контакта с ученицей, и в конце концов осознает и признается самому себе, что ширма является для него спасительной стеной: «Мудр, ох как мудр был Удо Гримм, воздвигнув между ними спасительную стену!» [3, с.218].

Впервые герои видят друг друга после побега Клары, однако и тогда мотив ширмы косвенно присутствует в тексте в виде образа ночи, но уже из желания Баха: «Той ночью он солгал ей, что керосиновые лампы пусты. Зажечь свет и увидеть ее лицо было невыносимо, этого бы не вынесло утомленное Бахово сердце» [3, с.153]. Истинной функцией ширмы является прием противопоставления, подчеркивающий полярность духовного мира героев: Бах – ученый муж, интеллигентный, вобравший книжную культуру и Клара – малограмотная девушка, вобравшая исконно-немецкую древнюю культуру предков.

Герой склонен к саморефлексии – Бах смог понять свои ощущения от знакомства с девушкой, проанализировав свое психоэмоциональное состояние. Гамма эмоций, вызванная визитом на хутор и общением с ученицей, отмечена Бахом как удивительная, никогда ранее не проявлявшаяся в его жизни: «Понял, что сегодня он кричал от злости, хохотал, боялся, был откровенным – как никогда в жизни. И ни разу при этом не заикнулся» [3, с.361]. Вспомнив свое обычное состояние («Обычно он замыкался в обществе – как черепаха втягивает голову и лапы под крепкий панцирь, – чтобы ненароком не быть обиженным» [3, с.341]) герой замечает изменения в себе. Зародившаяся в его душе любовь к женщине изменила сознание героя. Даже весенние бури, занимавшие особое место в жизни героя, отходят на второй план: «Воистину присутствие Клары творило с Бахом удивительные вещи. Даже грозы – могучие заволжские грозы, с косматыми синими тучами в полгоризонта и вспышками молний в полнеба, – потеряли над ним всякую власть» [3, с.378]. Одиноким отшельником, неуверенным в себе, хилым и слабым рядом с Кларой

чувствовал себя «...могучим и всевластным, словно находился в центре грозы, словно кровь его была полна обжигающим весенним электричеством» [3, с.283]. Любовь изменила героя настолько, что он решается ради любимой женщины бросить родной город.

Интересен образ Клары как представительницы народной немецкой культуры. Клара говорит на немецком диалекте. Бах как истинный знаток слова считает ее речь редкой находкой, вбирает в себя все, что слышит: сказки, легенды, приметы, прибаутки, питаясь ими как родниковой водой. Происходит своеобразный ментальный обмен: Клара обогащает Баха народной культурой, а Бах напитывает Клару культурой книжной, результатом которого становится дневник Клары, который героиня за неимением бумаги вела на стенах собственной комнаты.

Бах как филолог восхищается не только внешностью избранницы, но и ее познаниями в фольклор. Частотность употребления слов «из народа», становилась единственным способом общения героев, своеобразным мостом между душами героев. Все бытовое, каждодневное, казалось мимолетным, преходящим, лишь народная мудрость имеет высокую ценность для героев, поэтому Бах и Клара начинают жить фольклором: «Он просил Клару, как и раньше, рассказывать ему сказки – и она прилежно рассказывала, по первому, второму и десятому разу: про лесорубов и рыбаков, трубочистов и садовников, про золотые яблоки и серебряных говорящих рыб» [3, с.159].

Союз Баха и Клары как символ слияния двух культур показывает полярность духовного мира героев. Если Бах черпает народную мудрость из книг, то для Клары – это привычная среда обитания, образ жизни, способ существования. Героиня выросла на сказках старухи Тильды, не видя жизни за пределами хутора, поэтому тот культурный код, переданный сквозь призму народной мудрости, позволил ей вобрать в себя всю соль земли. Клара становится олицетворением мудрости, жизненной силы, а фольклор, сопровождавший ее всю жизнь, становится частью души, образом мыслей и образом жизни героини: «Тексты же песенок и шванков, которые напевала Клара, все ее пословицы и поговорки, просторечные прибаутки и присказки, наоборот, были близки и родны хутору, как вездесущая трава или паутина, как запах воды и камней; они шли этой уединенной жизни и росли из нее» [3, с.445].

Следующим шагом на пути трансформации личности героя становится переезд на противоположный берег – хутор Удо Гримма. Условия жизни в пространстве хутора меняют поведенческий потенциал героя: «Бах был теперь и лесоруб, и рыбак, и трубочист, и садовник. Он выучился всему:

рубить деревья, ловить в силки зайцев, варить смолу и заливать тем варевом прохудившееся днище ялика, латать соломой крышу, мазать глиной щели в полу, чистить колодец, белить известью шершавые яблоневые стволы в начале года и кутать их ветошью и камышом в конце. Выучился всему, что было по-настоящему нужно для жизни» [3, с.300]. Происходит процесс перерождения героя: «Пусть руки его были неумелы, движения неловки, пальцы слабы, но каждое справленное дело приносило радость, словно был Бах не взрослым мужчиной, а ребенком» [3, с.191]. Характер настойки, которая во многих сказочных сюжетах присутствует в виде наливки/настойки/снадобья и является дурманящим или смертоносным средством. В данном тексте она послужила способом скрепления договора между Бахом и Удо Гриммом и оказалась меняющим сознание главного героя средством: «И в тот же миг что-то изменилось вокруг...хутор, до этого суровый и мрачный, вдруг пробудился и наполнился жизнью....вздорными и смешными показались собственные страхи» [3, с.159]. Герой увидел на хутор с положительной стороны.

Употребление наливки повлияло не только на внутренние ощущения героя, но и на время-пространство, перенеся героя в сказочную реальность. Путь на хутор казался герою длительным и изнуряющим. После употребления наливки пространство вокруг него меняется восприятие темного бора, который кажется ему «уже не дикой пущей, а по-весеннему светлой рощей» [3, с.201], ускоряется и время: «Вскоре Бах заметил, что ноги несут его по тропе удивительным образом – каждый шаг преодолевает расстояние в пять, а то и десять аршин – так что на хребте склона он оказался в считанные минуты» [3, с.311].

Наливка переносит героя в условия магической реальности, но ее основная функция – остановить Баха во времени и пространстве, помочь ему разглядеть мир вокруг себя: «Открывшийся с высоты вид был совершенно поразителен, и Бах замер, позабыв себя: Волга простиралась перед ним – ослепительно синяя, сияющая, вся прошитая блестками полуденного солнца, от горизонта и до горизонта. Впервые он обозревал столь далекие просторы. Мир лежал внизу – весь, целиком» [3, с.425]. Обычный учитель из Гнаденталя, каждодневно исполняя свой священный долг перед учениками и гражданский долг перед односельчанами (бить в колокол), остановился и сосредоточился на мире, на вечности, осматривая Волгу и небо. По авторскому замыслу с помощью наливки, Бах должен был понять, что он – часть мира, часть Вселенной.

Изменение образа жизни повлекло за собой духовную трансформацию героя. Учитель Бах, всю свою сознательную жизнь оперировавший словом,

«строгим и выпренным высоким немецким» [3, с.432], осознает, что «в начале было не слово, а дело – это он теперь знал наверное» [3, с.296]. Слова стали для героя излишними, ведь любимая женщина понимала его с полуслова. Необходимость использования слов в отношениях с Кларой отпала, поэтому скупость слов «...делала эту жизнь ощутимей, а сами слова – весомей» [3, с.356]. Герой стал иначе воспринимать каждое слово, ведь оно стало звучать «...так ясно и мощно, словно он писал их черной тушью на пылающем закатном небе, словно вышивал золотом и драгоценными камнями по простому льну» [3, с.156].

Изменению подверглась и внешность героя. Некогда хилый Бах превращается в сильного, умелого человека: «Руки его быстро огрубели, кисти чуть увеличились в размерах и потяжелели» [3, с.153]; одежда Баха («засаленный пиджачок и прохудившиеся брюки» [3, с.154]) заменяется на «объемистые рубахи; широкие штаны без пуговиц, на завязках, меховую тужурку без рукавов» [3, с.230]. Герой видит глубокий скрытый смысл в изменениях своей внешности: он становится достойнее других окружающих его мужчин. Так, любовь к женщине, перемещение в другое пространство, изменение образа жизни становится причиной физической и духовной трансформации главного героя романа, перерождения в новую личность – сильную, уверенную в себе.

Следующим этапом на пути формирования мировоззрения героя становятся вторжение грабителей и смерть Клары. После этих событий герой теряет смысл прежней жизни, но обретает новый смысл жизни в лице новорожденной Анче.

Бах, тяжело переживая насилие грабителей над любимой женщиной и собственное бессилие, впадает в протрацию: «С того дня разговаривать перестал» [3, с.323], что явилось выражением своеобразного протеста Баха против несправедливости жизни.

Посеянное насильниками семя в чреве Клары вызывает у героя ряд чувств: отторжение от Клары («Бах вновь стал спать на лавке у печи» [3, с.422]), страх («Бах боялся этой новой женщины, красивой и равнодушно-ласковой, боялся, что она пришла навечно заменить прежнюю Клару, понятную и родную» [3, с.435]), ужас, который наводила «...мысль о том, что чужое семя, столь чудовищным образом занесенное в чрево любимой женщины, закрепилось и проросло в ней, живет, питается ее соками, набирается сил» [3, с.347]; затем «пришла пора омерзения» [3, с.347], конечным ощущением стало чувство жалости («...когда Кларе стало тяжело ходить – вдруг навалилась жалость к ней» [3, с.348]). Так герой проходит сложный путь формирования сознания от отторжения через жалость к

мудрому решению: «Пусть быть этому ребенку, чужому, незнамо какому. Кларе радость – и хорошо. Пусть» [3, с.348].

Следующим потрясением становится смерть Клары, которую герой отказывается осознать. Осознание смерти Клары приводит его в оцепенение и погружает в другой мир, в котором слова и звуки исчезают, осознание реальности отсутствует: «Легчайшим усилием воли Бах поднялся над берегами и обозрел их сверху» [3, с.378]. Бах, отрываясь от реального мира, смотрит на все как бы со стороны, в том числе и на себя: «И себя в леднике увидел» [3, с.379]. Баху открывается другой мир, на который он может посмотреть с высоты птичьего полета, и он открывает для себя его красоту и величие. Мир в сознании героя представлен в застывшем виде, даже мышь, бегающая по лесу, останавливается в прыжке: «...тельце ее замерло в длинном прыжке» [3, с.380]. Переместившись в другой мир, Бах может творить чудеса в собственном сознании, но отказывается ради «...прекрасной покинутой женщины» [3, с.382] и возвращается в ледник. Потерю возлюбленной герой будет восполнять мысленными монологами, обращенными к умершей Кларе, которые вкраплены в повествование на протяжении всего романа.

Окончательно вернуться в реальную действительность герою помогает новая родившаяся жизнь: «Пальцы и ладони Баха, только что не умевшие различить на ощупь лед и горячий металл, вновь обрели чувствительность, будто лопнули покрывавшие их толстые перчатки или слезла короста» [3, с.388]. В момент тактильности героя с ребенком игра сознания прекращается, наступает конец поисков – разгадка, которую Бах «...силился понять все утро» [3, с.389] нашлась: «Разгадка была проста, длиной в одно короткое слово. Клара – умерла» [3, с.390]. Символичным становится «...исходящий от ребенка жар» [3, с.399], вызывающий слезы и возвращение героя в реальность. Следующим этапом эволюции главного героя становится отцовство, к осознанию которого герой приходит не сразу.

Новорожденная вернула героя в реальный мир, но не вызвала почти никаких трепетных чувств кроме досады и злости. Бах видит в ребенке барьер на пути к единению с Кларой и решает подкинуть его в Гнаденталь, но барьер вскоре оборачивается мостиком между им и Кларой, ведь новорожденная была копией матери: «Девочка была похожа на мать, похожа удивительно» [3, с.401], в лице ребенка не было никакого сходства с насильником. Герой вдруг понимает, что в первую очередь этот ребенок был частичкой его любимой женщины, поэтому оставить ребенка под

дверь бывших соседей – это «...предательство по отношению к Кларе, которая ждала на хуторе» [3, с.415].

Сходство новорожденной с Кларой возвращает героя к жизни окончательно и бесповоротно, порождает отцовские чувства. Теперь герою некогда погружаться в безутешную скорбь и печаль, он начинает заботиться о девочке, готов ради нее на все: украсть необходимое ребенку молоко, при кормлении младенца, не умеющего пить из ложки, превратить край своей рубахи в соску, перестирать ворох испачканного младенцем белья, укачивать ребенка. Бах стремится быть с ребенком, мысленно прося прощение у умершей Клары за свое отсутствие: «Сейчас я не могу остаться с тобой. Ты же видишь, твой ребенок творит со мной странные вещи» [3, с.411].

Внешнее сходство новорожденной с Кларой порождает в герое новые, приятные ощущения, которые усиливаются сходством матери и дочери, которое возвращает героя в прошлое – напоминает чувства, испытанные Бахом в первый день знакомства с Кларой («Впервые Бах наблюдал рядом с собой существо, настолько более слабое и беззащитное, чем он сам» [3, с.418]). Огромная, жилистая рука Баха контрастирует с крошечными ручками младенца: «...рука эта была рядом с младенцем – всемогущая: могла продлить робкую жизнь или отнять ее» [3, с.419], являясь символом продолжения жизни, большая отцовская рука позволит маленькой ручке дочери вырасти, войти в жизнь. Символично и традиционное омовение героя в баке после омовения новорожденной: «Ополоснул ребенка отваром чистотела и ромашки, затем вымылся сам (обычно мылся после Клары той же водой, что и она, – в этом давно заведенном ими обычае виделся приятный и важный смысл)» [3, с.420]. Тема отцовства в конце первой главы «Жена», активно развивается в главе «Дочь» и последующих главах, раскрывая глубину проблемы отцов и детей в романе и трансформацию мышления главного героя.

Последним этапом в эволюции образа главного героя является сочинительство сказок. Местный чиновник Гофман, в соответствии с требованием времени – изменить сознание людей под советскую действительность – формирует новый тип мышления гнадентальцев, начиная с «замены фольклорных форм» [3, с.423]. Герой понимает, что с этим может справиться лишь человек интеллектуально развитый. Таким в романе является бывший шульмейстер Бах.

Загнанный в сложнейшую жизненную ситуацию (необходимость кормить новорожденную дочь), Бах раскрывает перед Гофманом свои умения в обмен на стаканы козьего молока. Якоб Бах, потерявший речь –

свой главный профессиональный и социальный инструмент – обретает возможность облекать мысли в слова, но не вслух, а на письме. Герой воспроизводит в памяти и выплескивает на бумагу весь фольклорный фонд гнадентальцев: вспоминает все гнадентальские пословицы и поговорки, историю создания города, сказки, приметы, традиции и обычаи. Воссоздавая фольклор герой начинает осознавать важность своего дела, ведь он обретает иной мир – новый, им выстроенный, где он уже не обычный учитель, одинокий и сторонящийся людей, не простой житель хутора с огрубевшими руками, забывший свою речь и потерявший память, а пророк-сказитель, воссоздающий не только мир Гнаденталя, но и себя самого. Автор, подчеркивая ничем не примечательную внешность Баха, напоминая гоголевского Башмачкина, типичного «маленького человека» «тридцати двух лет от роду», уже начинающего «лысеть и морщиться от близкой старости» [3,с.319], показывает его силу и исключительность, это творец, демиург, человек, создающий новую реальность.

В заключение следует отметить, что принцип двоемирия в романе Гузель Яхиной «Дети мои» выступает ключевым признаком магического реализма, определяющим специфику авторского мировосприятия. Взаимодействие реального и ирреального пространств позволяет Гузель Яхиной создать многослойную модель действительности, в которой историческая реальность, личная трагедия и мифопоэтическое сознание существуют в неразрывном единстве. Двоемирие в романе выполняет сложную систему художественных функций: способствует раскрытию внутреннего мира героя, отражает процессы духовной и психологической трансформации личности, усиливает философскую глубину произведения и формирует особую поэтику повествования. Ирреальное пространство хутора Удо Гримма становится для Якоба Баха способом преодоления исторического хаоса, духовного кризиса и личной утраты. Именно через соприкосновение с мифологическим, сказочным и фольклорным началом герой приходит к осознанию собственной идентичности, внутренней силы и творческого предназначения. Таким образом, роман Г. Яхиной «Дети мои» демонстрирует трансформацию традиционного романтического принципа двоемирия в эстетике современной литературы и подтверждает, что магический реализм становится одним из наиболее продуктивных способов художественного осмысления исторической памяти, национальной культуры и духовного опыта человека XXI века.

Ф. М. Иркабаева. ФУНКЦИЯ ДВОЕМИРИЯ КАК ПРИЗНАК МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНЕ «ДЕТИ МОИ»

Литература

1. Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века. – М., 2001.
2. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества. – М., 2012.
3. Яхина Г. Дети мои. – М., 2018.

References

1. Kovalenko, A. G. (2001). Printsip dvoemirii v russkoi literature XX veka [The principle of duality in 20th-century Russian literature]. Moscow.
2. Maslova, E. G. (2012). Magicheskii realizm kak paradigma kul'turno-khudozhestvennogo soznaniia sovremennogo obshchestva [Magical realism as a paradigm of the cultural and artistic consciousness of contemporary society]. Moscow.
3. Yakhina, G. (2018). Deti moi [My children]. Moscow.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: СОВРЕМЕННАЯ ПАРАДИГМА

LITERARY CRITICISM: A MODERN PARADIGM

Научно-теоретический журнал

2026. № 1(3). Дата выхода: июнь 2026 года.

© Национальный университет Узбекистана имени Мирзо
Улугбека, 2026. 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.