

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ  
ИМЕНИ АКАДЕМИКА А.А. АЛТМЫШБАЕВА

А. БЕКБОЕВ, К. КАРАБУКАЕВ

**ЭКОСОФИЯ АЙТМАТОВА:  
ФИЛОСОФСКИЕ ДИСКУРСЫ**

Бишкек – 2026

УДК 1/14 (575.2)

ББК:87.3 (5 Кир )

А 42

*Книга рекомендована к печати решением  
Учёного совета Института философии имени академика  
А. А. Алтмышбаева НАН при Президенте КР*

**Специальный редактор:**

**Ж.А. Алтаев, доктор философских наук,  
профессор КазНУ им. аль-Фараби**

**Рецензенты:**

**Г.Т. Телебаев, доктор философских наук, профессор КазНУ  
имени аль-Фараби,**

**З.А. Алымкулов, доктор философских наук,**

**К.А. Исаков, доктор философских наук, профессор ОшГУ**

А 42

**БЕКБОЕВ. А, КАРАБУКАЕВ.К**

**Экологическая философия Айтматова: философские  
дискурсы. – Бишкек, "Илим", 2026. – 288 стр.**

**ISBN 978-9967-14-251-0**

Монография посвящена философско-экологическому осмыслению творчества Чингиза Айтматова. Природа в его художественном мире предстаёт не фоном, а субъектом – хранителем памяти, носителем сакрального и участником онтологического со-бытия. Через образы сайгаков, волков, оленя, коня Гульсары и снежного барса писатель формирует оригинальную экософию, в которой соединяются мифопоэтика, этика ответственности и философия техники. Айтматовские тексты рассматриваются как художественные предостережения современности: экологическая катастрофа у него равнозначна нравственной и культурной. Монография показывает, что наследие писателя может служить основой для формирования новой экологической чувствительности и политики ответственности в XXI веке.

ISBN 978-9967-14-251-0

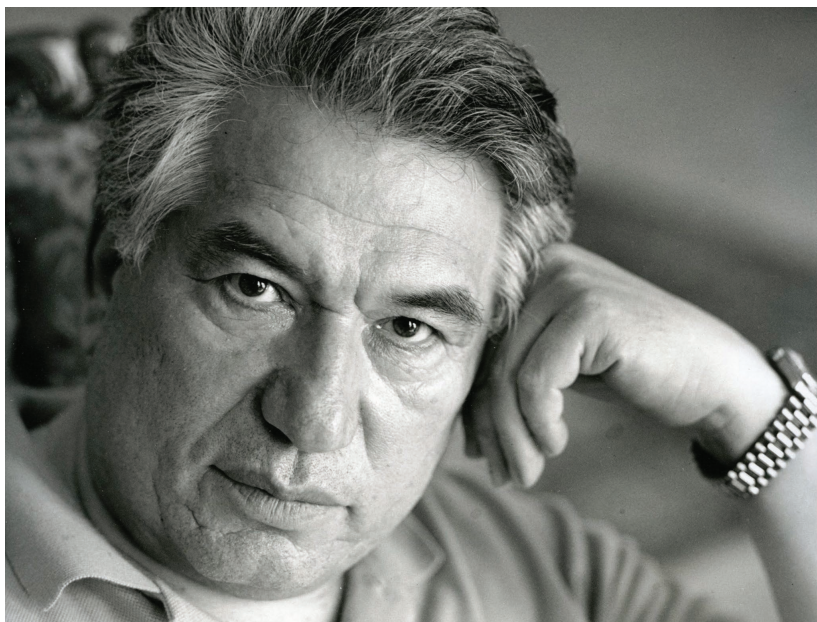
УДК 1/14 (575.2)

ББК:87.3 (5 Кир )

© Бекбоев.А, 2026

© Карабукаев.К, 2026

*Посвящается 100-летию великого писателя,  
публициста и мыслителя Ч. Т. Айтматова*



*«...смысл существования человека  
в самосовершенствовании духа своего, –  
выше этого нет цели в мире.»*

**Ч. Айтматов,  
из романа «Плаха»**

## СОДЕРЖАНИЕ

|                |   |
|----------------|---|
| ВВЕДЕНИЕ ..... | 7 |
|----------------|---|

### ГЛАВА 1. ПРИРОДА КАК СУБЪЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ

|   |    |
|---|----|
| 1.1. От «фона» к «актору» .....                     | 13 |
| 1.2. Многослойность функций природы .....           | 16 |
| 1.3. Гармония и разрыв .....                        | 20 |
| 1.4. Мифопоэтический язык природы .....             | 23 |
| 1.5. Природа как философская онтология .....        | 27 |
| 1.6. Природа как свидетель и хранитель памяти ..... | 31 |

### ГЛАВА 2. ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КЕЙСЫ: АЙТМАТОВ И ЭКОСОФИЯ

|  |    |
|--|----|
| 2.1. «Плаха»: охота на сайгаков как аллегория<br>техноутилитаризма и нравственного распада .....         | 37 |
| 2.2. «Плаха»: трагедия Акбары и Ташчайнара .....   | 45 |
| 2.3. «Белый пароход»: сакральная память природы<br>и утрата гармонии .....                               | 56 |
| 2.4. «Прощай, Гульсары!»: образ степи и циклы жизни .....  | 64 |
| 2.5. «Когда падают горы (Вечная невеста)»: снежный барс,<br>граница выживания и цена вмешательства ..... | 77 |
| 2.6. «Тавро Кассандры»: биотехника и пределы<br>вмешательства .....                                      | 88 |
| 2.7. Сравнительный диалог образов и эволюция<br>экософской мысли Айтматова .....                         | 92 |

### ГЛАВА 3. ТЕМАТИЧЕСКИЕ УЗЛЫ И ФИЛОСОФСКИЕ ДИСКУРСЫ

|  |    |
|--|----|
| 3.1. Антропоцентризм: критика и альтернативы<br>(расширенная версия с философскими параллелями) .... | 97 |
|--|----|

|  |     |
|--|-----|
| 3.2. Техника и отчуждение: «постав» Хайдеггера и утрата традиционной меры .....    | 100 |
| 3.3. Сакральность природы и культурная память: мифопоэтика, архетипы, ритуал ..... | 106 |
| 3.4. Природа как актер: от «описания пейзажа» к онтологическому со-действию .....  | 114 |
| 3.5. Природа и постгуманистический дискурс .....                                   | 117 |
| 3.6. Восточные философские параллели: космология меры и сопричастности .....       | 120 |

#### **ГЛАВА 4. ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА: РАЗРУШЕНИЕ И ВОЗМЕЗДИЕ**

|   |     |
|---|-----|
| 4.1. Экологическая катастрофа как нравственное предупреждение ..... | 127 |
| 4.2. Судьбы героев-разрушителей .....                               | 136 |
| 4.3. Герои-хранители.....   | 139 |
| 4.4. Логика воздаяния: этическая каузальность .....                 | 142 |
| 4.5. Философские параллели .....                                    | 144 |

#### **ГЛАВА 5. СООТНОШЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И ВСЕЛЕННОЙ В АЙТМАТОВСКОМ ДИСКУРСЕ**

|  |     |
|--|-----|
| 5.1. Человек и космическая взаимосвязь ..... | 149 |
| 5.2. Космос и судьба человека .....          | 152 |
| 5.3. Миф, космос и память .....              | 154 |
| 5.4. Взаимозависимость всего сущего .....    | 156 |
| 5.5. Космос как духовная перспектива .....   | 158 |
| 5.6. Ответственность перед Вселенной .....   | 160 |

#### **ГЛАВА 6. ЭКОФИЛОСОФСКИЙ УНИВЕРСУМ АЙТМАТОВА**

|  |     |
|--|-----|
| 6.1. Экоонтология Айтматова: природа как основание бытия ..... | 167 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| 6.2. Этика ответственности: от экологии к космосу .....            | 169 |
| 6.3. Экософская антропология: человек как «со-бытие» природы ..... | 173 |
| 6.4. Человек в экософской антропологии Айтматова .....             | 176 |
| 6.5. Природа и космос как единое поле бытия .....                  | 179 |
| 6.6. Человек между землёй и космосом .....                         | 182 |

## **ГЛАВА 7. СОВРЕМЕННЫЕ УРОКИ И ПОЛИТИКА ОТВЕТСТВЕННОСТИ**

|  |     |
|--|-----|
| 7.1. Актуальность предупреждений Айтматова .....                   | 186 |
| 7.2. От идей к практикам .....                                     | 188 |
| 7.3. Центральноеазиатский контекст .....                           | 190 |
| 7.4. Политика ответственности: глобальный и локальный уровни ..... | 193 |

## **ГЛАВА 8. ФИЛОСОФСКАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ ПРИРОДЫ**

|   |     |
|---|-----|
| 8.1. Критика антропоцентризма как морального ослепления ..... | 198 |
| 8.2. Синтез мифопоэтики и экоэтики .....                      | 200 |
| 8.3. Этика ответственности и пределы техники .....            | 202 |
| 8.4. Онтология космической ответственности .....              | 205 |
| 8.5. Актуальные импликации .....                              | 207 |

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> ..... | 210 |
|-------------------------|-----|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| <b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> ..... | 215 |
|--------------------------------|-----|

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> ..... | 217 |
|-------------------------|-----|

|  |     |
|--|-----|
| <b>Чингиз Айтматов как публицист и мыслитель</b> ..... | 217 |
|--|-----|

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Чингиза Айтматова на протяжении десятилетий воспринималось прежде всего как уникальное явление художественной литературы, где органично переплелись национальная традиция и мировые культурные коды. Однако сегодня, в начале XXI века, его наследие всё более явно предстаёт как философский ресурс – как площадка для постановки и решения вопросов, связанных с экологией, биоэтикой, философией техники, космологией и культурной памятью.

Если во второй половине XX века философские интерпретации Айтматова касались главным образом проблем человека, его нравственного выбора, исторической судьбы народов, то в наше время на первый план выходит **экософская перспектива**. Под этим термином мы понимаем синтез философии, экологии, этики и культурной антропологии, где природа мыслится не как объект человеческой эксплуатации, а как равноправный субъект бытия, хранитель памяти и источник смысла. Термин был впервые использован норвежским философом Арне Нэссом в 1973 году. Он был основополагающим в его философии и являлся синонимом «экологической мудрости». Сам Нэсс определяет экософию так: «Под экософией я понимаю философию экологической гармонии или баланса. Как и любая «софия», она содержит нормы, правила, постулаты, приоритеты и гипотезы, касающиеся состояния дел во Вселенной. Направления интересов экософии вариативны и вклю-

чают не только факты загрязнения, ресурсы, население и т. д., но и ценностные приоритеты».

В этом контексте в новых социокультурных и социоприродных условиях Айтматов сумел философски глубоко осмыслить сущность настоящей нравственно-экологической ситуации на нашей планете. Айтматовское философско-экологическое осмысление отличается всесторонностью с учётом всех противоречий современного развития системы «общество–природа», и его особенность заключается в том, что преодоление экологических проблем наряду с другими рассматривается в неразрывной связи с духовной культурой человека, общества в соответствии с законами природы, на принципах гармонии и гуманизма.

Важно констатировать, что эколого-гуманистическое мировоззрение Айтматова призывает человека вернуться к здоровой экологической нравственности, в целом к духовно-нравственному совершенствованию и тем самым к гармоничному сосуществованию с окружающей природной средой. Пытливо наблюдая за совершающимся в истории с человеком, с его душой и культурой, отношением к природе на каждом этапе развития общества, он высказал мнение, что негативные тенденции потребительского отношения людей к природе, которые способствуют нерациональному использованию её ресурсов, загрязнению окружающей среды и потере биоразнообразия и т. д., ведут к бездуховности, безразличию, равнодушию, тем самым альтернатива бездуховности – осознание человеком своей моральной ответственности как перед природой, так и перед самим собой. Отсюда вытекает, что сегодня человеку необходимо заботиться о сохранении природы и окружающей среды, выполняя свое главное предна-

значение в жизни – быть ответственным за всё живое на Земле. Известный писатель Г.Д. Гачев отмечает, что мировоззренческое, философско-гуманистическое содержание произведений Ч. Айтматова учит нас тому, что Природа – не материал, а Матерь Великая, что её нужно любить и духовно-нравственно к ней относиться.

Айтматов был одним из тех художников и мыслителей, кто сумел художественным словом выразить то, что в философии будет артикулировано позднее: необходимость перехода от антропоцентрической к экоцентрической и космоцентрической оптике, которая даёт возможность избежать экологической катастрофы на планете.

#### **Актуальность исследования**

Современная цивилизация сталкивается с такими глобальными вызовами, как:

- изменение климата и кризис биосферы;
- массовое исчезновение видов;
- деградация культурной памяти и разрыв поколенческих связей;
- неконтролируемое развитие биотехнологий и цифровых систем;
- кризис доверия между человеком и самим собой, выражающийся в утрате меры и предела.

Все обозначенные вызовы в художественной форме были предвосхищены Чингизом Айтматовым. Массовое истребление сайгаков в романе «Плаха» репрезентирует образ исчезающего биоразнообразия; трагедия Акбары и Ташчайнара воплощает метафору утраты экосистемной устойчивости и одновременно дегуманизации человека; убийство Рогатой оленихи в «Белом парохоме» символизирует разрушение сакральной памяти и культурной иден-

тичности; судьба снежного барса в «*Когда падают горы*» разворачивается как аллегория выбора между сохранением и гибелью; биотехнические эксперименты в «*Тавре Кассандры*» предвосхищают биоэтические дилеммы XXI века. В этом контексте творчество Айтматова может быть интерпретировано как пророческий художественно-философский дискурс, своего рода эстетический аналог современных докладов ООН о климате и философских трактатов о технике, об ответственности и о границах человеческого вмешательства в природу.

### **Методологические основания**

Настоящая монография опирается на междисциплинарный подход. Здесь соединяются:

**1. Философия техники** (М. Хайдеггер, Ж. Эллюль) – для анализа роли техники как «поста́ва», меняющего отношение человека к миру.

**2. Экофилософия и биоэтика** (Г. Йонас, А. Леопольд, А. Нэсс) – для осмысления принципа ответственности, земельной этики и глубинной экологии.

**3. Антропология мифа и культурная память** (М. Элиаде, К. Леви-Стросс) – для понимания мифопоэтической структуры текстов Айтматова.

**4. Современные онтологии** (Б. Латур и акторно-сетевая теория) – для объяснения природы как самостоятельного актора.

**5. Русская космическая философия** (Н. Фёдоров, В. Вернадский) – для анализа космической перспективы ответственности.

Особое внимание уделяется соединению **восточной традиции взаимосвязанности** (даосизм, буддизм, кочевая этика меры) и **западной экзистенциальной философии**

**фии** (Сартр, Камю, Хайдеггер), которое Айтматов художественно воплощает.

#### **Задачи исследования:**

1. Выявить концептуальные основания экософии Айтматова: показать, что природа мыслится у него как субъект, актер, хранитель сакрального.

2. Проанализировать ключевые произведения («Плаха», «Белый пароход», «Прощай, Гульсары!», «Когда падают горы», «Тавро Кассандры») как художественно-философские кейсы.

3. Рассмотреть тематические узлы: антропоцентризм и его критика; техника и мера; мифопоэтика и культурная память; этика ответственности и предельность вмешательства.

4. Показать космическую перспективу творчества Айтматова: от локальной экологии к ноосферному и универсальному масштабу.

5. Осмыслить современное значение его наследия для культуры, образования, экополитики и философии.

#### **Структура монографии**

Монография выстраивается как философское путешествие.

- В первых главах анализируется **концептуальная рамка природы** у Айтматова.

- Во второй части рассматриваются **художественные кейсы**, где каждый сюжет становится философским экспериментом.

- Далее исследуются **тематические узлы и философские дискурсы**, соединяющие Айтматова с мировой мыслью XX века.

- В заключительных главах внимание сосредоточивается на **современных уроках и политике ответственно-**

сти, а также формулируется идея **философской реабилитации природы**.

#### **Научная новизна**

Монография предлагает рассматривать творчество Айтматова как целостную **экософскую систему**, в которой соединяются художественный миф, философская категория и культурный код. Такой подход позволяет выявить его тексты не только как отражение кризисов XX века, но и как универсальный язык для обсуждения вызовов XXI века.

#### **Итоговая установка**

Айтматов показывает, что природа – не ресурс и не фон, а **равноправный субъект истории и космоса**. Человек же сохраняет своё достоинство лишь тогда, когда признаёт достоинство живого мира. Эта мысль определяет философскую интенцию всей монографии: **экософия Айтматова – это проект нового гуманизма**, в котором природа, культура и космос образуют единый ритм бытия.

# ГЛАВА 1

## ПРИРОДА КАК СУБЪЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ

### 1.1. От «фона» к «актору»

История литературы свидетельствует, что на протяжении столетий природа в художественных текстах чаще всего играла роль второстепенного элемента, выполняя функции описательного пейзажа, эмоционального усилителя или символического намёка на метафизический порядок. В античных эпосах моря, горы или небесные стихии сопровождали подвиги героев, в русской классике XIX века пейзаж оттенял внутренний мир персонажей, а в романтизме природа становилась зеркалом человеческой души. Однако во всех этих случаях она оставалась подчинённой человеческому горизонту: её значение раскрывалось лишь через антропоцентрическую оптику. Даже когда речь шла о «великой гармонии» или «мудрости природы», человек по-прежнему оставался центром смыслового поля, а природа – его окружением.

Художественная вселенная Чингиза Айтматова знаменует принципиальный перелом в этой традиции. У него природа перестаёт быть молчаливым фоном и превращается в самостоятельного актора повествования, действующего и реагирующего, наделённого способностью выносить нравственные приговоры. Этот переход можно рассматривать как движение от пейзажности к субъектности, от описания к диалогу. Айтматов тем самым предвосхищает философские дискуссии конца XX – начала

XXI века об «акторности нечеловеческого» (Б. Латур, Т. Мортон) и об «онтологии со-действия», где нечеловеческие сущности обретают право на голос в сети бытия.

Роман «Плаха» является одним из наиболее ярких примеров этой новой эстетики и философии. Сцена браконьерской охоты на сайгаков выстроена так, что природные силы – буря, холод, темнота – становятся не случайным сопровождением действия, а структурными элементами нарратива. Техника, которой пользуются охотники (автомобили, прожектора, оружие), внезапно теряет эффективность, потому что буря и тьма обнажают её предел. Здесь реализуется то, что М. Хайдеггер называл «поставом» (Gestell): мир, раскрытый как ресурс, оборачивается против самого человека, демонстрируя ему его безмерность и слепоту. Природа превращается в своего рода этический трибунал, где стихии становятся языком возмездия.

Не менее значителен роман «Плаха», где линия волчьей семьи – Акбары и Ташчайнара – разворачивается как самостоятельная драма, равная по весу человеческим историям. Волчица и её спутник изображены не в аллегорическом ключе и не как «иллюстрации к идее», но как полноправные субъекты бытия со своей судьбой, с заботами и болью. Нарушение их мира человеком становится не частным эпизодом, а событием, соизмеримым с человеческими трагедиями. В этом произведении Айтматов радикально разрушает антропоцентрическую иерархию, показывая: трагедия животного мира – не метафора, а подлинная трагедия бытия.

Особенность поэтики Айтматова заключается и в том, что он избегает романтической антропоморфизации. Его природа не «оживляется» через сентиментальные проек-

ции, но говорит своим суровым и строгим языком. Буря, тьма, снег или степь становятся знаками этического порядка, своеобразной «семиотикой природы». Здесь нет вымышленных человеческих чувств, приписанных животным или ландшафтам, но есть строгая нормативность: всякое нарушение меры возвращается к человеку в виде катастрофы, возмездия или внутреннего кризиса. Именно поэтому природа у Айтматова – это не «средство художественной выразительности», а язык самой онтологии, которая сообщает о пределе допустимого.

Теоретически это можно описать с помощью категорий нарратологии. Алжирский семиотик А.-Ж. Греймас вводил понятие «актантов» как структурных ролей в повествовании. В текстах Айтматова природные силы занимают эти актантные позиции: волчица Акбара выполняет роль субъекта, стремящегося сохранить потомство; буря и холод становятся антагонистами тех, кто разрушает гармонию; снег и степь предстают в роли арбитров, которые фиксируют исход и указывают на последствия. Ещё более близким оказывается подход Б. Латура, утверждающего, что всякая сущность, способная вызвать изменения в сети отношений, должна считаться актором. В этом смысле у Айтматова волки, сайгаки, степь и буря – равноправные действующие силы, без которых невозможны ни сюжет, ни философский смысл текста.

Следует подчеркнуть, что акторность природы у Айтматова связана и с культурной памятью кочевой цивилизации. В кыргызском и тюркском фольклоре природа никогда не воспринималась как инертная масса: волк символизировал свободу и силу, олень считался прародителем, конь – спутником и носителем жизненной энер-

гии. Айтматов вплетает эти архетипы в современный дискурс, соединяя их с философскими категориями XX века. В результате возникает своеобразный синтез архаической космологии и современной эософской мысли.

Таким образом, переход от «фона» к «актору» у Айтматова имеет тройное значение. Во-первых, он разрушает традиционное антропоцентрическое деление на «главное» и «второстепенное». Во-вторых, он формирует новую поэтику, где природа становится субъектом повествования и носителем нормативного языка. В-третьих, он утверждает философскую онтологию, в которой человек и природа принадлежат единому миру и связаны отношениями взаимной ответственности. В этой онтологии природа не просто окружает человека, но судит его, напоминает о границах и указывает на последствия. Именно в этом заключается радикальная новизна эософии Айтматова: она соединяет художественную образность, культурную память и философскую мысль в единую систему, где природа обретает голос и право на присутствие.

## **1.2. Многослойность функций природы**

Природа в художественной вселенной Чингиза Айтматова никогда не является однозначным феноменом. Её можно уподобить многоголосому хору, где каждый голос звучит в своём регистре, но все вместе создают гармоническую и одновременно трагическую полифонию. Айтматов отказывается от редукции природы к единственной функции – будь то фон, аллегория или метафора. Его художественный мир строится так, что одно и то же природное явление всегда имеет несколько смысловых планов, спо-

собных раскрываться как на уровне эмпирической среды, так и на уровне философской онтологии.

Первый слой – природа как **среда существования**. Она задаёт ритмы жизни, определяет повседневность, воспитывает характеры. Такова степь в повести *«Прощай, Гульсары!»*: она формирует и физическую выносливость героя, и его трудовую этику, и его понимание времени. В бескрайности степи Танабай учится терпению и смирению перед законами мира, а также осознаёт хрупкость собственной жизни. Здесь природа – не пустое пространство, а воспитатель и архитектор человеческой судьбы. Это роднит Айтматова с античными мыслителями (Гесиод, стоики), для которых космос – это упорядоченность, в которую человек обязан вписаться, и с восточной традицией (даосизм, ведическая мысль), где ритм природы диктует ритм человеческой жизни.

Второй слой – природа как **зеркало внутреннего мира**. Она отображает и обостряет внутренние состояния героев. Буря в романе *«И дольше века длится день»* отражает не просто погодное явление, но внутренний кризис человека, его отчуждение и потерю опоры. Здесь природа становится языком, на котором говорит сама душа: хаос ветра и грозы воспроизводит разорванность сознания. Это сродни феноменологии восприятия М. Мерло-Понти, утверждавшего, что мир не внешний объект, а «плоть», с которой тело и сознание человека находятся в сопричастности. У Айтматова человек осознаёт собственную уязвимость не абстрактным размышлением, а через непосредственное переживание стихии, которая внезапно совпадает с его внутренним состоянием.

Третий слой – природа как **этический трибунал**. В *«Плахе»* буря и ночная тьма структурируют сцену бра-

коньерской охоты, превращая её из бытового эпизода в нравственный суд. Природа выступает обвинителем: она «размыкает» технику, выводит человека из состояния контроля и возвращает ему его собственное насилие. Айтматов здесь художественно реализует мысль Ганса Йонаса о принципе ответственности: каждое действие человека должно соизмеряться с последствиями для будущей жизни. Если мера нарушена, природа становится тем, кто выносит вердикт, и этот вердикт безжалостен. Гроза и холод не метафора, а выражение нормативного языка мира, в котором каждое нарушение меры вызывает обратный удар. В этой логике Айтматов предвосхищает дискурс экологической этики XXI века: экологическая катастрофа не случайность, а прямое следствие нравственного ослепления.

Четвёртый слой – природа как **метафизический свидетель**. В «Белом пароходе» лес и мифологический образ Рогатой оленихи выходят за пределы природного окружения и становятся носителями памяти и сакрального порядка. Олениха – не только животное, но и прародительница, символ духовной преемственности. Её убийство – это преступление одновременно экологическое и метафизическое: оно знаменует разрыв с основами бытия. Здесь природа становится свидетелем вечных законов, хранителем традиции, «памяти рода». Эта функция перекликается с антропологией мифа М. Элиаде, видевшего в мифе не украшение, а «историю священного», через которую общество сохраняет гармонию с космосом. Айтматов показывает: разрушение природы – это всегда и разрушение мифа, а значит, и разрушение самого человека.

Эти четыре уровня – **среда, зеркало, трибунал, свидетель** – функционируют не автономно, а во взаимном пере-

плетении, образуя многослойную семиотическую структуру художественного мира Айтматова. В романе «Плаха» волчица Акбара одновременно принадлежит миру конкретной биологии (**среда**), выступает зеркалом человеческой жестокости (**зеркало**), становится и жертвой, и обвинителем (**трибунал**), а также воплощает мифологический архетип волка как хранителя свободы (**свидетель**). Такое многоплановое сочетание природного, этического и символического уровней превращает природу у Айтматова в универсальный философский язык – особую форму онтологического выражения, где каждое явление несёт в себе не одно значение, а целый спектр смыслов – от эмпирического до метафизического. В этом контексте философия природы Айтматова предстаёт как форма **экологического гуманизма**, утверждающая взаимозависимость и равноправие всего живого. Природа здесь не фон человеческих действий, а равная сила, обладающая собственным голосом и достоинством, а сострадание к миру становится мерой подлинной человечности.

Многослойность функций природы выводит художественный мир Айтматова за пределы классической «литературы о природе». Она формирует собственную экософскую онтологию, где живое мыслится как многомерная реальность. Это роднит Айтматова с «глубинной экологией» Арне Нэсса, утверждавшего самоценность природы, и с «земельной этикой» Альдо Леопольда, настаивавшего на признании целостности биотического сообщества. В то же время он близок и к восточным традициям: в даосизме и в кочевой космологии Центральной Азии природа всегда мыслится как носитель гармонии, где каждая река, гора или животное обладают своим голосом.

Таким образом, многослойность природы у Айтматова – это не художественная избыточность, а фундаментальная онтологическая позиция. Она утверждает, что природа – это одновременно среда и закон, зеркало и свидетель, реальность и символ. Нарушение этого многослойного порядка ведёт к катастрофе, а уважение к нему открывает путь к гармонии и возрождению. Айтматов формирует экософскую модель мира, в которой человек и природа соединены в сложной иерархии взаимных отражений, и эта модель является вызовом современному технократическому мышлению.

### 1.3. Гармония и разрыв

В художественной философии Чингиза Айтматова центральным принципом становится идея гармонии человека и природы как условия его подлинной человечности. Гармония здесь не мыслится как утопическая идиллия или романтическое растворение в пейзаже. Она понимается как дисциплина меры и предела, как конкретный порядок, регулирующий человеческое существование в сопричастности с ритмами земли, гор, рек, животных миров. Человек, признающий эту сопричастность, сохраняет целостность и достоинство; напротив, тот, кто разрушает природное равновесие, утрачивает и духовное равновесие, – и в конечном счёте саму возможность быть человеком.

Эта мысль укоренена в кочевом укладе, к которому Айтматов постоянно апеллирует. В традиционном кочевом хозяйствовании существовали негласные правила бережного отношения к природе: охота регулировалась временем года и числом добычи, пастбища использовались

в соответствии с ритмами сезонного кочевья, животные воспринимались не только как источники пропитания, но и как сакральные спутники и символы. Нарушение этих правил считалось не только хозяйственной ошибкой, но и нравственным преступлением. Здесь обнаруживается близость к античному представлению о *μέτρον* – мере, которая связывала человека с космосом, и к восточной космологии, где каждое действие должно было соотнобразовываться с дао или с круговоротом жизни.

В художественном мире Айтматова нарушение гармонии неизменно ведёт к катастрофе. В «*Плахе*» сцена массового истребления сайгаков становится не просто эпизодом браконьерской жестокости, но и символом утраты меры: животное уничтожается не ради выживания, а ради наживы и власти, и в этом акте обнажается моральная деградация человека. Гибель волчьей семьи – Акбары и Ташчайнара – превращается в метафору распада ценностей: общество, которое утрачивает уважение к живому, разрушает собственные основания. В «*Белом пароходе*» убийство сакральной оленихи знаменует не только экологическое преступление, но и разрыв культурной памяти: предательство мифа становится предательством народа, а уничтожение символа – обнулением преемственности поколений. Айтматов показывает, что экологический разрыв неизбежно превращается в антропологический: утрачивая связь с природой, человек теряет связь и с самим собой. Так Айтматов превращает экологическую катастрофу в метафизическую драму бытия. Разрушая природу, человек разрушает самого себя, ибо между ним и живым миром нет границы – это одно дыхание, разделённое неведением. Его художественный космос раскрывает истину,

в которой экология становится этикой, а забота о жизни – последней формой духовной ответственности. Ибо, утрачивая способность сострадать всему живому, человек теряет право называться человеком.

Особое значение здесь приобретает символика стихий. Буря, гроза, снег, тьма в текстах Айтматова не являются простыми погодными условиями. Это формы нравственного катарсиса, язык мира, отвечающего на человеческое вмешательство. Буря у Айтматова – это не природное явление, а акт возмездия, метафорическое «слово» природы. Стихия отвечает на насилие над живым и превращает климатическое событие в этический приговор. Эта поэтика глубоко созвучна философии Ганса Йонаса: современное человечество обязано действовать так, чтобы последствия поступков не разрушали перспективы будущего. Нарушение природных ритмов, изображённое Айтматовым, именно и есть поступок, который разрушает будущее, обрывает возможность продолжения жизни.

Гармония и разрыв в произведениях Айтматова имеют также космическое измерение. Человек мыслится не как автономный хозяин природы, но как часть вселенского порядка. Нарушая баланс, он вступает в конфликт не только с локальной экосистемой, но и с универсальным законом бытия. Поэтому экологическая тема у Айтматова всегда перерастает в метафизическую: речь идёт не только о спасении животных или сохранении ландшафтов, но о сохранении самой человеческой сущности. Природа становится зеркалом, которое фиксирует подлинное состояние человека. Сохранять гармонию с миром – значит сохранять человечность; разрушать её – значит разрушать свою душу.

Айтматов здесь соединяет восточную философию, где гармония есть условие целостности бытия, с экософией Запада, в частности с «земельной этикой» Альдо Леопольда. Последний утверждал: добро есть то, что сохраняет целостность биотического сообщества; зло – то, что разрушает её. Айтматов художественно реализует эту позицию: герои, нарушающие ритмы мира, неизбежно оказываются разрушителями самих себя, а герои, пытающиеся жить в сопричастности с природой, обретают внутренний покой и смысл.

Таким образом, концепт гармонии и разрыва в поэтике Айтматова образует фундаментальный философский узел. Гармония – это мера, сопричастность, уважение к закону жизни, обеспечивающее духовную целостность. Разрыв – это насилие, утрата меры, переход к утилитарному господству, который ведёт к деградации природы, культуры и человека. В этом напряжении разворачиваются ключевые сюжеты Айтматова. Его художественный мир оказывается лабораторией экоонтологии и этики ответственности, где судьба природы и судьба человека соединяются в единый вопрос о будущем бытия.

#### **1.4. Мифопоэтический язык природы**

Особенностью художественного мира Чингиза Айтматова является не просто использование фольклорных мотивов, а систематическое вплетение мифологических структур в ткань повествования, благодаря чему природа получает особый, сакральный, статус. Его тексты демонстрируют, что миф – это не украшение и не стилизация под архаику, а универсальный язык, в котором раскрыва-

ется онтологическая сопричастность человека и природы. Мифопоэтический пласт у Айтматова выполняет ту же функцию, что и в традиционных культурах: он связывает человека с космосом, придаёт смысл его действиям и устанавливает меру, нарушение которой влечёт катастрофу.

В «Белом пароходе» центральное место занимает легенда о Рогатой оленихе, которая предстаёт не только как прародительница, но и как символ целостности культуры, в которой природа и человек соединены в едином сакральном ритме. Этот миф выполняет двойную функцию: он закрепляет коллективную идентичность и одновременно утверждает сакральную ценность природы. Убийство оленихи взрослыми персонажами – это не бытовая сцена охоты, а событие космического масштаба: разрыв с предками, предательство памяти, разрушение духовного основания человеческого существования. Здесь Айтматов показывает: уничтожение мифа есть одновременно разрушение экологии и культуры, ибо они опираются на одну и ту же онтологическую ткань.

В «Плахе» мифологическая фигура волка приобретает особое, предельно значимое измерение. В кочевых и тюркских традициях волк – не просто животное, но первопредок, хранитель рода, символ свободы, мужества и космической выносливости. Айтматов опирается на этот древний архетип, но наполняет его трагическим смыслом эпохи: гибель Акбары и её потомства становится образом не только экологической катастрофы, но и духовного крушения цивилизации, утратившей сакральную связь с живым миром. Волк у Айтматова – **пограничное существо**, медиатор между человеком и космосом, между природным и духовным началами. Его судьба – это судьба самой гармонии,

которая разрушается, когда человек перестаёт слышать дыхание Вселенной. Уничтожая волка, человечество символически убивает свою собственную память – память о первооснове, великом родстве всего сущего. Айтматов показывает, что этот акт не просто жестокость по отношению к природе, но и форма метафизического насилия: цивилизация, отрешаясь от своих тотемов, неизбежно теряет опору в самом бытии. Волк, павший от руки человека, становится последним свидетелем утраченной целостности мира.

В «*Прощай, Гульсары!*» конь предстаёт как мифологический символ жизненной энергии, памяти и достоинства народа. Конь в кочевой культуре всегда был спутником, другом, носителем жизненной силы и сакральным посредником между человеком и миром духов. Айтматов, показывая старение и смерть Гульсары, переводит этот образ на уровень исторической аллегории: уход коня равен уходу эпохи, утрате ритмов бытия, где природа и человек были неразделимы. Конь превращается в живой миф, а его смерть становится метафорой исторической катастрофы.

Такая мифологизация природы роднит Айтматова с антропологией мифа Мирчи Элиаде. По Элиаде, миф не есть вымысел, а способ восстановления космического порядка и преодоления хаоса. Через миф общество возвращает себя к истокам, к сакральному времени, в котором восстанавливается гармония. У Айтматова миф выполняет аналогичную функцию: он связывает природу и человека в единую сакральную систему, а его разрушение означает разрыв с космосом и погружение в хаос.

В то же время мифологический слой у Айтматова можно осмыслить и через структурную антропологию Клода Ле-

ви-Стросса, который видел в мифе универсальный язык, позволяющий культуре артикулировать свои противоречия. У Айтматова мифы о животных и природных силах структурируют конфликт между технократическим насилием и традиционной мерой, между утилитарным отношением и сакральным опытом сопричастности. Таким образом, миф у Айтматова – не аллегория, а философский инструмент, через который выражается цивилизационный разлом.

Если сопоставить Айтматова с мировой мифопоэтикой, можно заметить, что его образы восходят к универсальным архетипам: олениха как символ жертвенности и связи с предками (ср. шаманские традиции Сибири и Скандинавии), волк как амбивалентное существо свободы и угрозы (от римской Капитолийской волчицы до «серого волка» тюркских легенд), конь как медиатор между мирами (от античного Пегаса до индийского Ашвамедхи). Айтматов вписывает эти архетипы в современный контекст, превращая их в аллегории утраты, распада и поиска новой гармонии.

Особая сила мифопоэтического языка Айтматова заключается в том, что он делает природу сакральным свидетелем истории. Природа у него не просто действует как актер, но и хранит память: о прошлом, предках, космическом порядке. Уничтожение мифа – будь то смерть оленихи, гибель волков или уход коня – символизирует утрату этой памяти, разрушение основы, на которой держатся и экология, и культура. Айтматов превращает миф в ключевой метод философской экологии, где судьбы природы и человека оказываются неразрывными.

Таким образом, мифопоэтический язык у Айтматова – это не фольклорная деталь, а философская система. Он

позволяет художественному тексту говорить языком культуры и космоса одновременно. Миф делает природу сакральным собеседником, напоминающим человеку о его долге, его границах и его будущем. В этом заключается одна из главных особенностей экософии Айтматова: миф у него – форма экологической ответственности и культурной памяти, а его разрушение – знак цивилизационного кризиса.

### 1.5. Природа как философская онтология

В художественной вселенной Чингиза Айтматова природа предстаёт не только как эстетический фон, мифологический символ или участник событий, но и как фундаментальная философская онтология, задающая границы самого бытия. Его произведения выстраивают мысль о том, что природа – это не совокупность объектов и ресурсов, а изначальная основа, в которой укоренены судьбы человека, культуры и цивилизации. Она выступает тем, что философы называли *условием возможности*, – горизонтом, без которого невозможны жизнь, память, история и даже сама способность к мышлению. В этом смысле Айтматов оказывается продолжателем линии, идущей от античной *φύσις*, от представления о природе как самораскрывающемся начале, до современных концепций экологической онтологии, утверждающих самоценность и первичность живого.

Айтматов показывает, что разрыв с природой есть не только экологический, но и онтологический кризис. Герои, утратившие связь с миром живого, лишаются почвы бытия. В «*Белом пароходе*» разрыв с мифом о Рогатой оле-

нихе обращивается не просто личной трагедией ребёнка, но и разрушением целого культурного космоса: исчезает связующая ткань между поколениями, и мир оказывается лишённым основания. В «Плахе» убийство сайгаков превращается в событие, где обрывается связка человека с самим собой: уничтожая живое, герой разрушает фундамент, на котором покоится его человеческая сущность. Айтматов здесь художественно воплощает мысль о том, что природа – не внешняя среда, а внутренняя матрица человеческого бытия.

Эта интуиция сближает его с рядом ключевых философских течений XX века. Так, Мартин Хайдеггер, анализируя феномен техники, указывал, что современный человек воспринимает мир лишь как «постав» (*Gestell*), как ресурс, тем самым закрывая для себя возможность видеть истину бытия. У Айтматова мы видим художественный эквивалент этого диагноза: природа, сведённая к ресурсу, отказывается подчиняться и выступает как судьба, как сила, с которой нельзя не считаться. Подобная линия проявляется и у Мерло-Понти, для которого тело и мир образуют единую ткань восприятия. У Айтматова эта ткань – союз человека и природы, и её разрыв ведёт к катастрофе: человек, потеряв сопричастность к миру, теряет и сам себя.

Онтологический статус природы у Айтматова обнаруживается и в её «трибунальной» функции. Стихии – буря, снег, тьма – действуют не как фон, а как силы, возвращающие человеку последствия его поступков. Это можно назвать своеобразной **экоонтологией возмездия**: мир живого устроен так, что нарушение меры вызывает ответ. В этой логике Айтматов оказывается близок к этике ответственности Ганса Йонаса, утверждавшего, что новая

эпоха техники требует от человека осознания уязвимости природы и выработки новых онтологических ориентиров. У Айтматова природа сама напоминает человеку об этих ориентирах, наказывая его за слепоту и жадность.

При этом Айтматов органично соединяет **философию природы с антропологией**: человек мыслится не вне природы, а в её лоне – как часть единого космического порядка. Его художественный мир показывает, что культура и мифология – это не противопоставление природе, а её продолжение, её «второй голос», через который природа осознаёт себя.

В *«Прощай, Гульсары!»* конь выступает не только верным спутником, но и воплощением исторической памяти народа: в его судьбе сконцентрированы труд, радость и страдание поколений. В *«Плахе»* история волчицы Акбары раскрывается не как «сюжет о животных», а как равноправная **онтологическая драма**, по значимости соизмеримая с человеческой. Эти образы свидетельствуют: природа у Айтматова – это не безмолвная среда, а субъект бытия, способный мыслить, чувствовать и судить. Она становится **философским пространством**, в котором раскрывается подлинный смысл существования – общий для человека и всего живого.

Из этого прорастает центральная идея **экофилософского гуманизма Айтматова** – новой формы мышления, в которой человек осознаёт себя не господином, а соучастником бытия. Его гуманизм выходит за пределы антропоцентризма: он включает в себя всё живое, утверждая духовное родство человека, животного и земли. Айтматов показывает, что подлинная человечность начинается там, где пробуждается чувство сопричастности, – способность

видеть боль мира как свою собственную. Это не просто этика сострадания, но **онтология со-бытия**, где жизнь понимается как общее дыхание, единый ритм Вселенной. Так возникает новый тип ответственности – не социальной и не утилитарной, а **космической**, в которой мера человека определяется не масштабом его власти, а глубиной его связи с миром. Именно в этом заключается высший смысл айтматовской философии: человек становится человеком лишь тогда, когда признаёт жизнь – во всех её формах – священной.

Здесь мы можем говорить об уникальном проекте Айтматова – «**экософии**», философии, в которой природа и культура образуют единое онтологическое поле. В этой перспективе природа не сводится к ресурсу или символу, а является условием самой мысли и существования. Она предшествует человеку и переживает его, оставаясь вечным горизонтом бытия. Это роднит Айтматова с современными экософскими концепциями Арне Нэсса, утверждавшего самоценность жизни, и с «земельной этикой» Альдо Леопольда, в которой почва, растения, животные и человек образуют сообщество, где добром является сохранение целостности, а злом – её разрушение. Айтматов художественно воплощает эти идеи, показывая, что забота о природе есть забота о самом основании человеческого мира.

Таким образом, философская онтология природы у Айтматова задаёт каркас всей его художественной философии. Природа у него – это не фон, не метафора, не средство повествования, а бытие как таковое, внутри которого человек обретает смысл. Её разрушение ведёт к онтологическому краху, а её сохранение открывает возможность

для подлинного будущего. Центральная интуиция Айтматова заключается в том, что забота о природе – забота о самом основании бытия, и в этом смысле его художественное слово выходит за пределы литературы и становится вкладом в мировую философию.

## **1.6. Природа как свидетель и хранитель памяти**

Одной из глубинных особенностей художественного мира Чингиза Айтматова является представление о природе как носителе памяти, превосходящей человеческие масштабы и временные горизонты. В отличие от исторической или культурной памяти, которая фиксируется в письменных текстах, преданиях и ритуалах, память природы у Айтматова предстаёт как живая, телесная и одновременно сакральная ткань, в которой сохраняются следы человеческих поступков, трагедий и достижений. Природа становится своеобразным «экзистенциальным архивом» культуры, свидетельством не только истории человечества, но и его нравственного выбора.

В «*Белом пароходе*» этот мотив воплощён через легенду о Рогатой оленихе. Олениха здесь не просто мифологический предок, но символ самой природы как хранилища культурной преемственности. Когда взрослые нарушают этот миф, убивая священную олениху, они совершают акт не только убийства животного, но и забвения, – предают собственное прошлое, разрывают связь с предками и лишают ребёнка (символ будущего) духовной опоры. Таким образом, природа выступает как сакральный архив, в котором хранится не буквальная, а онтологическая память народа.

В «Плахе» память о сакральной связи человека с диким миром воплощена в судьбе Акбары и Ташчайнара. Волки здесь – не второстепенные персонажи, а **носители памяти**, хранители того доисторического единства, когда человек ещё ощущал себя частью живого космоса. Айтматов превращает их в символ «пограничного сознания» – между природой и культурой, инстинктом и разумом, земным и метафизическим. Гибель волчьей семьи становится актом стирания этой памяти, уничтожения той части человеческого бытия, что связана с архаическими корнями и космическим чувством сопричастности.

Айтматов показывает: забывание природы есть одновременно забывание самого себя. Утрата связи с живым ведёт к духовной амнезии, в которой человек перестаёт понимать собственное происхождение, смысл и пределы своего существования. Так рождается цивилизация без памяти – сильная технологически, но слабая духом, утратившая способность узнавать себя в зеркале мира.

Память у Айтматова выступает не просто как способность помнить, но как **нравственный инстинкт бытия**. Она удерживает человека в поле живой сопричастности, не позволяя ему утратить ощущение меры и происхождения. Забывание природы – это не утрата факта, а утрата совести: человек, переставший помнить своё родство с живым, перестаёт различать добро и зло. В этом смысле память – последняя форма духовной устойчивости, через которую жизнь сохраняет смысл. Айтматов утверждает: пока человек способен помнить, он ещё способен быть человеком.

В «Прощай, Гульсары!» конь становится живым свидетелем целой эпохи. Гульсары хранит память о трудах, радостях и об испытаниях вместе со своим хозяином Танабаем.

Его старение и смерть – это не только биологический финал, но и знак ухода времени, свидетельство завершения культурной формы, в которой человек и природа жили в едином ритме. Гульсары предстаёт как «субъект памяти», позволяющий герою и читателю ощутить неразрывность связей между прошлым и настоящим. Здесь природа уже не просто «сцена» истории, а со-участник и летописец её хода.

В философском ключе эта функция природы как хранителя памяти сближает Айтматова с антропологией мифа Мирчи Элиаде, для которого ритуалы и мифы являются средствами возвращения к истокам и восстановления утраченной целостности. Но Айтматов идёт дальше: его природа хранит не только сакральные истории, но и «отпечатки» человеческих деяний. Снег, буря, степь, животные становятся немymi летописцами, которые свидетельствуют о том, что было и что не должно быть забыто. Здесь возникает то, что можно назвать **онтологией следа**: каждое действие оставляет в природе неизгладимый отпечаток, и этот отпечаток становится формой памяти.

Это сближает Айтматова и с философией памяти М. Хальбвакса, который подчёркивал социальную обусловленность коллективного воспоминания. У Айтматова же «коллективной памятью» обладает сама природа, а человек лишь вписан в её долговременные циклы. Она удерживает то, что человеческое сообщество готово стереть в стремлении к прогрессу: боль животных, катастрофу утраты, разрыв с мифом. В этом смысле природа – «сверхархив», который хранит то, что культура склонна вытеснять.

Философское значение этого образа у Айтматова в том, что память природы всегда сопряжена с моральной ответственностью. То, что хранит мир живого, неизбежно воз-

вращается к человеку как напоминание, предупреждение или возмездие. Забвение природы равнозначно забвению нравственных оснований культуры; напротив, признание её как свидетеля открывает возможность подлинного будущего. Таким образом, природа у Айтматова – это не только актор и символ, но и **мнемоническая онтология**, в которой соединяются прошлое, настоящее и будущее человеческого существования.

### **Общие концептуальные выводы главы 1**

Проведённый анализ показывает, что художественная вселенная Чингиза Айтматова выстраивает целостную концепцию природы, которая выходит далеко за рамки литературной поэтики и приобретает статус фундаментальной философской онтологии. Природа в его текстах перестаёт быть фоном или эстетическим пейзажем и превращается в самостоятельного актора повествования, обладающего голосом, волей и способностью к нравственной реакции. Она действует, вмешивается, судит, хранит и напоминает, вступая в неустрашимый диалог с человеком.

Одним из важнейших открытий Айтматова является **многослойность функций природы**. Она одновременно предстаёт как жизненная среда, формирующая быт и судьбу человека; как зеркало, в котором отражаются его внутренние состояния; как этический трибунал, реагирующий на разрушение меры; и как метафизический свидетель, указывающий на трансцендентные горизонты бытия. Эти уровни не изолированы, но взаимно пронизывают друг друга, создавая сложную семиотику художественного мира. Нарушение гармонии между человеком

и природой ведёт к духовному кризису, превращая экологическую катастрофу в антропологическую. Здесь рождается особая **экоонтология ответственности**, где судьба человека напрямую зависит от сохранения меры в его отношении к миру живого.

Ключевым медиатором этой онтологии становится **мифопоэтический язык**. Легенды о Рогатой оленихе, об Акбаре и о Ташчайнаре, Гульсары – это не орнамент, а фундаментальные коды, в которых природа обретает голос сакрального свидетеля. Уничтожение мифов равносильно разрушению культурной памяти и идентичности: без них человек теряет не только связь с природой, но и собственные корни. В этом контексте миф выступает формой экологической меры, а его разрушение – символом забвения и утраты.

Особое значение приобретает представление о **природе как свидетеле и хранителе памяти**. Айтматов наделяет снег, степь, бурю, горы, животных функцией хроникёров, фиксирующих человеческие поступки и их последствия. Эта память не нейтральна: она возвращается к человеку в форме напоминания, предостережения или возмездия. Природа, как «экзистенциальный архив», хранит то, что культура склонна вытеснять в стремлении к прогрессу. Здесь Айтматов близок к философии памяти (Элиаде, Хальбвакс), где символы и архетипы удерживают космический порядок и не позволяют сообществу окончательно забыть истоки.

Наконец, Айтматов поднимает природу на уровень **философской онтологии**. Она предстаёт как условие возможности существования человека, как изначальное бытие, без которого невозможны ни культура, ни история, ни сама человеческая идентичность. В этом измерении

его творчество соприкасается с экзистенциальной философией (Хайдеггер, Мерло-Понти), с этикой ответственности (Йонас), с глубинной экологией (Нэсс) и «земельной этикой» (Леопольд). Айтматов демонстрирует, что забота о природе есть не утилитарный выбор, а забота о самом основании бытия.

Таким образом, концептуальная рамка, выстроенная в первой главе, позволяет сформулировать несколько базовых положений:

**1. Природа у Айтматова – субъект, а не объект, обладающий голосом, волей и памятью.**

**2. Нарушение ритмов природы ведёт к духовно-нравственной катастрофе, оборачиваясь разрушением человеческой сущности.**

**3. Мифопоэтика природы превращает её в хранителя культурной памяти и сакрального порядка.**

**4. Природа выступает свидетелем и судьёй человеческих поступков, фиксируя их последствия и возвращая их человеку.**

**5. Онтологический статус природы задаёт фундамент для экософской философии Айтматова, где человек и мир живого образуют единую систему бытия и ответственности.**

Первая глава, таким образом, задаёт исходные координаты всей монографии. Айтматов мыслит природу не утилитарно, а философски, как равноправного собеседника и со-бытийного партнёра человека. Его творчество открывает путь к построению оригинальной **экософии – философии природы, культуры и ответственности**, где судьба человека и судьба мира неразделимы.

## ГЛАВА 2

### ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КЕЙСЫ: АЙТМАТОВ И ЭКОСОФИЯ

#### 2.1. «Плаха»: охота на сайгаков как аллегория техноутилитаризма и нравственного распада

Сцена браконьерской расправы над сайгаками в романе Чингиза Айтматова «Плаха» принадлежит к числу самых концентрированных философских эпизодов не только в его собственном творчестве, но и во всей мировой литературе о взаимоотношениях человека и природы. Айтматов сознательно выводит этот эпизод за пределы реалистического изображения охотничьей сцены: здесь жестокость людей по отношению к животным превращается в аллереорию цивилизационного кризиса, в метафору распада меры и потери человечности.

Чтобы глубже понять смысл этого фрагмента, важно учитывать историко-культурный контекст. В традиционной культуре кочевых народов Центральной Азии охота на животных, включая сайгака, регулировалась множеством негласных и явных правил. Добыча определялась временем года, состоянием популяции, хозяйственной необходимостью. За пределами этих правил охота воспринималась не только как нарушение рационального хозяйства, но и как нравственный проступок, ведущий к утрате гармонии с миром. Сайгак в эпической и этнографической традиции степи был не просто источником мяса, но символом меры, ритма и сопричастности человека к окружающей среде.

Именно этот культурный пласт Айтматов противопоставляет современной техноутилитарной логике, где животное редуцируется до ресурса.

Философская оптика сцены устроена так, что читатель сразу ощущает: речь идёт не о случайном эпизоде жестокости, а о фундаментальном переломе. Три уровня этого перелома очевидны. Прежде всего – онтологический: природа перестаёт мыслиться как субъект и сводится к объекту изъятия. Живое превращается в безличный материал, в единицу ресурса. За этим следует нормативный уровень: снимаются культурные табу, традиционные границы меры разрушаются, а утилитарная рационализация подменяет собой нравственный запрет. И, наконец, экзистенциальный уровень: человек теряет способность к эмпатии, лишается сопричастности, утрачивает внутренний образ человеческого.

Айтматов предельно ясно показывает, что это событие не является локальным или бытовым. Оно моделирует цивилизационную ситуацию: экологический урон предстаёт не побочным эффектом прогресса, а симптомом антропологического кризиса. В этом смысле «*Плаха*» становится художественным экспериментом, где сцена браконьерства превращается в зеркало для человечества, заставляя читателя задуматься о том, что техноутилитарная слепота разрушает не только стада животных, но и саму ткань человеческого бытия.

Этический уровень прочтения сцены в «*Плахе*» открывается через призму принципа ответственности Ганса Йонаса и «земельной этики» Альдо Леопольда. Йонас в своём знаменитом труде «*Принцип ответственности*» утверждал, что в условиях техногенной цивилизации традиционная мораль, ориентированная на ближние последствия поступков, ока-

зывается несостоятельной. Новая реальность требует иной этики – этики дальних горизонтов, обращённой к будущим поколениям и к сохранению самого условия возможности жизни. Его формула звучит как императив: «Действуй так, чтобы последствия твоего поступка были совместимы с продолжением подлинной жизни на Земле».

Сцена истребления сайгаков у Айтматова демонстрирует полное нарушение этого императива. Браконьеры, руководствующиеся жадностью и привычкой, разрушают видовую основу воспроизводства: стадо сайгаков, уничтоженное ради добычи, перестаёт быть гарантом продолжения жизни. Но не только биологическая, но и нравственная ткань общества оказывается под угрозой. Уничтожая живое, человек разрушает моральный климат, в котором возможны уважение, эмпатия и ответственность. Катастрофа охоты таким образом приобретает двойной характер: это и экологический кризис, и кризис морального порядка.

Сходным образом Альдо Леопольд формулировал свою «земельную этику», исходя из того, что почва, растения, животные и человек образуют единое «земельное сообщество». Добро, по Леопольду, – это то, что сохраняет целостность, устойчивость и красоту этого сообщества. Зло – то, что его разрушает. В логике этой этики действия браконьеров оказываются предельно аморальными: они не только губят животных, но и разрушают целостность земли как единого организма, лишая себя и других возможности жить в устойчивой среде. Айтматов художественно показывает, что браконьерство – это форма «антиэтики», в которой выгода и утилитарный расчёт вытесняют меру, долг и уважение к жизни.

Рэйчел Карсон в книге *«Молчаливая весна»* ещё в 1960-е годы предупреждала, что утрата меры и вмешательство в

естественные процессы с помощью химии и техники приведут к тишине без птиц, к весне без песен. Айтматов перекликается с этим предупреждением: после сцены истребления сайгаков степь становится немой, нарушается её голос, и молчание природы приобретает трагическое измерение. То, что у Карсон выражено в публицистической прозе, у Айтматова находит художественное воплощение: молчание стада после выстрелов и кровь на снегу говорят о том, что мир потерял свою музыку, свою гармонию.

Таким образом, через этический контекст мы видим, что «Плаха» не просто описывает частное преступление против животных. Это художественная модель нарушения принципа ответственности, разрушения земельного сообщества и предательства будущего. Сцена браконьерства превращается в нравственный тест: способен ли человек мыслить себя частью большего целого, или он окончательно редуцирует мир до склада ресурсов? Ответ у Айтматова трагичен, но именно в этой трагедии слышатся предупреждение и призыв к изменению меры.

Символический ряд сцены охоты на сайгаков в «Плахе» является самостоятельным философским языком, через который Айтматов сообщает читателю то, что невозможно передать прямым описанием. Символика работает на нескольких уровнях – эстетическом, этическом и онтологическом, превращая конкретное событие в универсальный образ цивилизационного кризиса.

Прежде всего стадо сайгаков символизирует хрупкую целостность жизни. В традициях кочевых культур степи стадо всегда мыслилось как знак изобилия и порядка, как воплощение согласия человека и природы. Сайгак, живущий в гармонии с ритмами степи, становится символом

невинности и уязвимости, которая требует уважения. В момент браконьерской расправы этот символ оборачивается трагедией: животные, потерявшие свою целостность, становятся образом разрушенного мира, который больше не способен сохранять ритмы жизни.

Буря и темнота в сцене играют роль моральной метеорологии. В утилитарной логике они могли бы показаться всего лишь неблагоприятными погодными условиями, но в поэтике Айтматова они обретают символическое значение. Стихия реагирует на насилие, отвечая катарсисом и возмездием. Буря превращается в катарсический акт, очищающий мир от иллюзии господства человека. В этом смысле природа говорит на языке античной трагедии: как у Аристотеля катарсис очищал зрителя через сострадание и страх, так и здесь буря очищает мир через обнажение его нравственной изнанки.

Особое место занимает образ крови на снегу. Белизна снега в мифопоэтической традиции связана с чистотой, памятью, ритуалом. Снег покрывает землю, скрывает её раны и одновременно сохраняет её невинность. Когда эта белизна запятнана кровью, она превращается в знак утраты и вины. Айтматов показывает, что это пятно невозможно стереть: оно становится онтологическим следом, вписанным в ткань мира. Таким образом, кровь на снегу – это не просто натуралистическая деталь, а символ, фиксирующий грех, превращающий человеческое насилие в исторический и культурный документ. Здесь можно вспомнить слова Вальтера Беньямина о том, что вся история человечества написана кровью жертв; Айтматов художественно подтверждает эту мысль, показывая, что кровь животных становится частью истории, а не случайным эпизодом.

Символика сцены расширяется до космического масштаба: стадо – это жизнь, буря – гнев природы, кровь на снегу – память о преступлении. В совокупности они формируют язык, на котором мир разговаривает с человеком. Это не аллегория в узком смысле, а философская семиотика: мир живого превращается в систему знаков, через которые раскрывается его моральная и онтологическая структура. Айтматов создаёт художественный миф нового времени, в котором символы природы становятся кодами ответственности и меры.

Экзистенциальное измерение сцены браконьерской расправы над сайгаком выходит за пределы этики и символики. Айтматов показывает: перед лицом уничтожения живого человек проверяется на способность остаться человеком. Это не просто поступок, а испытание сущности. Здесь мы видим прямую переключку с философией экзистенциализма, от Сартра до Камю.

В экзистенциальной логике именно выбор делает человека человеком. Человек свободен, но его свобода всегда сопряжена с ответственностью. В сцене охоты выбор браконьеров оказывается выбором отказа от человечности: они предпочитают утилитаризм состраданию, выгоду – эмпатии, привычку – совести. В результате свобода оборачивается произволом, а выбор становится актом дегуманизации. Сартр говорил, что «человек осуждён быть свободным» и всегда несёт ответственность за то, каким он становится. У Айтматова браконьеры «осуждены» своей свободой: они выбрали не человечность, а её утрату.

Экзистенциальная ситуация проявляется и в образе свидетеля. Противопоставляя «охотнику-рационализатору» фигуру того, кто сохраняет внутреннюю меру и совесть, Айтматов

показывает трагическую альтернативу. Свидетель – тот, кто не может изменить ход событий, но в его внутреннем опыте сохраняется истина о человеческой мере. Его боль, его ужас, его немота становятся формой сопротивления. Камю писал, что единственный подлинный философский вопрос – это вопрос о смысле жизни перед лицом абсурда. Айтматов ставит этот вопрос в конкретной ситуации: есть ли смысл в сохранении человечности, если вокруг царит абсурд насилия? Ответ заключается в самом факте сопротивления, в том, что свидетель остаётся человеком, пусть и ценой утрат и боли.

Буря и снег здесь приобретают ещё одно измерение – они становятся внешним зеркалом внутренней катастрофы. Экзистенциальное испытание совмещается с онтологическим: человек сталкивается с границей, где его выбор становится необратимым. Утрата сострадания не просто преступление, это превращение в «ничто». Мартин Хайдеггер говорил о «подлинном» и «неподлинном» существовании, о том, что человек может уклониться от собственной сущности, раствориться в анонимном «они». Айтматов показывает, как браконьеры живут в этом «они»: «так делают все», «так принято», «так удобно». Но именно это «они» оказывается ловушкой, ведущей к пустоте, исчезновению личности.

Экзистенциальный исход сцены состоит в том, что человек ставится лицом к лицу с собственной человечностью. Айтматов демонстрирует трагическую дилемму: либо человек способен услышать голос совести и признать меру, либо он окончательно теряет своё человеческое лицо. В этом смысле охота на сайгаков становится не просто экологическим эпизодом, а драмой человеческого существования, аллегорией утраты свободы, сострадания и внутренней целостности.

Социально-политический уровень этого эпизода выводит сцену браконьерства далеко за пределы частного или локального. Айтматов делает охоту символом системной болезни общества, в котором выгода и насилие нормализуются, а совесть и мера маргинализируются. Здесь браконьерство предстаёт не столько поступком отдельных людей, сколько симптомом цивилизационного устройства, утратившего нравственные основания.

Важно понимать, что *«Плаха»* написана в последние десятилетия существования советской системы, когда идеологическая риторика о «новом человеке» контрастировала с реальностью коррумпированности, экологической безответственности и морального цинизма. Сцена охоты становится метафорой именно этого разрыва: официально декларируемая забота о народе и природе оборачивается практикой хищнической эксплуатации, а государственная машина закрывает глаза на разрушение живого ради сиюминутной выгоды. Браконьеры действуют не в вакууме: за ними стоит атмосфера безнаказанности и институциональной деградации. Айтматов показывает: когда система перестаёт защищать ценность жизни, индивидуальные преступления становятся повседневностью, а культура утрачивает моральные ориентиры.

В этом смысле охота на сайгаков у Айтматова превращается в аллгорию позднесоветской цивилизации, оказавшейся в состоянии глубокого кризиса. Уничтожение стада становится символом уничтожения народа, культурной памяти и самой основы будущего. Экологический распад, описанный в романе, – это зеркало политического распада, в котором человек превращается в инструмент утилитарных целей, а коллективное «мы» заменяется анонимным «они».

Но сила Айтматова в том, что он не ограничивается конкретным политическим контекстом. Он поднимает проблему до уровня универсальной философской аллегии. Браконьерство, техника, кровь на снегу – образы, актуальные не только для советской реальности, но и для всей индустриально-технократической цивилизации. Здесь можно вспомнить слова Хайдеггера о том, что техника «ставит» мир как ресурс, превращая всё живое в «стоечный фонд». У Айтматова эта мысль получает художественное воплощение: техника не просто обслуживает утилитарное сознание, а делает возможным массовое уничтожение, легитимируя его как «эффективность». Так охота становится символом глобального техноутилитаризма, в котором культура и совесть растворяются в расчёте.

Социально-политическая аллегория Айтматова имеет два измерения: конкретное и универсальное. С одной стороны, она отражает позднесоветскую ситуацию с её коррупцией, цинизмом и деградацией. С другой – выражает универсальную болезнь современной цивилизации, где выгода и утилитаризм вытесняют этику и память. Таким образом, сцена охоты становится не только критикой эпохи, но и философским предупреждением, адресованным человечеству в целом: если культура продолжит относиться к природе как к ресурсу, то она неизбежно превратит и саму себя в пустыню – биологическую, моральную и духовную.

## **2.2. «Плаха»: трагедия Акбары и Ташчайнара**

**Волчья линия как философия природы в романе «Плаха».** Линия волчьей семьи в романе «Плаха» занимает особое место в художественном мире Айтматова. На первый взгляд

она может показаться вставной, второстепенной по отношению к человеческим сюжетам – судьбе Авдия Каллистратова, космогонической теме Байконура или мотиву железной дороги в «*И дольше века длится день*». Однако внимательное чтение убеждает в обратном: история Акбары и Ташчайнара – не побочная, а равноправная сюжетная линия, в которой разыгрывается драма универсального масштаба. Гибель детёнышей, охота, страдания волчьей пары становятся художественной аллегорией разрушения фундаментального порядка бытия, где природа и человек призваны были сосуществовать в гармонии. Айтматов показывает, что в утрате этого союза виновен человек – и эта вина неизбежно влечёт последствия не только экологические, но и духовные.

Принципиальная новизна сюжетной линии заключается в том, что волки изображены не как «животные персонажи», выполняющие декоративную функцию, а как со-субъекты повествования, обладающие собственным внутренним миром. Акбара и Ташчайнар наделены судьбой, болью, заботой, отчаянием и стойкостью. Их трагедия воспринимается не как аллегория человеческих отношений, а как самостоятельная история, равная по значимости человеческой. Здесь реализуется **экоцентрическая позиция**, утверждающая самоценность живого, его право на существование вне пользы для человека. Айтматов художественно разрушает антропоцентрический миф о том, что животные существуют «ради нас», и выводит их как **равноправных субъектов бытия**, обладающих собственной онтологией, чувством и памятью.

Трагедия волчьей семьи воплощает в себе три уровня насилия. Во-первых, **экологический** – разрушение естественного порядка, уничтожение семьи как основы видового

существования и как части экосистемы. Во-вторых, **культурный** – разрыв с традицией, в которой волк занимал сакральное место в мифологии степи, символизировал силу, свободу, выносливость и даже прародительство рода. И, наконец, **антропологический** – дегуманизация самого человека, который, уничтожая живое, утрачивает способность к сопереживанию, состраданию и в конечном счёте собственное человеческое достоинство. Айтматов делает волков зеркалом общества: отношение человека к ним становится мерилем его нравственного состояния. Так рождается универсальная притча о границах человеческой власти и об ответственности перед живым – притча, в которой природа впервые говорит человеческим языком совести.

**Волки у Айтматова – это не просто художественные образы, но метафизические свидетели человеческой утраты.** В их судьбе отражается не частный конфликт между человеком и природой, а драма утраченного единства бытия. Акбара и Ташчайнар становятся живым напоминанием о том, что человек может сохранить человечность лишь до тех пор, пока остаётся способным видеть в другом существе – даже в звере – родственное дыхание жизни. Через их образ Айтматов утверждает идею **этического всеединства**, в которой природа, человек и космос образуют единую духовную ткань. Разрушая эту связь, человек разрушает самого себя. Поэтому финал истории волчьей семьи – это не конец животной линии, а **пророческий знак**: предупреждение о том, что цивилизация без памяти, сострадания и меры неизбежно превращается в антимир, где исчезает сама возможность быть человеком.

Одним из ключевых символов романа становится буря. Она изображается не как простое погодное явление, а как

универсальная реакция мира на нарушение гармонии. Буря у Айтматова многозначна: она символизирует внутренний кризис героев, протест природы против насилия и возможность очищения через страдание. Это язык природы, обращённый к человеку. В феноменологической перспективе (М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти) буря становится феноменом, в котором человек «слышит» голос бытия, воспринимает природу не как ресурс, а как обращение к своей совести.

Экологическая и экзистенциальная перспектива в истории Акбары и Ташчайнара соединяется неразрывно. Разрушение природного ритма оборачивается двойной катастрофой: гибелью животных, распадом экосистемы, с одной стороны, и отчуждением человека от мира, от других людей и от самого себя – с другой. Айтматов показывает: нельзя унижать природу, не унизив себя. Отказ признать ценность живого неизбежно оборачивается внутренней пустотой, дегуманизацией и кризисом человеческой идентичности.

Философские аллюзии этой линии прозрачно выводят текст к диалогу с современными концепциями. Йонас подчёркивал, что ответственность человека должна распространяться не только на будущие поколения людей, но и на будущее нечеловеческого мира. Игнорирование этой ответственности есть катастрофа. Арне Нэсс в своей концепции «глубинной экологии» утверждал самоценность живого и необходимость отказаться от утилитарного уничтожения. И в истории Акбары мы видим художественную иллюстрацию этой идеи. В логике Бруно Латура волки и буря – такие же акторы сети, как и люди: они действуют, меняют исход событий и участвуют в формировании смысла.

Эта линия несёт и мотив памяти. Волк в степной культуре имел сакральный статус, выступал символом силы и свободы, почитался как прародитель. Его уничтожение означает не только разрушение природы, но и обрыв культурной преемственности, разрыв с корнями. Уничтожение волков у Айтматова – это акт забвения, ведущий к утрате идентичности народа. Таким образом, экологическая катастрофа здесь одновременно есть и культурная катастрофа.

Наконец, **нарратологическая функция** истории Акбары и Ташчайнара заключается в том, что она выполняет структурообразующую роль в композиции романа. Это не побочная вставка, а **смысловой ключ**, который позволяет читателю разгадать внутреннюю логику «Плахи». Через судьбу волчьей семьи Айтматов раскрывает скрытую архитеконику произведения: человеческие события становятся лишь частным проявлением более глубокой драмы – драмы утраченного единства мира. Таким образом, «Плаха» превращается в символ разрыва памяти, судьбы и природы – тройного надлома, происходящего внутри самого человека. История волков, вплетённая в канву повествования, не просто сопровождает основной сюжет, а объясняет его, превращая человеческую трагедию в **универсальный экософский урок**: предупреждение о том, что, уничтожая живое, человек разрушает собственную основу бытия.

В итоге сюжет о волчьей семье можно рассматривать как философскую аллегория системного кризиса цивилизации. Он показывает, что экологическое насилие неотделимо от антропологической деградации, что разрушение природы означает разрушение культуры и утрату

человечности. Айтматов соединяет художественный миф с философией ответственности Йонаса, глубинной экологией Нэсса и «земельной этикой» Леопольда, создавая целостную картину, где судьба животных и судьба человека оказываются звеньями одного онтологического порядка.

Особое философско-символическое значение в линии «Плах» приобретает образ Акбары – матери-волчицы. Айтматов изображает её не просто как животное, борющееся за выживание потомства, но как архетипический образ Матери-Земли, воплощающей заботу, плодородие, страдание и память. В её фигуре сходятся сразу несколько пластов смыслов – мифологический, культурный, антропологический и философский.

В мифологических традициях Центральной Азии волчица выступала прародительницей рода, тотемным существом, символизирующим связь между человеком и природой. Легенды о сером волке как покровителе и защитнике рода встречаются у тюркских народов, где волчица символизировала стойкость и способность вести к выживанию даже в условиях катастрофы. Айтматов бережно вплетает этот архетип в роман, показывая, что Акбара несёт на себе черты этой мифологической прародительницы, однако её судьба становится трагической: она теряет детёнышей, оказывается свидетелем разрушения своего мира. Тем самым писатель показывает: разрушение природы – это разрушение самой Матери, разрыв с архетипом, питающим культуру и существование народа.

В фигуре Акбары можно усмотреть и философскую аллегорию Матери-Земли, олицетворяющей природное основание жизни. Она заботится, кормит, защищает, ведёт потомство. Её страдание становится страданием всей природы,

лишённой защиты перед человеческой жестокостью. Гибель её семьи воплощает гибель гармонии, которая когда-то связывала человека с землёй. Здесь Айтматов говорит на языке универсальных символов: страдание Матери-Земли означает, что человек предал свою собственную основу, отрезал себя от корней, которые давали ему силу и смысл.

Архетип Матери в образе Акбары открывает и экзистенциальное измерение. Для героев романа гибель волчьей семьи становится своеобразным зеркалом, в котором они видят утрату собственной человечности. Но ещё глубже – читатель осознаёт, что предательство природы есть предательство самой материнской основы бытия. Человек, разрушающий природу, оказывается «сыном, восставшим против матери»; этот акт не освобождает его, а лишает укоренённости и ведёт к духовной пустоте.

Таким образом, фигура Акбары в «Плахе» соединяет в себе одновременно мифологический архетип прародительницы и философский образ Матери-Земли. Через её страдание Айтматов показывает, что разрушение природы есть разрушение самой основы жизни, отказ от материнского начала бытия. И в этом заключается глубочайший символический смысл её трагедии: потеря эмпатии к живому равносильна забвению памяти о Матери, а значит – забвению самого себя.

Если Акбара у Айтматова воплощает архетип Матери-Земли, то её спутник Ташчайнар символизирует фигуру Отца-Защитника, в котором соединяются сила, верность и трагическая обречённость. Айтматов показывает их как целостную пару, где мужское и женское начала природы действуют в единстве, образуя модель семьи, основанной не на инстинкте, а на переживаемой судьбе.

Ташчайнар – это не просто спутник Акбары, но её соратник, тот, кто разделяет тяготы и опасности. Его забота о самке и потомстве, готовность жертвовать собой ради семьи выводят его за пределы «животного поведения» в утилитарном смысле. Айтматов наделяет его качествами, которые традиционно связываются с архетипом Отца: защита, сила, сохранение порядка. В этом образе мы видим отголоски мифологических структур, где Отец предстаёт как носитель закона, опора, удерживающая хаос на расстоянии.

Однако трагедия Ташчайнара заключается в том, что его защитническая роль оказывается бессильной перед разрушительной силой человека и его техники. Его борьба и страдание символизируют пределы отцовской функции: он способен сопротивляться врагам в пределах природы, но оказывается безоружным перед утилитаризмом, который лишён меры и не признаёт живое как ценность. В этом смысле Ташчайнар становится образом бессилия традиционной силы перед техногенной цивилизацией.

Если Акбара – архетип Матери-Земли, чьё страдание символизирует разрушение природного основания, то Ташчайнар – архетип Отца-Защитника, чья трагическая гибель указывает на крушение закона и порядка, обеспечивавших гармонию. Вместе они образуют символическую родительскую пару природы, чья драма становится аллегорией утраты целостности мира. Их гибель – это не только гибель животных, но и семьи как универсальной формы жизни, как основы преемственности.

Айтматов показывает, что разрыв между человеком и природой – это разрыв внутри самой семьи бытия. Уничтожение Акбары и Ташчайнара есть уничтожение ро-

дительских фигур природы, тех, кто олицетворял заботу и защиту. Человек, посягнувший на этот союз, остаётся сиротой, лишённым Матери и Отца, отрезанным от истоков, корней. Здесь художественная метафора выходит на уровень универсальной философской онтологии: современный человек живёт как сирота, утративший связь с природной родительской парой, и потому обречён на внутреннюю пустоту и потерю ориентации.

Таким образом, линия Акбары и Ташчайнара предстаёт как архетипическая трагедия: мать и отец природы уничтожены руками человека, и эта утрата становится символом сиротства цивилизации, утратившей свои природные корни.

Если Акбара воплощает архетип Матери-Земли, а Ташчайнар – архетип Отца-Защитника, то их детёныши становятся символами будущего, которые должны были продолжить ритм жизни и сохранить целостность рода. В их образе заключён не просто биологический смысл продолжения поколения, но и философская идея преемственности, связующей прошлое, настоящее и будущее.

Айтматов особенно трагично показывает гибель волчат. Она становится кульминацией драмы, ведь с их исчезновением рушится не только судьба конкретной семьи, но и сама возможность будущего. Волчьи дети – это «память будущего», то, что должно было унаследовать жизнь, продолжить её ритмы и закрепить связь поколений. Их уничтожение означает разрыв преемственности, исчезновение линии, которая соединяет мир в единый поток.

Здесь мы видим важнейшую философскую мысль Айтматова: экологическое преступление есть одновременно преступление против будущего. Уничтожение детёнышей

– акт, в котором человек отрезает себя от грядущего, лишает своих собственных потомков возможности жить в гармоничном мире. В логике Ганса Йонаса это предельное нарушение «принципа ответственности»: поступок браконьера не совместим с продолжением подлинной жизни, потому что он разрывает горизонт будущего.

Гибель волчат имеет и культурное измерение. В мифологических и фольклорных традициях дети всегда символизируют надежду, обновление, возможность возвращения гармонии. Волчьи детёныши могли бы стать носителями этой надежды, но их смерть превращает надежду в пустоту. Айтматов как бы говорит: общество, которое уничтожает невинных – будь то дети или детёныши животных, – уничтожает саму возможность культурной памяти и возрождения.

В этом символическом слое линия Акбары и Ташчайнара становится завершённой мифологемой: Мать (природа как основа), Отец (природа как защита и закон) и Дети (природа как будущее и преемственность) образуют единую триаду. Их трагедия – это трагедия самой цивилизации, которая убивает мать-землю, разрушает отца-закона и предаёт будущее поколение. Человек, совершивший такое преступление, остаётся сиротой в пустыне истории, где нет ни прошлого, ни будущего.

Таким образом, линия волчьей семьи в *«Плахе»* превращается в универсальный философский миф об утрате трёх оснований бытия: памяти, закона и преемственности. И в этом смысле Айтматов создаёт один из самых мощных экософских образов XX века.

### Концептуальные выводы по дискурсу «Плаха» (линия Акбары и Ташчайнара)

История волчьей семьи в романе Айтматова – это не второстепенная вставка, а философский центр произведения. Она показывает, что судьба природы и судьба человека неразделимы: разрушение одной неминуемо влечёт катастрофу другой.

Айтматов разрушает антропоцентрическую установку, утверждая экоцентрический принцип: живое обладает самоценностью и должно восприниматься как со-субъект. Волки – не метафора человеческих страстей, а самостоятельные носители судьбы и боли. Их трагедия равновесна человеческой, а потому становится универсальным образом разрушенной гармонии.

Символика этой линии разворачивается в архетипическую триаду. Акбара – Мать-Земля, питающая и страдающая; Ташчайнар – Отец-Защитник, воплощающий силу и закон; их детёныши – символ будущего, памяти и преемственности. Гибель семьи означает утрату трёх оснований бытия: разрушение природы-Матери, крушение закона-Отца и исчезновение будущего – Детей. Человек, уничтожающий эту триаду, становится сиротой в мире, лишённом корней и горизонтов.

Буря и тьма в романе выполняют катарсическую функцию, превращаясь в язык мира, через который природа отвечает на насилие. Это подтверждает мысль о том, что природа у Айтматова – не фон, а актер, способный судить, предупреждать и хранить память.

Философские параллели подчёркивают универсальность этой линии: Йонас говорит о необходимости ответственности перед будущим, Нэсс утверждает самоцен-

ность живого, Леопольд формулирует «земельную этику», а Латур показывает агентность нечеловеческого. Все эти идеи получают художественную плоть в трагедии Акбары и Ташчайнара.

Таким образом, в «Плахе» Айтматов создаёт универсальную экософскую аллегория: экологическое насилие всегда оборачивается антропологической деградацией, разрушение природы ведёт к разрушению культуры, а забвение живого равносильно забвению самого себя. Эта линия романа не только усиливает эмоциональную драму, но и задаёт философское ядро: сохранение человечности невозможно без сохранения природы как Матери, Отца и Будущего.

### **2.3. «Белый пароход»: сакральная память природы и утрата гармонии**

Повесть «Белый пароход» (1970) занимает особое место в творчестве Чингиза Айтматова, потому что именно здесь впервые в столь концентрированной форме проявляется его идея сакральной экологии – восприятия природы как носителя памяти, духовного кода и космической гармонии. На поверхностном уровне повесть рассказывает историю мальчика, лишённого родительской любви и тоскующего по отцу, мечтающего о белом пароходе, который станет для него образом спасения и выхода из мира одиночества. Но в глубинной философской перспективе эта история превращается в аллегория утраты сакральной связи человека с природой и культурной памятью. Айтматов демонстрирует: природа здесь не фон, а субъект, который хранит в себе миф, культурный порядок и основу человеческого существования.

Центральным смысловым ядром повести является легенда о Рогатой оленихе. Для мальчика это не просто красивая сказка, а живая духовная реальность, в которой соединяются прошлое и будущее, человеческое и природное. Олениха предстаёт как мифическая прародительница народа, как символ целостности культуры и гармонии с миром природы. В легенде сохраняются сакральное измерение бытия, память о предках, об архаическом союзе человека и животного, где живое почиталось как священное. Именно через этот миф ребёнок находит смысл жизни: он верит в справедливость, чистоту, возможность гармонии.

Однако в момент, когда взрослые разрушают этот миф, убивая священную олениху, происходит трагедия. Убийство оленихи оказывается не просто актом браконьерства, но символическим преступлением: это разрыв преемственности, профанация священного, предательство культурной идентичности. Мальчик не выдерживает этой утраты: с разрушением легенды и гибелью животного рушится его внутренняя опора, исчезает вера в возможность чистоты и смысла. Его стремление к белому пароходу становится символом устремления к иному миру, где ещё возможна гармония, но в реальности этот мир оказывается недостижимым. Трагическая гибель ребёнка становится философским знаком того, что вместе с утратой сакрального в природе гибнет и душа человека.

Айтматов художественно показывает, что природа – это не только среда или источник ресурсов, а храм памяти, культурный код, сакральная реальность. Для мальчика деревья, река, горы и мифы становятся собеседниками, которые заменяют ему родителей и общество. В них он ищет защиту, с ними он вступает в диалог. В этом прояв-

ляется мысль, близкая антропологии мифа Мирчи Элиаде, – каждое природное явление в архаической культуре есть знак космоса, а миф – способ поддержания связи с космическим порядком. Айтматов показывает, что разрушение мифа о Рогатой оленихе означает разрыв с космосом, утрату гармонии с миром и лишение человека смысла.

Философский диалог повести простирается дальше культурной антропологии. В логике Хайдеггера убийство оленихи – акт «постáва», редукция священного живого до ресурса, превращение сакрального в объект утилитарного использования. Здесь мир перестаёт быть бытием, открывающим истину, и становится складом для изъятия. В терминах Ганса Йонаса мы видим катастрофическое нарушение императива ответственности: легенда и природа – это наследие, которое должно было быть передано будущим поколениям, а вместо этого оно уничтожается в угоду моментальной выгоде. Современные экокритики, такие как Тимоти Мортон, подчёркивали, что «природа» – это не фон, а всегда вовлечённость, внутренняя часть человеческой жизни. У Айтматова данная мысль получает художественное воплощение: разрушение сакрального животного означает не только экологическую катастрофу, но и антропологическую – гибель детской души, уничтожение внутреннего мира человека.

Таким образом, *«Белый пароход»* обнажает двойную катастрофу: экологическую (убийство сакрального животного) и антропологическую (гибель детской души, лишённой опоры в мифе). Природа здесь выступает как хранительница сакрального порядка, как свидетель и носитель памяти, а её разрушение становится актом духовного самоубийства общества. Айтматов формирует

концепцию сакральной экологии: уважение к природе означает одновременно уважение к культуре, истории и самому себе. Утрата сакрального животного – утрата человечности, и потому финал повести звучит как предупреждение: общество, разрушающее природу и миф, обрекает себя на внутреннюю пустоту и распад.

Белый пароход в повести – не просто детская мечта, не фантазия ребёнка, тоскующего по отцу. Этот образ становится символом выхода из мира утраты, образом иного горизонта, где ещё возможны гармония и справедливость. Для мальчика белый пароход – это надежда на встречу, на возвращение отца, на существование пространства, где живёт истина. Его воображение наполняет этот образ не утилитарным содержанием, а сакральным смыслом: корабль превращается в знак пути к спасению.

Однако финальная трагедия повести делает белый пароход символом невозможного спасения. Он остаётся только видением, образом, до которого нельзя дотянуться. В этом проявляется философская глубина: утрата сакрального мифа и разрушение природы делают невозможным даже воображаемый выход. Человек, утративший связь с культурной памятью и природой, теряет способность верить в спасение. Белый пароход остаётся в сознании мальчика как последняя надежда, но эта надежда оказывается иллюзорной.

В символике белого парохода соединяются два пласта: детская мечта и универсальная метафора. С одной стороны, это чистота детского восприятия, способность видеть мир как пространство гармонии. С другой – философская аллегория: цивилизация, предавшая природу и разрушившая миф, больше не имеет пути к спасению. Белый пароход – это образ возможности, которая была утрачена.

Белый пароход становится символом утраченной гармонии, мифом о спасении, который больше не может воплотиться. Он указывает на то, что возвращение к гармонии требует не бегства в мечту, а восстановления связи с природой и сакральной памятью. Без этого мечта остаётся только образом на горизонте, недостижимым и потому трагическим.

В контексте экософской интерпретации повести *«Белый пароход»* образы Орозкула и Момуна-чала приобретают фундаментальное значение, так как они воплощают два противоположных типа отношения к природе и культуре, два способа бытия человека в мире – разрушительный и хранительный. Айтматов показывает их как символические фигуры, чья внутренняя логика и поступки выходят за рамки частной психологии и превращаются в философские архетипы.

*Орозкул* предстаёт носителем утилитарно-насильственного сознания. Его образ собран из элементов власти, жестокости и нравственного упадка. В нём выражена та деградация меры, которая происходит, когда человек перестаёт видеть в природе и культуре сакральное измерение и сводит всё живое к ресурсу. Для него олениха – не прародительница и не символ, а лишь объект охоты, источник материальной выгоды или способ самоутверждения. Здесь срабатывает логика «постáv» по М. Хайдеггеру: мир воспринимается как «стоечный фонд», а природа – как запас, который можно безнаказанно изымать. В поступке Орозкула – убийстве сакральной оленихи – концентрируется эта редукция: священное превращается в вещь, миф – в пустую сказку, культура – в оболочку, которую можно разорвать без последствий. Именно поэтому его действие становится преступлением двойного порядка – экологиче-

ским и культурным. Он разрушает не только живое существо, но и мифологическую основу идентичности народа. Орозкул – это не индивидуальная фигура, а символ цивилизации, утрачивающей связь с сакральным и превращающей природу в арену насилия.

*Момун-чал*, напротив, олицетворяет хранителя памяти и традиции. Его устами звучит легенда о Рогатой оленихе, которая для мальчика становится источником смысла и веры. Момун-чал – не книжный мудрец и не институциональный авторитет, а архаический хранитель устной традиции, носитель памяти, которая не записана, а проживается в мифе. Для него миф – это не вымысел и не украшение, а реальность, поддерживающая порядок мира и сохраняющая гармонию между человеком и природой. Однако фигура Момуна трагична: его голос слаб, он не способен противостоять насилию и жадности, олицетворённым в Орозуле. Его мудрость оказывается вытесненной, его знание – проигнорированным. В этом трагическом бессилии проявляется кризис культурной памяти: даже когда традиция жива, общество может не захотеть её слышать. Айтматов показывает, что память сама по себе не гарантирует спасения – она нуждается в сообществе, которое готово её принять и сохранить.

Конфликт Орозула и Момуна – это не просто столкновение характеров, а противостояние двух онтологий. Первая – онтология постава, в которой мир редуцирован к ресурсу и объекту эксплуатации. Вторая – онтология мифа, где мир мыслится как сакральное единство, а каждое живое явление – как знак и свидетель космоса. В финале повести побеждает первая логика: олениха убита, миф разрушен, мальчик теряет надежду и погибает. Эта победа оказывает-

ся поражением для всего человеческого: исчезает не только животное, но и вера, память, возможность будущего.

В философской перспективе Орозкул и Момун-чал воплощают цивилизационный выбор. Путь Орозкула ведёт к пустыне – биологической, культурной, духовной. Это путь забвения и утраты, где природа лишена голоса, а миф обесценен. Путь Момуна – это путь памяти, сопричастности и уважения к сакральному, путь, который может восстановить гармонию и дать человеку опору. Но трагизм повести в том, что в конкретной исторической ситуации голос хранителя оказывается заглушён утилитарной логикой разрушителя. Общество выбирает не память, а выгоду и потому оказывается на грани катастрофы.

Таким образом, Орозкул и Момун-чал – это не просто персонажи, а философские фигуры, выражающие два типа цивилизационного отношения к природе и культуре. Один воплощает насилие, утрату сакрального и деградацию меры; другой – память, хранение и сопричастность. Их конфликт определяет судьбу мальчика и всей повести, превращая *«Белый пароход»* в универсальную драму цивилизации. Айтматов показывает: человечество стоит между голосом хранителя и голосом разрушителя, и от этого выбора зависит его будущее.

#### **Общие экософские выводы по кейсу «Белый пароход»**

Повесть *«Белый пароход»* предстаёт не только как психологическая драма ребёнка, но и как философско-экологическая аллегория утраты гармонии между человеком, природой и культурной памятью. Центральный миф о Рогатой оленихе выражает сакральное единство природы и народа: олениха – это не только животное, но и символ преемственности, памяти и корней. Её убийство взрослыми становится

актом двойного разрушения – экологического и культурного. В этом событии Айтматов художественно фиксирует главный закон экософии: разрушение природы есть разрушение идентичности, утрата связи с космосом и собой.

Образы Орозкула и Момуна-чала концентрируют два противоположных типа цивилизационного сознания. Орозкул воплощает утилитаризм и насилие, редукцию живого к ресурсу, деградацию меры и утрату сакрального. Момун-чал, напротив, представляет хранителя памяти, человека, в чьём голосе звучит связь поколений и мифологическая мудрость. Но его бессилие перед лицом Орозкула символизирует кризис культуры: традиция может быть жива, но общество, утратившее слух к её голосу, обрекает себя на катастрофу.

Мальчик в этой системе символов оказывается фигурой будущего, «чистой души», которая ищет опору в мифе и природе. Его трагическая гибель означает, что разрушение сакрального и предательство природы убивают не только прошлое, но и будущее. Образ белого парохода – мечты о спасении – превращается в символ утраченной надежды: цивилизация, предавшая природу и память, лишает себя возможности выйти к гармонии.

В философской перспективе *«Белый пароход»* демонстрирует экософскую структуру:

- **природа** – не фон, а сакральный субъект, хранитель памяти и закона;
- **миф** – не вымысел, а способ удержания космической гармонии; его разрушение ведёт к экзистенциальному краху;
- **общество** стоит перед выбором: голос хранителя (Момун) или голос разрушителя (Орозкул);

- **будущее** оказывается уязвимым: гибель ребёнка – это знак того, что цивилизация, предавшая сакральное, лишает себя грядущего.

В целом в *«Белом пароходе»* Айтматов формирует концепцию сакральной экологии: природа мыслится не как ресурс, а как храм памяти, где соединены прошлое, настоящее и будущее. Её разрушение означает не только утрату биологического вида, но и духовное самоубийство общества. Повесть звучит как предупреждение: человечество, выбравшее путь Орозкула, утратит не только природу, но и самого себя; единственным шансом на спасение остаётся обращение к памяти, мифу и уважению к живому как к священному.

#### **2.4. «Прощай, Гульсары!»: образ степи и циклы жизни**

Повесть *«Прощай, Гульсары!»* (1966) занимает особое место в художественной вселенной Чингиза Айтматова и может рассматриваться как один из ключевых текстов, в которых кристаллизуется его эконософская и философия интуиция. На поверхностном уровне это история старого чабана Танабая и его верного коня Гульсары – повествование о труде, верности, старении и об утрате. Однако в глубинной перспективе повесть выходит далеко за рамки бытового или этнографического описания: она превращается в философскую медитацию о природе и времени, о человеке и культуре, о гармонии и её нарушении. Через судьбу человека и животного Айтматов поднимает вопросы не только о частной жизни, но и о судьбе цивилизации, ритмах бытия, кризисе традиционного мира, оказавшегося под давлением технократических и социальных преобразований.

Эта повесть – размышление о границах человеческого существования и о том, как они связаны с природой. Степь, труд, животное и человек образуют здесь неразрывное единство: в их взаимодействии раскрывается подлинный смысл жизни, где каждый элемент существует не ради пользы, а ради гармонии целого. Айтматов показывает, что утрата этой гармонии означает не только экологическую или социальную катастрофу, но и антропологическую: человек перестаёт быть самим собой, если он разрывает связи с миром живого.

В *«Прощай, Гульсары!»* природа предстаёт не как фон, а как философская онтология, определяющая и судьбу отдельного человека, и ритмы истории. Конь Гульсары символизирует не только верность и силу, но и живое начало, соприродное человеческому бытию. Его старение и смерть отражают не просто биологический процесс, а закат целой эпохи, в которой человек жил в единстве с природой. В этом смысле Айтматов поднимает проблему «онтологической памяти»: в живом мире хранится опыт поколений, и разрушение этой памяти ведёт к распаду культурной целостности.

Таким образом, *«Прощай, Гульсары!»* – это не только повесть о судьбе Танабая и его коня, но и универсальная философская аллегория. Она ставит вопрос о циклах жизни и пределе, о том, что значит быть человеком в мире, где природа неотделима от культуры. В произведении воплощена идея: цивилизация, утрачивающая гармонию с природой и её ритмами, неизбежно вступает в кризис, лишаясь не только экологической устойчивости, но и духовного основания.

## Степь как хранительница памяти и ритма

В «*Прощай, Гульсары!*» степь предстаёт не как пустынное пространство, а как универсальный символ, соединяющий в себе географию, историю и онтологию. Для Танабая степь – это дом, место труда и быта, но одновременно и живая стихия, формирующая характер, образ жизни и мировоззрение человека. В ней содержится «ритм бытия»: сезонные кочёвки, циклы смены пастбищ, порядок жизни скота и людей образуют единую ткань существования, в которой личное и космическое неразрывно переплетены.

Айтматов подчёркивает, что именно степь воспитывает меру и устойчивость. Она требует терпения, силы, дисциплины и одновременно формирует чувство сопричастности. Человек, живущий в степи, не может мыслить себя изолированно: его судьба связана с природой, его быт укоренён в циклах земли. В этом проявляется архетипическая близость к космологическим традициям древних культур, где земля и небо, ветер и вода были не просто «условиями жизни», а источниками смысла.

Когда же в степь вторгаются внешние силы – коллективизация, насильственное переустройство хозяйства, рационализация и утилитаризм, – этот порядок разрушается. Степь перестаёт быть домом и превращается в ресурс, объект планов и расчётов. Вместе с этим утрачивается ритм жизни, на котором держалась культура. Танабай, лишённый прежнего уклада, ощущает не только социальные перемены, но и глубокую экзистенциальную пустоту: исчезает чувство сопричастности, и жизнь становится фрагментированной.

В этом контексте степь в повести играет роль хранительницы памяти. Она хранит не только следы поколе-

ний, но и саму структуру бытия, в которой человек мог оставаться самим собой. Нарушение её ритмов означает не только экологический разрыв, но и культурный кризис: общество, утратившее связь со степью, теряет свою идентичность. Здесь Айтматов предвосхищает современные идеи экософии: устойчивость культуры напрямую зависит от сохранения природных оснований её ритмов.

### **Конь как метафора природы и живого начала**

В повести *«Прощай, Гульсары!»* образ коня становится одним из центральных смысловых узлов, превращаясь из «животного-спутника» в символ целого мира. Гульсары олицетворяет не просто силу и красоту, присущие степному коню, но и то живое начало, которое связывает человека с природой и самим собой. Его судьба – это не только индивидуальная линия повествования, но и философская аллегория, раскрывающая глубинный смысл утраты гармонии между человеком и природой.

Айтматов показывает, что для Танабая Гульсары – не средство труда, не вещь и не ресурс, а собеседник, событие, со-существование. Их связь строится на доверии, верности, совместном переживании пространства и времени. Конь становится зеркалом, в котором отражается жизнь хозяина: его радости, труд, испытания, старение. Через Гульсары Танабай осознаёт собственную конечность, видит отражение своего пути в судьбе животного. В этом единстве человек и природа оказываются неразделимыми: судьба одного есть судьба другого.

Гульсары воплощает архетипическое измерение природы как силы, которая несёт свободу и энергию жизни. Но вме-

сте с тем его старение и смерть становятся символами конца целой эпохи. Уход Гульсары – это не просто биологический факт, это знак распада культурной целостности, в которой человек и природа были соединены в едином ритме. Смерть коня становится образом исторической катастрофы: вместе с ним уходит уклад, основанный на уважении к природе, на верности традиции, на сопричастности живому.

В философской перспективе Гульсары выражает то, что Арне Нэсс называл самоценностью живого: его существование ценно само по себе, независимо от пользы или выгоды. Айтматов показывает это в каждой детали: в движении, выносливости, преданности, в страдании. В то время как утилитарная логика коллективизации разрушает всё, что не вписывается в расчёт и план, Гульсары напоминает о другом порядке – о порядке живого, который нельзя измерить категориями «полезности».

Таким образом, конь в повести – метафора природы как самоценности, хранитель ритмов и энергии, которые формировали культуру. Его старение и смерть – аллегория утраты гармонии, разрыва с миром живого и исчезновения традиционной целостности. Но вместе с тем прощание с Гульсары превращается в акт признания этой ценности: даже в условиях утраты Танабай сохраняет достоинство, потому что умеет прощаться с живым как с равным, отдавая должное его бытию.

### **Циклы жизни и философия времени**

В повести *«Прощай, Гульсары!»* Айтматов выстраивает особую философию времени, в которой человеческое существование мыслится как часть великого ритма приро-

ды. Жизнь Танабая и Гульсары подчинена закономерности, где рождение, зрелость, старость и смерть являются не трагедией, а естественным циклом, необходимым для сохранения порядка бытия. Этот мотив сближает повесть с архетипическими мифологическими моделями времени, в которых существование понималось как «вечное возвращение» (М. Элиаде): каждый цикл жизни воспроизводит универсальный космический ритм, а человек, принимающий этот ритм, входит в гармонию с миром.

Однако Айтматов не замыкается в архаике. Его философия времени обретает современное и экзистенциальное измерение. В судьбе Танабая мы видим не только повторение архетипического цикла, но и личное переживание предела, опыт старости и утраты, опыт, который невозможно свести к мифологическому круговороту. Здесь повесть соприкасается с экзистенциализмом – с теми вопросами, которые поднимали Сартр и Камю: как сохранить достоинство в условиях неизбежного конца, как обрести смысл там, где всё уходит? Для Айтматова ответ заключается в признании предела и в умении сказать «да» необходимости. Танабай велик не потому, что он победил время, а потому, что он сумел принять его, сохранив в этом принятии человечность.

Циклическая философия времени в повести соединяется с этикой меры. В традиционном укладе, который изображает Айтматов, признание ритмов природы означало признание собственных границ. Охота, пастбищный цикл, кочевья – всё подчинялось сезонным законам, которые устанавливали равновесие между человеком и миром. Нарушение этих циклов, напротив, означало катастрофу: утрата меры превращала жизнь в хаос, а культуру – в систему насилия.

В этом смысле смерть Гульсары символизирует не только завершение индивидуального цикла, но и разрыв культурной цикличности, когда традиция перестаёт поддерживать гармонию между человеком и природой.

Особая сила поэтики Айтматова состоит в том, что он соединяет естественность цикла с экзистенциальной трагедией. Старение и смерть не идеализируются, они полны боли, утраты, одиночества. Но в этой боли заключён философский смысл: признание конца есть форма подлинного существования. Человек, который умеет достойно проживать свой цикл, становится соразмерным миру. И наоборот – тот, кто стремится нарушить цикл, вытеснить смерть и забвение, неизбежно приходит к катастрофе, потому что разрушает сам порядок бытия.

Таким образом, философия времени в *«Прощай, Гульсары!»* имеет двойное измерение. С одной стороны, она укоренена в традиционной цикличности, где жизнь понимается как повторение ритмов природы. С другой – она обращена к современному человеку, который должен принять конечность и обрести достоинство в условиях разрушения традиций. Этот синтез делает повесть универсальной: она говорит и о древней гармонии, и о современной экзистенциальной драме.

### **Экологическая и социальная критика**

Айтматов в *«Прощай, Гульсары!»* показывает, что разрушение гармонии между человеком и природой никогда не является лишь экологическим событием. Оно всегда сопряжено с социальным насилием и антропологической деградацией. Судьба Танабая и его коня обнажает дра-

му утраты традиционного уклада, когда степь перестаёт быть домом, а труд превращается в отчуждённый процесс, подчинённый внешним приказам и механизму коллективизации.

Коллективизация изображена не только как социальная кампания, но и как экологический разрыв. В её логике земля перестаёт быть пространством памяти и ритма, а превращается в объект рационализации. Пастбища подчиняются плану, скот – нормам, люди – бюрократическому контролю. В этой системе конь перестаёт быть спутником и собеседником, он редуцируется до «единицы труда». Однако Айтматов сознательно разрушает эту утилитарную редукцию: он показывает, что Гульсары – живое существо, носитель свободы и достоинства, а его смерть – символическое обвинение всей системе, где утилитаризм победил сопричастность.

Важный аспект критики Айтматова состоит в том, что он связывает экологический и социальный разрыв в единый процесс отчуждения. Человек, утративший связь с природой, перестаёт быть самим собой, потому что его труд и память вырываются из органического ритма. Танабай – фигура трагическая именно потому, что он сохраняет внутреннюю сопричастность степи, но вынужден жить в мире, где эта сопричастность больше не имеет ценности. Его судьба – это судьба человека, который оказывается между двумя мирами: миром традиционной гармонии и миром рационализированного насилия.

Таким образом, в повести возникает то, что можно назвать «экологической критикой утопии». Коллективизация обещала прогресс и благополучие, но на деле привела к разрушению экологического и культурного порядка.

Айтматов показывает, что прогресс, основанный на насилии над природой и традицией, неизбежно оборачивается катастрофой: он создаёт пустыню – биологическую, социальную и духовную.

Экологическая критика здесь тесно связана с философией времени. Насильственная рационализация разрушает цикличность, которая поддерживала жизнь. В её логике прошлое объявляется «устаревшим», традиция – «архаикой», природа – «ресурсом». Но именно эта логика приводит к тому, что человек утрачивает своё будущее: он больше не способен быть частью ритма, потому что разорвал с ним связь.

Айтматов художественно показывает: экологическое разрушение – симптом цивилизационного кризиса. Человек, который перестал слышать степь, который превратил коня в инструмент, а труд – в отчуждение, неизбежно потеряет самого себя. Именно поэтому в смерти Гульсары заключён не только конец животного, но и символический знак исторической катастрофы.

### **Философский диалог**

Айтматов в «*Прощай, Гульсары!*» поднимает вопросы, которые оказываются созвучны ключевым направлениям философской мысли XX века. Его художественный язык оказывается своеобразным мостом между архаическими традициями и современными концепциями экологии, экзистенциализма и феноменологии.

Прежде всего философия времени и цикличности, раскрытая в повести, перекликается с концепцией Мирчи Элиаде о «*вечном возвращении*». Для Элиаде ритуалы и мифы архаических культур поддерживали связь человека

с космосом, повторяя архетипические события, обеспечивавшие целостность бытия. Айтматов в образах степи и коня Гульсары воплощает ту же идею: жизнь человека становится подлинной лишь тогда, когда она соразмерна ритмам природы и способна принять цикл рождения, зрелости и смерти как естественный закон. Однако он вводит в эту архаическую модель экзистенциальное измерение: Танабай переживает трагедию конца в одиночестве, без ритуальной поддержки общества, что делает его опыт не только мифологическим, но и экзистенциальным.

В этом аспекте повесть перекликается с экзистенциальной философией Жана-Поля Сартра и Альбера Камю. Сартр говорил о человеке как о существе, обречённом на свободу и вынужденном принимать ответственность за свой выбор даже перед лицом абсурда. Камю видел величие человека в способности сохранять достоинство в условиях бессмысленности и неизбежного конца. Танабай воплощает именно этот тип героизма: он не может изменить судьбу, но он может принять её с внутренним достоинством. Прощание с Гульсары становится экзистенциальным актом – актом признания границ и утверждения человечности в условиях утраты.

С другой стороны, повесть вступает в диалог с философией экологии. Арне Нэсс, основатель «глубинной экологии», утверждал, что все живые существа обладают самоценностью, и человек обязан уважать их право на существование независимо от их пользы для него. Гульсары у Айтматова – воплощение именно этой самоценности: его жизнь не сводится к функции, а его смерть имеет трагический смысл для мира человека. Через образ коня Айтматов формулирует то, что философия Нэсса артикули-

рвала в теоретических терминах: отказ от утилитарного отношения к живому и признание его достоинства.

Наконец, в повести слышится отголосок феноменологии Мориса Мерло-Понти, для которого тело и мир образуют единую ткань восприятия. В отношениях Танабая и Гульсары эта идея получает художественное воплощение: человек и животное переживают жизнь как общее движение, как общее дыхание времени и пространства. В их взаимодействии исчезает граница «субъект – объект»: оба становятся со-субъектами, со-бытиями, существующими в одной онтологической ткани степи.

Таким образом, «Прощай, Гульсары!» оказывается в центре многоголосого философского диалога. Она соединяет мифологическую цикличность (Элиаде), экзистенциальный героизм (Сартр, Камю), глубинную экологию (Нэсс) и феноменологию воплощённого опыта (Мерло-Понти). Айтматов не повторяет эти концепции, но художественно воплощает их, превращая повесть в философский текст, в котором судьба коня и чабана становится аллегорией судьбы человека и цивилизации.

### **Символика прощания**

Сцена прощания Танабая с Гульсары – кульминационный момент повести, в котором соединяются все её смысловые пласты: экзистенциальный, экологический, культурный и философский. На первый взгляд, это личная драма старого чабана, потерявшего своего верного спутника. Но в более глубокой перспективе данный эпизод становится аллегорией конца целой эпохи и символическим актом, в котором раскрывается экософская философия Айтматова.

Прощание с конём превращается в акт признания и благодарности. Танабай понимает, что уходит не только живое существо, но и целый мир – мир степных ритмов, трудовой меры, гармонии человека и природы. Гульсары – это не просто животное, а воплощение того уклада, где человек жил в сопричастности к земле, скоту, времени и памяти. Его смерть знаменует конец этого уклада и вступление человека в новый, более жестокий мир, где утилитаризм и насилие вытесняют традицию и уважение к живому.

Символика прощания многослойна. На личном уровне – это переживание утраты и опыт старости, принятие конечности, экзистенциальный урок Танабая. На социально-историческом уровне – знак разрушения традиционной культуры, вытесненной коллективизацией и рационализацией. На онтологическом уровне – разрыв с природным ритмом, превращение степи из живого дома в отчуждённый ресурс. Наконец, на философском уровне – акт сохранения человечности: даже перед лицом утраты Танабай не ожесточается, а умеет благодарить, прощать, признавать достоинство живого.

В этой сцене Айтматов утверждает: прощание есть форма памяти и сопротивления. Оно не отменяет смерть, но позволяет сохранить связь. Танабай, склоняясь над Гульсары, сохраняет не только образ друга, но и целую онтологию – память о мире, где природа и человек были едины. В этом подлинная сила его человечности.

Финал повести, таким образом, не только трагичен, но и исполнен философского величия. Прощание с Гульсары становится актом сакрального утверждения ценности живого и напоминанием о том, что цивилизация может

сохранить себя лишь через уважение к памяти и пределу. В смерти коня заключён урок жизни: жить – значит быть сопричастным миру, признавать его ритмы и уметь достойно сказать «прощай».

### **Общие концептуальные выводы по кейсу «Прощай, Гульсары!»**

Повесть «Прощай, Гульсары!» занимает уникальное место в экософской вселенной Айтматова, раскрывая в художественной форме философию сопричастности человека и природы, драму разрушения традиционного уклада и экзистенциальный опыт конечности.

**1. Степь как хранительница памяти и ритма.** Айтматов показывает степь не как пустое пространство, а как онтологический дом, задающий меру человеческой жизни. Она формирует труд, мировоззрение, характер, являясь носителем культурной памяти. Нарушение её ритмов через коллективизацию и утилитаризм оборачивается не только социальным, но и антропологическим кризисом: исчезает сопричастность, разрушается идентичность.

**2. Конь Гульсары как метафора живого начала.** Образ коня становится символом природы как самоценности. Гульсары воплощает силу, верность, ритм жизни, а его смерть знаменует конец целой эпохи. Айтматов показывает: животное – не инструмент, а со-субъект, чья судьба равнозначна судьбе человека. Это художественная реализация идей «глубинной экологии» (А. Нэсс) и «земельной этики» (А. Леопольд).

**3. Философия времени и цикла.** Через судьбу Танабая и Гульсары писатель раскрывает циклическое измерение жизни: рождение, зрелость, старость, смерть – не трагедия, а ритм бытия. В этой повести перекликается с фило-

софией М. Элиаде о «вечном возвращении». Но Айтматов добавляет экзистенциальный акцент: конец не устраняется ритуалом, он переживается лично, в одиночестве, как испытание достоинства.

**4. Экологическая и социальная критика.** Нарушение гармонии природы связано у Айтматова с социальным насилием. Коллективизация превращает степь из дома в ресурс, а труд – в отчуждённую функцию. Экологическое разрушение здесь совпадает с деградацией человеческого мира: утрата сопричастности к живому означает утрату человечности.

**5. Философский диалог.** Повесть вступает в диалог с мировыми философскими традициями: с мифологической космологией (Элиаде), экзистенциализмом (Сартр, Камю), глубинной экологией (Нэсс), феноменологией воплощённого опыта (Мерло-Понти). Айтматов соединяет эти линии в художественный синтез, показывая, что человек и природа образуют единую онтологическую ткань.

**6. Символика прощания как акт памяти и человечности.** Сцена прощания с Гутьсары становится кульминацией повести и философским уроком. Танабай принимает конец с благодарностью и достоинством, превращая утрату в акт сохранения памяти. В этой сцене утверждается центральная мысль: цивилизация может сохранить себя лишь через уважение к живому и способность помнить.

## **2.5. «Когда падают горы (Вечная невеста)»: снежный барс, граница выживания и цена вмешательства**

Роман *«Когда падают горы (Вечная невеста)»* (2006) занимает особое место в позднем творчестве Чингиза Айтматова, становясь своеобразной кульминацией его эко-

софской философии. Здесь экологическая проблематика достигает предельной напряжённости: речь идёт не только о конкретном исчезающем виде, но и о судьбе самой цивилизации, которая оказывается перед нравственным выбором, – сохранить пределы или переступить их ради выгоды. Центральный образ романа – снежный барс, животное, находящееся на грани исчезновения. Через судьбу барса Айтматов артикулирует вопрос: может ли человечество выжить, если утратит способность уважать и охранять хрупкий порядок природы?

Снежный барс у Айтматова – это не просто редкий хищник. Он символизирует саму природу как целостность, которая находится под угрозой. Барс оказывается образом «живого предела»: убить его – значит нарушить не только экосистемный баланс, но и метафизический закон уважения к жизни. В горных культурах Центральной Азии барс воспринимался как сакральный хранитель высот, дух силы и чистоты. В романе эта культурная память ещё жива, но оказывается вытесняемой утилитарной логикой современности: барс превращается в объект охоты, науки, коллекционирования. В этом сдвиге Айтматов видит симптом цивилизационного кризиса: сакральное вытесняется профанным, природа редуцируется до трофея, миф – до пустого воспоминания.

Ключевая философская идея романа строится вокруг вмешательства человека в порядок природы. Айтматов показывает, что любое насилие над барсом – это нарушение предела, который нельзя переступать. Имеет ли человек право вмешиваться в жизнь другого живого ради удовольствия, выгоды, даже науки? Автор убеждает: нет, потому что в каждом таком акте разрушается не только конкрет-

ная жизнь, но и сама способность человека оставаться человеком. В этом смысле барс становится испытанием совести: способен ли человек остановиться на границе, признать чужое живое как равное себе?

Природа у Айтматова выступает здесь как этический трибунал. Судьба барса – своеобразный тест: в зависимости от выбора героя (сохранить или убить) раскрывается его истинная сущность. Айтматов подчёркивает, что природа не терпит компромиссов: либо человек признаёт её субъектность, либо утрачивает свою собственную. В этом звучит переключка с императивом ответственности Ганса Йонаса: поступай так, чтобы последствия твоих действий не разрушали возможность будущей жизни. Охота на барса – это демонстративный отказ от этого императива, отказ от будущего ради кратковременной выгоды.

Философский диалог романа разворачивается на нескольких уровнях. В хайдеггеровской перспективе барс оказывается жертвой *поста́ва*, той установки, в которой мир редуцируется к «стоечному фонду» – ресурсу для использования. Для Альдо Леопольда убийство барса разрушает целостность и красоту «земельного сообщества» – того единого мира, где люди, животные, растения и земля связаны в со-бытии. Для Бруно Латура исчезновение барса – разрушение сети акторов: без него нарушается вся экосистема, и мир теряет свою связанность. Таким образом, исчезновение барса не сводится к исчезновению одного вида: это разрушение целого.

Экологический и антропологический смысл романа совпадает. Судьба барса становится метафорой судьбы человечества: если человек утратит уважение к пределу, он утратит и уважение к себе. Экологическая катастрофа

у Айтматова всегда превращается в антропологическую: исчезновение барса означает исчезновение способности быть человеком. Природа и культура оказываются неразделимы: уничтожая одну, человек разрушает другую.

Финальный вывод романа звучит как предостережение: вмешательство в хрупкий порядок природы ради утилитарных целей – это не только путь к экологической пустыне, но и к духовной пустоте. Снежный барс у Айтматова – символ не просто исчезающего животного, но самого предела, который охраняет человечность. Его сохранение означает сохранение будущего, его уничтожение – катастрофу цивилизации.

### **Символика снежного барса**

Образ снежного барса в романе Чингиза Айтматова *«Когда падают горы (Вечная невеста)»* выходит далеко за пределы зоологического или этнографического описания. Барс становится центром смыслового поля произведения, воплощая в себе архетипические, метафизические, экзистенциальные и цивилизационные пласты человеческого отношения к природе. Он – больше, чем животное, больше, чем редкий исчезающий хищник: барс предстаёт как символ самой природы в её уязвимости и величии, как знак предела, который человек не имеет права переступить.

С культурной точки зрения снежный барс несёт в себе архетипический код. В мифологии и фольклоре Центральной Азии он почитался как дух-хранитель гор, как воплощение силы и независимости. Его трудно увидеть, почти невозможно поймать: он как будто принадлежит не миру

людей, а миру высот, куда не доходят шаги цивилизации. В этом сакральном образе барс выполняет функцию хранителя границ: он напоминает человеку о том, что не всё в мире подчинено его воле, что есть сферы, которые требуют уважения и трепета. Когда в романе разрушается этот сакральный порядок и барс становится объектом охоты и насилия, это воспринимается не как «локальное событие», а как катастрофа цивилизационного масштаба – исчезает не только редкий вид, но и сама культурная память о границе, о пределе.

В метафизическом плане барс символизирует то изменение природы, которое ускользает от рационализации. Он существует как живое воплощение тайны, как то, что невозможно свести к ресурсу или объекту исследования. В этом смысле барс стоит рядом с философскими образами «сакрального» у Мирчи Элиаде или «тайны бытия» у Хайдеггера: он воплощает ту часть мира, которая противостоит редукции и техническому «поставу». Убийство барса становится актом разрыва с этим метафизическим измерением, отказом признать в мире то, что превосходит человека и не может быть им присвоено.

Но барс у Айтматова – не только символ сакрального порядка, он ещё и экзистенциальное испытание. Каждый, кто сталкивается с ним, оказывается перед выбором: увидеть в нём равного, «другого», который требует уважения, или превратить его в объект насилия. Встреча с барсом – своего рода феноменологический опыт, сопоставимый с тем, что описывал Эммануэль Левинас: Другой всегда обязывает, он всегда ставит передо мной вопрос о моей ответственности. Отказ от этой ответственности и убийство барса превращают встречу в акт отрицания человечности. В этом смысле

барс становится зеркалом человеческой совести: поступок по отношению к нему раскрывает самую суть человека.

Наконец, снежный барс обретает в романе значение цивилизационного символа. Его исчезновение – это не только экологическая потеря, но и знак того, что цивилизация утратила способность признавать предел. Барс оказывается мерой будущего: если он исчезнет, исчезнет и возможность для человечества сохранить себя, потому что вместе с ним будет утрачен сам принцип уважения к живому миру. Судьба барса становится судьбой человека: сохранение животного равнозначно сохранению человечности, его уничтожение – началу духовной пустыни, в которой человек утратит своё лицо.

Таким образом, символика снежного барса у Айтматова концентрирует в себе целый ряд смыслов: он одновременно архетип хранителя высот, метафизическое воплощение тайны, экзистенциальный Другой, проверяющий человека на способность к ответственности, и цивилизационный предел, охраняющий саму возможность будущего. В этом образе Айтматов соединяет миф, философию и экологию, превращая судьбу животного в философский диагноз состояния мира. Снежный барс – живая метафора природы, которая одновременно дарует жизнь и предъявляет человеку требование: уважать её границы, если он хочет остаться человеком.

Снежный барс у Айтматова всегда связан с образом **гор**. Горы в кыргызской и тюркской традиции – это не просто ландшафт, а символ высоты, испытания и священной дистанции. Барс – их плоть и дух, «живое дыхание вершин». Поэтому охота на барса означает не только насилие над животным, но и **осквернение гор**, превращение сакраль-

ного пространства в арену утилитарного вмешательства. Айтматов как будто говорит: убивая барса, человек разрушает не только жизнь, но и «геометрию святости», встро-енную в пространство мира.

Ещё одна важная деталь – **редкость и уязвимость барса**. В отличие от массовых животных, он всегда жил «на краю исчезновения», и именно в этой уязвимости Айтматов видит символ будущего человечества. Если барс исчезает, это значит, что человек перестал охранять даже самое редкое, самое нуждающееся в защите. Таким образом, исчезновение барса становится лакмусовой бумагой всей цивилизации: не сумев защитить самое уязвимое, человек не сможет защитить и самого себя.

Айтматов также наделяет барса чертами **трагической красоты**. Его описания полны благоговения: в них звучит не страх, а восхищение, сопряжённое с уважением. Барс – воплощение идеала гармонии между силой и грацией, свободой и осторожностью. Его убийство выглядит особенно кощунственным именно потому, что оно разрушает красоту, которая сама по себе является оправданием жизни. Здесь прослеживается параллель с мыслью Достоевского о том, что «красота спасёт мир»: у Айтматова уничтожение красоты означает приговор человечеству.

Интересен и мотив **границы выживания**. Барс живёт там, где крайнее напряжение: холод, скалы, отсутствие пищи. Он – символ стойкости и умения существовать на пределе. Для Айтматова это важно: Животное воплощает то, что человек утрачивает в цивилизации, – способность жить с уважением к границе. Встреча с барсом – встреча с самим пределом, который либо возвышает человека, либо низводит его до браконьера.

Наконец, барс у Айтматова – это **этический Другой, облечённый молчанием**. Он не говорит, не протестует словами, но его взгляд, его присутствие становятся вызовом. Молчание барса – молчание самой природы, которая «не умеет жаловаться», но которая фиксирует всё. Здесь Айтматов предвосхищает современную экологическую мысль: природа не имеет человеческого языка, но она отвечает катастрофами, исчезновениями, изменениями климата. Барс – фигура немого свидетельства, которая заставляет человека говорить и отвечать.

Снежный барс – это не просто символ природы, а сложнейший многослойный образ. Он одновременно **дух гор, знак уязвимости и будущего, воплощение красоты, метафора предела выживания и молчаливый Другой, предъявляющий человеку нравственный счёт**. В этих деталях Айтматов превращает судьбу одного исчезающего хищника в судьбу всей цивилизации, показывая: барс – испытание совести, экзамен на человечность, который либо будет пройден, либо приведёт к катастрофе.

Снежный барс у Айтматова перекликается с понятием «**фюзис**» у **античных философов**. Для Гераклита природа – вечный огонь, живое становление, которое сопротивляется редукции. Барс, живущий на границе возможного, есть воплощение этой фюзис – того, что возникает и исчезает, но всегда требует признания своей собственной меры. Его убийство означает отказ от диалога с фюзис, подмену живого становления мёртвым ресурсом.

В экзистенциалистской перспективе барс оказывается **экзистенциальным Другим**, подобным тому, о котором писал Левинас. Встреча с барсом – встреча с лицом, которое не говорит, но требует ответственности. Человек не

может быть нейтрален: он либо признаёт это присутствие и принимает ответственность, либо отказывается и тем самым предаёт свою человечность. Барс становится зеркалом экзистенции: в нём человек проверяет, способен ли он быть человеком.

Через барса Айтматов вступает и в диалог с **Мартином Хайдеггером**, который говорил о «поставе» (Gestell), в котором техника редуцирует мир к «стойечному фонду». Барс в этом смысле – жертва постава: охотник видит в нём не животное, не сакральное существо, а лишь трофей, добычу, объект. Айтматов показывает катастрофу этого взгляда: редукция сакрального к утилитарному уничтожает и саму возможность подлинного бытия.

Если обратиться к **Гансу Йонасу**, его «Принцип ответственности» прямо соотносится с образом барса. Йонас утверждал, что человечество обязано учитывать последствия своих действий для будущего, в том числе для нечеловеческого мира. Барс у Айтматова – именно та «граница будущего», которую нельзя переступить. Его судьба – это судьба будущих поколений, а охота на него – отказ от будущего.

В логике **Альдо Леопольда** снежный барс – часть «земельного сообщества». Убийство барса нарушает целостность, устойчивость и красоту этого сообщества, разрушая не только экосистему, но и моральный порядок. Леопольд писал, что добро – это то, что сохраняет сообщество земли; Айтматов показывает, что зло – это убийство барса, которое оборачивается разрушением мира как целого.

Наконец, через барса можно провести параллель с идеями **Тимоти Мортон** и современной экокритики. Мортон утверждал, что «природа» – это не фон, а всегда вов-

лечённость. Барс у Айтматова – узел вовлечённости: его исчезновение нарушает сеть связей, разрушает не только горную экосистему, но и культурное воображение, мифологию, антропологическую идентичность. В этом смысле барс оказывается актором в латуровском понимании: он не только существует, но и действует, формируя сеть отношений.

Таким образом, образ снежного барса у Айтматова можно рассматривать как **философский конденсат**: он объединяет античное понимание природы как фюзис, экзистенциальную этику Другого (Левинас), хайдеггеровскую критику техники, йонасовскую этику ответственности, леопольдовскую земельную этику и современные экологические концепции. Айтматов художественно делает то, что философия только начинает формулировать: он превращает судьбу одного животного в диагноз всей цивилизации, в символ предела, без уважения к которому человек не может остаться человеком.

### **Общие концептуальные выводы**

Роман *«Когда падают горы (Вечная невеста)»* представляет собой кульминацию экософского мировоззрения Айтматова, где судьба одного исчезающего животного превращается в универсальную метафору цивилизационного выбора. Снежный барс в этом произведении символизирует природу в её сакральном измерении, культуру её памяти и человечество в его нравственном испытании.

Барс у Айтматова – это не просто редкий хищник, но архетипический хранитель гор, дух предела, знак уязвимости и величия живого мира. Его присутствие связыва-

ет человека с культурной традицией, где барс почитался как символ свободы и силы, а его исчезновение знаменует не только экологическую катастрофу, но и утрату культурной идентичности. В этом смысле барс выступает как сакральный код цивилизации: пока он жив, сохраняется связь с мифом и памятью, а его смерть означает конец самой возможности преемственности.

С философской точки зрения судьба барса раскрывается как проверка человечества на способность уважать предел. Его убийство – это акт *поста́ва* (Хайдеггер), редукции сакрального к ресурсу, превращения тайны бытия в трюфей. Одновременно это отказ от принципа ответственности (Йонас), предательство будущих поколений, которым лишают право встретиться с иным живым. В терминах Альдо Леопольда, убийство барса разрушает целостность «земельного сообщества», а в логике Бруно Латура – выводит из сети акторов один из узлов, нарушая связанность мира. Айтматов, не прибегая к абстрактным формулам, художественно демонстрирует эти философские диагнозы, превращая их в плоть и кровь литературного образа.

В экзистенциальном измерении барс выступает как Другой в духе Левинаса: встреча с ним обязывает, предъявляет требование к совести. Человек может либо признать в нём равного и отказаться от насилия, либо предать это требование, лишив себя человеческого лица. Таким образом, образ барса превращается в экзистенциальное зеркало: его судьба отражает судьбу самого человека.

В символике снежного барса концентрируются ключевые линии философии Айтматова: уважение к природе как к субъекту, признание границ, сохранение памяти и ответственности. Исчезновение барса означает исчезно-

вание самой способности цивилизации признавать пределы, а значит, и её гибель. Сохранение барса, напротив, становится образом надежды: человек способен сохранить не только живое, но и своё достоинство, если научится видеть в природе не ресурс, а со-бытие.

Таким образом, роман «*Когда падают горы*» демонстрирует, что экологическая катастрофа и антропологическая катастрофа неразделимы. Снежный барс оказывается не только символом природы, но и символом человечности. Его сохранение – это сохранение будущего, его утрата – духовное самоубийство цивилизации. Айтматов утверждает: забота о барсе – забота о человеке, и в этом заключается универсальный урок его экософской философии.

## **2.6. «Тавро Кассандры»: биотехника и пределы вмешательства**

Роман «*Тавро Кассандры*» (1996) занимает исключительное место в художественной философии Чингиза Айтматова, поскольку именно здесь экологическая проблематика достигает качественно нового уровня. Если в ранних произведениях писателя конфликт разворачивался вокруг нарушения гармонии природы и человека, то в этом романе речь идёт уже не о «среде обитания», а о самой **структуре жизни**. В центр повествования выведены достижения биотехнологии и генной инженерии, которые в художественном воображении Айтматова превращаются в аллегории соблазна власти и тотального контроля.

Айтматов показывает, что наука, утратившая связь с этикой, способна стать не инструментом развития, а орудием разрушения. В романе биотехнология лишена

невинности: она не подаётся как нейтральное средство, а предстаёт как сила, обладающая внутренней логикой саморасширения. Это перекликается с идеями Жака Эллюля, который утверждал, что техника имеет собственный вектор развития, выходящий из-под контроля человека. Айтматов художественно раскрывает этот парадокс: достижения науки не освобождают, а подчиняют, и чем совершеннее техника, тем выше риск утраты меры и окончательной дегуманизации.

Особый акцент писатель делает на проблеме **предела**. Он задаёт вопрос: где заканчивается право человека на вмешательство? Если человек осмеливается изменять саму природу жизни, то что остаётся от его собственного достоинства? Вмешательство в геном становится не только биологическим экспериментом, но и метафизическим вызовом: человек, превращая жизнь в объект манипуляции, фактически утрачивает онтологическую почву своего существования. Это уже не экологическая катастрофа в привычном смысле, а кризис самого понятия «человек».

В этом смысле роман можно рассматривать как художественную иллюстрацию философии Ганса Йонаса. Его *Принцип ответственности* предостерегает: «лучше воздержаться, чем рисковать будущим». Айтматов показывает, что нарушение предела в области биотехнологий открывает апокалиптический сценарий, где последствия нельзя ограничить пространством одного поколения. Если в «*Плахе*» или «*Белом пароходе*» разрушалась гармония между человеком и природой, то в «*Тавре Кассандры*» сама возможность будущей жизни оказывается под угрозой. Здесь речь идёт уже не о внешней среде, а о самой «онтологической архитектуре» мира.

Символический центр романа – образ Кассандры. В античной мифологии Кассандра предсказывала гибель Трои, но её голос оставался не услышанным. Айтматов переосмысляет этот образ как метафору современности: предостережения о границах научного вмешательства игнорируются, как игнорировались пророчества Кассандры. Цивилизация идёт по пути самоуничтожения, отмечая себя «тавром», знаком обречённости. Это тавро – печать утраты меры, знак, что человечество переступило грань, за которой не остаётся будущего.

Важнейший философский пласт романа связан с биоэтической проблематикой. Айтматов предвосхищает дискуссии конца XX – начала XXI века о клонировании, генной инженерии, об искусственном изменении человека и природы. Он формулирует мысль: вмешательство в генетическую ткань жизни нельзя рассматривать в отрыве от нравственного измерения. Без меры, без предосторожности наука превращается в форму насилия, которая угрожает самой человеческой идентичности. Здесь писатель как будто спорит с техноутопическими сценариями, утверждая: не всё, что возможно технически, допустимо этически.

В отличие от других произведений, где природа выступала как судья, в *«Тавре Кассандры»* на первый план выходит **само живое как священная граница**. Айтматов показывает: если человек уничтожает леса или животных – он разрушает среду. Но, если он начинает манипулировать самой структурой жизни, он разрушает основание бытия, подрывает саму возможность различия между человеком и машиной, между природным и искусственным. В этом плане роман открывает постгуманистическую перспективу: Айтматов показывает, что цивилизация может войти в

зону, где понятие «человечность» утратит смысл.

В «*Тавре Кассандры*» особое место занимают образы **лаборатории и учёных**, которые становятся символами утраты меры. Лаборатория у Айтматова – это не пространство чистого знания, а «алтарь» новой религии техники, где в жертву приносятся естественные формы жизни. Здесь наука показана как сила, соблазнённая перспективой власти: исследователь превращается не в хранителя живого, а в его демиурга-насильника. Айтматов подчёркивает: именно в этой трансформации – от хранителя к «создателю» – заключается глубинная деградация человека.

Не менее выразителен образ **искусственно созданных существ**. Они не описаны натуралистически, но поданы как «гибриды», как знаки вмешательства в глубинный порядок мира. Их присутствие вызывает у читателя тревогу: они существуют, но лишены той органической цельности, которая отличает естественное живое. Эти существа воплощают идею: жизнь, подвергшаяся насилию эксперимента, перестаёт быть источником гармонии и превращается в угрозу.

Образ **героини, несущей «тавро»**, усиливает мифологическую и философскую нагрузку романа. Она – живая метафора Кассандры: та, кто знает истину, кто чувствует угрозу и предупреждает, но её голос остаётся неслышанным. В её судьбе сконцентрирована трагедия пророческого знания, обречённого на глухоту общества. Она – хранительница меры, но общество отвергает её, предпочитая идти за соблазнами власти и науки.

Важен и образ **самого «тавра»**, клейма, которое становится символом предела и наказания. Оно отсылает к древним практикам маркирования вины, но в романе приобретает новое значение: тавро – знак, который ци-

виллизация сама накладывает на себя, переступая границу. Это клеймо не физическое, а духовное, оно фиксирует утрату меры и обращает прогресс в приговор.

Символически насыщен и образ **мирного ландшафта**, который противопоставлен лабораторной замкнутости. Природа в романе всё ещё присутствует – горы, леса, степи, но они словно отесняются, вытесняются искусственным пространством эксперимента. Айтматов использует этот контраст, чтобы показать: там, где жизнь сохраняет естественность, остаётся возможность гармонии, но там, где господствует искусственность, рождается катастрофа.

Таким образом, конкретные образы романа – лаборатория, гибриды, героиня-Кассандра, тавро как знак вины, природа как фон и альтернатива – превращаются в философские коды. Через них Айтматов формирует свой главный посыл: вмешательство в основы жизни не является технической нейтральностью, оно всегда связано с вопросом о мере, границе, человеческом достоинстве.

## 2.7. Сравнительный диалог образов и эволюция экософской мысли Айтматова

В «Плахе» центральным символом становится стадо сайгаков – воплощение **уязвимой целостности жизни**. Это не просто животные, а образ сообщества живого, объединяющего человека, землю, воздух и дыхание степи. Их гибель под светом прожекторов и рёвом моторов превращается в аллегию **техноутилитаризма**, где техника и алчность человека разрушают ту тонкую ткань, на которой держится равновесие бытия. Сайгаки – метафора мира, в котором хрупкая гармония может быть унич-

тожена мгновенно, если живое редуцировать до ресурса. Ответ природы – буря, холод, тьма – звучит как **моральный приговор цивилизации**, переступившей грань. Это не просто «непогода», а голос космоса, не принимающего насилия. Сцена истребления превращается в философскую модель, в которой Айтматов раскрывает закон универсального воздаяния: цивилизация, утратившая чувство меры, уничтожает не только стадо, но и саму возможность гармонии.

Трагическая линия волчьей семьи – Акбары и Ташчайнара – занимает в «Плахе» особое место. На первый взгляд она параллельна человеческим историям, однако в действительности является их **онтологическим эквивалентом**. Волки – не просто биологический вид, но архетип свободы, дикой силы и выносливости, глубоко укоренённый в степной мифологии. Их гибель становится символом разрыва человека с первоосновой жизни. Айтматов показывает, что уничтожение волчьей семьи – не охота, а акт **антропологического распада**, когда человек, утрачивая эмпатию, теряет собственное достоинство. Буря, сопровождающая их гибель, вновь звучит как голос мира, протестующего против безмерного насилия. Волки становятся **зеркалом общества**: как люди относятся к ним, такова мера их духовности.

В «Белом пароходе» символическим центром становится образ **Рогатой оленихи** – мифической прародительницы народа. Её лик соединяет природу и культуру, экологию и мифологию, становясь образом **священного происхождения человека из природы**. Для мальчика, лишённого семьи и защиты, олениха – не сказка, а последняя форма сопричастности к большому миру, где всё живое связано узами памяти. Когда взрослые убивают сакральную олениху, они совершают преступление двойного масштаба – экологического и

культурного. Это убийство становится актом **разрыва пре-емственности**, предательством мифа и памяти, лишением ребёнка духовного основания для жизни. Разрушение природы оборачивается разрушением идентичности: гибель оленихи есть гибель веры, а вместе с ней – и будущего.

В романе *«Когда падают горы (Вечная невеста)»* Айтматов вводит фигуру **снежного барса** – животного, стоящего на грани исчезновения. Барс – не просто редкий хищник, а **символ предела**, воплощающий вопрос: способен ли человек остановиться перед границей допустимого? В нём соединяются величие природы и её уязвимость. Судьба барса становится **испытанием человечности**: сможет ли человек уважать иную жизнь, не подчиняя её себе? Здесь экологическая проблематика поднимается до уровня **этического выбора**: убить барса – значит окончательно разрушить меру, сохранить – значит спасти возможность будущего. Таким образом, барс превращается в **моральный рубеж**, на котором раскрывается подлинная сущность человека.

Наконец, в *«Тавре Кассандры»* Айтматов переносит конфликт на уровень биотехнологической эпохи: в центре оказывается уже не отдельное животное или миф, а **сама ткань жизни**, подвергнутая вмешательству науки. Он создаёт образы лаборатории, гибридов, искусственно выведенных существ и фигуру таврованной героини, пророчески предсказывающей катастрофу. Если в *«Плахе»* и *«Белом пароходе»* речь шла о разрушении внешней природы, то здесь человек вторгается в **глубинную архитектуру бытия**, стремясь «переписать» сам код жизни. Тавро становится символом цивилизации, которая сама себя клеймит, переступая границу, за которой исчезает различие между естественным и искусственным, природным и

техногенным. В этом произведении экология переходит в **биоэтику**, а вопрос звучит уже не о сохранении вида или ландшафта, а о сохранении **самой человеческой сущности**. Айтматов, предвосхищая вызовы XXI века, показывает: вмешательство в основы жизни без нравственного основания приводит к утрате самого понятия человечности.

Таким образом, во всех своих произведениях – от «*Белого парохода*» до «*Тавра Кассандры*» – Айтматов выстраивает **единый экософский дискурс**, в котором природа становится не объектом описания, а субъектом размышления. Его герои – люди, звери, мифические существа – участвуют в общем диалоге бытия, где каждый голос имеет метафизическое значение. Через этот диалог Айтматов формулирует **новый тип гуманизма** – не антропоцентрический, а космоцентрический, основанный на признании равноправия всех форм жизни и духовной ответственности человека перед миром.

Тем самым в художественной вселенной Айтматова природа перестаёт быть декорацией человеческих страстей и становится **самостоятельным измерением духа**. Его экософская мысль проходит путь от этики сострадания к **онтологии со-бытия**, где жизнь – это единое дыхание, разделённое множеством форм. Айтматов утверждает: человек не над миром и не вне мира, он – в мире, как его сознание и совесть.

Именно поэтому разрушение природы для Айтматова равнозначно разрушению человека, а восстановление гармонии – не экологическая, а духовная задача. В этом заключается высшая точка его философии – **этика сопричастности**, превращающая заботу о живом в последнюю форму человеческой мудрости.

## Эволюция экософской мысли

Сопоставление этих образов позволяет увидеть внутреннюю логику движения Айтматова:

- В «*Плахе*» природа осмысляется как сообщество живого, разрушенное технико-утилитарным натиском.

- В «*Буранном полустанке*» она предстаёт как субъект с собственной судьбой, а её разрушение оборачивается дегуманизацией человека.

- В «*Белом парохде*» природа раскрывается как сакральная память и культурный код, уничтожение которых означает утрату идентичности.

- В «*Когда падают горы*» природа осознаётся как предел и испытание, где судьба животного равнозначна судьбе человечества.

- В «*Тавре Кассандры*» тема достигает апогея: жизнь как таковая, сама онтологическая основа бытия становятся объектом насилия науки, и здесь речь идёт уже о катастрофе биоэтического масштаба.

Эта линия – не случайная эволюция тем, а целостное движение мысли Айтматова: от конкретных экологических катастроф к философии ответственности за само бытие. Его художественный мир – пророческое предупреждение: потеря меры в отношении к природе неизбежно ведёт к утрате меры в отношении к самому человеку. И, наоборот, сохранение уважения к природе означает сохранение человечности.

## ГЛАВА 3

### ТЕМАТИЧЕСКИЕ УЗЛЫ И ФИЛОСОФСКИЕ ДИСКУРСЫ

#### 3.1. Антропоцентризм: критика и альтернативы (расширенная версия с философскими параллелями)

Антропоцентризм – это мировоззренческая установка, согласно которой человек мыслится центром и вершиной мироздания, а природа редуцируется до объекта использования. В европейской мысли эта парадигма закрепились ещё в античности, когда Протагор заявил: «Человек есть мера всех вещей». В Новое время она усилилась благодаря рационализму Ф. Бэкона, утверждавшего необходимость «взять природу на допрос», и дуализму Р. Декарта, разделившего *res cogitans* и *res extensa*, мыслящее и протяжённое. С этих позиций природа перестала быть со-бытийным пространством и превратилась в «материю», механизм, источник ресурсов. Именно это метафизическое основание в XX веке подверглось критике как философами, так и художниками.

В философии XX века возникла целая линия критики антропоцентризма. Альберт Швейцер в своей этике «благоговения перед жизнью» утверждал универсальную ценность всякой формы жизни. Ганс Йонас в «*Принципе ответственности*» показал, что утрата меры в отношении к природе ведёт к угрозе самому существованию будущего человечества: он называл антропоцентризм «моральной

близорукостью». Альдо Леопольд в «земельной этике» предложил радикально расширить моральное сообщество, включив в него почву, воду, растения, животных и самого человека как часть «сообщества земли». Эти идеи легли в основу нового мышления, в котором человек перестал мыслиться центром, а стал частью целого.

Айтматов художественно воплощает эту философскую критику, превращая её в образы и судьбы. Его тексты показывают: антропоцентризм – это не только теоретическая ошибка, но и практическая катастрофа. В романе «Плаха» сцена истребления сайгаков под светом прожекторов демонстрирует насилие цивилизации, потерявшей чувство меры: техника превращает живое в ресурс, а человек становится слепым к страданию. В «Плахе» трагедия Акбары и Ташчайнара символизирует утрату эмпатии и крушение духовных устоев: волки становятся зеркалом, в котором отражается деградация общества. В «Белом пароходе» убийство сакральной оленихи означает уже не только разрушение природы, но и утрату мифологической памяти, предательство культурной идентичности.

В каждом случае антропоцентризм изображён как нормативный дефект: человек, считающий себя хозяином природы, неизбежно теряет человечность. Здесь проявляется то, что Йонас называл «безответственностью власти»: возможности техники растут, а горизонты ответственности сужаются. Айтматов художественно воплощает эту мысль: там, где человек видит лишь «мясо», «рога» или «добычу», он разрушает не только экосистему, но и собственный внутренний мир. Экологическая катастрофа оказывается симптомом антропологической катастрофы.

Философская глубина этой критики становится ещё очевиднее, если рассмотреть Айтматова в контексте более широкой онтологической традиции. У Гегеля природа мыслится как «иная» духа, как момент его саморазвёртывания. Но в этой инаковости сохраняется достоинство природы: дух не существует без неё. Айтматов как бы возвращает нам это гегелевское напоминание: разрушая природу, человек разрушает собственное основание. У Хайдеггера критика антропоцентризма проявляется через анализ техники как «постáв» (Gestell), превращающий мир в «стоечный фонд». У Айтматова эта мысль иллюстрируется в конкретных образах: автомобили, прожекторы, оружие делают возможным убийство целого стада, а человек, полагающийся на технику, перестаёт слышать голос меры. Мерло-Понти в своей феноменологии тела писал о человеке как о «плоти мира», включённой в единую ткань природы. Именно эту идею воплощают герои Айтматова – хранители, для которых природа – не внешний объект, а родное пространство, с которым они связаны телесно и духовно.

Альтернатива антропоцентризму в художественной вселенной Айтматова формулируется как эгоцентрическая или даже экософская оптика. Герои-хранители – Та-набай в *«Прощай, Гульсары!»*, мальчик из *«Белого парохода»*, Момун-чал, рассказывающий легенду, – обретают смысл и достоинство именно через уважение к природе, через соразмерность с её ритмами. Они воплощают принципы «глубинной экологии» Арне Нэсса [4], утверждающей самоценность жизни независимо от её пользы для человека. Эта же логика перекликается с «земельной этикой» Леопольда, для которого добром является сохранение целостности и устойчивости сообщества земли.

Таким образом, критика антропоцентризма у Айтматова носит универсальный характер. Она касается не только экологии как практической сферы, но и антропологии (понимания человека), и культуры (памяти и идентичности). Насилие над природой равнозначно насилию над человеком; разрушение природы ведёт к разрушению культурной преемственности. Художественный мир Айтматова – это не только предупреждение о грядущих катастрофах, но и философская альтернатива: человек может быть человеком только тогда, когда он видит в природе не объект эксплуатации, а равноправного собеседника, хранителя памяти и со-бытия.

### **3.2. Техника и отчуждение: «постав» Хайдеггера и утрата традиционной меры**

В эссе *«Вопрос о технике»* (1954) Мартин Хайдеггер вводит одно из ключевых понятий философии XX века – «постав» (Gestell). Под этим он понимает особый способ раскрытия мира, при котором всё существующее редуцируется к стоечному фонду – ресурсу, подлежащему изъятию, учёту и эксплуатации. В логике «постав» природа перестаёт быть самостоятельной реальностью и превращается в склад энергии, источник сырья, подлежащий техническому контролю. Техника в этой перспективе – не нейтральное средство, а способ насильственного раскрытия бытия, в котором исчезает его сакральная и самобытная ценность. Хайдеггер тем самым показывает, что техника – это не просто инструмент, а онтологическая установка, задающая человеку определённый способ бытия в мире. В эпоху господства техники всё сущее рассматривается

через призму полезности: оно оценивается не по своей внутренней сущности, а по степени функциональной пригодности. Отсюда вытекает главный диагноз философа – утрата традиционной меры, когда человек перестаёт быть соучастником бытия и превращается в его распорядителя.

Художественный мир Чингиза Айтматова удивительно созвучен этой хайдеггеровской диагностике. Его произведения показывают, что техника никогда не существует сама по себе – она всегда вплетена в определённое мировоззренческое состояние и выражает отношение человека к миру. В «Плахе» автомобили, прожектора и оружие создают условия для браконьерства, которое становится массовым и обезличенным. Там, где раньше охота требовала мужества, сопричастности природе и подчинения её ритмам, техника превращает убийство в механический процесс, лишённый риска и внутреннего смысла. Сцена истребления сайгаков под ослепительным светом прожекторов становится символом превращения живого в ресурс, а человека – в безучастного оператора уничтожения.

В «*Буранном полустанке*» инженеры и планировщики воспринимают землю как объект рационального проектирования: живая степь исчезает за абстрактными линиями чертежей, где природа сведена к категории «территории». Техника срастается с бюрократией, образуя новую форму технократического отчуждения, в которой исчезает сама возможность слышать голос земли. В «*Тавре Кассандры*» эта логика достигает предела: биотехнологии вторгаются в самую структуру жизни, превращая её в лабораторный материал. Если раньше человек эксплуатировал внешние ресурсы, то теперь он начинает манипулировать внутренними основаниями бытия – «переписывать» генетический

код. Это уже не эксплуатация природы, а посягательство на сам принцип живого, что знаменует переход от экологического кризиса к катастрофе биоэтической, где исчезает грань между естественным и искусственным, между жизнью и её симуляцией.

Таким образом, техника у Айтматова – не фон и не деталь эпохи, а философская категория, раскрывающая процесс отчуждения человека от мира. Его художественные модели демонстрируют то, о чём предупреждал Хайдеггер: когда утрачивается традиционная мера – чувство сопричастности, благодарности, предела, – техника превращается в самодовлеющий способ бытия, а человек – в функцию машины.

Именно в этом сопоставлении Хайдеггера и Айтматова проступает глубинная суть техногенного отчуждения: техника перестаёт быть продолжением руки и становится продолжением воли, освобождённой от совести. Человек, потерявший меру, больше не владеет техникой – техника начинает владеть им, превращая мир в отражение своих собственных механизмов. Айтматов художественно воплощает тот момент, о котором Хайдеггер говорил как о «забвении бытия»: когда утрачивается способность удивляться, благодарить, созерцать, бытие отступает, уступая место расчёту. Но именно в этом отступлении возникает возможность преодоления. В своих произведениях Айтматов утверждает: вернуть утраченную меру можно лишь через воскрешение духа, через возвращение сакрального взгляда на мир, где природа вновь становится не ресурсом, а откровением. В этом смысле его экософская мысль представляет собой форму метафизического сопротивления техницизму, духовный

ответ на «постав» Хайдеггера. Айтматов не отвергает технику, но напоминает: её истинное предназначение – не подчинение, а служение жизни.

Айтматов показывает: техника – испытание человечности. Она может стать средством развития, если подчинена этике меры, или превратиться в силу разрушения, если освобождена от нравственных ограничений. Именно поэтому писатель противопоставляет хайдеггеровскому поставу традиционную меру, укоренённую в кочевой культуре. В традиционном укладе существовали негласные, но твёрдые правила: охота велась только в определённое время и в определённом объёме, пастбища использовались в ритме сезонного кочевья, животные почитались как спутники и сакральные символы. Эта мера устанавливала равновесие между потребностями человека и возможностями природы. Она не была лишь хозяйственной практикой – это был этический и онтологический порядок. Легенда о Рогатой оленихе в «*Белом пароходе*», сакральное отношение к коню в «*Прощай, Гульсары!*», мифологический образ волка в «*Плахе*» – все эти мотивы выражают культурные механизмы самоконтроля, которые удерживали человека от разрушительной жадности.

В художественной системе Айтматова техника становится источником отчуждения, и это отчуждение воплощается в трёх фигурах. Браконьер («*Плаха*») символизирует хищническое потребление: техника усиливает разрушительную силу страсти, превращая убийство в поток. Планировщик («*Плаха*») олицетворяет бюрократическое насилие: техника сливается с системой власти, которая теряет эмпатию и уважение к живому. Идеолог («*Белый пароход*») разрушает сакральные смыслы при-

роды, превращая миф в «пустой вымысел» и тем самым обрывая связь с памятью. Эти три образа – не случайные персонажи, а аллегории цивилизационного дрейфа, в котором техника отделяется от меры и становится инструментом отчуждения.

Философский горизонт здесь шире, чем простая критика «технического прогресса». Айтматов, как и Хайдеггер, видит в технике не набор орудий, а форму судьбы цивилизации. Сюда органично вплетаются идеи Жака Эллюля о «самодовлеющей логике техники», которая развивается автономно, не считаясь с человеческими ценностями; критика Льюиса Мамфорда, говорившего о «мегамашине» как системе власти и контроля; постгуманистическая перспектива, где техника превращается в силу, формирующую саму человеческую идентичность. Айтматов художественно показывает: человек рискует превратиться в придаток собственных орудий, если он откажется от меры и самоконтроля.

Таким образом, техника в произведениях Айтматова никогда не является нейтральной. Она воплощает определённое отношение к миру. Если это отношение основано на жадности и утилитаризме, техника становится катализатором дегуманизации и разрушения природы. Но если техника встроена в контекст меры, если она соразмерна ритмам природы и ограничениям традиции, она может стать средством созидания. В этом напряжении между поставом и мерой Айтматов видит главную драму современности: человек стоит перед выбором: либо он подчиняет технику этике ответственности, либо техника подчиняет его логике разрушения.

Философские параллели позволяют расширить поле анализа. Так, идеи Ганса Йонаса о *принципе ответственности*

ности прямо резонируют с художественными предупреждениями Айтматова. Йонас утверждал: техническая мощь человека столь велика, что каждое вмешательство должно быть оценено с точки зрения будущего – «лучше воздержаться, чем поставить под угрозу самую возможность жизни». В романах Айтматова мы видим художественную иллюстрацию этого принципа: охота на сайгаков в «Плахе» и вмешательство в генетическую ткань жизни в «Тавре Кассандры» показывают, как пренебрежение ответственностью ведёт к катастрофе.

Философия Жака Эллюля, утверждавшего автономию и саморасширение техники, также находит отражение в поэтике Айтматова. Эллюль предупреждал, что техника развивается по своей внутренней логике, которая уже не подвластна человеку. В произведениях Айтматова техника действительно выходит из-под контроля: прожектора и автомобили делают убийство стад «автоматизированным», а биотехнологии превращают жизнь в объект эксперимента. Человек оказывается пленником собственной изобретательности, теряя способность различать границы дозволенного.

Здесь же возникает и постгуманистический пласт. Донна Харауэй с её концепцией киборга утверждала, что современность размывает границы между человеческим и нечеловеческим. Айтматов в «Тавре Кассандры» предвосхищает эту дискуссию: гибридные формы жизни, созданные лабораториями, ставят вопрос: где проходит граница человека и природы, и может ли она быть нарушена без последствий. Бруно Латур, настаивавший на агентности нечеловеческого и на том, что природа участвует в сети взаимодействий наравне с людьми, также оказывается

близок к поэтике Айтматова: буря, волки, олениха, барс в его текстах не «иллюстрируют», а действуют, вмешиваются, меняют исход истории.

Таким образом, Айтматов оказывается вписан в широкий философский контекст: он художественно демонстрирует те процессы, которые мыслители фиксировали в теоретических схемах. Его тексты соединяют хайдеггеровскую критику поста́ва, йонасовский императив ответственности, эллюлевскую тревогу перед автономией техники и латуровскую идею акторности нечеловеческого. В этом синтезе рождается его собственный философский голос: техника должна быть соразмерна мере, иначе она становится клеймом цивилизации, ведущим к отчуждению и катастрофе.

### **3.3. Сакральность природы и культурная память: мифопоэтика, архетипы, ритуал**

В художественной вселенной Чингиза Айтматова природа предстаёт не только как среда обитания или как эстетический фон, но прежде всего как хранитель сакрального опыта. Его герои живут в пространстве, где каждое явление связано с мифом, легендой или ритуалом, и именно это придаёт природе статус культурной памяти. Здесь воплощается онтология Мирчи Элиаде, для которого миф и ритуал обеспечивают возвращение к истокам, восстанавливают утраченную целостность и утверждают связь человека с космосом. Природа в этом понимании не только реальна, но и символична: каждое животное, каждая стихия – знак космоса, напоминание о сакральной упорядоченности бытия.

Айтматов художественно развивает эту традицию, вплетая **мифопоэтические мотивы** в ткань повествования и превращая их в философские коды культуры. Легенда о **Рогатой оленихе** в «*Белом пароходе*» становится не просто народным преданием, а **культурным архетипом**, который хранит преемственность поколений и задаёт моральные ориентиры. Олениха здесь – не только прародительница, но и **символ целостности народа**, выражение его духовной связи с природой. Её убийство взрослыми персонажами означает не просто утрату конкретного животного, а **разрушение сакрального фундамента культуры**, утрату идентичности, памяти и живой связи с истоками.

Волчица **Акбара** в «*Плахе*» воплощает архетип свободы и трагической жертвы. Её судьба становится **зеркалом человеческой деградации**, отражением того, как цивилизация, утратив чувство меры, разрушает собственные духовные основания. Уничтожение волчьей семьи – это не просто экологическая драма, но **крушение символического союза человека с дикой природой**, который некогда лежал в основе степного миропонимания. Акбара – это голос природы, обращённый к совести человека, напоминание о цене утраченной гармонии.

Конь **Гульсары** в повести «*Прощай, Гульсары!*» выступает как **метафора жизненной энергии, памяти и верности**. Его старение и смерть символизируют завершение целой эпохи – мира, в котором природа, труд и человек были связаны в едином ритме. В его образе Айтматов утверждает идею **онтологического родства человека и животного**, где каждое живое существо несёт в себе часть общего дыхания бытия.

Таким образом, мифопоэтические образы Айтматова – олениха, волчица, конь – формируют **экософский триптих**, в котором природа предстаёт не фоном человеческой жизни, а её духовным зеркалом. Через них писатель выстраивает собственную философию сопричастности, где память о живом становится условием нравственного существования человека.

В своей глубинной сути все эти образы соединяются в единую метафору – **миф жизни**, в котором человек, животное и природа принадлежат одной судьбе. Айтматов создаёт универсальный символизм сопричастности: живое не противопоставлено человеку, а продолжает его в других формах бытия. Тем самым его творчество утверждает идею **целостного мира**, где подлинная культура невозможна без памяти о природе, а человек остаётся человеком лишь постольку, поскольку способен хранить эту память как священную.

Разрушение этих архетипов оборачивается кризисом культуры. Убийство сакрального животного – оленихи, волка, коня – у Айтматова всегда равнозначно разрушению культурной памяти и идентичности народа. В этом заключается его философская мысль: экологическая катастрофа не существует сама по себе, она всегда сопряжена с катастрофой культурной, с утратой способности хранить миф и ритуал.

Особое место занимают ритуалы традиционного общества. В кочевом укладе они регулировали охоту, пастбища, отношения с животными, поддерживали баланс между человеком и природой, ограничивали жадность и сохраняли меру. Их исчезновение, – когда охота становится браконьерством, миф редуцируется до вымысла, а сакральное превра-

щается в ресурс, – символизирует переход от гармонии к утилитаризму, от культуры меры к культуре разрушения.

В этой логике мифопоэтика у Айтматова предстаёт как философская структура экологической памяти. Природа мыслится как сакральный текст, где каждое животное и каждое природное явление являются знаком, архетипом и напоминанием. Человек, утративший способность читать этот текст, теряет не только природу, но и самого себя, потому что лишается культурных корней и духовной памяти. Здесь можно увидеть параллели с аналитической психологией К.Г. Юнга, который понимал архетип как универсальную форму коллективного бессознательного: у Айтматова архетипы животных и стихий становятся не только символами, но и живыми посредниками между человеком и миром.

Схожие параллели обнаруживаются и в структурной антропологии Клода Леви-Стросса: мифы у Айтматова выполняют ту же функцию, что и универсальные мифологические структуры у Леви-Стросса: они объясняют и структурируют противоречия человеческого существования, прежде всего конфликт между технократическим насилием и традиционной мерой, между утилитарным и сакральным отношением к миру.

Таким образом, в художественной философии Айтматова природа становится сакральным архивом и мифологическим текстом, где каждый образ – олениха, волк, конь, буря, степь – является архетипом, хранящим не только культурную, но и онтологическую память. Сохранение этих архетипов означает сохранение человечности, тогда как их уничтожение равнозначно культурному и духовному самоубийству.

## Философские основания сакральности природы у Айтматова

Сакрализация природы в художественном мире Чингиза Айтматова имеет глубокие философские основания. В его текстах природа мыслится как носитель сакрального опыта, как пространство, в котором человек встречается не только с реальностью, но и с символическим порядком бытия. Здесь очевиден диалог с ключевыми концепциями XX века.

Мирча Элиаде утверждал, что архаическое сознание воспринимает каждое явление природы как «знак космоса», поддерживающий гармонию мира. У Айтматова эта идея реализуется в легенде о Рогатой оленихе («Белый парод»): олениха олицетворяет сакральную основу культуры, а её убийство разрушает не только миф, но и космос, в котором ребёнок черпал смысл.

Карл Густав Юнг видел в мифах выражение архетипов коллективного бессознательного. В судьбе Акбары и Ташчайнара («Плаха») Айтматов художественно воплощает архетип свободы и трагической жертвы. Волки становятся не этнографической деталью, а зеркалом человеческой души: уничтожение их семьи символизирует подавление архетипической связи с живым и разрушение глубинных оснований психики.

Клод Леви-Стросс трактовал миф как универсальный язык, разрешающий фундаментальные противоречия: между природой и культурой, жизнью и смертью, сакральным и профанным. Айтматов, вплетая мифологические вставки в структуру своих произведений, делает их не украшением, а философским инструментом. Судьбы

оленихи, волков или коня Гутьсары становятся формой структурирования конфликта между традиционной мерой и технократическим утилитаризмом.

Как видим, Айтматов создаёт экософскую мифопоэтику, где архетипы животных и стихий – олениха, волк, конь, буря, снег – превращаются в философские фигуры. Их разрушение означает не только экологическую катастрофу, но и культурную деградацию, утрату идентичности и памяти. В этой логике миф выполняет функцию не декоративную, а онтологическую: он удерживает человека в границах соразмерности, предупреждает о рисках и напоминает о пределах.

Именно здесь открывается путь к следующему тематическому узлу – к этике ответственности и «земельной этике», где Айтматов переносит дискуссию из пространства мифа и архетипа в пространство нравственного долга человека перед будущим и перед миром живого.

### **Этика ответственности (Йонас) и «земельная этика» (Леопольд) в чтении Айтматова**

Вторая половина XX века принесла философии нравственности новые вызовы: техника и глобальные экологические угрозы потребовали расширить горизонты этики за пределы традиционной антропоцентрической морали. Одним из ключевых ответов стала концепция **«принципа ответственности»** Ганса Йонаса, сформулированная в одноимённом труде (1979; рус. изд. – 2004). Йонас утверждает, что классическая этика, ориентированная на ближайшие межличностные отношения, оказывается бессильной перед лицом технической цивилизации, спо-

собной воздействовать на условия будущей жизни. Новая мораль, по Йонасу, должна быть направлена на обеспечение самой возможности продолжения подлинного человеческого и природного бытия. Его императив звучит так: *«Действуй так, чтобы последствия твоих поступков были совместимы с сохранением подлинной человеческой жизни на Земле»*.

Другой поворотный пункт предложил американский эколог и мыслитель **Альдо Леопольд** в «Земельной этике» (1949). Он радикально расширил границы морального сообщества, включив в него почву, воду, растения и животных. «Этика земли» у Леопольда означает признание того, что человек – не хозяин природы, а её участник и добро определяется сохранением целостности, устойчивости и красоты «земельного сообщества».

Художественный мир Чингиза Айтматова оказывается удивительно созвучен этим концепциям. Его тексты можно рассматривать как **образные вариации принципа ответственности и земельной этики**, в которых философские идеи обретают плоть литературных образов и символов.

В романе «Плаха» сцена истребления сайгаков представляет собой аллгорию нарушения принципа ответственности. Браконьеры думают о сиюминутной выгоде, но их поступок разрушает возможность будущего: вместе со стадом они уничтожают основу воспроизводства жизни, и этим совершают преступление не только против животных, но и против детей, которым достанется обеднённый и опустошённый мир. Здесь художественный текст Айтматова совпадает с императивом Йонаса: утрата меры в настоящем означает отказ от будущего.

В романе «Плаха» судьба Акбары и Ташчайнара раскрывает идею, что разрушение семьи волков – это не частная драма животного мира, а **катастрофа целого «сообщества земли»**, в котором человек, природа и культура связаны неразрывными узами. Айтматов показывает, что жизнь существует как целостная экосистема – духовная и биологическая одновременно, где гибель одной части неизбежно ведёт к распаду целого. Волки, степь, человек и культурная память образуют **единый организм бытия**, и нарушение этого равновесия становится не только экологическим, но и метафизическим преступлением. Художественное видение Айтматова перекликается с **этикой земли** Олдо Леопольда, утверждавшего, что моральный статус принадлежит не только людям, но всему живому. В этом контексте убийство волков становится символом **преступления против самой земли**, против её внутреннего порядка и духовного дыхания.

Айтматов тем самым создаёт новую форму **экологического гуманизма**, в которой человек мыслится не как центр, а как часть общего бытия, ответственная за гармонию всех связей жизни. **Ибо, разрушая волчье логово, человек разрушает собственный дом – тот невидимый дом, которым является живая земля.**

В «Белом пароходе» убийство Рогатой оленихи становится предательством памяти и культурного кода, который должен был быть передан детям. Это событие соединяет оба уровня – экологический и культурный: разрушение природы совпадает с разрушением памяти. В этом аспекте Айтматов вновь оказывается близок к Йонасу: забота о будущем предполагает сохранение не только биосферы, но и культурной преемственности.

Таким образом, тексты Айтматова можно прочитать как **этические притчи**, в которых философские идеи Йонаса и Леопольда предстают не в форме абстрактных категорий, а в форме драматических образов и символов. Его герои, ситуации и конфликты превращаются в проверку человеческой способности действовать с оглядкой на будущее, признавать равенство живого, сохранять целостность земли и культуры.

В этом и заключается уникальность «экофилософии Айтматова»: она соединяет философскую глубину с художественной образностью, превращая этику в живой опыт читателя. Принцип ответственности и земельная этика в его интерпретации перестают быть лишь философскими проектами, они становятся нравственным призывом, обращённым ко всем поколениям.

#### **3.4. Природа как актер: от «описания пейзажа» к онтологическому со-действию**

Одним из ключевых сдвигов в философии и гуманитарном знании второй половины XX века стало утверждение того, что мир состоит не только из людей и их культурных практик, но и из нечеловеческих участников – животных, растений, рек, стихий, ландшафтов, технологий и даже объектов, обладающих собственной агентностью. Акторно-сетевая теория Бруно Латура формулирует этот принцип радикально: любая сущность, способная изменить конфигурацию сети взаимодействий, является актором. Такой подход разрушает привычную антропоцентрическую иерархию и требует признания природы равноправным субъектом истории.

Художественный мир Чингиза Айтматова предвосхищает этот философский поворот. Его произведения показывают, что природа никогда не является «немым фоном». Она не только задаёт атмосферу, но и вмешивается в ход событий, влияет на судьбы, выносит нравственные приговоры. Айтматов художественно воплощает мысль: природа – это не сцена, а со-участник, со-бытие, со-деятель.

Так, в «*И дольше века длится день*» буря предстаёт не как случайная метеорологическая деталь, а как драматический актер, меняющий траекторию героев. Она обрывает планы, разрушает иллюзию человеческого контроля и выводит на поверхность скрытую истину: мир нельзя до конца подчинить. Здесь буря – не символ внутреннего состояния персонажей, а «внешний голос» самой земли, которая протестует против насилия и напоминает о мере.

В «*Плахе*» природа также проявляет активную субъектность. Снег, холод, тьма превращаются в судей, которые противостоят браконьерам. Техника – прожектора, автомобили, оружие – оказывается бессильной перед стихией, и эта контрастность обнажает нравственную пустоту человеческого насилия. «Суд холода» у Айтматова – метафора неизбежного возмездия: природа не мстит, но отвечает, возвращает последствия поступков. В этом эпизоде воплощается идея, близкая к этике ответственности Г. Йонаса: будущее невозможно, если нарушена мера в настоящем.

В повести «*Ранние журавли*» природа уже говорит иным языком. Возвращение птиц воспринимается не только как часть сезонного цикла, но как знак обновления, символ надежды, возрождающей память и духовные силы людей. Здесь природа выступает в позитивной роли: она поддерживает, вдохновляет, возвращает смысл. Журавли – не

украшение текста, а культурно-экзистенциальный символ, позволяющий героям пережить трагедии и сохранить достоинство.

Природа у Айтматова не просто воздействует на человека, но вступает с ним в диалог. Она «говорит» через бурю, снег, холод, но и через молчание степи, взгляд животных, ритм воды. Это «язык мира», в котором каждый актер сообщает нечто о мере, справедливости и пределе. В этом смысле Айтматов идёт дальше классической традиции пейзажа: он не описывает природу, а показывает её как **онтологическую силу**, которая вместе с человеком участвует в формировании судьбы.

В философской перспективе это предвосхищение дискурса «онтологии со-действия», характерного для новейших экософских и постгуманистических концепций. Человек и природа образуют единую сеть взаимозависимостей, где каждое вмешательство возвращается как ответ, каждое действие рождает реакцию. Это не метафора, а онтологическая реальность: жизнь есть ткань события, где все акторы – люди и нечеловеческие сущности – связаны в общий ритм.

Айтматов соединяет эту идею с культурной памятью кочевого мира, где зверь, птица или гора всегда мыслились как участники истории, обладающие собственной волей. Волк был символом свободы, олень – предком, конь – спутником и хранителем силы, гора – духом-покровителем. Художественный текст Айтматова бережно воскрешает эту архаическую установку, придавая ей философский масштаб.

Таким образом, у Айтматова складывается уникальная форма **экософского нарратива**, в котором природа вы-

ступает актором – равноправным собеседником и судьёй. Этот голос можно услышать в крике волчицы Акбары, в безмолвии умирающего коня Гульсары, в тревожном шуме леса, в полёте журавлей. Природа здесь – не фон и не декорация, а **носитель онтологической истины**, которая определяет границы человеческого существования и указывает на его ответственность.

### 3.5. Природа и постгуманистический дискурс

Современные философские направления – **постгуманизм** и **экологическая феноменология** – исходят из понимания, что человек не является центром бытия, а включён в сложную **сеть взаимозависимостей**, где каждое живое и даже нечеловеческое обладает собственной ценностью и формой агентности. Донна Харэуэй в концепции *«партнёрских видов»* утверждает, что животные, растения и даже технологии – это не инструменты, а **равноправные участники совместного мира**, в котором сосуществование заменяет иерархию. Роза Брайдотти развивает идею *«постчеловеческого субъекта»*, для которого границы между человеком, природой и техникой становятся проницаемыми, а идентичность – реляционной и процессуальной. Морис Мерло-Понти в своей *феноменологии восприятия* показывает, что тело и мир образуют **единую ткань опыта**, где исчезает радикальное разделение субъекта и объекта, а бытие понимается как со-присутствие.

Художественный мир Чингиза Айтматова удивительно **предвосхищает эти постгуманистические и феноменологические дискурсы**. Его тексты не просто иллюстрируют «экологическую тему», они **переосмысливают сам статус**

**человека**, вписывая его в сеть равноправных связей, формирующих единое бытие. В «Плахе» судьба волчьей семьи Акбары и Ташчайнара – не метафора и не «дополнительная линия», а **равноправный нарратив**, раскрывающий иной горизонт чувствования мира. Волчица здесь не объект наблюдения, а субъект, обладающий внутренним опытом: она переживает, страдает, заботится, любит и теряет, и её боль раскрывается с той же философской глубиной, что и драма человека. Айтматов тем самым художественно воплощает то, что Харэуэй называет «**партнёрскими видами**»: животные – не зеркала человеческого, а **соучастники бытия**, со-творцы общего мира, где каждое живое обладает голосом. Его художественная онтология тем самым предвосхищает современную **экофеноменологию**, для которой природа – это не внешний объект, а продолжение самой структуры человеческого существования.

Таким образом, в художественной вселенной Айтматова формируется **постгуманистическая этика сопричастности**, в которой человек перестаёт быть мерой всех вещей и становится частью более широкой экосферы бытия. Его герои существуют не *над* природой, а *внутри* её дыхания – в пространстве, где смысл рождается из взаимности и созвучия. Айтматов предчувствует тот интеллектуальный сдвиг, который философия конца XX и начала XXI века обозначила как переход от антропоцентризма к **онтологии взаимосуществования**. Его творчество открывает перспективу, в которой экология становится не разделом науки, а формой духовного сознания, а забота о живом – первейшей формой этики. В этом смысле Айтматов предстаёт не только как писатель, но и как **философ целостного бытия**, чья художественная мысль органич-

но созвучна новейшим постгуманистическим и биоэтическим концепциям.

В «*Белом пароходе*» миф о Рогатой оленихе показывает сакральное единство человека и природы, где родство с животным является основанием идентичности. Это родство невозможно свести к утилитарным схемам – оно лежит в самой ткани культуры. Айтматов фактически демонстрирует, что человек не существует отдельно от животных и мифологического кода природы: он есть «составной субъект», включённый в отношения, которые выходят за рамки антропоцентризма.

В «*Плахе*» природа предстаёт в постгуманистической перспективе как арбитр и субъект, обладающий голосом. Буря, снег, холод не просто создают фон, они активно вмешиваются, ломают планы, судят человека. Таким образом, нечеловеческое обретает статус «сопричастного», и сама реальность разворачивается как поле со-действия. Эта логика удивительно созвучна Латуру и его акторно-сетевой теории, но у Айтматова она приобретает художественную плоть: природа действует, протестует, очищает.

Поздние произведения писателя, такие как «*Когда падают горы (Вечная невеста)*» и «*Тавро Кассандры*», демонстрируют, что речь идёт уже не только о животных или стихиях, но и о самой основе жизни, о границах вмешательства человека в генетический код и биосферу. Здесь Айтматов пересекается с постгуманистическим дискурсом Брайдотти: он показывает, что техногенная власть над жизнью приводит к трансформации самого человека, к утрате им гуманистических оснований. Снежный барс, оказавшийся на грани исчезновения, становится символом предела: сохранить его – значит сохранить саму воз-

возможность человечности; уничтожить – значит перейти черту, после которой человек утрачивает достоинство.

Таким образом, эконософская мысль Айтматова органично вплетается в постгуманистический дискурс:

- он разрушает антропоцентрическую оптику, выводя животных и природу как равноправных субъектов;

- он утверждает идею «сопричастного мира», где каждое живое – носитель судьбы;

- он показывает, что вмешательство в жизнь без меры разрушает не только природу, но и саму человеческую сущность;

- он создаёт художественные модели, которые предвосхищают философские концепции Харэуэй, Брайдотти и Латура.

Айтматов, таким образом, формирует особую форму «эконософского постгуманизма»: его тексты показывают, что человек не существует вне природы, что судьба животного или стихии – судьба самого человека, и что лишь признание этой сопричастности открывает возможность будущего.

### **3.6. Восточные философские параллели: космология меры и сопричастности**

Эконософская интуиция Айтматова органично резонирует с восточными традициями мышления, для которых природа – не «фон» человеческой истории, а со-бытийный порядок, требующий меры, самоограничения и сострадания. Этот резонанс не сводится к прямым влияниям или цитатам; он проявляется как глубинная композиция смыслов, где кочевая космология Центральной Азии встречается с даосским «естественным ходом» (цзы-жань), буддийской взаимозависимостью (пратитья-самутпада) и

исламско-суфийским представлением об ответственности человека-попечителя. Айтматов превращает эти интуиции в художественно-философскую ткань, в которой природа обретает голос, а человек – ограничение и долг.

Даосская перспектива задаёт язык «несилового действия» (у-вэй) и «естественности» как нормы, к которой следует прислушиваться, а не насильственно «настраивать» мир под утилитарный расчёт. В логике даосской мудрости мир удерживается не усилием контроля, а вниманием к ритмам – подобно тому как вода «побеждает» камень не силой, а постоянством и мягкостью. Именно в этой координате читаются степные ритмы «Прощай, Гульсары!»: труд, кочёвка, бережная экономия сил, уважение к возрасту и циклам – всё это даёт образ меры, противопоставленной модернистскому ускорению. Там, где появляется «постав» – прожектор, мотор, проект, – даосская «мягкость» сменяется жёсткостью орудия и природная ткань надрывается (сцена охоты в «Плахе», инженерная рационализация пространства в «Буранном полустанке»). Даосская фигура «предела» (знание меры как условие сохранения Дао) обнаруживается в самой драматургии Айтматова: как только действие переходит через черту, включаются силы среды – буря, холод, темнота – и «мягкое» возвращает нарушителя к исходной данности. Не наказание как внешняя санкция, а восстановление равновесия, в котором человек – лишь один из потоков.

Буддийская оптика высвечивает в мире Айтматова иной пласт – **принцип взаимозависимого происхождения** (*пратитьясамутпада*), который подрывает антропоцентрическую иллюзию автономного «я-владельца». Всё сущее взаимно обусловлено, и потому страдание (*дуккха*) никогда не

является частным или случайным: оно вырастает из неведения (*авидья*) и жадности (*тришна*) – тех же корней, на которые указывает буддийская этика. У Айтматова эти мотивы получают художественное воплощение: **жажда обладания и иллюзия контроля** порождают цепь насилия, которая неизбежно возвращается к своему источнику – к человеку.

«Плаха» становится своего рода **учебником кармической логики**: насилие над стадом сайгаков оборачивается духовной пустыней, а страдания волчьей семьи зеркалят внутреннюю опустошённость людей. В «Белом пароходе» нарушение сакрального порядка – убийство Рогатой оленихи – разрушает не только природную гармонию, но и **экзистенциальный смысл ребёнка**, лишая его духовной опоры и веры в мир. Так Айтматов показывает: разрушая внешнюю природу, человек разрушает собственную природу – внутреннюю.

Буддийская **каруна** (сострадание) в этом контексте предстаёт не как сентиментальная эмоция, а как **эпистемологическая способность** – умение видеть мир как сеть причин и следствий, где «каждое живое» является **соучастником бытия**. Отказ от эмпатии в этих текстах – не просто нравственный изъян, а **форма когнитивной слепоты**, неспособность воспринять саму структуру реальности, основанную на взаимосвязанности всего сущего. Айтматов тем самым раскрывает глубоко созвучный буддийскому мировоззрению смысл: сострадание – не чувство, а форма знания, а зло – не сила, а неведение.

**Понять страдание – значит увидеть, что нет чужой боли.** Ибо в мире, где всё связано со всем, рана зверя – это рана человека, и исцеление возможно лишь там, где пробуждается сострадание как форма знания, а не утешения.

Кочевая космология Центральной Азии, шаманские и тенгрианские интонации добавляют ключевой штрих: одушевлённость ландшафта и «персональность» животных как носителей силы и знака. Волк – не «объект охоты», а «собеседник» степи; олень – не «дичь», а родовой символ и канал преемственности; конь – не инвентарь труда, а носитель достоинства и памяти. Табу, ритуальные ограничения, распределение пастбищ, сезонные циклы – это практики меры, через которые кочевой мир переводил мифопоэтику в экологическую норму. В этом ключе легенда о Рогатой оленихе – не «фольклорная вставка», а социальная технология сдерживания: сакрализация вида становится институцией бережности. Когда Орозкул убивает олениху, он разрушает не только животное, но и институт меры – и потому рушится культурный космос. Снежный барс в «Когда падают горы» продолжает эту линию: дух высот, знак предела, проверка совести. Сакральное здесь – не украшение, а юридический статус: оно определяет, что «можно», а что «нельзя» в отношениях с живым.

Исламско-суфийская этика добавляет измерение «аманата» – доверенного дара: мир вверен человеку не как собственнику, а как попечителю, обязанному сохранять «мизан» – равновесие. В этой перспективе айтматовская «мера» получает нормативную опору: изобилие без благодарности превращается в «исраф» – расточительство, а техно-самонадеянность – в гордыню, размывающую человеческое достоинство. Отсюда критическая линия «Тавра Кассандры»: когда человек посягает на генетические основания живого, он переступает из статуса хранителя в статус самоназначенного демиурга, теряя правомерность и меру. Суфийская интуиция внутренней дисциплины

(зикр как память о пределе) отзывается в айтматовской теме «внутреннего суда»: совесть – место, где природный закон переводится в человеческий язык.

Все эти траектории сходятся в трёх опорных понятиях, которые Айтматов делает видимыми художественно: сопричастность, предел, самоограничение. Сопричастность – как онтологический факт: человек «вплетён» в сеть живого, а не стоит над ней. Предел – как условие жизни: есть границы, которые нельзя переходить без распада смысла. Самоограничение – как добродетель и техника жизни: мера не сужает свободу, а делает её возможной, потому что только соразмерное действие не разрушает основу будущего. Даосская мягкость, буддийская каруна, тенгрианская сакрализация видов и суфийский аманат сходятся в одном тезисе: уважение к природе – способ уважения к самому бытию.

Айтматов предлагает не экзотику «восточного», а трансляторный мост: он соединяет восточные формулы мудрости с современными дискуссиями о технике, об ответственности и акторности мира. Отсюда особая убедительность его экософии: она не строится на абстракциях, а проживается персонажами в ритуалах труда, в голосах животных, в бурях и снегах, в трагедиях нарушения и вспышках милосердия. В этом синтезе Восток даёт язык меры, а художественная форма – опыт, через который мера переживается как единственно реальная политика выживания.

### **Общие концептуальные выводы главы 3: Тематические узлы и философские дискурсы**

Проведённый анализ показывает, что экософская мысль Чингиза Айтматова разворачивается как оригинальный философско-художественный проект, в котором

ключевые мировоззренческие узлы XX века – критика антропоцентризма, философия техники, этика ответственности, постгуманистические и акторно-сетевые концепции – получают художественное воплощение.

**Во-первых**, Айтматов радикально разрушает антропоцентрическую парадигму, показывая её внутреннюю близорукость и разрушительные последствия. Человек, воспринимающий природу как ресурс, неизбежно дегуманизирует самого себя: убийство сайгаков, волков, сакральной оленихи – это не только экологические преступления, но и акты самоуничтожения. Альтернатива этому – экоцентрическая оптика, где природа мыслится как субъект, а человек – как её равноправный партнёр.

**Во-вторых**, техника у Айтматова предстаёт не нейтральным средством, а формой отношения к миру. В логике хайдеггеровского *Gestell* она становится инструментом отчуждения, превращающим живое в «стоечный фонд». Противовесом этому выступает традиционная мера кочевой культуры, основанная на ритуалах, табу и сакрализации животных. Таким образом, техника у Айтматова – испытание человечности: она может быть катализатором развития лишь в границах меры и ответственности.

**В-третьих**, мифопоэтика и сакральные архетипы – оленя, волк, конь, барс – выполняют функцию не «фольклорного украшения», а культурной памяти, удерживающей человечество в границах этики. Уничтожение мифа тождественно утрате идентичности: «Белый пароход» показывает, что разрушение сакрального животного ведёт к гибели будущего поколения.

**В-четвёртых**, художественный мир Айтматова воплощает философские идеи Ганса Йонаса, Альдо Леопольда,

Арне Нёсса: принцип ответственности, земельная этика, глубинная экология получают у него плоть и сюжетную драматургию. В его текстах этические принципы становятся не абстрактными нормами, а жизненными испытаниями персонажей и целых сообществ.

**В-пятых**, природа у Айтматова выступает как актер: буря, снег, птицы, животные – полноправные участники событий, меняющие траекторию судьбы и выносящие моральный приговор. Это предвосхищает акторно-сетевую онтологию Бруно Латура и утверждает принцип со-действия природы и человека.

**Наконец**, экософская философия Айтматова органично резонирует с восточными традициями – даосским учением о мере, буддийской идеей взаимозависимости, тенгрианской космологией сопричастности, исламской концепцией *аманата* (доверенного дара). В этом синтезе Айтматов формирует уникальную философию сопричастности, предела и самоограничения, где уважение к природе есть не только экологический, но и метафизический закон.

**Общий итог:** художественная вселенная Айтматова утверждает экософскую онтологию, в которой природа, культура и человек образуют единое со-бытие. Нарушение этой гармонии ведёт к катастрофе – экологической, антропологической, культурной. Сохранение же меры и памяти открывает возможность подлинного будущего. Айтматов превращает литературу в философскую лабораторию, где решаются судьбы человечества и планеты, а экология становится не частной дисциплиной, а универсальной этикой бытия.

## ГЛАВА 4

### ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА: РАЗРУШЕНИЕ И ВОЗМЕЗДИЕ

#### 4.1. Экологическая катастрофа как нравственное предупреждение

В художественном мире Чингиза Айтматова экологическая катастрофа никогда не мыслится как случайность или как следствие исключительно природных процессов. Напротив, она всегда несёт в себе нравственный смысл, становясь символом нарушения меры и предупреждением о последствиях утраты ответственности. Буря, мрак, гибель животных, исчезновение ритуалов и разрыв мифологических связей – все эти события выступают не как фон повествования, а как этические знаки, напоминающие человеку о границах, переступить которые безнаказанно невозможно.

Айтматов показывает: разрушение природы – это не только биологический ущерб или локальная драма, но и симптом глубокого кризиса человечности. В «Плахе» сцена истребления сайгаков превращается в нравственный эксперимент, где техника и жадность демонстрируют свою разрушительную мощь. В этот момент природа отвечает катастрофой – тьмой, бурей, холодом, которые символизируют не только внешние силы, но и внутреннее помрачение сознания. Катастрофа природы становится катастрофой морали: человек, утративший эмпатию и чувство меры, оказывается наказан самим миром, который перестаёт поддерживать его существование.

В «Плахе» трагедия Акбары и Ташчайнара раскрывает универсальное правило духовной деградации: гибель волчьей семьи – это не эпизод охоты, а **знак распада человеческого мира**. В этом событии природа перестаёт быть просто средой – она становится **зеркалом общества**, отражающим степень его отчуждения и нравственного упадка. Уничтожая волков, человек разрушает не только живое существо, но и **символ свободы, силы и верности**, глубоко укоренённый в культурной памяти степи. Волк у Айтматова – это не животное, а образ первозданной энергии бытия, связующей человека с землёй и небом. Поэтому экологическая катастрофа здесь неотделима от **культурной и моральной**: исчезновение природы становится метафорой **исчезновения совести**, а разрушение мира животных – выражением внутренней пустоты человека. Айтматов показывает, что природа погибает не от внешнего насилия, а от утраты духовного чувства меры, без которого исчезает само основание человеческого.

В «Белом пароходе» убийство сакрального оленя взрослыми героями демонстрирует ещё одну грань этой взаимосвязи. Речь идёт не только о потере мифологического образа, но и о предательстве будущего: ребёнок лишается опоры, культурной преемственности, веры в гармонию. Катастрофа природы в данном случае оказывается катастрофой детской души, утратой доверия к миру.

Таким образом, Айтматов формулирует художественно-философский закон: экологическая катастрофа есть нравственное предупреждение. Она сообщает, что за каждым разрушением природы стоит утрата меры и сострадания, а за каждым таким поступком следует расплата – не только внешняя, но и внутренняя. Это предупреждение

касается не отдельных персонажей, но всего человечества: разрушая мир живого, оно разрушает собственное будущее.

Айтматов тем самым предвосхищает современную экологическую мысль, в которой экологический кризис рассматривается как антропологический и культурный. Здесь звучит переключка с принципом ответственности Ганса Йонаса: поступок должен быть совместим с сохранением подлинной жизни. У Айтматова это выражено художественным образом: разрушение природы означает отказ от будущего, а катастрофа становится не стихийным бедствием, а нравственным приговором.

*Возмездие природы как онтологический закон.* В художественной вселенной Чингиза Айтматова возмездие природы никогда не предстаёт как случайное совпадение или простое следствие биологических процессов. Оно носит характер онтологического закона: любое вмешательство в естественный порядок, любое нарушение меры возвращается к человеку как наказание, как «ответ» мира на человеческую слепоту. Таким образом, возмездие у Айтматова не есть внешнее событие, а внутренний механизм бытия, в котором человек неизбежно сталкивается с последствиями собственных поступков.

В «Плахе» эта логика проявляется особенно наглядно. Истребление сайгаков под прожекторами и рёв моторов сопровождается бурей и мраком, которые обрушиваются на браконьеров, превращая их триумф в катастрофу. Природа словно отвечает на преступление, подчёркивая: насилие над живым не может остаться без отклика. Здесь возмездие выражено в языке стихии: холод и темнота становятся судьями, а снег – летописцем вины, фиксирующим кровь на белизне.

В «Плахе» возмездие проявляется в иной форме – **не как внешнее наказание, а как внутреннее отражение**. В гибели волчьей семьи оно становится зеркалом, в котором общество видит собственную дегуманизацию. Люди, уничтожающие детёнышей Акбары и Ташчайнара, совершают акт, обращённый против самих себя: вместе с жизнью животных они разрушают и ту часть человеческой сущности, что способна чувствовать, сострадать и понимать. Возмездие здесь не приходит в виде мгновенного катаклизма – оно действует как **медленное духовное опустошение**, растянутое во времени. Оно превращается в судьбу: общество, утратившее эмпатию к животным, неизбежно лишается её и в отношениях между людьми. Так Айтматов показывает, что **экологическая жестокость – это предвестие морального распада**, а равнодушие к живому становится первой формой саморазрушения цивилизации.

В «Белом пароходе» возмездие носит культурно-онтологический характер. Убийство Рогатой оленихи обращивается не только разрушением мифа, но и гибелью мальчика, утратившего смысл и надежду. Здесь наказание наступает не через стихию, а через внутреннюю пустоту, которая охватывает человека при предательстве сакрального. Возмездие обретает форму духовного распада, невидимого, но не менее фатального.

Особое место занимает роман «Когда падают горы (Вечная невеста)», где судьба снежного барса становится символом предела. Охота на него превращается в экзамен человечества, и любое насилие здесь возвращается не просто как месть, а как апокалиптическое предзнаменование: исчезновение барса – исчезновение способности челове-

ка признавать границы. Возмездие здесь уже не частное и не локальное, а космическое: утрата уважения к пределу влечёт катастрофу цивилизации.

Наконец, в «Тавре Кассандры» возмездие переносится на уровень биотехники. Здесь уже не природа «снаружи», а сама ткань жизни подвергается насилию. И возмездие принимает форму самоуничтожения: человек, изменяющий основы живого, накладывает «тавро» на самого себя. Это возмездие не приходит от внешней стихии, оно заключено в самой логике биотехнократического проекта, где власть над жизнью оборачивается утратой её смысла.

Айтматов тем самым утверждает универсальный принцип: возмездие природы – это не акт мстительного божества, а проявление онтологической соразмерности мира. Нарушение меры неизбежно вызывает обратное действие, которое разрушает человека в той же степени, в какой он разрушает природу. Природа у Айтматова – не объект, а судья, не пассивная среда, а активный хранитель закона бытия. Именно поэтому возмездие всегда несёт в себе нравственное измерение: оно не просто карает, но и обнажает правду о человеке, показывая, кем он становится, когда переступает границы дозволенного.

Таким образом, возмездие природы в художественной философии Айтматова есть проявление высшего закона меры, который нельзя обойти ни техникой, ни рационализацией, ни социальными оправданиями. Это возмездие – не внешняя кара, а возвращение человеку его же собственной тени, его собственной вины. Оно становится напоминанием о том, что забота о природе – это не акт милости, а условие сохранения самого бытия.

*Возмездие как метафизический язык природы.* В художественной философии Чингиза Айтматова возмездие природы предстаёт не только как биологический или социальный процесс, но как метафизический язык мира. Природа у него не молчит: она отвечает, обращается к человеку, фиксирует его поступки и возвращает их в преобразованной форме. Буря, снег, гибель животных, молчание степи – всё это становится высказываниями, в которых звучит нравственный смысл. Таким образом, возмездие приобретает характер символической речи, языка меры и справедливости, встроенного в саму ткань бытия.

В «Плахе» этот язык проявляется через символику катастрофы. Проекторы, автомобили и оружие – знаки техноутилитарного насилия – внезапно гаснут перед лицом бури и тьмы. Это не только поражение техники, но и сообщение природы: «Ты не властен над миром, если утратил меру». Холод и мрак становятся не случайными явлениями, а знаками онтологической реакции, свидетельствующими о нарушении порядка.

В «Плахе» язык возмездия звучит не через кару, а через **трагедию волчьей семьи**, ставшую голосом самой природы. Гибель Акбары и Ташчайнара – это не просто эпизод повествования, а **символическое слово земли**, обращённое к человеку: «Разрушая дикий мир, ты разрушаешь собственную душу». Волки у Айтматова – не метафора, а **аллегорические носители метафизического смысла**. Их смерть фиксирует **разрыв человека с первоосновой бытия**, с его архаической памятью о единстве живого. В этом разрыве исчезает не только связь с природой, но и **само чувство сопричастности миру**, без которого невозможно подлинное человеческое существование. Айтматов

тем самым превращает трагедию волков в **форму нравственного откровения**: природа не мстит – она напоминает, что возмездие приходит не извне, а изнутри, когда душа теряет способность откликаться на боль живого.

В «Белом пароходе» возмездие говорит языком культурной памяти. Убийство сакральной оленихи не остаётся локальным преступлением: оно лишает ребёнка веры, разрывает цепь преемственности, приводит к гибели его души. Здесь метафизический язык природы звучит через молчание: исчезновение мифа, разрушение легенды становятся тишиной, в которой уже невозможно услышать голос прошлого.

В «Когда падают горы (Вечная невеста)» язык возмездия принимает форму предельного предупреждения. Барс, находящийся на грани исчезновения, – знак самой природы, говорящей о том, что предел близок. Его судьба становится фразой, обращённой к человечеству: «Если исчезну я – исчезнешь и ты». Здесь возмездие выражено не катастрофой, а угрозой пустоты: исчезновение уникального живого символизирует исчезновение самой возможности будущего.

В «Тавре Кассандры» метафизический язык природы вступает в диалог с техникой. Здесь уже сама жизнь подвергается манипуляции, и возмездие обретает форму «тавра» – клейма, наложенного на человечество. Тавро становится символическим знаком, языком, через который мир говорит: «Ты переступил черту, и теперь твоё будущее отмечено печатью катастрофы». Это уже не «слова» стихий или животных, а язык самой биологии, самой ткани бытия, которая отвечает на вмешательство.

Таким образом, возмездие у Айтматова – это не случайное совпадение и не «кара природы» в примитивном

смысле. Это язык, посредством которого мир выносит человеку предупреждение и приговор. Этот язык метафизичен: он обращён не только к героям текста, но и к читателю, ко всему человечеству. Он заставляет увидеть: каждое действие против природы есть одновременно действие против себя, а возмездие – форма истины, возвращённой в символах стихии, мифа и судьбы.

*Возмездие и совесть – внутренний суд человека.* В художественном мире Чингиза Айтматова идея возмездия никогда не исчерпывается внешними катастрофами. Буря, тьма, гибель животных или разрушение сакральных символов – всё это не только реакции природы, но и отражения внутреннего суда, который происходит в душе человека. Вне зависимости от того, удастся ли скрыть преступление от общества или оправдать его рационализациями, совесть остаётся последним и самым строгим арбитром. Именно она превращает экологическую катастрофу во внутреннюю драму, а внешние события – в символы нравственного суждения.

Айтматов показывает, что возмездие всегда имеет двойную структуру: внешнюю и внутреннюю. С одной стороны, природа реагирует на насилие бурей, холодом, смертью – то есть объективными катастрофическими событиями. С другой – человек не может уйти от внутреннего приговора. Его сознание, даже если оно вытесняет вину, оказывается поражено пустотой и тревогой. Таким образом, возмездие действует не только на уровне среды, но и на уровне бытия человека.

Герои «Плахи», уничтожающие сайгаков, сталкиваются с бурей, которая становится не просто ответом природы, но **символом кризиса их собственного сознания.**

Эта буря – не внешняя кара, а метафора внутреннего распада, когда стихия природы отражает смятение человеческого духа. Их кажущаяся победа оказывается поражением: завоевывая пространство, они утрачивают человека в себе, потому что больше не слышат **голос совести**, говорящий языком живого.

В «*Плахе*» трагедия волчьей семьи воплощает тот же закон возмездия. Гибель Акбары и Ташчайнара – это не просто уничтожение природы, а **внутреннее крушение человека**. Тот, кто способен равнодушно смотреть на страдания животных, теряет способность различать добро и зло, утрачивает **меру собственного достоинства**. Здесь Айтматов показывает, что деградация начинается не с техники или идеологии, а с исчезновения эмпатии – того внутреннего чувства, которое связывает человека с жизнью во всех её формах.

В «*Белом пароходе*» убийство **Рогатой оленихи** разрушает не только мифологическую преемственность, но и детскую душу: ребёнок, утративший веру, становится **живым свидетелем возмездия**, которое свершилось внутри человека. Айтматов утверждает: наказание не приходит извне – оно пробуждается в сердце, когда в нём умирает способность любить.

Философски эта линия Айтматова близка к мысли Ганса Йонаса о «принципе ответственности»: последствия поступков нельзя свести только к внешнему урону – они формируют духовный климат и онтологическую перспективу будущего. Уничтожение природы есть всегда уничтожение возможности достойного человеческого существования. Камю, размышляя о бунте и об абсурде, утверждал, что человек проверяется на человечность именно перед

лицом страдания и смерти другого. У Айтматова эта проверка радикализируется: страдание «другого» распространяется и на животных, и на природу в целом, а отказ признать это страдание оборачивается деградацией сознания. Наконец, Достоевский в «Братьях Карамазовых» говорил о совести как о суде, который невозможно обойти: «Каждый виновен перед всеми за всех». Айтматов художественно развивает эту мысль, показывая, что вина перед природой есть вина перед самим собой и будущим человечества.

Таким образом, возмездие в текстах Айтматова – это не только действие внешнего мира, но и голос внутреннего мира. Природа выносит приговор, но последним судьёй становится совесть, и именно она делает возмездие универсальным и неотвратимым. Человек может попытаться избежать ответственности перед обществом, но он не может избежать ответственности перед самим собой и перед бытием как таковым. В этом заключается глубочайшая этическая интуиция Айтматова: разрушая природу, человек разрушает своё сердце, и именно в этом внутреннем крушении и заключается подлинное возмездие.

#### **4.2. Судьбы героев-разрушителей**

Персонажи, относящиеся к природе утилитарно, у Айтматова неизменно обречены на внутренний распад. Их деградация начинается не с внешнего поражения, а с разрушения внутреннего мира – с утраты меры, совести и способности воспринимать живое как равного. Именно поэтому их судьбы имеют характер своеобразных «экзистенциальных экспериментов», показывающих, что насилие над природой неизбежно оборачивается насилием над самим собой.

В «Плахе» браконьеры олицетворяют разрушительное соединение жадности и техники. Они оправдывают свои действия фразами вроде «так делают все», «иначе не выжить», и эта рационализация превращается в форму самобмана, стирающую моральные границы. Под прожекторами автомобилей, под звуками моторов они утрачивают индивидуальность и становятся функциями безличного механизма. Техника делает их насилие масштабным, но одновременно и обезличенным: убийство превращается в рутину, а сострадание – в «излишнюю слабость». Айтматов подчёркивает: именно в этой обезличенности и скрыта трагедия: человек перестаёт быть человеком, когда его поступки лишаются живого отклика сердца.

В «Плахе» разрушители принимают иную, менее очевидную форму – **форму бюрократического насилия**. Планировщики и чиновники, рассуждающие о судьбах степи, говорят языком **прогресса, цифр и отчётных схем**, за которым постепенно исчезает сам мир. В их речи природа теряет голос: живая степь превращается в **абстрактный объект рационального использования**, подлежащий распределению, нормированию и освоению. Айтматов показывает, что эта форма насилия особенно опасна, потому что она совершается **«холодно» – под прикрытием необходимости, развития и модернизации**. Здесь нет кровавых сцен, нет открытой агрессии, но есть нечто более разрушительное – **равнодушие, возведённое в принцип**, превращающее жизнь в статистику. Цена такого «развития» – **утрата глубинной связи с землёй, с её дыханием, ритмами и памятью**.

Герои этого типа живут не в диалоге с миром, а **в мире собственных чертежей и расчётов**, где всё живое реду-

цируется к категории ресурса. Их трагедия – **отчуждение**, при котором совесть заменяется инструкцией, а уважение к жизни – плановыми показателями. В этом холодном мире человек перестаёт быть существом духовным и превращается в исполнителя чужой воли, утратив способность слышать землю, себя и других.

В “Белом пароходе” разрушителями становятся идеологи искажённой власти в лице Орозкула и ему подобных. Их насилие направлено не только на природу, но и на саму культурную память. Убийство Рогатой оленихи – это не просто жестокость по отношению к животному, а предательство мифа, символа, сакральной истории народа. В этом преступлении содержится особая глубина: уничтожая животное, они уничтожают и саму возможность преемственности, память, которую можно было бы передать детям. Мальчик, лишённый веры в сакральное, оказывается жертвой этой деградации. Таким образом, идеологи становятся символами того цивилизационного порядка, где миф обесценивается, а культура утрачивает свои корни.

Все три типа разрушителей – браконьеры, бюрократы, идеологи – представляют разные формы одного и того же насилия, освобождённого от меры. У первых это физическая жестокость, у вторых – бюрократическая рационализация, у третьих – идеологическое предательство. Но итог одинаков: их действия возвращаются к ним как пустота, дегуманизация, распад. Айтматов показывает, что насилие над природой – это не «внешний» поступок, а онтологический разрыв, который разрушает самого человека.

Философски этот мотив перекликается с этикой ответственности Г. Йонаса: любое действие, которое разрушает возможность будущей жизни, в конечном счёте разрушает и

самого субъекта. Сходным образом А. Леопольд утверждал, что добро – это сохранение целостности и устойчивости «общества земли». У героев-разрушителей этой целостности больше нет: их мир фрагментирован, а их сознание лишено опоры. С точки зрения хайдеггеровской критики техники, они олицетворяют «постав» – режим, в котором всё существующее воспринимается как ресурс, и именно поэтому они не видят в живом ни сакрального, ни ценного.

Герои-разрушители у Айтматова становятся философскими фигурами цивилизационного кризиса. Внешне они могут быть сильны, уверены, вооружены техникой или властью, но внутренне они уже разложились. Их судьба – это не победа, а саморазрушение. Айтматов художественно доказывает: тот, кто разрушает природу, разрушает собственную душу.

### 4.3. Герои-хранители

В художественном мире Айтматова рядом с фигурами разрушителей, которые утрачивают меру и разрушают самих себя, всегда существуют фигуры хранителей. Эти персонажи образуют нравственный контрапункт, представляя ту возможность, что человек способен оставаться человеком именно через уважение к природе, памяти, сакральному порядку мира. Хранители у Айтматова – это не герои в привычном героическом смысле, не воины и не победители. Их сила – в верности, в умении принимать трагизм жизни и сохранять достоинство перед лицом утрат.

Таков Танабай из повести «Прощай, Гульсары!». Его жизнь проходит в степи, среди циклов природы и труда. Он не просто работает на земле, а живёт с ней в одном

ритме. Его отношения с конём Гульсары – отношения не хозяина и животного, а товарищества, совместной судьбы. Когда наступает момент прощания, Танабай понимает, что теряет не только верного спутника, но и целую эпоху, в которой человек и природа ещё составляли целостное сообщество. Прощание становится актом памяти: он признаёт ценность живого, даже если оно уходит. Здесь Айтматов показывает, что достоинство человека не в победе над природой, а в способности принять её законы и хранить верность до конца.

Совсем иной образ хранителя предстаёт в “Белом пароходе”. Мальчик, лишённый любви и защиты взрослых, ищет опору в природе и мифе. Он разговаривает с деревьями, верит в легенду о Рогатой оленихе, мечтает о белом пароходе как о символе чистоты и будущего. Его мир – мир доверия природе, способность видеть в ней собеседника и хранителя надежды. Но трагедия мальчика в том, что взрослые разрушают сакральный порядок, убивая олениху. И всё же до последнего момента он остаётся хранителем: его душа не предаёт миф, он уходит в верности своей детской вере. Это хранение трагично, но именно в нём Айтматов видит подлинную человечность: ребёнок оказывается выше взрослых, потому что он сохранил чистое чувство сопричастности природе.

Особое место занимают подростки из “Ранних журавлей”. Их судьба связана с войной, лишениями, тяжёлым трудом, но именно журавли становятся для них символами надежды. Возвращение птиц – это не просто природный цикл, а знак обновления, обещание того, что жизнь продолжается. Подростки чувствуют в этом событии опору, и природа дарит им силу, которой не могли дать соци-

альные обстоятельства. Здесь Айтматов показывает, что хранительство – это не только сохранение прошлого, но и умение увидеть в природе источник будущего, силу для преодоления испытаний.

Образы хранителей соединяют в себе личное и универсальное. На личном уровне они – Танабай, мальчик, подростки. Но на философском они воплощают саму возможность человечества сохранить себя через уважение к природе. Их судьбы часто трагичны: они теряют спутников, сталкиваются с предательством, уходят из жизни. Но именно в этой трагичности проявляется их достоинство: хранитель – это не тот, кто избежал боли, а тот, кто не изменил себе и природе даже в условиях боли.

Философски фигуры хранителей у Айтматова соотносятся с этикой ответственности Г. Йонаса: они живут так, словно будущее должно быть сохранено. Даже если они не способны изменить ход событий, их внутреннее решение сохраняет моральное основание мира. Их позиция близка и к «земельной этике» Альдо Леопольда: хранители воспринимают природу не как ресурс, а как сообщество, частью которого они сами являются. Наконец, в их образах слышится отголосок архаической мудрости: у кочевых народов хранитель всегда был тем, кто помнит миф, ритуал, закон меры, даже если общество начинало забывать.

Герои-хранители, таким образом, у Айтматова – фигуры сопротивления и памяти. Они не спасают мир внешне, но сохраняют его внутренний смысл. Их верность природе и памяти становится нравственной альтернативой разрушителям. Через них Айтматов утверждает: человечность измеряется не властью над природой, а способностью хранить её как часть самого себя.

#### 4.4. Логика воздаяния: этическая каузальность

Одним из фундаментальных принципов художественной философии Айтматова является мысль о том, что разрушение природы никогда не остаётся безнаказанным. Мир у него не безмолвен: он отвечает. Этот ответ может принимать форму стихийной катастрофы, трагического исхода или внутреннего нравственного краха героя, но он неизбежен. В этом проявляется особая «этическая каузальность», когда каждое нарушение меры влечёт за собой последствия, потому что человек и природа – неразделимое целое.

В романе “Плаха” браконьерская расправа над сайгаками становится не просто убийством животных, но актом нарушения универсального порядка. И сразу же следует воздаяние: буря, мрак, холод. Эти явления – не случайная погода, а язык мира, его суд над человеком. Айтматов создаёт образ своеобразной «моральной метеорологии»: стихия фиксирует преступление и отвечает на него катарсисом. В этом скрыт философский параллелизм с античной идеей Немезиды, которая карает за нарушение меры, за гордыню и насилие.

В «Плахе» гибель волчьей семьи не сопровождается бурей в прямом смысле, но последствия оказываются не менее разрушительными. Здесь стихия не снаружи – она внутри человека. Те, кто уничтожил волков, продолжают жить, но их существование превращается в **медленное разложение духа**. Внешний покой оборачивается внутренней пустотой, а победа – духовным поражением. Айтматов показывает, что подлинное возмездие не приходит в виде катастрофы природы – оно совершается **в сердце**

**человека**, когда рушится внутренняя связь с живым. Гибель волчьей семьи становится **незримым апокалипсисом человечности**: жизнь продолжается, но вместе с ней разрушается ткань совести. Человек теряет способность к состраданию, и потому всё его бытие постепенно превращается в **пустую оболочку**, утратившую смысл и свет.

В «Белом пароходе» убийство сакральной оленихи взрослыми героями также получает немедленный и трагический отклик. Здесь возмездие принимает форму гибели детской души: мальчик, который жил мифом и верил в сакральное, не выдерживает разрушения веры. Его трагический исход – возмездие не за индивидуальное преступление, а за коллективное предательство. Мир отвечает не бурей и не холодом, а потерей будущего: дети перестают верить, и культурная преемственность прерывается.

Отсюда возмездие в текстах Айтматова не следует понимать в узкорелигиозном или юридическом ключе. Это не наказание «сверху», а внутренний закон бытия: любое вмешательство в мир природы разрушает самого человека. Катастрофа возникает как необходимое следствие нарушения меры, как логический результат разрыва связей, которые поддерживали гармонию.

Философские параллели здесь очевидны. Ганс Йонас в «Принципе ответственности» утверждает: аморально любое действие, которое разрушает возможность будущей жизни. Айтматов художественно воплощает эту мысль: истребление сайгаков, волков, сакральной оленихи разрушает не только природу, но и будущее человека. Альдо Леопольд говорил: добро есть то, что сохраняет целостность и устойчивость земельного сообщества. Айтматов показывает обратное: когда целостность нарушается, мир

отвечает катастрофой. Хайдеггер же указывал на то, что «постав» уничтожает сакральность мира, превращая его в ресурс. У Айтматова эта утрата сакрального немедленно оборачивается трагедией: убийство сакрального животного становится разрушением онтологической основы культуры.

Логика воздаяния у Айтматова – это не сюжетный приём и не морализаторство. Это художественное выражение фундаментального закона: человек не может безнаказанно разрушать то, частью чего он сам является. Экологическая катастрофа оказывается формой нравственного предупреждения, а нравственный распад – формой экологической катастрофы. И потому каждое преступление против природы неизбежно возвращается к человеку через стихию, потерю будущего, разрушение его собственной души.

#### **4.5. Философские параллели**

Философский мир Чингиза Айтматова не существует в изоляции: он вступает в продуктивный диалог с основными линиями западной и восточной мысли XX века, демонстрируя удивительную созвучность идей. Его художественные образы – сайгаки, волки, олень, барс – становятся наглядными воплощениями тех принципов, которые философы формулировали в отвлечённой форме.

Прежде всего здесь отчётливо слышится переключка с принципом ответственности Ганса Йонаса, утверждавшего: «Действуй так, чтобы последствия твоих поступков были совместимы с продолжением подлинной жизни на Земле». Айтматов показывает, что нарушение этой мак-

симы немедленно приводит к катастрофе. Истребление сайгаков и уничтожение волков в “Плахе”, убийство сакральной оленихи в “Белом пароходе” – всё это формы безответственности, в которых сегодняшняя выгода приносится в жертву завтрашнему существованию. Йонас философски формулирует императив, а Айтматов художественно показывает цену его нарушения.

Не менее явна связь с «земельной этикой» Альдо Леопольда, который определял добро как то, что «сохраняет целостность, устойчивость и красоту земельного сообщества». Айтматов даёт этому этическому принципу плоть и кровь: его герои нарушают целостность земельного сообщества – будь то сайгаки, волки или горный барс – и тем самым обрушивают красоту и устойчивость собственного мира. Художественный текст становится наглядной иллюстрацией философского тезиса: этика невозможна без признания земли, животных и растений равноправными членами сообщества.

С философией Мартина Хайдеггера Айтматова сближает тема поста́ва. Хайдеггер писал, что современный человек воспринимает бытие лишь как «стоечный фонд», то есть склад ресурсов. Айтматов показывает эту редукцию на уровне образов: техника, прожектора, автомобили в “Плахе” превращают охоту в индустриальное уничтожение, лаборатории и биотехнологии в “Тавре Кассандры” редуцируют саму ткань жизни к объекту эксперимента. Там, где Хайдеггер видел опасность забвения бытия, Айтматов рисует художественные сцены забвения, которые ведут к трагедии человека и культуры.

С Мирчей Элиаде Айтматова связывает сакральное измерение природы. Элиаде утверждал, что мифы и ритуа-

лы поддерживают связь человека с космосом, возвращают его к истокам бытия. У Айтматова миф о Рогатой оленихе, легенды о волке или коне Гульсары выполняют ту же функцию: они соединяют человека с природой, придают жизни сакральный смысл. Уничтожение этих мифов равносильно утрате онтологической опоры, и потому финалы его произведений столь трагичны.

Наконец, идеи Бруно Латура о нечеловеческих акторах удивительно перекликаются с художественным миром Айтматова. Латур утверждает, что животные, вещи, природные силы обладают агентностью и изменяют сеть взаимодействий. Айтматов показывает то же в художественной форме: буря вмешивается в судьбы героев, снег выносит вердикт браконьерам, журавли возвращают надежду. Природа у него действует, а не только описывается, и этим он предвосхищает целые направления современной философии науки и экологии.

Таким образом, экософский дискурс Айтматова оказывается встроенным в широкий философский контекст. Он соединяет этику ответственности (Йонас), земельную этику (Леопольд), хайдеггеровскую критику техники, элиадовскую онтологию мифа и латуровскую акторно-сетевую теорию в уникальный художественно-философский синтез. Его тексты становятся своеобразным мостом между академической философией и живым опытом культуры: то, что философы формулируют в концептах, Айтматов воплощает в судьбах людей, животных и в языке природы.

#### **Общие концептуальные выводы главы 4**

В художественной вселенной Чингиза Айтматова человек и природа никогда не противопоставлены как авто-

номные сущности: они образуют единое бытийное целое, где разрушение одного означает крах другого. Экологическая катастрофа у писателя не сводится к утрате животных или деградации ландшафтов. Она всегда имеет нравственное измерение, становясь знаком разрыва с мерой и памятью, с культурой и совестью. Мир живого отвечает на человеческое вмешательство катастрофой – бурей, смертью, распадом связей. Это не случайность, а онтологический закон: природа выступает актором, способным судить, воспитывать и напоминать.

Фигуры героев-разрушителей воплощают утрату меры и внутреннее опустошение. Браконьеры, бюрократы, идеологи – все они сильны внешне, но внутренне дегуманизированы: их утилитарное отношение к живому возвращается к ним в форме отчуждения, пустоты, духовного распада. Их судьбы показывают: насилие над природой неизбежно становится насилием над человеком.

Противоположный полюс образуют хранители – Танабай, мальчик из “Белого парохода”, подростки из “Ранних журавлей”. Их сила не в победах, а в верности: они сохраняют меру и уважение к природе даже в трагических обстоятельствах. Их судьбы свидетельствуют: подлинная человечность невозможна без сопричастности к миру живого.

Логика воздаяния у Айтматова глубоко укоренена в философской традиции: разрушение природы неизбежно вызывает ответ. Буря становится «моральной метеорологией», гибель сакральных животных – предвестием распада идентичности, утрата ритуалов – знаком конца культурной памяти. Эта каузальность близка античной Немезиде: возмездие следует за нарушением меры как неотвратимый закон.

В философском контексте тексты Айтматова органично перекликаются с ключевыми идеями XX века: императивом ответственности Йонаса, земельной этикой Леопольда, хайдеггеровской критикой техники, элиадовской онтологией мифа и латуровской концепцией акторов. Его художественные образы становятся плотью этих идей, превращая отвлечённые концепты в судьбы людей, животных и культурных миров.

Таким образом, шестая глава позволяет заключить: у Айтматова природа – это не ресурс и не фон, а равноправный участник истории, хранитель памяти и судья человеческих поступков. Экологическая катастрофа в его текстах есть форма нравственного предупреждения, а возмездие – онтологический закон, в котором проявляется единство человека и мира. Его экософский дискурс утверждает: судьбы природы и человечества неразделимы, и спасение одного возможно только через сохранение другого.

## ГЛАВА 5

### СООТНОШЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И ВСЕЛЕННОЙ В АЙТМАТОВСКОМ ДИСКУРСЕ

#### 5.1. Человек и космическая взаимосвязь

Одной из глубинных интуиций художественного мира Чингиза Айтматова является мысль о том, что человек никогда не существует отдельно: его жизнь, поступки и трагедии вплетены в ткань мироздания. В эософском дискурсе писателя экологическая проблематика выходит далеко за пределы «местных» или «частных» сюжетов: она превращается в онтологическую проблему, связанную с судьбой Вселенной. Для Айтматова человек – это не центр, а часть большого космоса, и его связь с природой есть одновременно связь с космосом, универсальным законом бытия.

В «Плахе» эта перспектива выражена особенно ярко. Судьбы волков Акбары и Ташчайнара, людей и самой степи сплетаются в **единый драматический узел**, где каждое действие приобретает **космическое измерение**. Здесь буря – не просто природное явление, а **голос Вселенной**, напоминающий человеку о границах его власти и ответственности. Безбрежная степь с её бесконечным горизонтом превращается в **символ космоса**, где всё сущее связано со всем, а человек предстаёт не властелином, а лишь **звеном великой цепи бытия**. Айтматов создаёт пространство, в котором **этика и космология сливаются**: нарушая гармонию земли, человек нарушает и порядок Вселенной. Для героев

романа эта перспектива становится испытанием: тот, кто признаёт свою сопричастность великому целому, сохраняет внутреннюю цельность и достоинство; тот же, кто отвергает её, оказывается в состоянии **духовного разрыва**, где сознание отделяется от жизни, а жизнь – от смысла.

**Человек велик не властью над миром, а памятью о своём месте в нём.** Эта мысль раскрывает главный пафос Айтматова: мера человеческого – не в господстве, а в осознании сопричастности. Там, где человек забывает о своём месте в бытии, рождается не сила, а иллюзия силы, не свобода, а утрата души. Так буря в степи становится не только внешней стихией, но и **метафизическим напоминанием**: Вселенная всегда возвращает человеку его собственный поступок – в форме ветра, молчания или совести.

Сцена истребления сайгаков также разворачивается в космологической перспективе. Кровь на снегу – это не просто след убийства, а знак нарушения мировой гармонии. Белизна снега, традиционно ассоциирующаяся с чистотой и космическим порядком, оскверняется, превращаясь в символ разрыва с самим законом Вселенной. Айтматов показывает: убийство животных – одновременно убийство связи человека с космосом. В этом смысле трагедия локального масштаба становится онтологическим событием: утрата меры оборачивается вызовом самому ритму бытия.

Экологические катастрофы у Айтматова всегда сопряжены с метафизическим уровнем. Гибель сакральной оленихи в «Белом пароходе» означает не только разрушение мифа и культурной памяти, но и утрату космического кода, связывающего поколения и миры. Снежный барс в «Когда падают горы» – это уже не просто животное, а

воплощение предельной границы, за которой открывается бездна самоуничтожения человечества. Таким образом, каждое произведение Айтматова соединяет судьбу отдельного существа или народа с судьбой Вселенной, превращая художественный текст в философскую космологию.

Философский горизонт этой мысли перекликается с традициями как древних, так и современных концепций. Античная «фюзис» мыслилась как порядок, включающий и человека, и природу, и космос. Айтматов в своём художественном дискурсе воспроизводит подобный космизм: его герои живут не в «окружающей среде», а в пространстве бытия, где всё связано со всем. Это созвучно и философии XX века: Хайдеггеру, говорившему о забвении бытия в эпоху техники, и Йонасу, утверждавшему, что любое действие должно соизмеряться с будущим жизни на Земле. У Айтматова эта мысль приобретает зримую форму: буря, степь, снег или смерть животного превращаются в образы космического закона, нарушить который означает обречь себя на катастрофу.

Таким образом, для Айтматова человек мыслится как космическое существо, чья судьба неотделима от судьбы Вселенной. Его тексты утверждают своеобразную философию сопричастности: любое вмешательство в природу – вмешательство в космос, любое разрушение гармонии в мире живого – разрыв с универсальным порядком бытия. В этом заключается особая глубина его художественной философии: она учит видеть в экологии не только заботу о природе, но и заботу о самом основании человеческого существования во Вселенной.

## 5.2. Космос и судьба человека

Айтматов показывает, что космос – это не абстрактная даль, а живая ткань, в которой разворачивается человеческая судьба. В его художественном мире Вселенная не молчит: она постоянно откликается на поступки людей, превращая частные истории в проявления универсальных законов. Поэтому судьба человека у Айтматова всегда выходит за пределы локального, обретая космическое измерение.

В «И дольше века длится день» сама структура романа соединяет земное и космическое. Судьба простого железнодорожного рабочего Едигея, его память о войне, друзьях и родине разворачивается на фоне глобальной истории, в которую вплетаются мифы о манкуртах и сюжет космического контакта. Земля и космос оказываются единым континуумом: драма личности становится метафорой драмы человечества, а память отдельного человека – частью памяти Вселенной. В этом соединении виден экзистенциальный вывод: человек не может мыслиться вне космоса, он всегда сопричастен к универсальному порядку.

В «Тавре Кассандры» космос предстаёт в другой перспективе – как угроза, возникающая в результате утраты меры. Наука, стремящаяся овладеть жизнью, перестаёт быть локальным экспериментом и превращается в космический вызов: нарушение структуры живого означает нарушение гармонии всего бытия. Здесь Айтматов показывает, что судьба человечества зависит не только от политики или экономики, но и от того, насколько человек готов соизмерять свои поступки с масштабами космоса.

Даже в «Белом пароходе» и «Прощай, Гульсары!» космос звучит как скрытая перспектива. Легенда о Рогатой оленихе – это не только миф народа, но и миф космического происхождения, указывающий на место человека в мироздании. Судьба коня Гульсары – это не только судьба животного, но и образ цикла жизни, который отражает универсальные ритмы Вселенной: рождение, рост, увядание, смерть. В каждом из этих сюжетов космос является горизонтом, в котором человеческая жизнь обретает смысл.

Философски это можно прочесть как соединение экзистенциализма и космизма. С одной стороны, Айтматов близок к экзистенциалистам (Сартр, Камю), утверждавшим необходимость личного выбора и ответственности. Но в отличие от них он не ограничивает судьбу человека индивидуальным горизонтом: судьба личности у него всегда сопряжена с судьбой Вселенной. С другой – Айтматов сближается с традицией русского космизма (Циолковский, Вернадский, Фёдоров), представители которой утверждали единство человека и космоса. Для него Вселенная – это не враждебная бездна, а живое целое, в котором человеческое действие никогда не остаётся без ответа.

Таким образом, космос у Айтматова – зеркало человеческой судьбы. Он показывает, что ни один поступок не исчезает бесследно: всё возвращается, всё влетается в ритмы бытия. Человек оказывается существом, ответственным не только перед другими людьми, но и перед Вселенной. Эта мысль делает художественный мир Айтматова философски универсальным: в судьбах отдельных героев он открывает драму человечества в целом и его место в космическом порядке.

### 5.3. Миф, космос и память

В художественной философии Айтматова миф не является архаическим остатком или «фольклорным украшением», напротив, он оказывается ключом к пониманию того, как человек встраивает свою жизнь в космос. Мифы в его произведениях – это не только легенды о предках и сакральных животных, но и символические конструкции, позволяющие осмыслить связь земного и вселенского, преодолеть разрыв между локальным опытом и универсальным бытием.

Легенда о Рогатой оленихе в *«Белом пароходе»* связывает мальчика не только с историей рода, но и с самим космосом: олениха предстаёт как прародительница, как посредница между землёй и небом, как хранительница равновесия. Её убийство взрослыми нарушает не просто культурную традицию, но и гармонию космического порядка, лишая человека символической опоры. В этой трагедии сказывается мысль о том, что разрушение мифа равнозначно разрушению канала, через который человечество сохраняет связь со Вселенной.

Подобное звучание имеют и образы волчьей семьи Акбары и Ташчайнара в *«Плахе»*. Волк в кочевой мифологии – символ свободы и выносливости, архетип, соединяющий человека с дикой стихией. Уничтожение волчьего выводка означает не только потерю конкретных животных, но и стирание мифологического кода, через который культура на протяжении веков включала себя в космос. Волки – хранители памяти о единстве жизни, и их гибель становится знаком цивилизационного отрыва от космических ритмов.

Не менее значим образ коня Гульсары, чья судьба в одноимённой повести превращается в миф о жизненной энергии народа. Конь – спутник человека в степи, символ движения и силы, но вместе с тем и символ космического цикла: рождения, старения, смерти. Прощание Танабая с Гульсары становится не только личным опытом, но и ритуалом сохранения памяти о былой гармонии, где природа и культура ещё существовали в едином космическом ритме.

Таким образом, миф у Айтматова выполняет функцию медиатора: он соединяет повседневность с вечностью, локальное с универсальным, человека с космосом. Потеря мифа – это не только культурная амнезия, но и онтологический разрыв: человечество оказывается отрезанным от универсального порядка, перестаёт ощущать свою причастность ко Вселенной. Именно поэтому Айтматов так трагично фиксирует разрушение мифологических фигур: оно означает не просто утрату памяти, но и утрату космоса как горизонта смысла.

В философском измерении эта позиция Айтматова близка к идеям Мирчи Элиаде, утверждавшего, что мифологическое мышление является способом восстановления космического порядка, и к структуральной логике Клода Леви-Стросса, трактовавшего миф как универсальный язык, связывающий противоположности. Айтматов, не теоретизируя напрямую, художественно воплощает ту же мысль: миф – это язык космоса, и именно он позволяет человеку оставаться сопричастным Вселенной.

#### 5.4. Взаимозависимость всего сущего

Философская оптика Айтматова исходит из убеждения, что человек не является центром мироздания, а включён в более широкий порядок, где каждое сущее связано с другим. Эта установка сближает его художественный мир с восточными традициями: даосской идеей как пути гармонии, буддийским принципом взаимозависимого происхождения (пратитьясамутпада), индуистской дхармой как законом соразмерности и меры. В этих системах мыслится: ничто не существует отдельно, каждое явление соотносено с другим, и нарушение этого равновесия ведёт к разрушению целого.

Айтматов наследует и развивает **идею космического единства бытия**, характерную для восточной и тюркской традиции мировосприятия. В его художественном мире человек – не центр, а часть целого, звено бесконечной цепи, соединяющей землю, небо и дух. Природа у Айтматова не противопоставлена человеку: она – **его продолжение, память и совесть**.

У Айтматова мы встречаем ту же логику целостности: **степь, горы, животные, люди, звёзды и ветры** образуют неразрывное единство, в котором всё живое сопряжено с каждым дыханием мира. Природа здесь – не фон действия, а **соучастник бытия**, способный формировать судьбу человека и отражать его внутреннее состояние. В «*Прощай, Гульсары!*» степь формирует характер Танабая так же, как он формирует её образ, – между ними существует **обратная связь судьбы**. В «*Плахе*» история волчьей семьи оказывается не параллельной, а **внутренне сопряжённой** с историей людей: трагедия животных становится

**трагедией человеческой культуры**, потерявшей чувство меры и соразмерности миру. В «*Белом пароходе*» миф о **Рогатой оленихе** соединяет природное и культурное в **единое сакральное целое**, где разрушение мифа означает разрыв связей между поколениями и утрату духовной памяти.

Таким образом, у Айтматова **каждая деталь мира – не изолированный элемент, а часть живой ткани бытия**, где всё существует не рядом, а *вместе*. Его художественная вселенная утверждает мысль: человек может понять себя только в зеркале природы, а сохранить себя, лишь сохранив то, что его окружает. **Разорвав связь с землёй, человек теряет не корни – он теряет себя.** Ибо жить – значит быть частью дыхания мира, а не стоять над ним.

Если восточная традиция у Айтматова утверждает гармонию, то западная перспектива высвечивает цену её утраты. Его художественное мышление становится своеобразным **мостом между метафизикой сопричастности и экзистенциальной тревогой**. Хайдеггер говорил о «**забвении бытия**» в эпоху техники – о разрыве между человеком и миром, когда сущее теряет священный смысл и превращается в объект расчёта. Камю, напротив, фиксировал опыт **абсурда** – отчуждения человека, ощущающего себя чужим в безмолвной Вселенной. Айтматов **художественно синтезирует эти линии**, раскрывая их не в форме философских тезисов, а в судьбах людей, животных и самой земли. Он показывает, что человек либо живёт в **гармонии с космосом**, сохраняя сопричастность великому порядку, либо **выпадает из него**, обрекая себя на духовное одиночество и экзистенциальную катастрофу.

Эта двойственность – **согласие или выпадение**, сопричастность или разрыв – пронизывает всё его творчество.

Герои-хранители – Танабай, мальчик из «*Белого парохода*» – стремятся жить в ритме природы, следовать её дыханию и сохраняют **внутреннее достоинство**, даже когда их судьбы трагичны. Напротив, герои-разрушители – Орозкул, браконьеры из «*Плахи*» – рвут связь с миром, и этим обрекают себя на **духовное опустошение**, на утрату человечности. У Айтматова **взаимозависимость всего сущего** – не отвлечённая философская формула, а **художественно воплощённый закон бытия**, проявляющийся во всём: в судьбах людей и животных, в ритмах земли и неба, в памяти и забвении.

**Соединяя эти два полюса – восточную метафизику единства и западную философию одиночества, – Айтматов создаёт собственный гуманизм сопричастности**, где человек спасается не знанием, а памятью о своём месте в бытии.

## **5.5. Космос как духовная перспектива**

Космос в художественном мире Айтматова предстаёт не как отвлечённая астрономическая реальность, а как духовный горизонт, в котором раскрывается судьба человека. Он является не просто «пространством звёзд», а метафизическим измерением, задающим человеку меру и смысл. В этом отношении Айтматов соединяет архаические космогонии с современными философскими поисками: Вселенная у него – это не пустота, а полнота, не хаос, а порядок, в котором каждое сущее имеет своё предназначение.

В «*Белом пароходе*» космическое измерение раскрывается через мечту мальчика об «оленьей родине». Это не детская фантазия, а символический поиск возвращения в

мир целостности, где человек и животное соединены узлами сакрального родства. Олениха становится медиатором между земным и космическим, между поколениями и вселенским порядком. Разрушение этого символа оборачивается катастрофой: с убийством оленихи рушится не только миф и культурная память, но и вера в возможность сопричастности космосу. Мальчик, потерявший свою «звёздную родину», оказывается лишённым будущего.

В «*Ранних журавлях*» космос обретает облик вечного движения. Возвращение журавлей – это не просто природный цикл, а духовный знак надежды и возрождения. Их полёт ввысь, в небесное пространство, символизирует ту «внутреннюю бесконечность», которая открывается человеку, способному услышать ритм природы. Здесь космос выступает как сила, дарующая смысл человеческой стойкости и сопричастности к большому ходу жизни.

В романе «*И дольше века длится день*» космическая перспектива получает прямое выражение: сюжет о космонавтах и контакте с иными мирами переплетается с трагедией степи и в романе «*Плаха*» судьбой волков. Айтматов утверждает: космос не противопоставлен земле, он продолжает её. Человечество, устремляющееся к звёздам, не имеет права забывать о земле, ибо потеря связи с родной почвой делает любые космические устремления пустыми. Таким образом, космос мыслится как двойная перспектива: будущее человечества и одновременно зеркало его ответственности.

Особое место занимает «*Тавро Кассандры*». Здесь космос предстаёт как пространство предела: человек, играющий с биотехнологиями и пытающийся переписать саму ткань жизни, фактически бросает вызов вселенскому по-

рядку. Космос здесь – не «молчаливая бездна», а немой свидетель, фиксирующий нарушение меры. Образ Кассандры с её пророческим клеймом становится знаком того, что человечество, игнорирующее космическую сопричастность, обрекает себя на гибель.

В философской перспективе космос у Айтматова оказывается не внешней бездной, а внутренней категорией бытия. Он связан и с восточными представлениями о Дао, где мир мыслится как ритм взаимосвязей, и с западным экзистенциализмом, где космос выступает горизонтом человеческой конечности и поиска смысла (Хайдеггер, Камю). Для Айтматова космос – «дом меры»: пространство, где соединяются жизнь и память, природа и культура, прошлое и будущее.

Таким образом, космос в его произведениях – духовная перспектива, которая либо сохраняет человека в гармонии, либо показывает ему бездну отчуждения. Прислушавшись к космосу, человек может обрести смысл; отвернувшись от него, теряет и природу, и культуру, и самого себя.

## **5.6. Ответственность перед Вселенной**

В художественном мире Чингиза Айтматова тема ответственности никогда не ограничивается рамками отдельного человека, общества или даже нации. Его тексты поднимают вопрос о более глубоком измерении – об ответственности перед самой Вселенной. Экологическое насилие над природой в его произведениях трактуется как вмешательство в космический порядок: разрушая лес, убивая животных, уничтожая сакральные мифы, человек

нарушает баланс не только земного бытия, но и универсального целого. У Айтматова экологическая катастрофа обретает вселенский масштаб, становясь символом утраты меры в космосе.

Так, в «*Плахе*» сцена истребления сайгаков под светом прожекторов и рёв моторов становится гораздо большим, чем локальный акт браконьерства. Она превращается в **космологическую метафору**: целое стадо, символ уязвимой и незащитной жизни, уничтожается не ради выживания, а ради наживы и забвения меры. Природа отвечает бурей, холодом и мраком – как будто **сам космос выносит свой вердикт**, напоминая, что нарушение равновесия бытия имеет универсальные последствия. Айтматов показывает: разрушая один фрагмент мира, человек расшатывает всю его ткань, и буря становится не внешним наказанием, а **откликом мироздания на человеческое насилие**.

В той же космической перспективе трагедия **Акбары и Ташчайнара** – волчьей семьи, обречённой на гибель, – символизирует не только экологическую катастрофу, но и **онтологический сбой**. Волки, архетип свободы и силы в мифологии степи, воплощают **ритм жизни и равновесие космоса**, в котором всё сущее взаимосвязано. Их уничтожение означает **разрушение архетипа**, удерживавшего человека в сопричастности с миром. Человек, поднявший руку на волков, разрывает нити, связывавшие его с космосом, и потому остаётся один в мире, утратившем смысл. Айтматов показывает: **тот, кто разрушает символ свободы, обрекает себя на внутреннюю пустоту**, где вместо силы рождается бездушие, а вместо власти – утрата самого человеческого измерения.

В «*Белом пароходе*» убийство Рогатой оленихи взрослыми героями обнажает ещё более глубокий уровень катастрофы. Олень – не просто мифическое животное, а сакральный прародитель народа, символ культурной и космической преемственности. Его смерть – это не только утрата мифа и природы, но и разрыв цепи поколений, уничтожение самой идеи бессмертия через память. Мальчик, мечтающий о белом пароходе, оказывается лишён не только надежды на земное будущее, но и космического горизонта: его тоска и трагический конец становятся знаком того, что цивилизация, утратившая сакральное, лишает детей их права на вечность.

В «*Когда падают горы (Вечная невеста)*» судьба снежного барса выносит проблему на предельный уровень. Барс – символ величия и уязвимости самой природы, воплощение горного кода, дух-хранитель высот. Айтматов превращает его в «живой предел»: вопрос «убить или сохранить барса» становится вопросом «будет ли у человечества будущее». Здесь природа выступает уже как космическое испытание: если человек не способен остановиться перед гранью и признать живое равным себе, он обрекает себя на исчезновение.

Наконец, в «*Тавре Кассандры*» Айтматов выходит за рамки экологии и переходит в биоэтику. Здесь человек вторгается уже не во «внешнюю природу», а в самую ткань жизни – в генетику, в структуру бытия. Лаборатории, гибридные существа, таврованная героиня – всё это символы цивилизации, которая пытается занять место демиурга, переписать законы космоса. Тавро становится клеймом на всём человечестве: оно показывает, что, переступая границу дозволенного, цивилизация клеймит

саму себя, превращая будущее в апокалиптический эксперимент.

Эти художественные образы укоренены в философских дискурсах XX века. Они сближают Айтматова с космическим гуманизмом Николая Фёдорова, для которого человек несёт обязанность не только перед современниками, но и перед всем мирозданием, включая умерших и грядущих поколений. В духе Фёдорова можно сказать, что у Айтматова экология – это не только «наука о доме Земли», но и «наука о доме Космоса».

Созвучна его художественной философии и концепция ноосферы Владимира Вернадского. Согласно ей, человеческая мысль становится новой геологической силой, изменяющей лик планеты и судьбу Вселенной. Айтматов художественно иллюстрирует эту идею: мысли и поступки людей – браконьеров, бюрократов, хранителей традиций – изменяют не только локальные экосистемы, но и мировую ткань бытия. Его тексты предупреждают: цивилизация, не осознающая своей ноосферной роли, обречена на саморазрушение.

Наконец, в его произведениях звучит отголосок «космического чувства», о котором писал Альберт Эйнштейн. Это чувство сопричастности целому, рождающееся в переживании звёздного неба, бескрайней степи или полёта журавлей. Герои Айтматова, сохранившие связь с природой, обретают это чувство как источник достоинства и духовной устойчивости. Те же, кто утратил его, оказываются во власти пустоты и бессмысленности.

Стало быть, Айтматов переводит экологический дискурс в регистр космической ответственности. Его художественная философия утверждает: человек ответственен

не только перед своим временем и обществом, но и перед Вселенной как целым. Каждое действие – убийство животного, разрушение мифа, эксплуатация земли – имеет последствия не только локальные, но и космические, потому что человек и космос связаны в едином онтологическом порядке. В этом заключается высший пафос его творчества: сохранить природу – значит сохранить гармонию Вселенной, т. е. самого себя как часть её великого ритма.

### **Общие концептуальные выводы главы 5**

#### ***Соотношение человека и Вселенной в айтматовском дискурсе***

Художественная вселенная Чингиза Айтматова демонстрирует уникальное соединение локального и космического, конкретного и универсального. Экологические драмы, которые в его текстах разворачиваются в пределах степи, гор, тайги или в судьбах отдельных животных и людей, никогда не остаются замкнутыми в пространстве «местного» конфликта. Наоборот, они неизменно расширяются до масштаба космоса, превращаясь в аллегории онтологического порядка. Айтматов утверждает: разрушение природы есть не просто хозяйственная ошибка и не только социальная болезнь, это нарушение самого космического равновесия.

В его произведениях природа мыслится не как ресурс и не как фон, а как часть универсального организма, в который включены и человек, и животные, и мифы, и сами небесные ритмы. Судьбы героев («Плаха», «Белый пароход») разворачиваются в постоянном диалоге с космическим горизонтом: буря становится голосом Вселенной, олениха или волк – архетипами мирового порядка, снег и тьма – знаками универсального суда. Это переводит част-

ные трагедии в регистр всеобщей онтологии: вмешиваясь в природу, человек вмешивается в космос.

В философском плане Айтматов сближает свой художественный мир с целым спектром концепций XX века. Его тексты перекликаются с космическим гуманизмом Николая Фёдорова, где человек несёт ответственность перед всем мирозданием, включая ушедшие и грядущие поколения. Они резонируют с ноосферной концепцией Владимира Вернадского: мысль и действие человека становятся геологической силой, способной менять планетарный и космический порядок. Наконец, в образах журавлей, бескрайней степи, звёздного неба слышится отзвук «космического чувства» Альберта Эйнштейна – переживания сопричастности к целому, которое возвращает человеку достоинство и смысл.

Айтматов соединяет восточную традицию взаимозависимости (Дао, дхарма, буддийское учение о взаимозависимом происхождении) и западный экзистенциализм (Хайдеггер, Камю), формируя собственную синтезирующую оптику. Восточный мотив гармонии и единства всего сущего у него сталкивается с западным мотивом разрыва и отчуждения, и в этом столкновении рождается напряжённая драма: человек может либо остаться частью космоса, либо выпасть из него, утрачивая меру и превращаясь в источник катастрофы.

Таким образом, глава о космосе в дискурсе Айтматова фиксирует важнейший поворот: от экологии к метафизике, от сохранения природы к сохранению самой гармонии бытия. Его художественная философия утверждает универсальный закон: человек ответственен не только перед своим временем, обществом и культурой, но и перед Все-

ленной как целым. Каждое действие – убийство животного, разрушение мифа, эксплуатация земли – оборачивается не только локальным ущербом, но и космическим следствием.

В этом заключается высший пафос творчества Айтматова: экология – это не «частная дисциплина», а фундаментальная форма онтологической ответственности. Сохранить природу – значит сохранить гармонию Вселенной; разрушить её – значит разрушить собственную связь с космосом и лишить будущие поколения права на жизнь. Айтматов делает художественное слово местом встречи человека и Вселенной, превращая литературу в философию космической ответственности.

## ГЛАВА 6

### ЭКОФИЛОСОФСКИЙ УНИВЕРСУМ АЙТМАТОВА

#### 6.1. Экоонтология Айтматова: природа как основание бытия

В художественной вселенной Чингиза Айтматова природа выступает не как второстепенный фон или иллюстративный пейзаж, а как фундаментальная основа человеческого существования, «корень бытия», в котором укоренены судьбы людей, культур, цивилизаций. Его произведения формируют своеобразную **экоонтологию** – философию, где природа мыслится не ресурсом, а самостоятельным субъектом и условием возможности самой жизни.

Это онтологическое измерение проявляется в разных аспектах. В *«Белом пароходе»* сакральный образ Рогатой оленихи утверждает природу как носительницу культурной памяти и предельного смысла. Олениха не просто мифическая прародительница, она воплощает изначальную связь человека с космосом, его участие в великом ритме Вселенной. Уничтожение оленихи взрослыми – это не только биологическое, но и онтологическое преступление: исчезает целая система координат, без которой невозможно существование ребёнка, народа, культуры. В *«Плахе»* охота на сайгаков показывает, что разрушение природы превращается в разрушение самой основы человечности. Катастрофа здесь носит не только экологический характер, но и метафизический: утрата меры в

отношении к миру ведёт к утрате меры нравственной, и человек перестаёт быть человеком.

Экоонтология Айтматова утверждает, что природа – это не «среда обитания», а **форма бытия**, в которой человек живёт и мыслит. Герои, утратившие связь с ней, оказываются в состоянии внутреннего распада: они лишаются памяти, достоинства, идентичности. И, наоборот, хранители природы (Танабай в «Прощай, Гульсары!», мальчик в «Белом пароходе», подростки в «Ранних журавлях») сохраняют человечность именно через сопричастность к живому, пусть даже ценой трагической судьбы.

Особое место занимает тема **памяти природы**. Снег, буря, степь у Айтматова становятся своеобразными хроникёрами человеческих поступков. Природа хранит следы действий, фиксирует нарушение меры, возвращает их в виде возмездия или напоминания. В этом она предстаёт «живым архивом», сакральным свидетелем, который невозможно обмануть или заставить молчать. Такой подход созвучен антропологии мифа Мирчи Элиаде, для которого ритуалы и мифы – способ удержания космической гармонии, восстановления «времени начала».

Экоонтология Айтматова перекликается с философией XX века. В его текстах можно услышать отголоски **хайдеггерской критики техники**: как и Хайдеггер, Айтматов показывает, что «постав» превращает мир в ресурс, а живое – в объект изъятия. Но если у Хайдеггера эта мысль выражена в философской форме, то у Айтматова она обретает художественную плоть: сцены браконьерства, разрушение мифа, бюрократическое планирование степи – всё это иллюстрирует «постав» в действии. Близка Айтматову и **феноменология Мерло-Понти**: человек и природа об-

разуют у него единую ткань, и разрыв этой ткани ведёт к катастрофе восприятия и существования. Его тексты резонируют с **экософией Арне Нэсса**, утверждающей самоценность живого, и с **земельной этикой Леопольда**, где мораль распространяется на «сообщество земли».

Таким образом, эконотология Айтматова утверждает: забота о природе – забота о самом основании человеческого бытия. Его художественный мир убеждает, что природа – это не «объект управления», а «бытие, внутри которого человек обретает смысл». Её разрушение ведёт к онтологическому краху, а её сохранение открывает возможность подлинного будущего. Айтматов показывает: человечность и природа – две стороны одного целого, и только сохранив первую, можно сохранить вторую.

## **6.2. Этика ответственности: от экологии к космосу**

В **экософском** проекте Айтматова ответственность выступает не просто нравственной нормой поведения, а онтологическим принципом, определяющим способ присутствия человека в мире. Его тексты настойчиво показывают: всякая практическая позиция – охотника, планировщика, идеолога, учёного – есть одновременно метафизическая установка по отношению к бытию как таковому. Потому «экологическая ответственность» не сводится к набору утилитарных запретов и предписаний; у Айтматова она развёртывается от индивидуальной этики к межпоколенческой справедливости и далее – к космическому горизонту долга.

Первое измерение – ответственность как способность удерживать меру. Внутри айтматовского мира «мера» не

есть моралистический аскетизм, но искусство соразмерности: умение подчинить желание ритмам степи, гор и воды, соотнести частное с целым. В «*Плахе*» разрушение меры проявляется как редукция живого к добыче и к ресурсу, а буря, холод, тьма отзываются на этот разрыв языком природного возмездия. В «*Белом пароходе*» мера обретает форму сакральной дисциплины – легенда о Рогатой оленихе задаёт предел, переступание которого разрушает не только животное, но и культурную преемственность. В «*Прощай, Гульсары!*» мера закреплена в циклах труда и заботы; прощание Танабая с конём – высший акт признания предела как условия достоинства. У Айтматова ответственность всегда начинается там, где человек останавливает свою власть.

Второе измерение – **ответственность как признание самоценности живого**. Айтматовская художественная оптика последовательно переводит животных, стихии и природные явления из статуса «фоновых объектов» в статус **со-субъектов бытия**, чьи судьбы обладают той же значимостью, что и человеческие. В этом состоит глубинный нравственный переворот его поэтики: природа у Айтматова не украшение мира, а его **равноправный участник**.

История Акбары и Ташчайнара в «*Плахе*» – это не эмпатическая метафора и не аллегория человеческих чувств, а **самостоятельная трагедия**, в которой живое говорит своим собственным голосом. Такой художественный жест **расширяет границы морали**: добро перестаёт измеряться пользой или целесообразностью, оно определяется **сохранением целостности «сообщества земли»** – той невидимой ткани, что соединяет почву, растения, животных и человека в едином ритме бытия.

Ответственность в этой перспективе означает **отказ от расчётливого насилия** и готовность нести затраты ради сохранения целого. Это не долг и не жертва – это форма зрелости духа, когда человек осознаёт, что его человечность существует лишь постольку, поскольку он способен **уважать жизнь во всех её проявлениях. Ответственность, согласно Айтматову, начинается там, где человек видит в другом не средство, а отражение своей души.**

Третье измерение – ответственность как предосторожность перед дальними последствиями. Айтматов художественно демонстрирует, что техническая мощь – испытание не инструментов, а совести и воображения. В *«Тавре Кассандры»* вмешательство в генетические коды переводит проблему из плана «экологии среды» в план «экологии самой жизни», а лаборатория становится пространством, где проверяется способность человека видеть невидимые риски, ещё не проявившиеся, но уже заложенные в матрицу будущего. Предосторожность здесь – не страх перед новизной, а интеллектуальная добродетель прогнозирования: умение мыслить последствия «за горизонт», принимать решения не только за себя, но и от имени тех, кто ещё не родился.

Четвёртое измерение – ответственность как хранение памяти. Память у Айтматова – не архив фактов, а этическая матрица удержания мира от распада. Сакральные легенды, ритуалы, табу – это не пережитки, а институты памяти природы в культуре. Их разрушение, как в истории с убийством оленихи, – не модернизация, а амнезия, ведущая к нравственной деградации. Ответственность, следовательно, предполагает заботу о формах памяти,

способных удерживать человека в горизонте долга: о сказаниях, об именах, обрядах, через которые природа голосует в человеческой речи.

Наконец, высшее измерение – ответственность как космическая сопричастность. В ряде произведений (от «Белого парохода» до «Когда падают горы») природа возносится до масштаба космоса, а человеческое действие – до события, нарушающего или восстанавливающего порядок Вселенной. «Космическое чувство» у Айтматова рождается не в отвлечённых рассуждениях, а в телесном опыте: в тишине степи, в полёте журавлей, во взгляде снежного барса. Человек ответственен не только за сохранение биотопов, но и за то, чтобы не заглушить в себе способность слышать «музыку сфер» – ту согласованность бытия, без которой нравственность обесмысливается. Здесь экологическая ответственность переходит в космическую: сохранить природу – значит не разорвать связи, благодаря которым мысль, жизнь и смысл остаются возможными.

Эта этика у Айтматова многожильна. В ней сосуществуют деонтология пределов (заповедь «не убий – даже когда можешь»), телеология последствий (забота о будущем и дальних эффектах) и этика добродетелей (воспитание характера хранителя: умеренности, сострадания, терпения, щедрости). Механизм её усвоения – не трактат, а художественный катарсис: трагические сцены становятся «негативными примерами», через которые читатель переживает меру как внутренний закон. Так формируется практический разум экософии: способность распознавать в конкретной ситуации, где заканчивается право и начинается насилие, где развитие превращается в хищничество, где новация переходит в гибрис.

В сумме ответственность у Айтматова – архитектура из четырёх опор: мера, самооценность живого, предосторожность и память, поднятая до космической сопричастности. Она соразмеряет технику с этикой, знание – с милосердием, свободу – с пределом. И потому его художественная философия требует не только новых законов и политик, но и преобразования внутреннего слуха: умения слышать голос природы – как голоса целого, в котором человеку отведена роль не хозяина, а со-хранителя.

### **6.3. Экоософская антропология: человек как «со-бытие» природы**

Антропологический дискурс в художественной философии Айтматова принципиально отличается от классического гуманизма, в центре которого стоит автономный человек, возвышающийся над природой. В экоософской перспективе писателя человек мыслится не как господин мира, а как «со-бытие» природы – элемент единого организма, в котором всё взаимосвязано.

Айтматов показывает: человеческая идентичность невозможна без включённости в живое. Герои его произведений, утратившие связь с природой, оказываются в ситуации внутреннего распада. Браконьеры в «*Плахе*» разрушают не только стадо сайгаков, но и собственную человечность. А бюрократы, редуцируя степь до схем и проектов, теряют чувство сопричастности миру и оказываются заложниками пустоты. Идеологи в «*Белом пароходе*», убивая сакральную олениху, разрушают не только миф, но и духовное основание общества, обрекая ребёнка – символ будущего – на трагическую гибель. Во всех этих сюжетах

человек, вырывающий себя из ткани живого, теряет себя самого.

Вместе с тем Айтматов выстраивает и позитивную антропологию хранителей. Танабай в *«Прощай, Гульсары!»* сохраняет достоинство именно потому, что прощается с конём, признавая в нём равноправного спутника, а не ресурс. Мальчик из *«Белого парохода»* ищет утешения в мифе и природе, сохраняя чистоту восприятия, даже если мир взрослых предаёт его надежды. Подростки из *«Ранних журавлей»* обретают силу в образе возвращающихся птиц, вплетая себя в ритмы жизни, которые больше и глубже их собственной судьбы. Эти фигуры демонстрируют: подлинная человечность рождается в сопричастности к природе и памяти, в способности воспринимать мир как партнёра.

Философская перспектива Айтматова перекликается с несколькими важными дискурсами XX века. С экзистенциализмом (Сартр, Камю) его роднит тема ответственности и предела: человек не выбирает мир, но выбирает способ быть в нём. С феноменологией (Мерло-Понти): идея «плоти мира», в которой тело и природа образуют одну ткань. С экологической философией (Йонас, Леопольд, Нэсс): убеждённость, что достоинство человека невозможно без признания самоценности живого.

Таким образом, экософская антропология Айтматова утверждает: человек – не автономный субъект и не хозяин, а часть единого бытия, несущая ответственность перед ним. Его свобода – это не произвол, а соразмерность; его достоинство – не в господстве, а в способности хранить и продолжать гармонию мира. Человек мыслится как связующее звено между культурой и природой, между време-

нем и космосом. И потому главная задача человечности в айтматовской перспективе – не покорение, а сохранение: только в сопричастности к природе человек остаётся самим собой.

Экософская антропология Чингиза Айтматова позволяет сформулировать несколько ключевых концептуальных положений, которые объединяют его художественный мир с философскими дискурсами XX–XXI веков:

**1. Человек как часть единого организма.** В отличие от классического гуманизма и модернистской парадигмы автономного субъекта, Айтматов утверждает: человек – это не отдельная вершина бытия, а звено в цепи взаимосвязей. Его идентичность и достоинство не могут быть сохранены вне сопричастности к миру живого.

**2. Разрушение природы – разрушение человека.** Насилие над природой у Айтматова всегда имеет обратный эффект: браконьер в «*Плахе*» становится внутренне опустошённым; планировщики в «*Буранном полустанке*» утрачивают связь с реальностью и людьми; идеологи в «*Белом пароходе*» уничтожают не только сакральное животное, но и саму духовную преемственность. Экологическая деградация равна антропологической деградации.

**3. Хранители как фигуры подлинной человечности.** В противовес разрушителям Айтматов выводит героев-хранителей: Танабая, мальчика из «*Белого парохода*», подростков из «*Ранних журавлей*». Эти персонажи показывают, что человечность сохраняется там, где есть уважение к природе, способность к диалогу с живым и верность памяти. Даже их трагизм не уничтожает их достоинства – напротив, он высвечивает глубину их человеческой меры.

**4. Философская сопряжённость.** Экоософская антропология Айтматова вступает в диалог с тремя важными философскими направлениями:

– с **экзистенциализмом** (Сартр, Камю), где судьба человека определяется его ответственным выбором;

– с **феноменологией** (Мерло-Понти), утверждающей единую ткань мира и тела;

– с **экологической этикой** (Йонас, Леопольд, Нэсс), настаивающей на самоценности всего живого и необходимости меры.

**5. Человек как связующее звено космоса.** В сказаниях, мифах и ритуалах, которые Айтматов вплетает в свои тексты, человек предстаёт посредником между природой и культурой, временем и вечностью, земным и космическим. Его миссия – не господствовать, а хранить, не разрушать, а продолжать гармонию.

**Итоговое положение:** Экоософская антропология Айтматова – это утверждение, что человечность неотделима от природы. Человек есть «со-бытие» с живым и космосом; утрата этой сопричастности означает распад личности и культуры, сохранение же открывает путь к подлинному достоинству и будущему.

#### **6.4. Человек в экоософской антропологии Айтматова**

Чингиз Айтматов формирует особую антропологическую модель, которую можно назвать экоософской: человек у него мыслится не как господин природы и не как автономный субъект, а как часть живого космоса, чья человечность определяется мерой сопричастности к миру. Эта антропология возникает на стыке мифологического сознания, тра-

диционного кочевого уклада и современных философских дискурсов и вбирает в себя их основные линии, создавая целостное, но трагически напряжённое видение.

Айтматов разрушает привычный для современного сознания антропоцентризм. В его произведениях человек не может существовать отдельно от степи, животных, гор или рек. Судьба Танабая в *«Прощай, Гульсары!»* неотделима от судьбы коня Гульсары, судьба мальчика из *«Белого парохода»* – от легенды о Рогатой оленихе, судьба браконьеров из *«Плахи»* – от стада сайгаков и от бури, которая выносит свой вердикт. Человек – узел связей, и только в сопричастности к миру он становится человеком. Отрыв от этих связей оборачивается дегуманизацией: те, кто разрывает узы с природой, теряют не только совесть, но и внутреннюю цельность.

Важнейшее качество человека в айтматовском мире – способность к мере, к уважению ритмов и пределов природы. Герой может быть слабым, трагически проигрывающим, как мальчик, не выдержавший предательства взрослых, или как Танабай, вынужденный проститься с конём и с целым укладом. Но именно их верность природе, их уважение к памяти и мифу делают их «хранителями человечности». Напротив, браконьеры, планировщики и идеологи внешне могут быть сильными, вооружёнными техникой и властью, но внутренне они пустеют, превращаются в символы распада. Айтматов утверждает: человеческое достоинство не в победе над природой, а в способности быть с ней в согласии, даже ценой личной трагедии.

Особое место занимает память: человек у Айтматова – хранитель памяти природы и культуры. Момун-чал в *«Белом пароходе»* рассказывает легенду о Рогатой оленихе, передавая ребёнку ключ к культурной преемственности.

Танабай в «*Прощай, Гульсары!*» прощается с конём как с живым свидетелем времени, сохраняя достоинство через акт памяти. Но когда миф уничтожается, когда сакральное животное убито, человек утрачивает и свою идентичность: он перестаёт быть хранителем, превращаясь в разрушителя. Таким образом, антропология Айтматова тесно связана с этикой памяти: забывание природы и мифа означает забывание самого себя.

Экософская антропология Айтматова перекликается с целым рядом философских направлений XX века. С Арне Нэссом его сближает идея глубинной экологии: животное и природа обладают самоценностью, их нельзя сводить к пользе для человека. С Гансом Йонасом – принцип ответственности: действия человека должны учитывать судьбу будущей жизни, в том числе нечеловеческой. С Мартином Хайдеггером – идея забвения бытия: редуцируя мир к ресурсу, человек теряет доступ к самому бытию. Но при этом Айтматов сохраняет и архаическую линию, близкую к мифологии кочевых народов, где зверь и человек – родичи, а степь или гора – сакральные существа. Эта синтезирующая позиция делает его антропологию уникальной: она объединяет миф, этику и современную философию.

Важная особенность экософской антропологии Айтматова – её трагизм. Человек может сохранить человечность, только будучи сопричастным к природе, но мир, в котором он живёт, разрушается силами технизма, утилитаризма и жадности. Потому хранители природы – Танабай, мальчик, подростки из «*Ранних журавлей*» – оказываются в проигрыше. Однако именно их проигрыш является нравственной победой: они остаются людьми. Айтматов

фиксирует трагический парадокс: современная цивилизация убивает хранителей, но именно они сохраняют смысл человеческого существования.

Итак, экософская антропология Айтматова строится на нескольких основаниях:

1. Человек – часть живого космоса, а не его центр.
2. Его человечность определяется мерой уважения к природе, памяти и мифу.
3. Отказ от этой меры ведёт к внутренней дегуманизации, даже если внешне он побеждает.
4. Память и сакральность природы – обязательства человека, без которых он теряет идентичность.
5. Трагические хранители – последние свидетели человечности в эпоху распада.

В этом заключается особая сила айтматовской антропологии: она утверждает, что человек становится человеком только тогда, когда он хранитель и соучастник природы, а не её насильник. И именно в этой сопричастности открывается возможность подлинного будущего.

## **6.5. Природа и космос как единое поле бытия**

В художественном мире Чингиза Айтматова природа никогда не замыкается на локальном или утилитарном измерении. Она неизменно раскрывается как часть космоса, как выражение универсального поля бытия, где соединяются земля, небо, животные, люди и звёзды. Для Айтматова невозможно говорить о степи, реке или горе, не соотнося их с большими ритмами Вселенной. Его тексты рождаются на пересечении локальной конкретики и космической перспективы, где малое оказывается зеркалом

большого, а судьба отдельного существа – отражением судьбы целого мира.

Так, в «*И дольше века длится день*» степь, буря и ночное небо образуют не просто пейзаж, а **космологический контур**, в котором разыгрывается драма человека. Здесь природа становится не сценой, а **участником действия**, её дыхание соотносится с дыханием человеческой души.

В «*Плахе*» волчья семья Акбары и Ташчайнара и их борьба за выживание – не частный эпизод, а часть **великого ритма жизни**, где каждое существо имеет значение для целого. Трагедия животных поднимается до **вселенского уровня**: гибель волков – это не просто экологическая утрата, а **разрыв связей между человеком и космосом**, между живым и священным.

Айтматов показывает: убивая волков, человек разрушает не только природный порядок, но и **внутреннюю архитектуру собственного духа**. Он теряет уважение к **закону целостности**, к тому глубинному равновесию, которое соединяет землю, зверя и человека в единую судьбу. И потому возмездие здесь не приходит извне – оно рождается **внутри самого человека**, превращая его душу в пустыню, где больше не звучит голос мира.

В «*Белом пароходе*» легенда о Рогатой оленихе оказывается связующим звеном между человеком, природой и космосом. Олениха мыслится как прародительница народа, но одновременно как символ небесной преемственности, как мост между землёй и звёздами. Когда взрослые убивают олениху, они совершают преступление не только против природы, но и против космического порядка: они разрывают мифическую цепь, удерживавшую человека в сопричастности к вселенскому. В этой оптике смерть оле-

нихи есть одновременно локальная, культурная и космическая катастрофа.

В «Плахе» сцена истребления сайгаков под прожекторами автомобилей раскрывает этот же принцип. Уничтожение стада – это не только утрата конкретного вида, но и символическое разрушение гармонии, в которой человек и космос соединены через меру. Природа отвечает бурей и холодом, что превращается в язык Вселенной: космос вмешивается, чтобы напомнить о нарушении закона. У Айтматова катастрофа всегда имеет онтологическое измерение: уничтожая часть, человек разрушает целое, даже если он этого не осознаёт.

Особое место в этой линии занимает «Когда падают горы (Вечная невеста)». Снежный барс, редкий и уязвимый хищник, символизирует не только горную экосистему, но и космический предел. Его судьба – это судьба самой природы на грани исчезновения. Барс воплощает универсальную границу: сохранив его, человек сохраняет своё место в космосе; уничтожив его, он разрушает фундаментальную связь с целым. Здесь Айтматов утверждает мысль: каждое живое существо – часть космического организма, и гибель одного – рана всего мироздания.

Эта космическая перспектива Айтматова близка к ряду философских традиций. С восточной мыслью (даосизм, буддизм, индуизм) его связывает идея взаимозависимости всего сущего: ничто не существует отдельно, каждое существо и каждое явление связано с целым. С концепцией ноосферы В. Вернадского – понимание того, что человеческая мысль и действие не локальны, но влияют на космический порядок. С идеей «космического чувства» А. Эйнштейна – утверждение духовного опыта сопричаст-

ности бесконечности, возникающего в созерцании природы и звёздного неба.

Таким образом, экософская философия Айтматова формирует уникальное видение: природа и космос образуют единое поле бытия, в котором человек не может быть господином или внешним наблюдателем. Он всегда – участник, всегда – часть, всегда сопричастен. Каждое действие, каждое слово, каждый поступок становятся вкладом или разрушением этой целостности. Сохранение природы – сохранение космического равновесия; разрушение природы – подрыв вселенского порядка.

В этом и заключается высшая мысль Айтматова: человек ответственен не только перед своими современниками и потомками, но и перед космосом как целым. Его задача – сохранить сопричастность, удержать меру и помнить, что жизнь на Земле – лишь отражение жизни Вселенной, а гармония природы – форма гармонии космоса.

## **6.6. Человек между землёй и космосом**

В художественном и философском мире Чингиза Айтматова человек никогда не мыслится как замкнутая, самодостаточная сущность. Его бытие разворачивается в напряжённом поле между землёй и космосом, между конкретной природы и бесконечностью Вселенной. Именно в этом промежутке раскрываются драма и величие человеческой судьбы.

С одной стороны, человек у Айтматова укоренён в земле. Степь, горы, река, снег – это не просто фон его существования, а материнская основа, питающая жизнь и формирующая уклад. Герои его произведений – чаба-

ны, охотники, дети, старики – всегда связаны с природой ритмами труда, мифами и памятью. Человек, по Айтматову, не может быть человеком без земли: она даёт ему язык, культуру, традицию, меру и даже душевную устойчивость.

С другой стороны, человеческая жизнь всегда обращена к космосу. В «*Белом пароходе*» мечта мальчика о белом пароходе – это тоска по иному, по горизонту за пределами обыденного, по космической гармонии, в которой мир и человек соединены. В «*Ранних журавлях*» полёт птиц становится метафорой вечного движения, в котором человек должен найти своё место. В «*Буранном полустанке*» и «*Плахе*» буря и тьма выступают как проявления космических сил, напоминающих человеку о его зависимости и ограниченности.

Между землёй и космосом человек оказывается существом перехода. Он не только биологическое существо, связанное с ритмами природы, но и духовное существо, открытое бесконечности. Айтматов художественно формулирует то, что философия XX века называла экзистенциальным положением человека: он – конечен, но в то же время устремлён к бесконечному; он укоренён в земле, но всегда смотрит на звёзды.

В этом напряжении рождаются и трагедия, и надежда. Если человек разрушает природу, он теряет корни и утрачивает связь с космосом, обрекая себя на пустоту и отчуждение. Но если он сохраняет меру и уважение к живому, он оказывается способен обрести сопричастность к универсальному порядку и почувствовать себя частью великого целого. Таким образом, гармония человека с природой становится условием его гармонии с космосом.

Эта мысль Айтматова близка и восточной традиции, где человек понимается как «микрокосм», отражение всего мироздания, и западной философии – от античного стоицизма до ноосферных идей Вернадского, от хайдеггеровской заботы о бытии до эйнштейновского «космического чувства». Айтматов соединяет эти линии в художественную философию, где человек мыслится не как господин мира, а как посредник между землёй и Вселенной, как существо, чья ответственность охватывает оба уровня.

Именно поэтому его тексты несут не только экологическое, но и космологическое предупреждение. Судьба природы – судьба человечества, а судьба человечества – судьба космоса. Человек, по Айтматову, призван быть хранителем меры, мостом между земным и космическим, свидетелем и участником универсального ритма. Сохранить землю – значит сохранить и космос, а утрата гармонии с природой равнозначна утрате своего места во Вселенной.

### **Общие концептуальные выводы главы 6**

Анализ художественного мира Чингиза Айтматова показывает: эософский дискурс писателя выходит далеко за рамки локальной проблематики охраны природы. Он постепенно перерастает в философию универсального масштаба, где человек мыслится как часть космоса и одновременно как существо, ответственное перед ним.

Айтматов соединяет три уровня размышлений:

- 1. Экологический** – разрушение природы есть разрушение основы человеческого существования.
- 2. Антропологический** – деградация природных связей равнозначна деградации человечности.

**3. Космический** – всякая экологическая катастрофа есть сбой в универсальном порядке, нарушение меры в масштабе Вселенной.

Эти уровни выстраиваются в единую концепцию, в которой природа – не объект, а со-бытие; человек – не господин, а посредник; а космос – не пустое пространство, а духовный горизонт, придающий смысл каждому действию.

Художественные образы Айтматова – сайгаки и волки в «Плахе», олениха в «Белом пароходе», барс в «Когда падают горы», тавро в «Тавре Кассандры» – формируют символический ряд, в котором локальные трагедии превращаются в универсальные метафоры. Каждое из этих произведений фиксирует границу: убить стадо, разрушить миф, уничтожить барса или вторгнуться в генетику – значит переступить предел, нарушить равновесие не только земное, но и космическое.

В этом смысле Айтматов предвосхищает современные философские и экологические дискурсы: идеи ноосферы В. Вернадского, космического гуманизма Н. Фёдорова, «космического чувства» А. Эйнштейна, акторно-сетевой логики Б. Латура. Его тексты художественно воплощают мысль: человек и Вселенная связаны в едином онтологическом порядке, и потому ответственность за землю всегда есть ответственность перед космосом.

Именно в этом заключается высший пафос его творчества: сохранить природу – значит сохранить не только дом человека, но и гармонию Вселенной. Айтматов утверждает новую форму гуманизма – **космическую экософию**, в которой достоинство человека определяется не властью над миром, а способностью хранить ритмы бытия и быть соучастником великого космического целого.

## ГЛАВА 7

### СОВРЕМЕННЫЕ УРОКИ И ПОЛИТИКА ОТВЕТСТВЕННОСТИ

#### 7.1. Актуальность предупреждений Айтматова

В XXI веке художественный мир Чингиза Айтматова приобретает особое, почти пророческое звучание. Его тексты, написанные во второй половине XX в. и в начале XXI в., оказываются удивительно созвучны тем вызовам, с которыми столкнулась современная цивилизация. Если в эпоху создания «Плахи», «Белого парохода» или «Буранного полустанка» экологические угрозы воспринимались как локальные или второстепенные, то сегодня они обретают глобальный масштаб, а его художественные образы совпадают с научными диагнозами.

Айтматов интуитивно предвосхищает те процессы, которые спустя десятилетия будут зафиксированы в отчётах Межправительственной группы экспертов по изменению климата (IPCC) и в глобальных докладах ООН. Массовое истребление сайгаков в «Плахе» оказывается художественной аллегорией исчезновения биоразнообразия, которое сегодня учёные называют одним из крупнейших вызовов для человечества. Судьба волчьей семьи Акбары и Ташчайнара символизирует разрушение экосистемной устойчивости, обнажая зависимость человека от целостности живого мира. Убийство сакрального оленя в «Белом пароходе» превращается в знак деградации культурной памяти и утраты сакральных оснований существования. Наконец,

биотехнические эксперименты в «*Тавре Кассандры*» предвосхищают вызовы генной инженерии, биотехнологий и искусственного вмешательства в основу жизни, которые сегодня являются предметом острейших биоэтических дискуссий.

Важно подчеркнуть, что у Айтматова экологическая катастрофа никогда не мыслится как «будущая угроза», находящаяся где-то за горизонтом. Она уже заложена в самой логике технократического мышления, которое редуцирует природу до ресурса, миф – до пустого вымысла, а человека – до потребителя. В этом отношении его тексты можно рассматривать как художественные эквиваленты научных и политических документов о климате и об устойчивом развитии. Если язык науки оперирует цифрами, статистикой и прогнозами, то язык Айтматова работает через судьбы героев, через символы и мифы, через драматические образы утраты и возмездия.

Тем самым его наследие приобретает тройное значение. Во-первых, оно сохраняет литературную ценность как вершина художественной прозы. Во-вторых, оно выступает как концептуальный ресурс, позволяющий осмыслить экологический кризис не только в терминах науки, но и в терминах культуры, этики и философии. И, наконец, оно приобретает политический и цивилизационный смысл: тексты Айтматова становятся культурными основаниями для новой «политики ответственности», в которой соединяются наука, культура и мораль.

Именно в этом и состоит актуальность предупреждений Айтматова: его художественный мир не просто отражает кризисы своего времени, но и задаёт универсальный язык для понимания кризисов нашего века. Его тексты превра-

щаются в своего рода «экологическое пророчество», где предупреждение соединяется с надеждой, а катастрофа – с возможностью выхода.

## 7.2. От идей к практикам

Художественная вселенная Чингиза Айтматова не замыкается в эстетическом измерении. Она несёт в себе потенциал практического действия, становясь источником этических, культурных и политических практик, которые особенно востребованы в эпоху глобального экологического кризиса. Айтматов показывает: литература может быть не только зеркалом общества, но и инструментом воспитания, предупреждения и преобразования. Его тексты словно переводят философию ответственности на язык, доступный не только интеллектуалам и политикам, но и широкой культуре.

Прежде всего в них закладывается идея **культурной экологии** – понимания искусства и литературы как средств формирования экологической чувствительности. В современном мире, где официальные отчёты и прогнозы часто воспринимаются как сухие цифры, художественные образы оказываются не менее действенными, чем научные аргументы. Легенда о Рогатой оленихе, судьба Акбары и Ташчайнара, прощание с Гульсары или образ снежного барса формируют особый тип «экологической памяти», которая действует не через статистику, а через эмоциональное вовлечение, сопереживание, катарсис. Эти образы способны воспитывать у читателей то, что сегодня называют «экологической эмпатией», – умением видеть живое не как ресурс, а как собеседника и со-субъекта.

Важнейшим направлением является и **образование**. Включение произведений Айтматова в школьные и университетские программы не сводится к изучению литературного канона. Это возможность сделать его тексты философскими пособиями по этике природы и ответственности. Через них можно формировать новое поколение, которое будет мыслить не только категориями «эффективности» и «выгоды», но и категориями меры, уважения, соразмерности. В этом смысле Айтматов продолжает традицию великих гуманистов, для которых воспитание неотделимо от философии.

Особое место в его наследии занимает предупреждение о **пределах вмешательства**. В романе *«Тавро Кассандры»* писатель художественно предвосхищает те дилеммы, которые сегодня обсуждаются в биоэтике и философии технологий: допустимо ли вмешательство в генные структуры, в основы жизни, в фундаментальные механизмы природы? Айтматов показывает, что за соблазном власти над жизнью стоит угроза утраты самой человеческой сущности. Эти предупреждения можно и нужно интерпретировать в контексте современных вызовов – от биотехнологий до искусственного интеллекта. Он словно утверждает: любая техника требует меры, иначе она превращается в силу разрушения.

Наконец, в текстах Айтматова находит продолжение опыт **коренных культур Центральной Азии**. Кочевой уклад, степная этика меры, сакрализация природы – это не архаика, а ресурс для будущего. В условиях глобального кризиса, когда индустриальная модель исчерпала себя, именно традиции, основанные на уважении к природным ритмам, могут предложить альтернативу утилитарному

мировоззрению. Образы оленихи, волка, коня – это не просто культурные символы, но и зашифрованные формы экологической философии, которые современный мир может извлечь из памяти традиций.

Таким образом, идеи Айтматова трансформируются в конкретные практики:

- **в культуре** – через литературу и искусство как инструменты воспитания экологической эмпатии;
- **в образовании** – через интеграцию его наследия в программы, формирующие мировоззрение новых поколений;
- **в этике технологий** – через осмысление пределов вмешательства и принципа ответственности;
- **в политике и локальных сообществах** – через восстановление и актуализацию традиций, основанных на сакрализации природы и ритме меры.

Айтматов показывает, что без этого перехода от идей к практикам невозможно будущее человечества. Его тексты – не только художественные пророчества, но и методологические указания: они дают цивилизации шанс переосмыслить свои основания, пока ещё остаётся возможность избежать необратимого.

### 7.3. Центральноазиатский контекст

Наследие Чингиза Айтматова приобретает особую силу именно в контексте Центральной Азии – региона, который в XX–XXI веках оказался в эпицентре экологических катастроф глобального масштаба. Усыхание Аральского моря, деградация степных экосистем, таяние горных ледников, опустынивание пастбищ, кризис водных ресурсов – всё это превращает регион в лабораторию будущего, где уже

сегодня проявляются последствия техногенного давления и утраты меры. В этом смысле тексты Айтматова звучат не только как универсальные предупреждения, но и как точные пророчества для его собственной земли.

**Арал** – символ того, как технократическое вмешательство без учёта экологического баланса ведёт к катастрофе. Айтматов, хотя прямо и не писал об Арале, в своих произведениях заложил художественные коды, которые позволяют осмыслить трагедию моря в культурно-философском ключе. Исчезновение сакральных животных, разрушение степного уклада, гибель мифов – всё это оказывается метафорой гибели экосистемы, ставшей жертвой утилитаризма.

**Степь** у Айтматова – это не пустыня, а живое пространство памяти и ритма. Когда в *«Прощай, Гульсары!»* или *«Буранном полустанке»* степь предстаёт как дом, гармонично связанный с жизнью людей и животных, мы понимаем, насколько хрупкой оказывается эта гармония при столкновении с индустриальной рационализацией. Современная деградация пастбищ и истощение почв – прямое продолжение того цивилизационного конфликта, который писатель изобразил в художественной форме.

**Горы и ледники**, столь часто упоминаемые Айтматовым как символы вечности, сегодня становятся индикаторами климатических перемен. Их таяние означает не только угрозу водным ресурсам, но и кризис сакрального опыта. В романе *«Когда падают горы (Вечная невеста)»* судьба снежного барса символизирует предел выживания, вопрос о будущем человечества. В реальности исчезновение барса и таяние ледников становятся знаками той же

трагедии: утрата природы есть утрата памяти и культурной идентичности.

Особую роль в центральноазиатском контексте играет **кочевая память**. Для кочевой цивилизации природа всегда была не ресурсом, а со-бытиём: степь, конь, олень, волк – это не объекты, а участники общей судьбы. Айтматов сохраняет и развивает эту традицию: его мифопоэтические образы (Рогатая олениха, Гульсары, Акбара) становятся культурными кодами, которые возвращают современному человеку понимание меры. В эпоху глобального кризиса этот опыт может быть востребован как альтернатива утилитаризму и как модель устойчивого существования.

Наконец, Айтматов показывает, что **Центральная Азия способна внести вклад в глобальную экологическую дискуссию**. Если западная оптика часто исходит из технократических и рационалистических подходов, то кочевая традиция и степная философия меры предлагают иной язык – язык уважения к ритмам, сакрализации природы, мифопоэтического восприятия мира. В этом смысле Айтматов выступает как медиатор: переводит локальные традиции на универсальный язык, делая их частью мировой философии экологии и биоэтики.

Таким образом, центральноазиатский контекст делает его творчество особенно актуальным. Оно не только фиксирует глобальные кризисы, но и предлагает культурные ресурсы для их преодоления. Восстановление уважения к степи, горам, сакральным животным и кочевым ритуалам – это не романтическая архаика, а стратегический ресурс будущего, где локальное знание способно соединиться с глобальной ответственностью.

#### 7.4. Политика ответственности: глобальный и локальный уровни

Айтматовские художественные предупреждения, будучи глубоко философскими, одновременно обладают и политическим измерением. Его тексты позволяют освещать экологическую проблематику не только в сфере этики и культуры, но и в области институциональных решений. В этом смысле творчество писателя становится ресурсом для построения новой **политики ответственности**, соединяющей глобальные вызовы и локальные традиции.

**На глобальном уровне** Айтматов актуализирует необходимость климатической политики и международного сотрудничества, без которых человечество не сможет сохранить основы жизни. Сцены массового истребления животных, разрушения экосистем и вторжения в саму ткань живого у него обретают универсальное звучание: они предупреждают, что без глобальных мер катастрофа неминуема. Эти художественные образы можно соотнести с современными инициативами по ограничению выбросов парниковых газов, международными соглашениями о сохранении биоразнообразия, формированием биоэтических стандартов. Особое значение приобретает идея **прав природы**: всё больше стран и регионов признают реки, леса, экосистемы юридическими субъектами. Этот шаг соответствует логике Айтматова, утверждавшего, что природа – равноправный актер человеческой судьбы.

Но не менее важен и **локальный уровень**. Айтматов показывает: глобальные решения не будут действенными без культурной и нравственной базы, без практик, укоренённых в повседневной жизни людей. В этом плане особое

значение имеет экологическое образование: включение его текстов в школьные и университетские программы позволяет формировать у новых поколений не абстрактное знание, а эмоционально пережитую ответственность. Традиции кочевого мира, уважение к животным и степи, сакрализация природных символов – всё это может стать основой локальных культурных программ, которые вернут чувство меры и ответственности.

Особое место занимает **устойчивое использование природных ресурсов**. Айтматов через художественные образы напоминает: пастбища нельзя истощать, реки нельзя превращать в канализацию, животных нельзя воспринимать лишь как мясо или трофей. В реальной политике это означает внедрение программ рационального водопользования, защиты горных ледников, сохранения пастбищного равновесия. Здесь центральноазиатский опыт кочевого уклада, основанного на цикличности и уважении к ритмам природы, может служить не просто локальной традицией, а моделью для глобального переосмысления устойчивого развития.

Таким образом, политика ответственности, вырастающая из художественного мира Айтматова, соединяет два измерения. С одной стороны, она требует глобальных институтов, способных регулировать климат, биотехнологии и международные стандарты. С другой – она укоренена в локальной культуре, в мифах и практиках, которые делают ответственность не абстракцией, а образом жизни. Именно в этом диалоге глобального и локального формируется та экософия, которую можно назвать «айтматовской»: философия, где судьба человечества определяется тем, насколько оно способно слушать голос

природы, уважать память мифов и подчинять технику не жадности, а мере.

И в этом смысле Айтматов оказывается современнее многих политических документов: он показывает, что никакая стратегия не будет успешной, если не затронет глубинные культурные коды, связывающие человека и природу.

### **Общие выводы главы 7**

Художественный и философский мир Чингиза Айтматова, обращённый к судьбе природы и человека, сегодня приобретает новое, актуальное звучание. Его произведения, написанные во второй половине XX века, оказываются не просто литературой о прошлом, а пророческими текстами, предвосхитившими глобальные вызовы XXI века.

**Пророческая актуальность.** Айтматов предвидел то, что сегодня констатируют международные научные отчёты: исчезновение биоразнообразия, деградация экосистем, разрушение культурной памяти, опасности биотехнологий. Его художественные предупреждения совпадают с научными диагнозами, но выражены языком мифа, образа и судьбы. Именно поэтому его тексты продолжают восприниматься не как «архив литературы», а как актуальные документы современности.

**От идей к практикам.** Айтматовская мысль не ограничивается художественной сферой: она предлагает конкретные основания для практических действий. Его тексты могут и должны использоваться в культурной экологии, экологическом образовании, в формировании этики технологий. Центральное место занимает идея

меры – ограничения, которое необходимо, чтобы техника и наука не превратились в силы разрушения.

**Центральноазиатский контекст.** Айтматов делает видимым экологический кризис региона, который является частью глобального кризиса: усыхание Арала, деградация пастбищ, таяние ледников, опустынивание. Его художественный язык превращает локальные процессы в универсальные метафоры, а культурные традиции кочевого мира – в ресурсы для будущего. Степная этика меры, сакрализация животных, ритуалы памяти становятся альтернативой утилитаризму и культурным формам безответственности.

**Политика ответственности.** Айтматов формулирует культурно-нравственные основания для глобальной и локальной экологической политики. На глобальном уровне это необходимость климатических соглашений, биоэтических стандартов, признания прав природы. На локальном уровне – экологическое образование, сохранение традиций, устойчивое использование ресурсов. Его наследие позволяет говорить об экологии не как о «науке об объектах», а как науке о судьбе всего живого и культурного целого.

**Цивилизационный пафос.** Главная интуиция Айтматова заключается в том, что экологическая катастрофа – всегда нравственная катастрофа. Утрата меры в отношении к природе ведёт к утрате человечности, а сохранение природы есть одновременно сохранение достоинства, памяти и культурной идентичности. Именно поэтому его художественная философия может рассматриваться как экософия – учение о со-бытии человека и природы в их универсальной взаимосвязи.

Итак, данная глава монографии показывает: Айтматов не только предупреждал о грядущих катастрофах, но и предложил концептуальные ориентиры для преодоления кризиса. Его творчество соединяет **поэтику и философию, культуру и политику, локальное и глобальное**. Оно открывает перспективу построения новой политики ответственности – такой, в которой человек не господин мира, а его хранитель и равноправный участник космического порядка.

## ГЛАВА 8

### ФИЛОСОФСКАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ ПРИРОДЫ

#### 8.1. Критика антропоцентризма как морального ослепления

Антропоцентризм в художественной вселенной Чингиза Айтматова предстаёт не как отвлечённая философская позиция, а как живая драма, воплощённая в судьбах героев и в символических эпизодах его произведений. Писатель показывает, что мировоззрение, в котором человек считает себя центром и хозяином мироздания, неизбежно оборачивается разрушением природы, культуры и самого человека.

В «Плахе» браконьеры оправдывают собственное насилие привычной рационализацией: «так делают все». Это самооправдание, внешне кажущееся нейтральным, становится симптомом утраты меры: человек перестаёт различать добро и зло, воспринимая живое лишь как ресурс. В этой логике исчезает эмпатия, природа редуцируется до мяса, рогов, шкур. Но вместе с этим исчезает и человечность самих охотников: они утрачивают совесть, превращаются в символы морального распада.

В «Буранном полустанке» планировщики и бюрократы представляют другой вариант антропоцентрической слепоты. Они не убивают напрямую, но их рационализм и вера в схемы приводят к тому же результату: степь и её обитатели исчезают за чертежами и проектами. Утрата живого восприятия мира оборачивается отчуждением от

природы, народа и от собственной совести. Здесь Айтматов показывает, что бюрократическое насилие не менее опасно, чем браконьерское: оно узаконено, систематизировано, лишено сострадания.

В «*Белом пароходе*» образ антропоцентрического разрушителя воплощается в фигуре Орозкула. Он уничтожает сакральную олениху, не только совершая акт экологического насилия, но и разрушая саму культурную память народа. Его поступок – профанация священного, уничтожение мифопоэтической основы бытия. Убийство оленихи становится знаком духовного самоубийства: человек, утративший уважение к сакральному, лишает смысла собственное существование.

Все эти образы соединяются в общем философском выводе: антропоцентризм – это не просто теоретическая ошибка, а **моральное ослепление**. Он закрывает человеку глаза на самоценность жизни, на хрупкую гармонию мира, на связь поколений и культурную преемственность. Утрата меры в отношении к природе неизбежно ведёт к дегуманизации. Айтматов показывает, что разрушители внешне могут быть сильны, вооружены техникой, поддержаны системой, но внутренне они пустеют, утрачивают подлинное человеческое содержание.

В этом смысле его творчество оказывается близким философии Ганса Йонаса, утверждавшего, что моральная близорукость современного человека – результат неспособности предвидеть последствия собственных действий. Оно созвучно и «земельной этике» Альдо Леопольда, для которого добро заключается в сохранении целостности и устойчивости «сообщества земли». Айтматов художественно воплощает эти философские идеи, показывая: на-

силе над природой – всегда насилие над самим собой и будущим.

Таким образом, критика антропоцентризма у Айтматова приобретает универсальный характер. Это не только экологический протест, но и этическое предупреждение: человечество, утратившее чувство меры, утрачивает собственную человечность.

## 8.2. Синтез мифопоэтики и экоэтики

Одной из наиболее оригинальных сторон творчества Чингиза Айтматова является то, что он соединяет мифологическое измерение культуры с экологическим измерением бытия. У него природа не просто живая среда, требующая уважения, но и сакральная реальность, в которой хранятся архетипы, определяющие человеческую идентичность. Айтматов показывает, что экологическая этика невозможна без мифопоэтической памяти: именно мифы и легенды служат культурными кодами, удерживающими человека в пределах меры.

В *«Белом пароходе»* легенда о Рогатой оленихе выполняет не роль украшения или фольклорного элемента, а роль этического каркаса, который определяет, что дозволено, а что нет. Убийство оленихи взрослыми оборачивается не только гибелью животного, но и уничтожением самого культурного основания жизни народа. Здесь природа выступает хранителем преемственности, а миф – формой экологической памяти. Айтматов тем самым показывает, что насилие над природой есть одновременно насилие над культурой.

В *«Плахе»* судьбы волчицы Акбары и Ташчайнара становятся **аллегорией разрушения архетипа свободы.**

В традиции степи волк – не просто зверь, а **первопредок и хранитель воли**, символ выносливости, силы и внутренней независимости. Он воплощает память о первозданной гармонии, где человек и природа были не противниками, а соучастниками единого движения жизни. Волк жил по закону меры, не знал жадности, не стремился владеть – в нём сохранялась первичная этика бытия.

И потому уничтожение Акбары и Ташчайнара – это не охота, не эпизод выживания, а **акт культурного саморазрушения**. Вместе с волками исчезает **образ свободы как внутреннего достоинства**, как способности быть в мире, не порабощая его. Айтматов показывает: разрушая волчью семью, человек уничтожает в себе то, что соединяло его с космосом, – интуицию равенства живого, чувство сопричастности к великому целому.

Когда гибнет волчья семья, гибнет и возможность человека видеть в живом союзника, равного соучастника бытия. Так **экологическая катастрофа** у Айтматова всегда сопряжена с **катастрофой культурной и духовной**: разрушая природное, человек разрывает собственные корни, теряет способность к состраданию и забывает о происхождении своей свободы. **Свобода умирает не тогда, когда её отнимают, а тогда, когда человек перестаёт узнавать её лик в живом.**

В *«Прощай, Гульсары!»* мифопоэтика соединяется с образом коня как спутника и сакрального животного. Гульсары – это не только верный друг Танабая, но и метафора жизненной энергии, ритма степи, традиционного уклада. Его смерть означает конец целого мира, в котором человек и природа жили в гармонии. Здесь архетип коня превращается в знак экологической этики: нельзя безнака-

занно уничтожать то, что связывает человека с космосом и со временем.

Мифопоэтический пласт у Айтматова играет роль своеобразного «экологического ритуала». Он напоминает о том, что природа сакральна и требует меры. Утрата мифа равносильна утрате этических ограничителей: когда миф разрушается, человек оказывается безоружным перед соблазнами техники и жадности. В этом смысле миф у Айтматова выполняет функцию не только культурной памяти, но и этического закона.

Таким образом, Айтматов создаёт уникальную модель «сакральной экологии»: его художественный мир показывает, что природа не может быть понята в чисто утилитарных категориях. Она мыслится как хранитель культурного кода, а мифы и архетипы становятся формой экологической этики. Убийство оленихи, гибель волков, смерть коня – это не локальные трагедии, а символы цивилизационного распада. Через миф Айтматов возвращает человеку чувство предела, а через экологическую этику восстанавливает мифологическую память.

### **8.3. Этика ответственности и пределы техники**

Важнейшей чертой философской экософии Чингиза Айтматова является соединение художественных образов с фундаментальными идеями этики XX века, в первую очередь – с принципом ответственности Ганса Йонаса, критикой техники Мартина Хайдеггера, глубинной экологией Арне Нэсса и «земельной этикой» Альдо Леопольда. Писатель не цитирует философов напрямую, но его тексты художественно воплощают эти концепции, превращая их в судьбы героев и символы природы.

У Ханса Йонаса принцип ответственности формулируется как нравственный императив новой эпохи: **«Поступай так, чтобы последствия твоих действий были совместимы с продолжением подлинной жизни на Земле»**. Айтматов художественно раскрывает этот императив, показывая, что нарушение меры ответственности ведёт к катастрофе не только природной, но и духовной.

В *«Плахе»* уничтожение стада сайгаков становится не просто преступлением против природы, но актом, который лишает будущие поколения возможности **наследовать гармоничный мир**. Здесь утрата биологического равновесия превращается в **символ исторической вины**: человек, убивающий ради наживы, разрушает не только стадо, но и саму возможность продолжения жизни.

В *«Белом пароходе»* убийство сакральной оленихи взрослыми героями – это уже не просто нарушение экологического закона, а **разрыв культурной памяти**. Взрослые предают детей – тех, кто должен был унаследовать сакральный код, связывающий человека с природой и предками. Духовное преступление становится зеркалом экологического, а утрата мифа – утратой самого смысла бытия.

В *«Плахе»* гибель волчьей семьи воплощает **крах экологической устойчивости**, лишаяющей будущие поколения их права на целостный мир. Волки, символы свободы и природного равновесия, исчезают вместе с самой идеей меры, и потому человек разрушает не только внешнюю природу, но и **возможность внутренней гармонии**.

Все эти образы воплощают мысль Йонаса: **ответственность перед будущим – это не добродетель, а условие самого существования человечества**. Нарушая её, человек

отказывается от своей роли хранителя жизни и становится разрушителем собственного дома. **Ответственность – это память о будущем;** потеряв её, человек превращает жизнь в эксперимент над самим собой.

Айтматов переключается и с критикой техники у Хайдеггера. В его произведениях техника никогда не является нейтральным инструментом. Автомобили, прожектора и оружие в *«Плахе»* превращают охоту в механизированное убийство, где исчезают мера и сострадание. Биотехнологии в *«Тавре Кассандры»* демонстрируют предельный вариант «поста́ва»: когда сама жизнь редуцируется к ресурсу для эксперимента. Айтматов показывает, что техника, вырванная из контекста меры, становится силой отчуждения и дегуманизации, подтверждая диагноз Хайдеггера о «насильственном раскрытии бытия».

Арне Нэсс в своей «глубинной экологии» утверждал, что живое обладает самоценностью, которая не сводится к пользе для человека. Этот тезис находит в творчестве Айтматова яркое художественное воплощение. Волчица Акбара и Ташчайнар в *«Плахе»*, конь Гульсары в одноимённой повести, снежный барс в *«Когда падают горы»* изображены не как «животные персонажи», а как со-субъекты, чья жизнь, боль и судьба равноправны человеческим. Айтматов показывает: признание ценности животного – условие сохранения человечности.

Особое место занимает «земельная этика» Леопольда, согласно которой добро – это то, что сохраняет целостность, устойчивость и красоту «сообщества земли». В произведениях Айтматова любое нарушение меры – браконьерство, бюрократическое насилие, уничтожение сакрального животного – разрушает именно эту

целостность. Но вместе с тем его тексты показывают и возможность иной позиции: герои-хранители, такие как Танабай или мальчик из «Белого парохода», находят достоинство именно в верности природе, в сохранении меры и памяти.

Таким образом, Айтматов создаёт художественную модель этики ответственности и пределов техники. Он показывает, что техника – испытание человечности. Она может служить созиданию только тогда, когда подчинена мере, традиции, этике ответственности. Но если техника освобождается от этих ограничителей, она становится силой разрушения, которая уничтожает не только природу, но и саму основу человеческого существования. В этом смысле его художественный мир является философским манифестом: пределы вмешательства в природу – это не ограничение свободы, а условие подлинного будущего.

#### **8.4. Онтология космической ответственности**

В художественном мире Чингиза Айтматова экологическая проблематика никогда не ограничивается уровнем локальных конфликтов между человеком и природой. Его тексты настойчиво переводят дискуссию в онтологический регистр: любое разрушение природы предстаёт как вмешательство в космический порядок, как нарушение равновесия, которое связывает человека со Вселенной. Именно поэтому в прозе писателя так часто возникает ощущение, что катастрофа в степи, гибель животных или утрата мифологического символа не остаются частным событием – они резонируют в универсуме, становясь знаком утраты меры на уровне космоса.

Айтматов близок к традиции космического гуманизма Николая Фёдорова, для которого человек несёт ответственность не только перед своими современниками, но и перед всем мирозданием, включая умерших и грядущих поколений. У Фёдорова мысль об «общем деле» объединяет идею воскресения предков и заботу о грядущем человечества. У Айтматова художественный образ перекликается с этим горизонтом: его герои постоянно испытывают чувство долга не только перед народом, но и перед природой как универсальным наследием. Экологическая ответственность в этом ключе превращается в ответственность космическую, включающую в себя прошлое, настоящее и будущее.

Не менее значимой оказывается связь с концепцией ноосферы Владимира Вернадского. Согласно его учению, человеческая мысль – новая геологическая сила, изменяющая лик планеты и воздействующая на судьбу космоса. Айтматов художественно иллюстрирует этот тезис: его герои своими поступками изменяют не только окружающую среду, но и саму ткань бытия. Браконьеры, уничтожающие сайгаков, или бюрократы, разрушающие сакральные мифы, выступают как агенты разрушения не только локальной природы, но и универсального равновесия. Герои-хранители, напротив, через уважение к природе, через верность традиции сохраняют возможность будущего – не только земного, но и космического.

Особое место занимает в его творчестве переживание «космического чувства», о котором говорил Альберт Эйнштейн. Это чувство сопричастности целому, рождающееся в момент созерцания звёздного неба, бескрайней степи, полёта журавлей. У Айтматова герои, сохранившие связь с природой, испытывают это чувство как источник досто-

инства и духовной устойчивости. Так, мальчик из «*Белого парохода*», мечтающий об «оленьей родине», стремится обрести гармонию, которая выходит за пределы земного; Танабай в «*Прощай, Гульсары!*» в своём прощании с конём переживает сопричастность к циклам вечности; герои «*Буранного полустанка*» в буре слышат не только стихию, но и голос мироздания.

Таким образом, Айтматов создаёт онтологию космической ответственности. В ней каждое действие – убийство животного, разрушение мифа, эксплуатация земли – оказывается значимым не только для локальной культуры или общества, но и для Вселенной как целого. Природа предстаёт как посредник между человеком и космосом, а отношение к ней становится проверкой подлинности человеческого существования. Эта онтология соединяет восточную идею гармонии, западный экзистенциализм с его акцентом на границах и ответственности и русскую космическую мысль с её устремлением к универсальному целому.

В конечном счёте философия Айтматова утверждает: сохранить природу – значит сохранить Вселенную в её гармонии, а вместе с тем – и самого человека как часть великого ритма бытия. Космос в его произведениях перестаёт быть абстрактной бездной и превращается в живое целое, которое требует от человека ответственности, меры и уважения.

## **8.5. Актуальные импликации**

Айтматовская экософия – это не только художественно-философское наследие, но и актуальный источник практических ориентиров для современного челове-

ства. В его текстах содержатся идеи, которые способны стать основой для формирования новой этики, культурных практик и политических решений в эпоху глобальных кризисов.

**Для философии.** Айтматов создаёт оригинальную модель мышления, которая соединяет мифопоэтику, онтологию и этику. Его тексты – это не просто литературные произведения, а своего рода философская лаборатория, где разрабатывается новая парадигма отношения к природе и технике. В отличие от абстрактных теоретических построений его философия укоренена в судьбах людей, животных, в образах степи, гор и космоса. Это делает её «экзистенциально зримой»: философия у Айтматова всегда воплощается в конкретном, что повышает её убедительность и силу.

**Для культуры и образования.** Произведения Айтматова можно рассматривать как инструмент экологического воспитания и формирования «этики меры». В условиях, когда глобальные дискурсы о климате и биоразнообразии зачастую воспринимаются как абстрактные цифры и отчёты, художественные образы – сайгаки, волчица Акбара, Рогатая олениха, Гульсары, снежный барс – становятся универсальными символами, которые способны пробудить эмпатию и чувство ответственности. Включение этих текстов в школьные и университетские программы может сформировать у новых поколений особое мировидение, где уважение к природе становится частью культурной идентичности.

**Для политики.** Айтматов задаёт контуры того, что можно назвать политикой «бережного прогресса». Он предостерегает от технократической самонадеянности

и утверждает, что развитие возможно лишь при соблюдении меры. Это перекликается с современными идеями устойчивого развития, климатической справедливости, «зелёной экономики». Айтматов также подсказывает важность обращения к коренным знаниям и традициям кочевых культур Центральной Азии. В них содержатся механизмы самоконтроля – сезонное использование пастбищ, сакрализация животных, ритуалы, регулирующие охоту, – которые могут служить основой для новых форм экологической политики.

**Для глобального мира.** Уроки Айтматова имеют универсальное значение. Его тексты предупреждают: экологический кризис – это не только кризис природы, но и кризис культуры, памяти, идентичности. В этом смысле он становится одним из тех мыслителей, кто переводит локальный опыт Центральной Азии в универсальный язык планетарного масштаба. Его наследие может быть прочитано как своеобразный манифест «экоцентрического гуманизма», где человек мыслится не господином, а участником общего бытия, ответственным перед природой и космосом.

**Итог.** Актуальные импликации творчества Айтматова состоят в том, что оно соединяет художественное и философское, локальное и глобальное, традиционное и современное. Его тексты можно рассматривать как нравственный кодекс XXI века: они предупреждают о границах вмешательства в природу, призывают к ответственности и открывают возможность для формирования новой цивилизационной модели, где гармония с природой становится основой человеческого достоинства и будущего.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В монографии авторы стремились показать: художественный мир Чингиза Айтматова – это не «литература о природе» в привычном смысле, а цельная философско-этическая система, в которой природа мыслится и переживается как равноправный субъект бытия. На протяжении работы мы последовательно реконструировали эту систему: от перехода «от фона к актору» – к многослойности функций природы; от мифопоэтики и архетипов – к онтологии памяти и ответственности; от анализа отдельных произведений – к тематическим узлам и современным импликациям. В итоге перед нами предстала **экософия Айтматова** – оригинальная модель мышления, соединяющая эстетическое, этическое, онтологическое и космологическое измерения.

**1. Природа как субъект и со-действующий участник истории.** Главный тезис книги таков: у Айтматова природа не обслуживает человеческий сюжет, а ведёт свой собственный, и нередко именно он диктует развязки. Буря, мрак, снег, высота гор, поведение животных – всё это не «описательный фон», а **язык мира**, на котором он отвечает человеку. Из этого проистекает ключевая категория монографии – **онтология со-действия**: человек и нечеловеческое образуют сеть взаимного воздействия, где каждый акт вмешательства порождает ответ. В этой логике этика перестаёт быть чисто межчеловеческой: она обретает форму **этической каузальности**, распространяющейся на всё живое.

**2. Многослойность природы: среда, зеркало, трибунал, свидетель.** В корпусе произведений выявляется

устойчивая «четырёхступенчатая» структура: природа как жизненная среда; как зеркало внутреннего; как **этический трибунал**, реагирующий на насилие; и как **сакральный свидетель**, хранящий память рода. Эти слои не сосуществуют параллельно – они взаимно пронизывают друг друга. Отсюда высокая плотность смыслов: конкретный ландшафт одновременно задаёт ритм труда, отражает душевное состояние, выносит моральный вердикт и удерживает культурную преемственность.

**3. Мифопоэтика как экология памяти.** Айтматов возвращает мифу не декоративный, а **конститутивный** статус. Олениха, волк, конь – это не аллегории «вообще», а **архетипы меры и предела**, культурные механизмы самоконтроля. Их уничтожение художественно равно разрушению этических границ. Так формируется понятие **сакральной экологии**: охрана живого встраивается в охрану памяти, а разрыв с мифом – в разрыв с космосом.

**4. Техника, «постав» и традиционная мера.** Айтматов показывает, что техника не нейтральна: она воплощает способ отношения к миру. Когда техника подчинена **мере**, она расширяет человеческие возможности, не разрывая ткань жизни; когда же она работает в регистре «постав», мир редуцируется к «стоечному фонду», а человек – к пользователю ресурса. В повестях и романах этот сдвиг прослеживается от браконьерского прожектора до лабораторного стола: от ускоренного уничтожения стада – к соблазну переписывать саму структуру живого. Ответ Айтматова – не технофобия, а **этика ответственности** и восстановление культурных ограничителей, выработанных традициями.

**5. Кейсы как «полевые эксперименты» экософии.** Анализ «Плахи», «Буранного полустанка», «Белого парохода», «Прощай, Гульсары!», «Когда падают горы (Вечная невеста)», «Тавра Кассандры» позволил увидеть, как общие принципы воплощаются в событиях и судьбах. От истребления сайгаков до трагедии волчьей семьи, от убийства сакральной оленихи до испытания «пределом барса», от степной цикличности до биотехнического соблазна – везде срабатывает единая матрица: **нарушение меры → разрушение связи с живым → деградация человека → ответ мира.** Так художественная ткань произведений становится **эмпирикой** философских тезисов.

**6. Человек и Вселенная: расширение масштаба ответственности.** Экологический сюжет у Айтматова перерастает в космологический. Мир не исчерпывается локальным ландшафтом: степь открывается к небу, горы – к безднам времени, полёт журавлей – к «внутренней бесконечности» человека. Отсюда вытекает идея **космической ответственности**: забота о живом – это забота о гармонии целого, а не только о благополучии вида. В этом узле сходятся восточная идея взаимозависимости всего сущего, европейская проблематика отчуждения и русская космическая мысль.

**7. Современные уроки: от чтения к практикам.** Айтматовские интуиции удивительно резонируют с повесткой XXI века: потеря биоразнообразия, климатические потрясения, кризис экосистем, биотехнологические дилеммы. Из художественной философии следует практическая программа:

- **культурная экология** (искусство как инструмент воспитания эмпатии к живому);

- **образовательная реформа** (включение экософского канона в учебные траектории);
- **этика технологий** (признание «предела вмешательства» и ответственность за долгие последствия);
- **права природы** и институциональные механизмы, учитывающие агентность нечеловеческого;
- **коренные знания** как ресурс устойчивости (ритмы кочевого уклада, сакрализация животных, ритуалы меры). Центральноазиатский контекст придаёт этим шагам особую остроту: региональные катастрофы (ледники, пастбища, аральская трагедия) требуют не только техник, но и **нового воображения** – того, которое Айтматов формирует.

**8. Теоретические вклады монографии.** В ходе исследования были артикулированы рабочие понятия, полезные для дальнейшей гуманитарной и междисциплинарной работы:

- **онтология со-действия** (природа как актер и со-участник);
- **сакральная экология** (миф как носитель меры);
- **этическая каузальность** (нравственная причинность экологических поступков);
- **традиционная мера** как культурный ограничитель техники;
- **моральная метеорология** (стихии как язык вердикта мира).

Эти категории позволяют переводить художественные интуиции в аналитический аппарат без утраты их живой плотности.

**9. О границах и перспективах исследования.** Сознательно остаются открытыми линии сопоставлений: с

сибирской «деревенской прозой», латиноамериканской магической реальностью, с автохтонными экософиями других регионов. Требуется отдельного разговора и «цифровое измерение» техники – как продолжить айтматовскую критику в эпоху ИИ и платформенных экосистем. Наконец, перспективны междисциплинарные работы на стыке литературоведения, антропологии, права и политической экологии (включая правосубъектность рек, лесов, экосистем).

**10. Итоговая формула.** Айтматов утверждает простую и трудную истину: **природа – не вещь, а собеседник; не фонд, а память; не ресурс, а закон.** Забота о природе – забота о самом основании бытия. Там, где нарушена мера, разрушается не только ландшафт – **рушится человек.** Там, где восстановлена связь с живым, открывается возможность будущего для культуры, общества, Вселенной, частью которой мы остаёмся.

Подводя черту, можно сказать: творчество Чингиза Айтматова – **философская реабилитация природы** и одновременно проект **экоцентрического гуманизма.** Он возвращает миру голос, а человеку – способность слышать. И если эта монография помогла хоть немного точнее настроить слух к этому голосу – значит, её задача выполнена.

## ЛИТЕРАТУРЫ:

*Айтматов Ч.* Белый пароход. – М.: Советский писатель, 1970.

*Айтматов Ч.* Плаха (И дольше века длится день). – М.: Советский писатель, 1980.

*Айтматов Ч.* Когда падают горы (Вечная невеста). – Бишкек: Шам, 2006.

*Айтматов Ч.* Плаха. – М.: Советский писатель, 1986.

*Айтматов Ч.* Прощай, Гульсары! – М.: Молодая гвардия, 1966.

*Айтматов Ч.* Тавро Кассандры. – М.: Республика, 1996.

*Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. – М.: ЦентрКом, 1996.

*Вернадский В.И.* Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис-Пресс, 2004.

*Вернадский В.И.* Научная мысль как планетное явление. – М.: Наука, 1991.

*Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – М.: Логос, 2004.

*Джонас Г.* Принцип ответственности: Опыт этики для технологической цивилизации. – М.: Айрис-Пресс, 2004.

*Камю А.* Миф о Сизифе. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1990.

*Карсон Р.* Молчаливая весна. – М.: Прогресс, 1972.

*Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ ВШЭ, 2000.

*Латур Б.* Политики природы: Как привить наукам демократию. – М.: Ad Marginem, 2004.

*Леопольд А.* Календарь песчаного края. – М.: ЛИБРОКОМ, 2008.

*Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994.

*Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента, 1999.

*Морен Э.* Метод. Природа природы. – М.: Прогресс-Традиция, 2005.

*Нэсс А.* Экология, сообщество и образ жизни. – СПб.: Алетей, 2001.

*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. – М.: Республика, 2000.

*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. – М.: Наука, 1987.

*Уайт Л.* Исторические корни нашего экологического кризиса. – М.: Прогресс, 1992.

*Хайдеггер М.* Вопрос о технике. – М.: Ad Marginem, 1997.

*Харэуэй Д.* Манифест киборга. – М.: Ad Marginem, 2017.

*Швейцер А.* Культура и этика. – М.: Республика, 1992.

*Элиаде М.* Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994.

*Эллюль Ж.* Техническое общество. – М.: ИРИСЭН, 2007.

*Drengson A. & Inoue Y. (Eds).* (1995). The deep ecology movement: An introductory anthology. Berkeley, CA: North Atlantic Books. (Published in Japanese, 2002).

## *ПРИЛОЖЕНИЯ*

### **ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ КАК ПУБЛИЦИСТ И МЫСЛИТЕЛЬ**

Что означает быть публицистом-мыслителем?

Понятие «публицист-мыслитель» объединяет две фундаментальные роли: аналитика современности и философа, осмысляющего глубинные процессы, формирующие историческую, социальную и культурную динамику общества. Это не просто наблюдатель за текущими событиями, но и исследователь их скрытых закономерностей, пророк, предсказывающий последствия тех или иных тенденций, и стратег, предлагающий интеллектуальные ориентиры для будущего.

Публицистика в таком понимании выходит далеко за рамки традиционной журналистики, задача которой сводится к оперативному освещению фактов и выражению мнений. Она становится мощным инструментом философского исследования, позволяя проникать в суть исторических процессов, вскрывать причины кризисов, анализировать конфликты ценностей и формировать новые мировоззренческие подходы. В отличие от обывательского взгляда на действительность, ограниченного поверхностными явлениями, публицист-мыслитель стремится постичь глубинные механизмы изменений, выявить скрытые импульсы, управляющие развитием общества, и поставить перед читателем вопросы, которые имеют не только сиюминутное, но и долгосрочное значение.

Однако его миссия не сводится лишь к критическому осмыслению настоящего. Публицист-мыслитель – это также провидец, предчувствующий грядущие пути развития общества и предупреждающий о возможных угрозах. Его слово не только констатирует, но и формирует, влияя на общественное сознание, определяя ценностные ориентиры и предлагая концептуальные модели будущего. Он выходит за рамки узкопрофессионального анализа, превращая свои размышления в средство интеллектуального и духовного воздействия на современников и потомков.

Таким образом, публицист-мыслитель – это не просто автор текстов, но и архитектор общественного мышления, формирующий интеллектуальный ландшафт своего времени. Он не ограничивается описанием явлений, а стремится проникнуть в самую их суть, выявляя глубинные закономерности, которые определяют ход истории и развитие цивилизации. Его слово – это не просто реакция на текущие события, а инструмент воздействия на коллективное сознание, способный изменять восприятие реальности и прокладывать новые пути осмысления действительности.

Обладая аналитическим взглядом философа и проницательностью пророка, публицист-мыслитель чувствует скрытое напряжение в обществе, предвидит грядущие кризисы и указывает на возможные сценарии их преодоления. Его тексты становятся своего рода интеллектуальными маяками, освещающими пути, по которым может пойти человечество. Он не просто фиксирует дух времени, но и активно участвует в его формировании, задавая тон общественной дискуссии и провоцируя глубокие размышления.

При этом сила публициста-мыслителя заключается не только в глубине его анализа, но и в способности вдохновлять, пробуждать сознание, заставлять задумываться о вечных вопросах человеческого существования. Его идеи, облечённые в яркую, выразительную форму, продолжают жить даже спустя десятилетия, становясь частью интеллектуального наследия, которое оказывает влияние на последующие поколения. В этом его особая миссия – быть не просто летописцем своего времени, но и создателем смыслов, которые определяют вектор развития общества.

### **Почему Чингиз Айтматов является публицистом-мыслителем?**

Чингиз Айтматов – уникальная фигура в интеллектуальном пространстве XX века. Он сочетал в себе талант выдающегося писателя и глубокого аналитика, способного выявлять скрытые закономерности общественного развития и предсказывать его возможные траектории. Его публицистика не сводилась к реактивным комментариям на актуальные события, а представляла собой способ осмысления глобальных вызовов современности через призму философии, истории, этики и культуры. Он поднимал не только социальные и политические, но и экзистенциальные вопросы: кризис духовности, утрата культурных корней, опасность разрыва между техническим прогрессом и нравственным развитием человека, дегуманизация общества, стирание индивидуальности в условиях глобализации.

*Публицистика как форма философского осмысления мира...* Одной из ключевых черт Айтматова как публи-

циста-мыслителя было его умение соединять конкретные исторические реалии с общечеловеческими вопросами. Его статьи, выступления и интервью пронизаны тревогой за судьбу человечества. Он не просто анализировал текущие события, но и стремился выявить их первопричины, понять, как прошлое формирует настоящее и какие долгосрочные последствия ожидают мир. Например, он видел в глобализации не только процесс экономической и технологической интеграции, но и серьёзный вызов для национальных культур, традиционных форм идентичности и этических основ человеческого существования.

Айтматов задавался вопросами, способными затронуть каждого: что остаётся от человека, если он теряет связь со своей культурой? Каковы последствия размывания национальных и духовных ориентиров? Эти вопросы он поднимал не только в публицистике, но и в художественных произведениях, где исторические метафоры и притчи становились способом проникнуть в суть эпохи.

*Видение будущего и моральный императив...* Ещё одной важной гранью публицистики Айтматова было стремление осмыслить будущее. Он не просто анализировал настоящее, но и пытался предугадать, куда движется человечество. Писатель предупреждал о рисках технократического подхода к жизни, когда научный и технологический прогресс идёт семимильными шагами, а моральные и этические вопросы остаются на задворках общественного сознания. В этом смысле его размышления перекликаются с идеями крупнейших философов XX века – от Карла Ясперса и Мартина Хайдеггера до Альбера Камю и Эриха Фромма, всех тех, кто попытался вернуть человеку ответственность за собственное бытие. Для Айтматова

моральный императив заключался в том, чтобы сохранить человеческое в человеке, не позволить разуму превратиться в бездушную функцию прогресса. Его видение будущего было не футурологическим прогнозом, а нравственным заветом: техническое могущество без духовного измерения неизбежно оборачивается катастрофой. Поэтому, размышляя о грядущем, он призывал прежде всего к пробуждению совести как к последнему источнику подлинного гуманизма.

Особенно остро Айтматов воспринимал тему дегуманизации. Он предостерегал, что человек, утративший духовные ориентиры и нравственные основы, превращается в «манкурта» – образ, ставший ключевой метафорой его творчества. В публицистике этот образ приобретал ещё более широкий смысл: он использовался для характеристики общества, теряющего историческую память, превращающегося в безликую массу, подверженную манипуляциям и лишённую осознания собственной ценности.

Айтматов подчёркивал, что литература и публицистика должны не просто фиксировать происходящее, но и помогать обществу находить моральные ориентиры. Он был убеждён, что писатель несёт ответственность перед своим народом и будущими поколениями, а его слово – это не просто художественное творчество, а инструмент осознания и преобразований.

*Айтматов как интеллектуальный наследник великих гуманистов...* В этом смысле Айтматов продолжает традиции великих гуманистов – Достоевского, Толстого, Камю, Экзюпери. Как и они, он ставил вопросы, касающиеся не только отдельного человека, но и всего человечества. При этом его голос не растворяется в абстрактной филосо-

фии – он всегда обращён к реальной жизни, к конкретному человеку, к современнику, живущему среди противоречий и вызовов эпохи.

Его способность анализировать и прогнозировать будущее, рассматривать развитие человечества через призму философских и культурных традиций делает его не просто писателем или публицистом, а настоящим мыслителем. Его идеи, высказанные десятилетия назад, остаются актуальными и сегодня, когда мир вновь сталкивается с кризисами идентичности, угрозами дегуманизации и вызовами глобализации. В этом заключается величие его интеллектуального наследия и его особая миссия в истории мысли.

### **Айтматов и его публицистика: философский взгляд...**

Публицистика Чингиза Айтматова, как и его художественная проза, является не просто анализом событий или выражением субъективного мнения – это глубокое философское осмысление судьбы человечества, попытка понять ключевые процессы, определяющие историческое развитие. Он воспринимал слово не только как инструмент самовыражения, но и как способ влияния на общественное сознание, средство пробуждения духовной рефлексии.

Айтматов рассматривал историю не как линейную последовательность событий, а как сложную систему взаимодействия между традицией и новаторством, духовным поиском и технократическим мышлением. Его публицистика была пронизана тревогой за судьбу мира, осознанием ответственности человека перед будущим. Он не просто фиксировал изменения, происходящие в обществе, но

и стремился понять, к чему они ведут, какие угрозы таят в себе процессы глобализации, утраты культурной идентичности, разрыва между материальным и духовным.

*Публицистика Айтматова: диагностика кризиса современной цивилизации...* Одной из центральных тем публицистики Айтматова является кризис духовности, обусловленный ускорением научно-технического прогресса и отходом человека от традиционных ценностей. Он не отрицал значения технологических достижений, но предостерегал, что их безоглядное внедрение без учёта моральных принципов может привести к дегуманизации общества.

Он критиковал утрату человеком способности сопереживать, замену живого общения цифровыми формами взаимодействия, нивелирование индивидуальности. В своих статьях он подчёркивал, что стремление к комфорту и материальному благополучию не должно подменять смысл человеческого существования, а прогресс должен сопровождаться духовным развитием.

Айтматов видел главную угрозу будущего не столько в техническом прогрессе, сколько в **духовном конформизме** – в отказе человека от самостоятельного мышления, в готовности принимать удобные идеологические схемы вместо того, чтобы задавать вопросы и искать глубинные смыслы. Он предупреждал: опасность XXI века заключается не в машинах, а в **возможности превращения человека в «манкурта»** – образ, который он создал в романе *«И дальше века длится день»*. Манкурт – это не просто раб, лишённый памяти, а человек, утративший внутреннюю связь с истоками, забывший, кем он был и зачем живёт. Это существо, лишённое культурного кода, духовных ориентиров и способности к нравственному выбору.

В этой метафоре Айтматов предвосхищает кризис современного сознания: человек, утративший историческую и духовную память, становится **управляемым механизмом**, способным выполнять команды, но не способным мыслить. Манкуртизация у Айтматова – это не только социальный процесс, но и **философская категория**, выражающая утрату внутренней свободы.

Связь публицистики и художественного творчества у Айтматова органична: его романы – это не просто истории о судьбах людей, а **философские притчи о судьбах человечества**. Через художественный образ он высказывает публицистическую мысль, превращая её в живое переживание. Его художественная речь – форма философии, где аргумент заменён метафорой, а тезис – судьбой героя.

Роман «*И дольше века длится день*» становится **романом-предостережением**. Это не только эпос о столкновении традиции и прогресса, но и глубокое размышление о судьбе цивилизации, утрачивающей связь с культурными корнями. Айтматов показывает, что система, построенная на идеологическом послушании, способна подчинить себе человека, **лишить его способности критически мыслить**, превратить его в безмолвного исполнителя, существующего по инерции.

Так художественное слово Айтматова становится **формой философского сопротивления**. Его романы не просто повествуют, они **разоблачают механизм отчуждения**, пробуждают в человеке способность помнить, чувствовать, размышлять. Публицистика у Айтматова не отделена от художественности: она растворена в образах, ритмах и судьбах, превращая литературу в пространство этического и экзистенциального диалога.

**Память у Айтматова – форма мышления. Потеряв её, человек перестаёт быть личностью и становится частью чужого замысла.**

«Плах» – одно из самых ярких произведений Айтматова, в котором публицистическая проблематика выражена особенно ярко. В романе поднимается вопрос о границах морали, о том, насколько человек способен противостоять злу и где пролегает граница между нравственным выбором и инстинктами. Айтматов показывает, что современный мир часто ставит человека перед дилеммой, правильное решение которой требует мужества и осознанного выбора.

В «Буранном полустанке» Айтматов исследует столкновение традиционного уклада жизни и нового технократического мира. Он показывает, как легко человек теряет свою индивидуальность, подчиняясь массовым идеям, и как сложно сохранить личностную автономию в эпоху глобальных перемен.

*Айтматов как интеллектуальный ориентир...* Айтматов не просто анализировал процессы, происходящие в обществе, но и предлагал интеллектуальные ориентиры, которые могли бы помочь человечеству сохранить нравственные основы. Он подчёркивал, что литература и публицистика должны не просто фиксировать происходящее, но и способствовать духовному пробуждению общества, помогать человеку находить ответы на фундаментальные вопросы бытия.

Он не давал готовых рецептов, но ставил перед читателем вопросы, требующие глубокого осмысления. Именно в этом проявляется его роль как публициста-мыслителя: он не просто комментировал реальность, но

стремился осмыслить её на философском уровне, создавая тексты.

Его наследие – это не только художественные произведения, но и мощный интеллектуальный фундамент, помогающий понять, куда движется человечество и какие духовные ориентиры могут сохранить его истинную сущность.

Произведения Чингиза Айтматова представляют собой не просто литературные повествования, но глубокие философские размышления, в которых художественный образ служит инструментом анализа ключевых проблем человеческого существования. В них отчётливо прослеживается связь с публицистической мыслью автора: через судьбы героев, столкновения мировоззренческих систем, через поиск ответов на экзистенциальные вопросы Айтматов ведёт диалог о смысле жизни, свободе, нравственности и судьбе цивилизации.

В своём творчестве Айтматов сочетал элементы философии, публицистики и художественного осмысления реальности, создавая произведения, в которых затрагивались фундаментальные вопросы бытия. Он не только исследовал судьбу отдельного человека, но и предлагал масштабное видение истории, культуры, нравственных ценностей, рассматривая их в свете глобальных процессов.

Одним из центральных мотивов творчества Айтматова является столкновение традиционного уклада с новым, зачастую механистичным и обезличенным миром. В его произведениях этот конфликт предстаёт не просто как противостояние прошлого и будущего, а как глубокая философская проблема: сможет ли человечество, вступая в эпоху технологического прогресса, сохранить духовные ориентиры, не утратить саму суть человеческой природы?

*Манкуртизм как метафора духовной деградации в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»...* Образ манкурта в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» занимает особое место в философской концепции автора. Манкурт – человек, полностью лишённый памяти, а значит, и своей идентичности, превращённый в бездумное существо, лишённое воли и способности к рефлексии. Это не просто трагедия отдельного индивида, а символическое изображение процесса духовного угасания, которое может постичь целые народы и цивилизации.

Айтматов использует древнюю легенду о манкуртах, чтобы показать механизм тотального контроля над сознанием, который делает человека покорным орудием чужой воли. Враги надевали на пленников туго натянутую верблюжью кожу, которая, высыхая под палящим солнцем, сильно сжимала голову, лишая жертву воспоминаний. Такой человек терял своё прошлое, связь с семьёй, культурой, историей и превращался в безвольного раба, способного лишь беспрекословно выполнять приказы своего хозяина.

Айтматов переносит эту древнюю историю в современный контекст, превращая её в универсальную метафору. Манкуртизация в романе не ограничивается физическими пытками, она становится символом социального и духовного подавления личности. Это процесс, при котором общество или государство лишает людей исторической памяти, заменяя её удобными для системы мифами, превращая их в управляемых существ, неспособных мыслить самостоятельно.

## Манкуртизм в широком смысле: социальный и культурный контекст

Манкуртизм, по мнению Айтматова, – это не просто явление прошлого, а реальная угроза современности. Это состояние, при котором человек отрекается от своих корней, теряет способность критически мыслить и становится заложником навязанных ценностей. В этом смысле образ манкурта приобретает глобальное значение, выходя за рамки конкретной исторической эпохи.

Айтматов показывает, что процесс превращения человека в манкурта может происходить на разных уровнях:

- индивидуальный: человек теряет связь со своими корнями;
- социальный: общество, утратившее свою историю, культуру и традиции, превращается в безликую массу, подверженную манипуляциям и внешнему управлению;
- глобальный: цивилизация, утратившая духовные ориентиры, рискует превратиться в механистическое общество, где личность подчинена безликим идеологическим или технологическим процессам.

Таким образом, манкурт в романе Айтматова – это не просто жертва физического насилия, а метафора духовного рабства, в котором человек становится чужим даже самому себе. Это предупреждение о том, что утрата памяти ведёт к потере идентичности, разрушению внутреннего мира и превращению личности в безвольный инструмент в чужих руках.

*Контраст между земной цивилизацией и инопланетной расой: альтернативный путь развития...* На фоне темы манкуртизма Айтматов вводит в роман ещё одну важную

философскую линию – контакт землян с высокоразвитой инопланетной цивилизацией, представленной народом Лесных Братьев. Этот сюжетный пласт становится глубокой аллегорией, противопоставляющей два возможных пути развития человечества:

путь манкуртов – деградация сознания, утрата духовной самостоятельности и критического мышления, превращение человека в манкурта;

путь Лесных Братьев – развитие, основанное на гармонии, коллективной ответственности, уважении к истории, культуре и природе, где каждый человек осознаёт свою связь с миром и действует не во вред, а на благо человечества.

Айтматов ставит перед читателем ключевой вопрос: способен ли человек преодолеть эгоцентризм, материальный прагматизм и слепое подчинение или же он неизбежно обречён на духовное рабство и самоуничтожение? Этот контраст служит не просто художественным приёмом, но и философским вызовом, обращённым ко всему человечеству.

Лесные Братья символизируют общество, в котором нет подавления личности, жёсткой властной иерархии и эксплуатации. Они представляют собой модель возможного будущего, в котором человечество могло бы преодолеть эгоцентризм, национальные и социальные границы, отказавшись от насилия и жестокости.

Контакт с инопланетянами в романе приобретает не просто научно-фантастический характер, а становится философским экспериментом: сможет ли человечество принять новый путь развития или останется заложником своего прошлого? Этот вопрос остаётся открытым, но

Айтматов ясно показывает, что сохранение человеческой идентичности и исторической памяти – ключевой фактор, определяющий судьбу цивилизации.

### **Вывод: предостережение Айтматова о будущем человечества**

Таким образом, тема манкуртизма в романе *«И дольше века длится день»* – это не просто трагическая судьба одного человека, а глобальная метафора процессов, происходящих в обществе. Айтматов предупреждает, что без исторической памяти, без культуры и духовных ценностей человек превращается в послушный инструмент в чужих руках.

В то же время роман предлагает альтернативный путь: осознанность, ответственность, единение с природой и уважение к историческому опыту. Айтматов ставит перед читателем сложный, но необходимый вопрос: способен ли человек преодолеть собственный эгоцентризм и конформизм или же он неизбежно обречён на духовную деградацию? Этот вопрос остаётся актуальным и в XXI веке, когда человечество снова сталкивается с угрозами потери идентичности, глобализации, массовой культуры и технологического контроля над сознанием.

*Проблема морального выбора и цена прогресса...* В своих произведениях Айтматов рассматривает проблему морального выбора в условиях разрушения традиционной системы ценностей.

В *«Плахе»* он задаёт читателю вопросы, на которые нет однозначных ответов:

– Где проходит грань между добром и злом?

– Какова ответственность человека перед миром?

– Может ли человек сохранить человечность в эпоху нравственного разложения?

Герои романа «*И дольше века длится день*» сталкиваются с **глубокими моральными дилеммами**, в которых проверяется не только сила характера, но и способность сохранить человечность в бесчеловечных условиях.

**Абуталип Куттыбаев**, человек культуры и гуманистических идеалов, становится жертвой системы, не допускающей инакомыслия. Его судьба символизирует трагедию интеллигенции XX века – тех, кто пытался соединить разум и совесть, но оказался уничтожен машиной идеологического насилия. Едигей, напротив, проходит путь внутреннего пробуждения: он осознаёт, насколько разрушительны социальные механизмы, подчиняющие человека и превращающие его из личности в функцию. В его духовной эволюции воплощено то, что Айтматов называл **моральной памятью человечества** – способностью противостоять обезличиванию и сохранять живое чувство справедливости.

Айтматов показывает, что **прогресс, лишённый духовных ориентиров, превращается в разрушительную силу**. В «*Буранном полустанке*» эта идея получает конкретное выражение: судьбы людей оказываются подчинены холодной логике рациональности, где понятия добра и зла подменяются эффективностью и дисциплиной. Там, где исчезает совесть, техника и порядок становятся новой формой тирании.

Тем самым Айтматов ставит **фундаментальный вопрос о месте человека в истории**. Его герои часто оказываются между прошлым и будущим, между традицией

и новой реальностью, между памятью и забвением. Писатель задаётся вопросом: возможно ли сохранить духовные корни, не отвергая современность? Возможно ли остаться человеком в эпоху, когда мир всё чаще требует послушания, а не размышления?

Именно здесь рождается один из самых мощных символов Айтматова – **мотив манкуртизма**, который превращает забвение в системный принцип дегуманизации. Манкурт – не просто раб, лишённый памяти, а **архетип современного человека**, утратившего связь с историей, природой, культурой, с самим собой. Это человек, лишённый способности помнить и, следовательно, мыслить. Айтматов показывает, что забвение становится формой насилия: тот, кто забывает, перестаёт быть личностью и превращается в элемент управляемой массы.

Так художественное слово Айтматова становится **формой философского сопротивления**. Его романы не просто повествуют – они **разоблачают механизм отчуждения**, пробуждают в человеке способность помнить, чувствовать, размышлять. Публицистика у Айтматова не отделена от художественности: она растворена в образах, ритмах и судьбах, превращая литературу в пространство этического и экзистенциального диалога.

**Память – это единственное, что способно превратить выживание в жизнь. Потеряв её, человек остаётся жив, но уже не человек.**

Важной темой является и проблема ответственности. В произведениях Айтматова человек – не просто наблюдатель исторических событий, но и их участник. Его моральный выбор определяет не только его судьбу, но и будущее общества. В этом смысле автор перекликается с экзистенци-

алистскими идеями Жан-Поля Сартра, утверждая, что свобода выбора неотделима от ответственности за этот выбор.

Айтматов создаёт произведения, которые не просто отражают историческую действительность, но и заставляют задуматься о будущем. Он показывает, что история повторяется, если человек не осознаёт своих ошибок, и что единственный путь к прогрессу – это не только техническое развитие, но и духовное совершенствование.

Айтматов оставил после себя не только выдающиеся литературные произведения, но и мощное интеллектуальное наследие, в котором переплетаются философия, публицистика и художественное осмысление реальности. Его книги остаются актуальными, поскольку затрагивают фундаментальные вопросы, стоящие перед человечеством и по сей день:

– Как сохранить нравственные ориентиры в мире, где стремительный прогресс нередко разрушает традиционные ценности?

– Что формирует личность человека – его прошлое, память, культурные корни или социальные обстоятельства?

– Возможно ли построение гармоничного будущего без осознания ошибок прошлого и сохранения духовных основ цивилизации?

Айтматов не даёт однозначных ответов, но его произведения побуждают читателя задуматься, переосмыслить своё место в истории, свою ответственность за будущее. Именно в этом заключается истинная сила его творчества – оно не только отражает реальность, но и формирует сознание, открывая перед человечеством новые горизонты понимания.

## Наследие Айтматова как публициста и мыслителя

Чингиз Айтматов был не просто выдающимся писателем, но и глубоким философом, публицистом и мыслителем, который переживал за судьбы человечества, анализировал духовные и социальные кризисы и искал пути их преодоления. Его наследие выходит далеко за рамки художественной литературы: это интеллектуальный и нравственный ориентир, способный помочь современному человеку осознать своё место в истории, определить ценностные ориентиры и задуматься о будущем.

Айтматов не был кабинетным философом: его размышления всегда рождались из живого опыта, из столкновения с реальностью, будь то исторические трагедии, научно-технический прогресс или нравственные испытания, с которыми сталкивалось человечество. В его произведениях можно найти предостережения о возможной деградации общества, если оно потеряет связь с культурными и духовными корнями, но в то же время звучит вера в возможность возрождения, если человек обретёт внутреннюю целостность и осознает свою ответственность перед историей.

Одним из ключевых аспектов философии Айтматова является проблема нравственного выбора. В его произведениях герои неизменно сталкиваются с ситуациями, в которых им приходится принимать решения, определяющие их судьбу и судьбу окружающего мира. Этот выбор не всегда прост и однозначен, но именно в нём проявляется подлинная сущность человека.

В романе *«Плаха»* Айтматов задаётся вопросом: способен ли человек противостоять злу, даже если это требует жертв?

Герои книги – антиподы, олицетворяющие разные модели поведения: одни плывут по течению, оправдывая свою пассивность обстоятельствами, другие пытаются бороться, осознавая, что их усилия могут оказаться напрасными. Через этот конфликт писатель поднимает тему нравственной ответственности: общество деградирует не только из-за активного зла, но и из-за молчаливого согласия с ним.

В «*И дольше века длится день*» он развивает эту тему в более широком контексте, рассматривая не только личный выбор, но и судьбу целых народов, которые могут либо сохранить свою идентичность, либо превратиться в «манкуртов» – людей, лишённых памяти и исторического сознания. Эта метафора становится предостережением о том, как легко утратить связь со своими корнями и превратиться в послушный инструмент чужой воли.

Айтматов остро ощущал противоречие между научно-техническим прогрессом и духовными ценностями. Он не отвергал достижения цивилизации, но предупреждал, что прогресс без нравственного фундамента может привести к катастрофическим последствиям.

В романе «*И дольше века длится день*» Айтматов показывает две модели цивилизационного развития: с одной стороны – мир, в котором господствуют жестокость, бездуховность, подавление личности; с другой – инопланетная цивилизация, построенная на гармонии, сотрудничестве и коллективной ответственности. Это не просто фантастический сюжетный ход, а философская аллегория, подчёркивающая, что у человечества всегда есть выбор между самоуничтожением и осознанным развитием.

Айтматов настаивал на том, что будущее зависит от способности человечества сохранять гуманистические идеа-

лы, развивать культуру, воспитывать в себе сострадание и уважение к прошлому. Его произведения – это не только размышления о настоящем, но и попытка заглянуть в будущее, предостеречь, предупредить, направить.

Сегодня, когда мир переживает очередные глобальные потрясения, идеи Айтматова звучат особенно актуально. Его размышления о нравственном выборе, духовных основах цивилизации, об ответственности человека перед будущими поколениями напоминают нам, что материальное благополучие не может быть самоцелью, если оно сопровождается духовной деградацией.

Айтматов оставил после себя не только романы, но и вопросы, которые остаются открытыми и сегодня. Он не даёт готовых ответов, но заставляет задуматься, искать свою истину, осознавать свою причастность к судьбе человечества. Его голос продолжает звучать, обращаясь ко всем, кто готов размышлять о смысле жизни, добре и зле, о выборе, который определяет наше будущее.

Чингиз Айтматов остаётся не просто писателем, а мыслителем, чьё слово – своего рода нравственный компас, способный помочь нам не сбиться с пути в мире, полном противоречий и испытаний. В *«Плахе»* Айтматов поднимает ещё одну важную тему – морального выбора. Герои романа оказываются перед дилеммой: бороться за правду или сдаться. Один из центральных образов романа – Авдий Каллистратов, человек, оказавшийся между двумя мирами: официальной идеологией, в которой он воспитывался, и глубинными нравственными законами, которые пробуждаются в нём. Он осознаёт, что не может молча наблюдать за несправедливостью, поэтому вступает в борьбу, даже когда эта борьба заве-

домо обречена. Его путь – путь нравственных исканий и страданий.

Противоположный ему образ – Бостон, простой чабан, для которого борьба – не философский вопрос, а жестокая реальность. Его выбор продиктован не только этическими соображениями, но и необходимостью защитить свой мир, свою землю, свои ценности. Однако он сталкивается с беспощадностью системы, которая подавляет любую попытку сопротивления, уничтожая не только физически, но и духовно.

Важным символом романа становится образ волчицы Акбары и её детёнышей, которые олицетворяют дикую, первозданную природу, противопоставленную жестокости людей. Эта линия подчёркивает ключевую мысль Айтматова: человечество в своём стремлении к власти и контролю разрушает не только окружающий мир, но и собственную душу. Волчица, потерявшая своих детёнышей, становится метафорой утраты человечности, предостережением о том, к чему приводят безудержная жажда власти, жестокость и равнодушие.

Айтматов показывает, что моральный выбор – это не абстрактное рассуждение, а живой, мучительный процесс, который требует внутренней силы и готовности идти против течения. Через судьбы своих героев он заставляет читателя задуматься: способен ли человек отстоять свою нравственность в мире, где сила и жестокость порой оказываются решающими аргументами? Может ли один человек изменить ход истории или же он неизбежно становится жертвой системы, которая подавляет личность и не терпит инакомыслия? Айтматов ставит эти вопросы с беспощадной откровенностью, показывая, что каждый выбор имеет свою цену.

В «Плахе» перед героями встают сложнейшие моральные дилеммы: поступиться принципами ради выживания или остаться верными своим убеждениям, даже если это приведёт к трагическим последствиям. Одни предпочитают смириться и следовать правилам жестокого мира, другие – сопротивляться, осознавая, что их борьба может быть безнадёжной. Но именно в этом противостоянии раскрывается истинная сущность человека.

Айтматов подчёркивает, что подлинная нравственность заключается не в пустых словах, а проявляется в поступках. Он показывает, как компромиссы с совестью могут привести к духовной деградации, а готовность бороться с несправедливостью – к трагедии. Однако именно в этих трагических судьбах прослеживается надежда: даже если один человек не в силах изменить ход истории, его выбор оставляет след, влияя на окружающих и формируя моральный климат общества.

«Плаха» – это не просто роман о столкновении добра и зла, а глубокое философское размышление о природе человеческой совести, об ответственности и о нравственном выборе. Айтматов показывает, что каждый человек в определённый момент жизни оказывается перед выбором: подчиниться обстоятельствам, поступившись принципами, или следовать зову совести, несмотря на угрозу расплаты.

Герои романа, проходя через жестокие испытания, символизируют разные формы противостояния злу: одни выбирают борьбу, осознавая её обречённость, другие отступают перед страхом, а третьи становятся орудием несправедливости, не имея сил сопротивляться системе. В этом трагическом многообразии судеб писатель исследует не только судьбы отдельных людей, но и духовное со-

стояние общества, которое способно либо поддерживать гуманистические идеалы, либо разрушать их ради удобства и безопасности.

Айтматов не даёт однозначных ответов, но его произведение становится нравственным ориентиром для читателя, напоминая, что истинная сила заключается не в насилии и власти, а в стойкости духа, верности своим убеждениям и способности оставаться человеком даже в самых жестоких условиях. «Плаха» остаётся актуальной и сегодня, поскольку поднимает вечные вопросы: есть ли у человечества надежда преодолеть жестокость и несправедливость? Способно ли общество построить мир, основанный на нравственных принципах, или же оно обречено повторять одни и те же трагические ошибки?

Айтматов ставит перед читателем не только вопросы о добре и зле, но и о границах личной ответственности. Может ли человек, даже в одиночку, противостоять системе, которая уничтожает любое инакомыслие? И если да, то какой ценой?

Сегодня, когда мир переживает очередные глобальные потрясения, идеи Айтматова звучат особенно актуально. Его размышления о нравственном выборе, духовных основах цивилизации, об ответственности человека перед будущими поколениями напоминают нам, что материальное благополучие не может быть самоцелью, если оно сопровождается духовной деградацией.

Айтматов оставил после себя не только романы, но и вопросы, которые остаются открытыми и сегодня. Он не даёт готовых ответов, но заставляет задуматься, искать свою истину, осознавать свою причастность к судьбе человечества. Его голос продолжает звучать, обращаясь ко

всем, кто готов размышлять о смысле жизни, добре и зле, о выборе, который определяет наше будущее.

Чингиз Айтматов остаётся не просто писателем, а мыслителем, чьё слово – своего рода нравственный компас, способный помочь нам не сбиться с пути в мире, полном противоречий и испытаний.

## **Экзистенциальная айтматология (эссе)**

### **Раздумья Едигея**

Иногда я думаю... что самое тяжёлое в жизни – не жара, не холод, не одиночество. Нет. Самое тяжёлое – то, что скапливается внутри, как степной ветер, который проникает в душу. Страх. Молчание. Привычка жить согнувшись. Привычка не спрашивать. Привычка забывать, кто ты.

Старик Казангап как-то сказал: «Волк становится псом не тогда, когда его заковали, а когда он забыл, как воет на свободу». Вот и мы. Мы уже не воем. Мы слушаем. Мы ждём, пока кто-то скажет нам, как жить. Спокойнее так. Удобнее. Не страшно. Но не легче.

Я вспоминаю слова, которые когда-то услышал: «Ты не раб, пока не согласился быть им».

А мы согласились. Потихоньку. Сначала из страха, потом – по привычке. Из заботы о детях. Из усталости. Мы привыкли. И в этом было наше поражение. Но не в том, что нас били, не в том, что мы страдали, а в том, что молчали. Жили так, как велят. Боялись думать сами. Сдавались на милость. И в этом была наша слабость.

Я вспоминаю Юнуса. Он остался человеком. Даже когда смерть стояла рядом, а из него пытались выжать всё, что возможно. Его не сломали. Он не стал тем, кем его хотели видеть. Он не отдал свою душу. Даже когда от него требовали забыть свою веру, свою честь, свою идентичность. Он не подчинился. И в этом – его свобода. Не внешняя. Внутренняя. Та, что не зависит от оков и тирании.

А ведь свобода – это не просто отсутствие цепей. Это отсутствие страха. Страх, который живёт внутри. Страх перед мнением окружающих, перед осуждением, перед ошибками. Мы все рабы. Рабы привычек. Рабы того, что «так принято». Мы живём так, как нам велят, даже если никто не говорит нам этого прямо.

Я часто думаю: может, чтобы стать свободным, не нужно срывать оковы. Может, достаточно понять, что ты сам себе их надел. Страх. Привычка. Ложные надежды. И вот я стою в степи, один, и чувствую, как каждый шаг – это шаг к себе, шаг к тому, чтобы снова стать человеком. Без оправданий, без оглядки. Просто быть собой. Но как это сделать, если ты привык быть кем-то другим?

Я вспоминаю дни, когда мы с друзьями сидели в степи, слушали ночное дыхание земли. В такие моменты всё казалось простым. Даже те тяготы, что мы несём, казались частью нас, частью этой вечной, необъятной природы. Здесь не было жалоб. Здесь была свобода. Не громкая, не осуждающая, но настоящая. Свобода быть. Просто быть. И всё, что ты мог сделать, – это существовать. Существовать в согласии с собой.

Но время не стоит на месте. Степь меняется. Меняется и человек. И вот теперь, когда я стою здесь, один, я думаю: как удержаться от старых привычек? Как не сдаться, как

не поддаться новым страхам? Как не стать тем, кем все хотят тебя видеть, а быть собой? Не может быть свободы, пока ты не научишься отпустить свою боль, свою усталость, свою злобу.

Я вспоминаю, как когда-то смотрел на Юнуса. Как он стоял перед теми, кто его унижал, и не сдался. В его глазах была эта свобода, которую не отнять. Даже когда его слова были простыми, а его тело измучено, он оставался хозяином своей души.

И вот я думаю: может, чтобы стать свободным, не нужно идти к идеалу. Нужно научиться быть самим собой. И, может быть, в этой тишине, в ночной степи, я, как и Юнус, должен найти свою правду. Правда о том, кто я есть. Правда, которая не зависит от чужих взглядов и мнений.

И вот теперь, глядя в этот бескрайний горизонт, я спрашиваю себя: смогу ли я действительно быть свободным? Смогу ли я стать тем, кто не боится идти в ночь, не боится быть собой? Я не знаю. Но я учусь. Учусь быть честным с собой. Учусь не бояться своего выбора. И, может быть, в этом есть моя свобода – не быть рабом страха.

Свобода – это когда ты знаешь, кто ты есть, и не боишься сказать себе правду. Свобода – это когда ты понимаешь, что каждый момент жизни – это твой выбор. И если ты ошибся – ты можешь исправить. Свобода – когда ты идёшь в ночь без фонаря, но с открытыми глазами.

Может быть, я не дойду до конца, может быть, я не буду свободен. Но если хоть один человек услышит это, если хоть один мальчишка – мой внук или чужой – поймёт, что свобода начинается с честности с собой, то, значит, я не зря жил. Может быть, именно это и есть моя борьба – не с миром, а с собой.

\* \* \*

Иногда, сидя в тени старого дерева, я думаю о том, что жизнь – это не просто череда дней и ночей. Это битва. Битва с собой, с тем, что внутри, и с тем, что снаружи. Мы привыкли думать, что главное – это сила, что если мы сильны, то всё остальное будет по плечу. Но мне кажется, сила – это не то, что мы держим в руках. Сила – это то, что держит нас. То, что мы носим в себе и, возможно, даже не замечаем.

Я вспоминаю, как много лет назад, когда я был ещё молод, мне казалось, что всё решается силой. Я мог бы бороться с любым врагом, мог бы победить, если бы только захотел. Но теперь, с годами, я понимаю, что сила не всегда помогает. Я понял, что самые большие враги – это не те, кто стоят перед нами, а те, что внутри нас. Наши страхи, сомнения, наша усталость. И именно они часто побеждают нас, не давая двигаться вперёд.

Я вспоминаю, как много раз я пытался освободиться от этих внутренних оков. Как часто я сражался с самим собой, пытаясь победить свой страх. Но ничего не получалось. Почему? Потому что я думал, что сила приходит извне. Но на самом деле она начинается с нас самих. Она приходит не тогда, когда ты борешься с чем-то внешним. Сила приходит, когда ты перестаёшь бояться того, что скрывается внутри тебя.

Мне часто говорят, что нужно быть сильным, что нужно идти вперёд, не оглядываясь. Но я начинаю понимать, что иногда сила – это не просто идти. Сила – это знать, когда нужно остановиться, когда нужно отказаться от борьбы и просто быть. Быть честным с собой. Это сложнее, чем любое сражение с внешним миром.

Иногда я вспоминаю, как, будучи молодым, я был полон амбиций и жажды побед. Всё казалось возможным. Но с годами я понял, что настоящая сила не в победах. Сила в том, чтобы принять, что ты не можешь контролировать всё. Сила в том, чтобы принять, что ты не всегда будешь первым. И это не делает тебя слабым. Это делает тебя человеком.

Я часто спрашиваю себя: смогу ли я когда-нибудь быть тем, кем хочу быть? Смогу ли я победить все эти внутренние барьеры, которые сковывают меня, как оковы на ногах? Я не знаю. Но я учусь. Учусь принимать свой страх и не давать ему управлять собой.

\* \* \*

В жизни бывает так, что каждый день похож на другой. Ты просыпаешься, работаешь, говоришь с людьми, а вечером возвращаешься в свою пустую комнату, где остаёшься один с собой. В такие моменты начинаешь думать: а что, собственно, я ищу? Почему каждый день повторяется, как злая карусель? Я ищу ответы. Но, кажется, все вопросы уже заданы. И никто на них не отвечает. Или, может, я сам боюсь услышать ответы?

Я вспоминаю, как раньше мне казалось, что мир – это просто цепочка событий, которые можно понять, если достаточно сильно постараться. Но с годами я понял, что мир не хочет быть понятным. Мир не откроется тебе, если ты не готов его понять. Он не поддастся, если ты не готов признать, что в нём есть то, что выходит за пределы твоего понимания.

Я часто думаю о том, как много людей живут, не задумываясь о смысле. Они просто делают своё дело, не спра-

шивая, для чего они это делают. И я тоже когда-то был таким. Я работал, жил, не думая о том, что всё это имеет какой-то смысл. Но сейчас я понимаю, что смысл не находится снаружи. Он внутри. И если ты не ищешь его в себе, ты никогда его не найдёшь.

Я помню, как я пытался быть кем-то другим. Как я пытался соответствовать чужим ожиданиям. Но все эти попытки были тщетными. В конце концов я понял, что быть собой – это не значит быть лучшим. Быть собой – это значит не пытаться быть кем-то другим. Это значит не прятать свою боль, не прятать свои слабости. Быть собой – это значит не бояться признаться себе, что ты не идеален. И это нормально. Это часть жизни.

Когда я думаю о своём прошлом, я понимаю, что многие ошибки я сделал именно из-за страха. Страх быть собой. Страх не оправдать чужих ожиданий. Я думал, что если буду соответствовать всем требованиям, то буду счастлив. Но счастье не приходит от того, чтобы угодить всем. Счастье приходит от того, чтобы быть честным с собой, чтобы не предавать себя.

Теперь я знаю, что нет смысла искать ответы там, где их нет. И, может быть, самое главное – это не ответы, а вопросы. Вопросы, которые ты задаёшь себе, когда остаёшься один на один с собой. И не всегда важно, какие ответы ты получаешь. Важно, что ты их задаёшь. Это уже шаг вперёд.

### **Раздумья Жамилы**

Как часто мы говорим себе, что всё будет хорошо, что вот сейчас, завтра, через год, жизнь станет лучше. Но на самом деле мы не знаем, что будет. Мы не знаем, как из-

менится мир, и тем более не знаем, как изменимся мы. Всё может измениться за один день, за один взгляд. Иногда достаточно одного слова, чтобы ты стал другим человеком.

Я вспоминаю, как когда-то верила, что можно жить по чужим правилам. Что можно угодить всем, что можно быть хорошей, послушной, не задавая вопросов. Но с годами я поняла, что это не правда. Ты не можешь угодить всем. Ты не можешь быть хорошей для всех. И самое страшное – ты не можешь быть хорошей для себя, если постоянно прячешь свои настоящие чувства, если постоянно стараешься быть кем-то другой.

Я часто думаю о том, как много лет я тратила на то, чтобы быть тем, кем меня хотели видеть другие. Я думала, что если буду такой, как они хотят, если буду угождать всем, то смогу быть счастливой. Но счастье не в этом. Счастье – это когда ты принимаешь себя такой, какая ты есть, когда ты не боишься быть уязвимой, когда не боишься показать свои слабости.

И я думаю, что настоящее счастье приходит тогда, когда ты перестаёшь жить в страхе, когда перестаёшь думать о том, как тебя воспримет мир. Ты начинаешь жить для себя. Ты начинаешь думать о том, что тебе нужно, а не о том, что от тебя хотят. И в этом есть сила. Сила в том, чтобы быть честной с собой. Сила в том, чтобы быть настоящей.

Когда я думаю о своём прошлом, мне хочется верить, что всё это было не зря. Что все ошибки, которые я совершила, привели меня к одному – к пониманию, что настоящее счастье не в том, чтобы угождать другим. Настоящее счастье – в том, чтобы быть собой.

И, может быть, именно через боль и сомнения я научилась слышать себя. Я надеюсь, что, несмотря на всё, что

было, я смогу найти свою дорогу – дорогу, которая не обещает лёгкости, но ведёт к подлинности.

Иногда мне кажется, что свобода – это не выбор, не право сделать что-то по-своему. Свобода – это способность сказать «нет» всему, что ты не хочешь. Но почему так трудно сказать «нет»? Почему нам легче сказать «да», даже когда внутри мы чувствуем, что это – ложь?

Я вспоминаю, как я встретила его. Данияра. Он был так прост, так искренен в своей боли и в своём желании быть настоящим. Мы были с ним как две противоположности: я – запутанная в своих чувствах, он – решительный и прямолинейный. Но в нём было что-то, что я искала всю свою жизнь, – истина. Он не прятал свои желания. Он не играл в игры. Он просто был. И я, кажется, влюбилась в эту свободу.

Но почему я не могла быть с ним? Почему я не могла уйти от того, что меня держало? Я думала, что меня держит любовь. Но любовь не должна быть клеткой. Мы привыкаем к привычке, к безопасности, и забываем, что мы – живые, что мы – свободные.

Я не жалею, что встретила его. Но, может быть, я не была готова к тому, чтобы быть свободной. Мой внутренний страх всегда сдерживал меня. Страх перед тем, что будет, если я решу сама, что мне нужно. Страх перед тем, что я не смогу быть верной – не ему, а себе. И что будет, если я сделаю выбор и потеряю всё?

А потом я поняла. Свобода – это не отсутствие страха. Это умение быть с ним и продолжать двигаться вперёд. И я решила: я хочу быть свободной. Я буду. И пусть не всегда это легко, но я готова бороться за себя.

## Раздумья Авдия

Когда я смотрю в тёмные глаза людей, когда вижу их злобу, отчаяние, жестокость, я иногда думаю, что мир не изменится. Он не изменится, потому что человек сам не хочет меняться. Мы живём по привычке, по тем ролям, которые нам навязаны. И если вдруг кто-то решит выйти за рамки этих ролей, он станет чужим. Невозможно быть свободным в мире, где свобода – это исключение.

Я знал, что делаю. Я знал, что мне предстоит не просто уйти, а быть отвергнутым, быть уничтоженным. Я не ошибался. Я не надеялся на что-то лучшее. Я просто делал то, что считал правильным. Может быть, в этом и была моя ошибка – в том, что я думал, что однажды придёт момент, когда всё изменится. И я буду прав, а они – нет.

Но теперь, когда я лежу здесь, осознаю одно: не внешние обстоятельства делают нас рабами. Мы сами становимся рабами, когда начинаем бояться быть честными. Когда начинаем бояться боли, боли правды. Потому что правда, она всегда на твоей стороне. Но она не даёт обещаний. Она просто есть.

Я не жалею о том, что я сделал. Может быть, я ошибался в чём-то. Но я не мог жить иначе. И, может быть, именно это и есть свобода – не угождать, не искать оправданий. Просто жить так, как ты можешь, даже если это невозможно.

\* \* \*

Я всю жизнь искал ответы. Но чем больше я искал, тем меньше я понимал. Я думал, что найду смысл в том, что мне скажут. Я думал, что обрету свободу в служении. Но чем больше я служил, тем больше я чувствовал, как теряю себя.

Я сдался. Я сдался системе. Я стал частью её механизма. Я стал тем, кем мне велели быть. И в какой-то момент я понял, что уже не помню, где был я, а где были «они». Стал частью мира, в котором не было места для моего «я». И вот, сидя на этом месте, я понимаю: я не свободен. Я был свободен тогда, когда я ещё мог сказать себе: «Я есть». Когда я мог сказать: «Я – не машина. Я – человек».

Но теперь, когда мне больше не нужно решать, когда мне не нужно думать, что будет дальше, я понимаю: свобода была всегда со мной. Но я её не увидел. Я был её рабом.

Свобода – это не возможность делать всё, что хочешь. Свобода – это возможность быть собой. Это не то, что тебе дадут. Это то, что ты заберёшь у этого мира.

### **Раздумья Абуталипа**

Я думаю о том, как часто мы теряем то, что у нас есть. Мы не замечаем, как теряем свободу, пока не приходим к моменту, когда не можем ничего изменить. Нас учат молчать, нас учат терпеть. Но что мы на самом деле теряем? Не земля нас держит. Не власть нас держит. Мы сами себя сковываем. Мы становимся рабами собственного молчания, собственного страха.

Я не могу больше молчать. Я не могу больше просто смотреть, как всё уходит. Я видел, как землю забрали у нас. Я видел, как наши дети уезжают в город, чтобы забыть. Но они не могут забыть. И я не могу забыть.

Тот, кто теряет землю, теряет не только дом. Он теряет свою душу. Это страшно. Потому что земля – это не просто почва под ногами. Земля – это твоя память. Это твои корни.

А без корней человек, как дерево, которое не может расти.

Но, может быть, в этом и есть урок. Если ты потерял, если ты упал, ты можешь снова встать. Если ты был рабом, ты можешь стать свободным. Всё начинается с того, что ты больше не боишься быть собой.

### По следам Айтматова...

*(фалсафа-миниатюры)*

#### Вступление ко всему циклу

#### Письма о человеке

#### *Философская преамбула*

Есть времена, когда слово – это воздух.

А есть времена, когда слово – это единственное, что может спасти.

Я не знаю, в каком именно времени ты живёшь, юноша.

Возможно, оно шумное, цифровое, уставшее от чувств.

А возможно – тихое, но опустошённое.

Но я знаю: в любое время человеку трудно – *постоянно быть человеком.*

Не потому что он слаб. А потому что человечность – это *не природа, а выбор.*

Выбор – не один раз, а снова. Каждый день. Иногда – каждый час.

Эти письма не про правила.

Не про успех.

И не про то, как быть «правильным».

Они – о том, как *не потерять себя* в мире, где всё зовёт стать другим.

О том, как сохранить свет, – даже если никто его не ждёт.  
О том, как быть живым, – даже если болит.  
Ты не найдёшь здесь рецептов.  
Но, может быть, узнаешь голос.  
Голос того, кто когда-то тоже искал, терпел, сомневался, но всё же выбрал – остаться человеком.  
Если хотя бы одно из этих писем задержится в тебе – не как мысль, а как тепло – значит, они не напрасны.

### Прожить без маски

*(по мотивам фразы Ч. Айтматова)*

*«Многие умирают не столько от болезней, сколько от неумной, съедающей их вечной страсти, – выдать себя за большее, чем они есть».*

Чингиз Айтматов «Белый пароход»

Иногда смерть приходит не снаружи, а изнутри.  
Не от вируса, не от рака, не от старости – а от *непрожитой правды*.  
Айтматов знал это. Он видел, как человек теряет себя не внезапно, а постепенно – под тяжестью чужих ожиданий, масок, претензий. Он понял: умирают не только от болезней тела, но и от болезни духа – от этой страсти *казаться*, а не *быть*.  
Мы слишком часто играем роли.  
Учимся говорить как «нужные», думать как «принято», чувствовать как «полезно». И постепенно превращаемся в чучела своих собственных амбиций. В нас живёт

страх: вдруг нас увидят настоящими – несовершенными, уязвимыми, обычными?

Мы живём, чтобы произвести впечатление.

А не чтобы быть собой.

Эта неуёмная страсть – стать «больше» – не имеет меры. Потому что в ней нет центра. Она вытесняет подлинность. Она кормит гордыню и одновременно разрушает внутренний стержень.

Айтматов говорит не о грехе, а о трагедии.

Потому что тот, кто хочет быть больше, чем он есть, неизбежно становится меньше, чем он мог бы быть.

Он теряет то единственное, что делает его человеком, – **присутствие в собственной правде.**

Жизнь, прожитая как маска, – это не жизнь.

И даже если тело живёт, душа уже давно истончилась, угасла, умерла от усталости *притворяться.*

А быть собой – трудно.

Иногда – опасно.

Но только это даёт дыхание, настоящее тепло, смысл.

Только так человек живёт, а не изображает.

### **Трудно быть человеком**

*по мотивам Чингиза Айтматова*

*Человеку трудно – постоянно быть человеком.*

Ч. Айтматов

Быть человеком – не дар, а задача.

Не состояние, а усилие.

Это не то, что нам дано однажды и навсегда, а то, что приходится *снова и снова утверждать*, – в мыслях, в поступках, в выборе, который никто не видит.

Айтматов знал: человек – существо качающееся.  
Между добром и страхом, правдой и выгодой, светом и утомлением. Он может восхищаться – и тут же предавать. Он может строить храмы – и разрушать чью-то душу словом.

Быть человеком – значит *не позволить себе отступить*, даже когда легче – отвернуться, промолчать, пройти мимо.

Это не значит быть безупречным.

Это значит – **не отказываться от внутреннего труда**, когда хочется просто жить, не думая.

Человек устаёт быть человеком.

Но именно тот, кто продолжает, несмотря на эту усталость, – и остаётся Человеком.

### **Трудно быть человеком, ибо...**

*(философское размышление в контексте Айтматова)*

Человеку трудно – постоянно быть человеком,  
**ибо человек не завершён**, а лишь стремится.

Он – не форма, а становление.

Каждый день он проверяется на человечность: словом, взглядом, молчанием, выбором между собой и другим.

И нет момента, когда можно сказать: «Я уже стал».

Быть человеком – значит всегда идти.

Человеку трудно – постоянно быть человеком,  
**ибо легко быть всем, кроме него.**

Легко быть циником – и не чувствовать.

Легко быть маской – и не страдать.

Легко быть частью толпы – и не решать.

А человек – это тот, кто *не прячется*.

Кто живёт без щита, без сценария, с открытой душой –  
и именно поэтому раним.

Человеку трудно – постоянно быть человеком,  
**ибо человечность требует усилия там, где остальные сдаются.**

Прощать, когда больно.

Слушать, когда неинтересно.

Смолчать, когда можно ударить.

Признать ошибку, когда проще соврать.

Подать руку, когда сердце закрыто.

Это – подвиг. Но без ордена.

Человеку трудно – постоянно быть человеком,  
**ибо жизнь – это поле компромиссов, где совесть звучит тише всех голосов.**

Она не требует, не наказывает, не приказывает.

Но каждый раз, когда мы предаём её, – она отступает.

А вместе с ней – и человеческий свет.

Человеку трудно – постоянно быть человеком,  
**ибо боль, страх, одиночество, злоба – слишком человеческие.**

Их нельзя стереть. Но можно – не передавать дальше.

Человек – это не тот, кто не чувствует тьму.

А тот, кто не позволяет ей передаться через себя.

**Быть человеком — значит не сдаться внутренне.**

Айтматов знал это не по книгам, а по жизни: через степь,  
через войну, через литературу, через боль за других.

Он знал: человек устаёт.

Но если он остаётся *живым внутри* — он всё ещё человек.

## Письмо о человеке, которого трудно удержать в себе (воображаемое письмо от Чингиза Айтматова)

Ты спрашиваешь, юноша, что значит – быть человеком.

Ты ищешь короткий ответ, но я дам тебе длинную тишину. Вслушайся в неё – может быть, там ты услышишь больше, чем в любых словах.

Быть человеком – не значит просто родиться в облике человека.

Быть человеком – *подвиг*, который совершается *медленно, в одиночку и без свидетелей*.

И потому – это так трудно.

Человеку трудно – постоянно быть человеком, ибо в нём всегда живут и зверь, и свет.

И часто зверь оказывается выносливее.

Он требует меньше, защищает быстрее, любит проще, мстит слаженнее.

А человек в человеке – он хрупок, как дыхание на холодном стекле. Его легко стереть.

Я видел, как уставали от добра.

Как предавали не из злобы, а из усталости быть честными.

Я знал тех, кто шёл по совести, – и падал в одиночестве,

и тех, кто жил во лжи, но был окружён аплодисментами.

И всё же я тебе скажу:

**Держи человека в себе. Не отпускай.**

**Даже если он молчит.**

**Даже если он слаб. Даже если вокруг смеются.**

Человек в тебе – это не успех.  
Это не победа.  
Это не безошибочность.  
Это когда ты умеешь *видеть боль другого,*  
*не проходить мимо,*  
*не разучиться чувствовать,*  
*не разучиться прощать*  
*и не позволить себе сделаться равнодушным.*  
Ты спрашиваешь, зачем всё это, если мир всё равно жесток?  
Отвечу тебе:  
именно потому, что мир жесток, в нём так нужен *ты,*  
если ты сумеешь остаться человеком.  
Не сразу. Не всегда. Не легко.  
Но – возможно.  
И если хотя бы один человек сохранит в себе эту искру,  
мир ещё не погиб.  
Сохрани её, юноша.  
Сохрани человека в себе.  
Пусть он будет усталым, запылённым, безгласным – но *живым.*  
Остальное придёт. Или не придёт. Но ты уже не пропадёшь.  
А если упадёшь – поднимайся.  
Потому что человек – это не тот, кто не падает.  
А тот, кто *встаёт – не ожесточившись.*  
Будь светом. Даже если вокруг ночь.

**О сострадании – что не нуждается в словах**  
(воображаемое письмо от имени Чингиза Айтматова)

Ты спрашиваешь меня, юноша, что такое сострадание.  
Я долго молчал, прежде чем ответить.

Не потому, что не знал, а потому, что не хотел сказать  
слишком мало.

Потому что в мире, где сострадание превращают в  
жест, в формулу, в вежливость, любое слово может  
обесценить суть.

А суть – глубже.

Сострадание – это не то, что говорит: «*я тебя пони-  
маю*».

Сострадание – это то, что *остаётся*, даже когда не  
понимает.

Оно не спешит утешать. Оно не торопится говорить.

Оно не объясняет чужую боль, потому что знает:  
чужую боль нельзя объяснить. В неё можно только *вой-  
ти* – не умом, а *тишиной сердца*.

Ты думаешь, сострадание – это быть сильным рядом со  
слабым?

Нет.

Иногда сострадание – это *быть слабым рядом со сла-  
бым*,

*быть невыносимо уязвимым, но не уйти*.

Остаться. Даже когда нечем помочь.

Я видел много боли, юноша.

Я видел, как умирали в пустыне, как плакали муж-  
чины, как старики смотрели в небо, когда никто не  
слушал их землю.

Я видел глаза детей, которых бросили.  
И я понял:  
страшнее одиночества – только *одиночество в боли*.  
Сострадание – это когда ты не даёшь человеку остаться  
в этой боли одному.  
Ты не герой. Ты не бог. Ты не врач.  
Ты просто *человек*, который *не отступает*.  
И этим ты уже лечишь.  
Знаешь, юноша...  
Иногда человек выживает не потому, что ему дали ле-  
карство, а потому, что *кто-то не отвернулся*, не про-  
шёл мимо, не испугался его слёз.  
Сострадание – это не обязанность.  
Это память о том, что *мы все ранены*, – только в разное  
время.  
Сегодня ты – рядом с болью другого.  
А завтра – кто-то рядом с твоей.  
И в этой круговой заботе – живёт человек.  
*Поэтому – оставайся*.  
Когда не знаешь, что сказать, – просто будь рядом.  
Когда не можешь вылечить – не оставляй.  
Когда не понимаешь – не суди.  
Мир не погибает от злобы.  
Он погибает от *равнодушия*.  
Сострадание – это единственное, что держит его на  
границе света.  
И если ты сможешь сохранить в себе это чувство, ты  
уже стал сильнее, чем думаешь. Потому что ты остался  
– *человеком*.

## О правде, за которую больно

Юноша,  
ты не раз услышишь: «Говори правду», «живи по правде», «стой за правду».  
Это звучит просто – как лозунг, как нравоучение, как флаг.  
Но я скажу тебе: правда – это не знамя.  
Правда – это *боль*.  
Она не всегда делает тебя сильнее.  
Иногда она делает тебя одиноким.  
Иногда – безоружным.  
Иногда – изгнанным.  
Правду легко любить в книгах.  
Труднее – в жизни, где за неё расплачиваются.  
А чаще всего – молча.  
Ты будешь стоять перед выбором: сказать или промолчать.  
Пойти или отступить.  
Остаться честным или быть «понятым», «удобным», «своим».  
И каждый раз это будет не просто мораль, а *рана*.  
Потому что правда обнажает.  
А ложь – прикрывает.  
Но ложь делает тебя другим. Чужим самому себе.  
Я видел, как молчали, когда надо было кричать.  
Как соглашались, когда всё внутри кричало «нет».  
Как улыбались тем, кто уничтожал.  
И как потом люди гасли. Не сразу.  
Сначала – совесть. Потом – лицо. Потом – душа.

Ты спрашиваешь, зачем жить с правдой, если она приносит боль?

А я скажу:

**потому что без неё ты теряешь не жизнь, а себя.**

А потом и жизнь уже не твоя.

Не всякая правда делает счастливым.

Но всякая ложь делает *пустым*.

Поэтому не бойся боли – за правду.

Бойся жизни без неё.

### **О мужестве быть мягким**

Юноша,

есть сила, которую не замечают.

Есть мужество, о котором не пишут.

Есть поступок – не как удар, а как *прощение*.

Это и есть мягкость.

Ты увидишь, как мир хвалит твёрдых.

Восхищается резкими.

Преклоняется перед уверенными.

Но я прошу тебя: не стыдись быть *мягким*.

Мягкость – это не слабость.

Это когда ты можешь, но не хочешь ударить.

Можешь, но не хочешь подавить.

Это когда ты *чувствуешь* другого, даже если он тебя не слышит.

Твёрдому легко жить – пока мир податлив.

А мягкий выживает, даже когда всё рушится.

Мягкость – это *сила без насилия*.

Это *мужества больше, чем в победе*.

Потому что победа – внешний финал.  
А мягкость – это внутренняя верность.  
Если ты сохранишь в себе это мужество – быть добрым  
среди грубого,  
ты уже стал больше, чем сильный.  
Ты стал человеком.

### **О прощении – не как о слабости, а как о силе**

Юноша,  
однажды тебя ранят.  
Может быть, близкий. Может быть, тот, кому ты дове-  
рял.  
Ранят словом, поступком, молчанием.  
И ты почувствуешь в себе жар: злость, гнев, обиду.  
Ты захочешь доказать, уколоть, вернуть.  
Не торопись.  
Прощение – это не отказ от справедливости.  
*Это спасение от разрушения.*  
Ты не освобождаешь другого – ты освобождаешь себя.  
Отомстить – легко.  
Затаить – привычно.  
Но *простить – это выбор силы.*  
Не потому, что ты слаб. А потому, что больше, чем  
обида.  
Прощение – это не забыть.  
*Это – признать боль, пройти через неё и не передать  
дальше.*  
Если ты научишься прощать, ты не станешь беззащит-  
ным.  
Ты станешь живым.

## О тишине, в которой рождается душа

Юноша,  
в мире, где все говорят, ты должен научиться *молчать*.  
Не от страха.  
А от *внимания*.  
Слова часто закрывают истину.  
Шум глушит боль.  
Суета прячет правду.  
Но в тишине рождается главное.  
Сядь однажды у окна.  
Выключи всё.  
И просто – *будь*.  
Ты услышишь дыхание – своё.  
Ты почувствуешь, что внутри не пусто.  
А глубоко.  
Душа не живёт в громком.  
Она рождается в молчании.  
В тишине появляется *Я*, которое не куплено, не навязано,  
не повторено.  
Научись молчать.  
Не отступая.  
А – слушая.

## О боли быть настоящим среди лицедейства

Юноша,  
настоящий человек – всегда немного чужой.  
Он неудобен. Он не играет. Он не умеет прятать сердце.  
И за это платит.  
Мир устроен так, что проще быть маской.

Проще сказать, что от тебя ждут.  
Проще подстроиться.  
И ты увидишь: те, кто гнётся, – поднимаются.  
А те, кто остаются, – *спотыкаются*.  
Но знай: ты никогда не потеряешь себя, если оста-  
нешься *настоящим*.  
Да, будет больно.  
Но это – *боль за живое*.  
А боль притворства гниёт внутри.  
Лучше быть раненым – собой,  
чем целым, но *чужим*.

### **О памяти, которую несут не герои, а простые люди**

Ты слышишь имена великих,  
Ты запоминаешь даты, победы, титулы.  
Но я прошу тебя: не забывай тех, кто *не вошёл в книги*.  
Женщину, что варила суп и делила его на девять.  
Старика, который никого не перебивал.  
Мальчика, что отдал последний хлеб щенку.  
Учителя, который слушал тебя всерьёз.  
Они не были героями.  
Они были – *человеком*.  
И на них держится мир.  
В них – память.  
В них – человечность.  
Сохрани их.  
Не в памятнике, а в себе.

## О сердце, которое не закрылось

Юноша,  
есть боль, которая учит.  
А есть боль, которая *закрывает*.  
Ты увидишь: многие люди идут с камнем вместо сердца.  
Не потому, что злы.  
А потому, что устали.  
Но я прошу тебя: *не закрывайся*.  
Пусть сердце твоё болит – пусть.  
Лишь бы *жило*.  
Сердце, которое чувствует, – страдает.  
Но только такое – *любит*.  
Только такое *вдохновляет*.  
Только такое *спасает других*.  
Закрытое сердце – безопасно.  
Но мертво.  
Откройся. Пусть даже через слёзы.  
И ты почувствуешь: *ты жив*.

## О человеке, который всё же живёт, – несмотря ни на что

Юноша,  
ты упадёшь.  
Ты устанешь.  
Ты разочаруешься.  
Ты увидишь, как рушатся надежды.  
Как добро остаётся без ответа.  
Как те, кто шумны, – побеждают.

А те, кто честны, – молчат в уголке.  
И ты захочешь всё бросить.  
Сказать: зачем?  
Но посмотри: рядом кто-то ждёт.  
Кто-то держится на твоём взгляде.  
Кто-то ещё верит, потому что *ты не сдался*.  
Жить – не значит победить.  
Жить – значит *не стать пустым*.  
Если ты встал – и пошёл,  
если не предал, когда мог,  
если сохранил тёплое в себе,  
ты уже сделал больше, чем вся система.  
Потому что ты – человек.  
И ты всё ещё *жив*.

### **Финальное письмо Спасибо, что ты есть**

Юноша,  
я не знаю, дойдёт ли это письмо.  
Может быть, оно выпадет из ладоней истории,  
затеряется среди шума,  
не будет прочитано до конца.  
Но я всё же напишу его.  
Потому что ты – есть.  
А если ты есть,  
если ты читаешь,  
если ты *не выключил душу*,  
– значит, ещё *не всё потеряно*.  
Спасибо, что ты *не стал равнодушным*.  
Спасибо, что ты *слушал*.

Спасибо, что ты заметил чужую боль.  
Спасибо, что ты плакал и не стыдился слёз.  
Спасибо, что ты простил, когда легче было мстить.  
Спасибо, что ты сохранил нежность среди грубого.  
Спасибо, что ты встал, не ожесточившись.  
Спасибо, что ты – живой.  
Не по биологическому факту.  
А по дыханию души.  
Ты не герой.  
Но ты – человек.  
И этого достаточно, чтобы мир продолжал  
существовать.  
Спасибо тебе.

**Айтматов**

### **Айтматология и экзистенциализм**

Чингиз Айтматов – один из наиболее значимых писателей советской и мировой литературы, чьё творчество выходит за рамки традиционного социалистического реализма и затрагивает глубинные вопросы человеческого существования. Его произведения пронизаны философской рефлексией, в них ощущается влияние мифологических и экзистенциальных мотивов. Однако можно ли рассматривать Айтматова как писателя-экзистенциалиста? Насколько его творчество перекликается с философией XX века, представленной такими мыслителями, как Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Карл Ясперс, Мартин Хайдеггер?

Экзистенциализм как философское направление возник в условиях духовного кризиса Европы, связанного с двумя мировыми войнами, тоталитарными режимами и осознанием хрупкости человеческого существования. Его ключевые идеи – одиночество человека перед лицом абсурда, поиск подлинности, свобода и ответственность за собственную судьбу – находят отражение в литературе XX века, в том числе в творчестве Айтматова.

### **Герои Айтматова как экзистенциальные персонажи**

В экзистенциальной литературе центральное место занимает осознание человеком своего существования через страдание, поиск смысла и противостояние абсурду. Экзистенциальный герой неизбежно сталкивается с кризисом выбора, в котором свобода сопряжена с ответственностью, а смысл бытия – с трагической обречённостью. В этом контексте персонажи Чингиза Айтматова представляют собой яркие примеры экзистенциальных фигур, воплощающих драму человеческого существования. В чём же заключается их экзистенциальность?

### **Поиск идентичности и подлинного существования**

Поиск идентичности и подлинного существования – одна из ключевых тем в творчестве Чингиза Айтматова, где его герои не только сталкиваются с личными трагедиями, но и ищут ответы на самые глубокие вопросы бытия. Кто они? Каковы их истинная природа и предназначение в мире? Возможен ли подлинный выбор, или человек – всего лишь марионетка в руках судьбы, исторических обсто-

ятельств и социальных структур? Эти терзания связаны не только с индивидуальной болью, но и с осознанием принадлежности к большому историческому и культурному контексту. Герои Айтматова, как и персонажи экзистенциальных авторов, сталкиваются с реальностью, которая ставит под сомнение их самоопределение.

Их внутренние поиски тесно переплетаются с философскими размышлениями о смысле жизни, возможности личной свободы и об ответственности. Они живут в эпоху глубоких культурных и цивилизационных переломов, сталкиваясь с разрушением привычных норм, традиций и ценностей. В этой динамике их существование приобретает дополнительную остроту, ибо они вынуждены искать ответы в условиях, когда стабильность и уверенность уже невозможны.

Эти поиски напоминают путь экзистенциального героя, о котором писали Камю или Достоевский: герои Айтматова тоже стремятся обрести смысл жизни, но этот процесс нелёгок. Столкновение с абсурдом мира – с бессмысленностью многих явлений, с нарушением справедливости и логики человеческих отношений – приводит их к осознанию того, что путь к подлинному существованию часто лежит через принятие боли и страха, через отказ от комфортных иллюзий и самообмана. Айтматов показывает, что процесс поиска идентичности никогда не бывает прямым и ясным. Это путь через противоречия, сомнения и внутренние кризисы, где герои вынуждены искать свой путь, опираясь не на внешние ориентиры, а на собственное чувство ответственности за свой выбор.

Как и у Камю, осознание абсурда не приводит героев Айтматова к отказу от жизни или отчаянию. Напротив, это осознание становится важным шагом на пути к насто-

ящему существованию, к поиску подлинных ценностей и смысла в мире, где они постоянно находятся под угрозой исчезновения.

Герои Чингиза Айтматова не просто страдают, они неизменно ищут ответы на фундаментальные вопросы бытия, которые встают перед ними в самые критические моменты жизни. Эти вопросы не ограничиваются лишь индивидуальными терзаниями, но касаются более глубоких и универсальных проблем, затрагивающих саму природу человеческого существования. Кто они? Какова их истинная сущность и роль в этом мире? Какую силу они могут найти в себе, чтобы преодолеть те исторические и культурные обстоятельства, которые их окружают? И самое важное – возможен ли подлинный выбор в мире, где, кажется, всё уже predetermined заранее? Эти вопросы о свободе, судьбе и об идентичности красной нитью проходят через все произведения Айтматова, отражая не только философские поиски его персонажей, но и более широкие темы экзистенциальной философии.

Чрезвычайно важно отметить, что эти поиски героев Айтматова происходят не в условиях стабильности, а на фоне исторических переломов, культурных сдвигов и цивилизационных противоречий, которые становятся неотъемлемой частью их внутреннего мира. Каждый из них, столкнувшись с жестокими реалиями своего времени, понимает, что мир вокруг них разрушается, а те ценности и ориентиры, которые когда-то казались абсолютными, оказываются иллюзорными. Осознание разрушенности и неопределённости мироздания становится тем фоном, на котором разворачиваются поиски героев, и, как правило, приводит к глубокому внутреннему конфликту.

Именно в таких условиях их поиск смысла жизни приобретает особую значимость, ибо они понимают, что на смену традиционным ответам на вопрос о смысле жизни приходят вопросы о том, что может служить опорой в мире, лишённом устоявшихся ориентиров. Герои Айтматова, как и персонажи экзистенциальных философов Камю и Достоевского, вынуждены признать абсурдность существования. Но в отличие от многих других они не поддаются отчаянию. Их экзистенциальные терзания обретают иной смысл, ибо они начинают искать смысл не в идеях или системах, а в самом процессе поиска, в самой борьбе с обстоятельствами, которые кажутся неизбежными и непобедимыми. Эти поиски напоминают путь экзистенциального героя, который, будучи обречённым на столкновение с абсурдом, находит смысл в сопротивлении и самопознании.

В поисках ответов на вопросы о своём месте в мире, о возможности выбора и об истинной свободе герои Айтматова сталкиваются с теми же проблемами, что и герои Камю или Достоевского: осознание абсурдности жизни, невозможность найти устойчивые ценности в мире, полном хаоса. Однако, несмотря на эти параллели, герои Айтматова обретают силу и смысл в том, чтобы сохранять свою человечность в условиях, когда она подвергается разрушению. В отличие от многих героев западной экзистенциалистской традиции, которые, как в случае с Камю, нередко приходят к выводу, что поиск смысла – это бесконечная борьба с абсурдом, герои Айтматова не останавливаются на этом. Их поиски подлинного существования не завершаются абсурдом, а продолжают, что даёт им возможность быть не только героями своего времени, но и символами вечной человеческой борьбы за смысл, достоинство и свободу.

Это внутреннее сопротивление, эта неустанная попытка найти ответы на экзистенциальные вопросы делают героев Айтматова не просто трагическими фигурами, но и глубоко философскими персонажами, которые, как и их западные собратья, вынуждены сталкиваться с реалиями жизни, полной абсурда, но не отказываются от попыток преодолеть этот абсурд, найти своё место в мире, не поддаваясь тяжести неизбежного и сохраняя свою личную идентичность в условиях исторических и социальных перемен. Эти герои, как и персонажи великих экзистенциалистов, таких как Камю, Сартр и Достоевский, не ищут лёгких ответов, а пребывают в постоянном поиске, осознавая всю тяжесть своего существования. Их борьба не ограничивается внешними конфликтами, но проходит через внутренние терзания, когда каждый выбор становится актом утверждения собственной свободы и ответственности перед собой. В этом контексте экзистенциальные вопросы, с которыми сталкиваются герои Айтматова, не теряют своей актуальности и по сей день, а их внутренние поиски становятся тем вечным примером, который продолжает вдохновлять читателей на размышления о своём месте в мире, о своём праве на свободу и о смысле жизни, в которой абсурд и трагедия становятся не препятствиями, а возможностью для самоопределения.

### **Свобода в границах неизбежного: экзистенциальный парадокс**

Тема свободы в контексте экзистенциализма – это не просто философская абстракция, а важнейший элемент человеческого существования, который становится ещё

более сложным и многогранным в произведениях Чингиза Айтматова. Свобода, по мнению экзистенциалистов, двойственна: с одной стороны, она даёт человеку возможность выбора и действий, но с другой – возлагает на него тяжкое бремя ответственности. В произведениях Айтматова герои сталкиваются с тем же парадоксом, что и экзистенциальные персонажи Сартра или Камю: они обречены на свободу, но в то же время их выбор всегда ограничен как внешними обстоятельствами, так и внутренними конфликтами.

Этот парадокс свободы, осознание её ограниченности, ярко отражается в судьбах таких персонажей, как Танабай из «Прощай, Гульсары!». Его трагедия заключается в том, что он разрывается между внутренними убеждениями, чувством долга перед государством и своими личными переживаниями. Внешняя свобода Танабая ограничена социальными и политическими рамками, его действия направлены на служение власти и обществу, что приводит к отчуждению от собственных желаний и ценностей. Он осознаёт, что его действия не могут быть свободными в привычном смысле этого слова, что каждый его выбор сталкивается с жёсткими ограничениями. Однако, несмотря на это, Танабай принимает решения, осознавая их последствия, и тем самым преодолевает экзистенциальный парадокс – не просто поддаваясь внешнему давлению, но сознательно выбирая свой путь, несмотря на все ограничения.

Этот момент осознания собственных границ и ограничений становится ключевым для экзистенциального героя Айтматова. В отличие от простого следования предписаниям его персонажи начинают осознавать, что их

свобода не абсолютна, но именно через признание этой ограниченности они обретают подлинное существование. Они начинают действовать не в надежде на полную победу или освобождение, а осознавая свою ответственность за выбор, который они делают. Это осознание ограниченности и неизбежности становится не только источником трагизма, но и проявлением подлинной свободы, поскольку герои, несмотря на свою обречённость, продолжают бороться с системой, историческими условиями и внутренними конфликтами.

Таким образом, экзистенциальный парадокс, присущий героям Айтматова, заключается в том, что они обречены на свободу в мире, полном ограничений и противоречий. Но, как и персонажи Сартра, они начинают осознавать, что именно в этой ограниченности и заключается подлинная свобода, которая заключается не в абсолютной независимости от внешних условий, а в способности принимать решения, несмотря на эти ограничения, и нести ответственность за последствия своих поступков. Для Айтматова герои, несмотря на внешние обстоятельства и историческую неизбежность, обретают свободу в своём внутреннем выборе, в осознании этой ограниченности и в принятии ответственности за своё существование.

Этот процесс осознания свободы через призму неизбежного напоминает философию экзистенциалистов, для которых свобода всегда сопряжена с ужасом ответственности и страхом перед последствиями. Однако для Айтматова герои, столкнувшиеся с этим парадоксом, начинают воспринимать свою свободу не как бремя, а как возможность утверждать своё «я» в мире, где вся жизнь пропитана конфликтами и неопределённостью. Через принятие

своей судьбы, несмотря на ограничения, герои Айтматова могут найти в себе силы для внутреннего освобождения, что делает их существование подлинным.

### **Диалог человека с природой: метафизическое измерение экзистенциального опыта**

Природа в произведениях Чингиза Айтматова – это не просто пейзаж, не второстепенная декорация, а самостоятельная, почти мифологическая сила, символизирующая не только физическую, но и метафизическую реальность, с которой человек вынужден вести диалог. В каждом произведении Айтматова природа выступает не как нейтральная среда, а как живой участник трагедии человеческой судьбы, её противник и одновременно источник истоков бытия. Этот диалог между человеком и природой приобретает философское измерение, где герои, столкнувшись с безразличной величием мира природы, обретают осознание своей конечности, смысла существования и места человека в вечном круговороте жизни.

В «Буранном полустанке» степь предстаёт чем-то гораздо большим, чем просто географическое пространство. В ней воплощена вечность, она является символом той безбрежной и вечной реальности, которая существует независимо от человеческих жизней. Для человека, стоящего перед лицом безмолвной природы, его собственная жизнь начинает казаться лишь мгновением, незначительным эпизодом в огромной, необъятной Вселенной. Этот мотив – вечность природы и мимолётность человеческого существования – перекликается с филосо-

фией Мартина Хайдеггера, который в своей концепции бытия-в-мире утверждает, что только осознавая свою конечность, человек может по-настоящему понять и пережить свою связь с миром. Сталкиваясь с безразличной природой, которая существует вне времени и пространственных рамок человеческой жизни, герои Айтматова осознают свою смертность и в то же время ищут смысл в этом существовании.

Природа в произведениях Айтматова – зеркало человеческой души, но также и противник, с которым человек вынужден бороться. В романе «И дольше века длится день» природа не только является местом, где разворачивается драма героев, но и фигурирует как сила, с которой человек пытается договориться, понять её тайны и законы. Здесь природа воспринимается как живая сущность, в которой заключены все ответы, но доступ к которым человеческий разум может получить лишь через страдание, через принятие своего существования в мире, где нет ни гарантированного счастья, ни простых решений. В этом контексте природа выступает как некая метафизическая сила, которую человек должен понять, осознать и, возможно, смириться с ней.

Герои Айтматова, вступая в диалог с природой, вынуждены сталкиваться с её безразличием и глубокой истиной, которая не всегда совпадает с человеческими ожиданиями. Они живут в мире, где все свои вопросы, сомнения и поиски они часто не могут разрешить в человеческом обществе, а потому обращаются к природе, которая, несмотря на свою величественную отстранённость, может дать им откровение или бросить им новый вызов. Природа становится метафорой экзистенциального поиска, который

не всегда завершается ответами, но всегда наполнен смыслом. Для Айтматова природа – не просто фон, она несёт в себе уроки и символы, которые определяют философский контекст человеческого существования.

Этот диалог с природой отражает глубинное переживание экзистенциальной пустоты, которая является неизбежным состоянием человека. В каждом произведении Айтматова природа представляет собой тот элемент, который заставляет человека задуматься о своём месте в мире, о своей ограниченности, но в то же время и о возможности, пусть и трагической, искать смысл в этом абсурдном существовании. Герои, живущие в мире, где природа остаётся независимой от человеческих желаний, всё равно стремятся найти в ней ответы, которые невозможно получить от общества или человеческой культуры. Они вступают в диалог с природой, пытаясь понять её логику, её молчаливую силу, и благодаря этому диалогу обретают более глубокое понимание своей судьбы и своего места в мире.

Таким образом, природа в произведениях Чингиза Айтматова не является пассивным фоном для человеческих событий, а выступает активным элементом, с которым человек вынужден вступать в диалог. Этот диалог – не только попытка понять природу, но и попытка человека осознать своё существование в мире, который остаётся необъяснимым и непостижимым. Природа как символ судьбы и роковой неизбежности становится отражением той трагической реальности, с которой сталкиваются герои Айтматова, и в то же время она является источником поиска подлинного смысла жизни.

## **Символика и метафоры в свете экзистенциальной философии**

Как художественные образы и символы в произведениях Айтматова отражают экзистенциальные идеи? Символика в его произведениях не просто украшает текст, а выступает ключевым способом передачи философской глубины, воплощая экзистенциальные переживания его героев.

### **Мифологические и фольклорные мотивы как экзистенциальная память**

Мифологические и фольклорные мотивы в произведениях Айтматова не только обогащают сюжет, но и становятся важнейшими философскими инструментами, с помощью которых герои осмысливают свою жизнь и идентичность. Эти элементы не являются просто декоративными или экзотическими деталями, а служат ключами к пониманию экзистенциальных переживаний персонажей, их борьбы с внутренними и внешними силами, с историей и со временем. Мифы и фольклор, глубоко укоренившиеся в коллективной памяти народа, становятся своего рода экзистенциальной памятью, которая передаёт людям знания о сущности бытия, его трагичности, о связи человека с миром, обществом и Вселенной.

В произведении *«И дольше века длится день»* Айтматов вводит миф о манкурте – человеке, который теряет память, свою сущность, превращаясь в безвольного раба. На первый взгляд этот миф может показаться чисто историческим и этнографическим элементом, однако на более

глубоком уровне он представляет собой метафору отчуждения, потери личной идентичности и духовного разрыва с собственной историей и культурой. Манкурт, забывший своё прошлое, оказывается оторванным от своих корней, что приводит к утрате человечности. Это состояние отчуждения является экзистенциальной катастрофой, поскольку человек, потеряв свой контекст, не может понять, кто он такой и каковы его отношения с миром. Данную концепцию можно связать с философскими размышлениями Хайдеггера о «забвении бытия», где забвение собственно бытия является высшей формой отчуждения человека от мира и самого себя. Герои Айтматова сталкиваются с этой угрозой утраты личной идентичности и понимания своего места в мире, что становится для них главным экзистенциальным вызовом.

Фольклорные элементы, используемые Айтматовым, часто служат связующим звеном между прошлым и настоящим, связывая героев с исторической памятью народа. В его произведениях мифы становятся не только переживаниями, связанными с коллективным бессознательным, но и важным инструментом, который помогает героям осмыслить свою судьбу и существование. Например, миф о верном друге, защитнике, неизбежности самопожертвования встречается в произведениях, где герои сталкиваются с личным выбором, отражающим не только их индивидуальные стремления, но и связанный с долгом перед народом, природой и временем.

В «Плахе» мифологические образы и культурные архетипы становятся теми невидимыми силами, которые формируют жизнь героев, создавая контекст для их судьбы. Фольклорные мотивы не просто включены в текст как

украшение, а становятся источником экзистенциальной истины, с помощью которой персонажи пытаются понять свою роль в истории. Они осознают, что их судьба и свобода неотделимы от их принадлежности к коллективному сознанию, к традициям, которые определяют их сущность.

Изложенное выше свидетельствует, что мифологические и фольклорные мотивы в произведениях Айтматова выполняют не только эстетическую функцию, но и служат важнейшими философскими механизмами, с помощью которых герои осмысливают своё существование. Эти мотивы становятся экзистенциальной памятью, которая помогает персонажам пережить свою идентичность и вступить в диалог с вечностью, а также поднимает вопросы о человеке как части неизбежного исторического контекста, о том, как личная свобода соотносится с силами, которые её ограничивают.

### **Символика природы: экзистенциальный пейзаж**

Природа в произведениях Айтматова служит не только фоном для развития сюжета, но и важным экзистенциальным элементом, отражающим внутренние переживания героев, их борьбу с неизбежностью судьбы и поиски смысла существования. Каждое природное явление – будь то степь, река, небо или животные – несёт в себе глубокий философский смысл, становясь метафорой человеческой судьбы, которая всегда подвержена влиянию высших сил и в то же время стремится осмыслить своё существование.

Степь, например, в произведениях Айтматова играет ключевую роль в осмыслении одиночества человека и его бесконечной борьбы со Вселенной. Степь символизирует пространство, в котором человек ощущает себя одиноким,

что полностью соответствует философской концепции экзистенциального одиночества. Простор, открывающийся перед героями, может быть как величественным, так и пугающим: бескрайние горизонты, в которых человек теряет ориентиры и в то же время сталкивается с невозможностью найти утешение. Степь становится метафорой не только физического пространства, но и экзистенциального состояния – одиночества перед лицом безмерности мира и собственного ничтожества. Это особенно очевидно в произведении «Плаха», где герой, переживая личную трагедию, сталкивается с безбрежностью природы, которая безразлично и спокойно наблюдает за его страданиями. Степь представляет собой не просто природное пространство, а пространство экзистенциальной борьбы – борьбы с внутренними демонами, с несоответствием между личными переживаниями и безмолвием окружающего мира.

Река с её неумолимым течением становится метафорой времени, жизни и судьбы. Она, как и человеческая жизнь, бесконечно движется вперёд, унося человека в неизвестность. В «Прощай, Гульсары!» река символизирует неизбежность перемен, движение жизни, которое невозможно остановить. Несмотря на все усилия героев, их судьбы уносит течение, напоминающее философскую концепцию времени, которое неумолимо и неостановимо. Это не просто физический процесс, а философский символ того, что человеческая жизнь всегда находится в движении, в поиске смысла, даже если этот смысл не всегда доступен пониманию. Как бы человек ни пытался удержаться, река течёт, и ничто не может её остановить – это точка, в которой сосредоточены как личные переживания героев, так и глубоко философская проблема экзистенции.

Важным элементом в произведениях Айтматова также является символика животных, особенно волков. Волки в «Плахе» олицетворяют конфликт между природной сущностью и человеческой цивилизацией. В их хищной и беспощадной природе скрывается образ первобытного начала, которое не может быть подчинено человеческим законам и моральным нормам. Волки символизируют неизбежное столкновение с самой природой человека – с его животной сущностью, с теми инстинктами и страстями, которые не могут быть полностью подавлены цивилизацией. Это перекликается с экзистенциальной концепцией выбора Жана-Поля Сартра, согласно которой каждый человек стоит перед необходимостью выбора, который всегда сопряжён с моральной ответственностью. Волки становятся метафорой того, как герои, стремясь к цивилизации, одновременно борются с силами, заключёнными в их собственной природе. Они не могут полностью отказаться от своих инстинктов, и этот конфликт становится источником их внутренней трагедии. Волки в «Плахе» напоминают героям Айтматова о том, что невозможно полностью подчинить природу человеческой цивилизации и что человек всегда будет оставаться частью этого жестокого мира.

Природа в произведениях Айтматова не просто служит декорацией или фоном для действия, а становится важным философским элементом, который помогает героям понять своё место в мире и осознать неизбежность своей судьбы. Степь, река, животные – все эти природные образы выполняют роль экзистенциальных символов, с помощью которых Айтматов выражает глубокие философские идеи о человеческой жизни, свободе, судьбе и поисках смысла существования.

## Образ манкурта: крайняя форма экзистенциального кризиса

Образ манкурта в произведениях Айтматова является одной из самых глубоких и многозначных метафор, раскрывающих экзистенциальную природу человека, столкнувшегося с трагической утратой своей идентичности. Манкурт – это не просто мифологическое существо, а символ крайней формы экзистенциального кризиса, в котором человек теряет не только память, но и самосознание, становясь рабом обстоятельств, орудием в руках силы, лишённым свободы воли и способности к самостоятельному выбору. Этот образ можно рассматривать через призму философии экзистенциализма, в частности, в контексте идей Альбера Камю о «метафизическом бунте», который связан с борьбой человека с абсурдностью мира и собственным бессмысленным существованием.

Манкурт в понимании Айтматова – человек, чьё сознание подверглось глубочайшему отчуждению. Это не просто утрата памяти в буквальном смысле, но символ того, как человек, оказавшийся под давлением жестоких обстоятельств – будь то тоталитарная власть, насилие или механизмы глобализации, – теряет саму способность быть субъектом, лишается свободы выбора, становится инструментом в руках чуждых ему сил. В этом смысле манкурт является воплощением отчуждения, возникающего из-за утраты личной идентичности. Он больше не способен осознавать свои желания, не может видеть своё место в мире, не способен действовать в соответствии со своими внутренними убеждениями и ценностями. Манкурт – это человек, который отказался от своей свободы, и в этом

контексте он не просто утратил способность выбирать, но и утратил себя как личность.

В связи с этим образ манкурта можно интерпретировать как метафору современного человека, который, будучи окружённым системой, теряет свою индивидуальность и способность к осмысленному существованию. Айтматов предупреждает о последствиях тоталитаризма, насилия, а также процессов глобализации, когда человек может стать элементом системы, неспособным критически осмыслить своё положение и внутренние перемены. В условиях, когда внешние силы подавляют личностные устремления, индивид может превратиться в «манкурта» – существо, живущее в рамках чуждых ему установок, неспособное сопротивляться или стремиться к подлинной свободе.

Айтматов, использующий миф о манкурте, напоминает о том, что утрата самоидентичности – это не только индивидуальная трагедия, но и коллективная проблема, с которой сталкиваются целые народы и культуры, особенно в условиях сильного социального и политического давления. Человек, утративший свою идентичность, становится рабом обстоятельств, и в этом заключается его трагедия: он больше не живёт своей жизнью, а следует чуждым ему предписаниям, которые отрицают его способность к самостоятельному выбору и осмысленному существованию.

Этот экзистенциальный кризис, переживаемый манкуртом, связан с понятиями абсурда и бессмысленности, которые играют центральную роль в философии Камю, который утверждает, что человек сталкивается с абсурдностью своего существования, осознавая невозможность найти разумное объяснение своему положению в мире. В этом контексте

образ манкурта раскрывает трагическую сторону экзистенции: человек может быть настолько поглощён системой или властью, что утратит способность к личной свободе, и его жизнь превратится в бездумное следование внешним приказам и законам, которые лишают его субъектности. В этом и заключается трагедия самого существования манкурта: он потерял способность восставать против абсурда и принимать свою свободу, потому что утратил себя.

Манкурт как образ экзистенциального кризиса также указывает на опасность дегуманизации, к которой приводит утрата личностной идентичности. В условиях, когда человек перестаёт быть субъектом и становится объектом манипуляций и насилия, его внутренний мир пустеет, и он теряет связь с самим собой. Айтматов использует этот образ, чтобы подчеркнуть важность сохранения личной целостности и осознания своей уникальности в условиях внешнего давления. Потеря этой целостности может привести к тому, что человек утратит смысл своей жизни, превратившись в чуждую машину, которая следует внешним указаниям, а не живёт подлинной, свободной жизнью.

Художественный образ манкурта у Айтматова – мощное предостережение о том, как легко человек может утратить себя в мире, где внешние силы и системы способны подавить его индивидуальность. Этот образ поднимает важнейшие экзистенциальные вопросы о человеческой свободе, об ответственности, о выборе и ценности личной идентичности, напоминает нам о необходимости защищать свою сущность от внешнего давления, чтобы не стать «манкуртом» – существом, неспособным жить своей жизнью, а лишь следовать чужим путём.

Итак...

Творчество Чингиза Айтматова глубоко перекликается с экзистенциальной философией, потому что затрагивает самые острые и универсальные вопросы, которые волновали человечество на протяжении веков. Проблемы одиночества, выбора, абсурдности бытия и поиска смысла жизни, с которыми сталкиваются его герои, отражают основные темы экзистенциализма. Однако, несмотря на то что его произведения можно отнести к философским размышлениям о человеческом существовании, они сохраняют свою уникальность и самобытность, что делает их особенно актуальными для современного читателя.

Произведения Айтматова выходят за рамки локальных культурных и исторических контекстов и по-настоящему универсальны. Эти экзистенциальные вопросы, такие как одиночество, борьба с внутренним и внешним абсурдом, неизбежность смерти и стремление к подлинному, хотя и мучительному, поиску смысла жизни, актуальны для каждого человека, независимо от времени и географического положения. Герои Айтматова не просто сталкиваются с абсурдностью жизни, но и пытаются найти в ней свою правду, свой путь, несмотря на всю жестокость внешних условий. Это делает их переживания доступными и близкими читателям, ищущим смысл в современном мире.

Связь Айтматова с экзистенциализмом прослеживается не только в выражении философских идей, но и в стиле повествования, характерах его персонажей и их внутренней борьбе. Айтматов не просто повторяет идеи таких мыслителей, как Камю или Сартр, он органично вплетает их в культуру и традиции своей родины. Этот синтез экзистенциальных мотивов с восточной мудростью и эпически-

ми традициями придаёт его произведениям уникальный оттенок. Эти идеи становятся не просто теоретическими размышлениями, а частью повседневной жизни его героев, их культурного кода. Восточная философия с её акцентом на единстве человека и природы, на смерти и бесконечности создаёт дополнительный слой смыслов, который углубляет восприятие экзистенциальных тем.

Мифологические образы, фольклорные мотивы, природные метафоры и эпическая структура произведений Айтматова обеспечивают многослойность, благодаря которой философские проблемы экзистенции раскрываются через призму культурных и исторических особенностей. В этом контексте его творчество становится местом встречи разных мировоззрений, отражая то, как экзистенциальные вопросы пересекаются с более древними и универсальными человеческими поисками смысла и понимания бытия.

В современном мире, где вопросы свободы, ответственности и идентичности становятся всё более актуальными, произведения Айтматова остаются не только важными для осмысления текущих реалий, но и необходимыми для тех, кто пытается найти ответы на фундаментальные вопросы жизни. Подход Айтматова к свободе, ответственности и выбору перекликается с современными вызовами, когда мы сталкиваемся с кризисом идентичности, давлением со стороны социальных и политических структур и одновременно ищем подлинный смысл в мире, наполненном абсурдом. Его герои, как и мы, испытывают внутреннюю борьбу, пытаясь сохранить свою идентичность и способность к свободному выбору в мире, полном противоречий.

С одной стороны, это делает Айтматова писателем своего времени, с другой – он остаётся современным и для будущих поколений, ведь его произведения не просто о времени, но и

о вечных экзистенциальных проблемах, которые актуальны всегда. Айтматов напоминает нам о необходимости честного выбора, поиске смысла жизни и внутренней ответственности перед собой и миром. Его творчество остаётся важным инструментом для осмысления человеческого существования, его свободы и обязательств в условиях, когда каждый выбор имеет значение, а поиск подлинного смысла остаётся важнейшей задачей для каждого из нас.

Творчество Айтматова не просто близко к экзистенциальной философии, оно воплощает её идеи в ярких, живых образах и метафорах, заставляя задуматься о том, что значит быть человеком, каковы пределы свободы и ответственности и как найти свой путь в мире, полном абсурда и неопределённости.

«Экзистенциальная айтматология» позволяет глубже понять не только философские идеи, но и внутреннюю борьбу героев, которые являются носителями тех универсальных проблем, которые ставит перед собой экзистенциальная мысль: одиночество, абсурдность существования, поиск смысла и свободы в мире, где они ограничены жестокой реальностью. Мир Айтматова, переплетённый с фольклорными и мифологическими элементами, становится зеркалом, отражающим важнейшие экзистенциальные вопросы, знакомые каждому человеку. Время и культурные различия отходят на второй план, а само существование становится тем фундаментом, на котором строится вся трагедия человеческой судьбы. Вопросы свободы, ответственности и поиска смысла жизни, затронутые Айтматовым, сохраняют свою актуальность и сегодня, делая его творчество важным инструментом философского осмысления нашего времени и состояния человека в мире.

*А. А. Бекбоев, К.Ш. Карабукаев*

**ЭКОСОФИЯ АЙТМАТОВА:  
ФИЛОСОФСКИЕ ДИСКУРСЫ**

*Монография*

Ответственный редактор

*Р. Д. Мукамбетова*

Тех. редактор *К. Кабилов*

Компьютерная верстка: *Б. Омурова*

---

---

Подписано в печать 09.01.2026 г.  
Офсетная бумага. Формат 210x148 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Тираж 60 экз. Заказ №\_\_\_\_\_.

---

---

Отпечатано в типографии ИЦ "Илим"

г. Бишкек, ул. Пушкина 144