

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Лю Юнь

**Творчество Юрия Казакова
в литературном и интермедиальном контексте**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Москва — 2026

Диссертация подготовлена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научные руководители:

Зыкова Галина Владимировна
доктор филологических наук, доцент

Официальные оппоненты:

Беляева Ирина Анатольевна — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор

Пенская Елена Наумовна — доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа гуманитарных наук, профессор

Серебрякова Елена Геннадьевна — доктор культурологии, кандидат филологических наук, доцент, Воронежский государственный университет, факультет философии и психологии, кафедра истории философии и культуры, профессор

Защита диссертации состоится «19» июня 2026 года в 14 часов 00 минут на заседании диссертационного совета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, филологический факультет, аудитория 11.

E-mail: sovet@philol.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова (Ломоносовский проспект, д. 27) и на портале: <https://dissovet.msu.ru/dissertation/3951>

Автореферат разослан «__» _____ 2026 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, доцент

О.С. Октябрьская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Проза Юрия Павловича Казакова (1927–1982) продолжает оставаться востребованной читателями и исследователями, о чем свидетельствует, в частности, появление уже в XXI веке трехтомного собрания его сочинений (2008-2011).

Актуальность настоящего исследования обусловлена и тем, что особенности искусства XX и XXI вв. все настоятельнее обращают современную гуманитарную мысль к проблемам взаимодействия словесного, визуального, аудиального. Творческая жизнь Казакова выразительно показывает, почему это происходит: он не только замечательный прозаик, произведения которого активно и до сих пор экранизируются и инсценируются, но и сценарист; получив музыкальное образование, Казаков был практикующим джазменом и защитником джаза; увлеченный зритель и поклонник живописи, он писал о художниках, изображавших Север: С.Г. Писахове, Рокуэлле Кенте, Тыко Вылке.

Степень научной разработанности темы

Прежде чем обратиться к тому, как обсуждались в науке интермедийные аспекты творчества Казакова, предложим краткий очерк состояния изученности его творчества в целом и тех проблем, которые в наибольшей степени привлекали внимание исследователей.

Основой для будущей научной биографии Казакова можно считать книги И.С. Кузьмичева¹; продолжают обнаруживаться новые материалы, в том числе весьма существенные: письма, позволяющие восстановить литературную стратегию писателя², фрагменты дневников, поясняющие происхождение его

¹ Кузьмичев И. Юрий Казаков. наброски портрета. М.: Советский писатель, 1996; он же. Кузьмичев И.С. Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, 2012.

² См., напр.: Балакин А.Ю. Переписка Ю.П. Казакова с архангельским книжным издательством // Русская литература. 2023. № 1. С. 236–245.

замыслов³, и даже некоторые новые художественные тексты⁴. Накопившиеся новые данные, а также живая потребность в осмыслении наследия замечательного прозаика обусловили появление новейшего жизнеописания Казакова: в этом году должна выйти в свет книга С.А. Шаргунова, с отдельными главами которой читатель уже имел возможность познакомиться.

Предметом исследования ученых, обращавшихся к творчеству Казакова, чаще всего становились формальные особенности лирической прозы, выбор жанровых приоритетов (предпочтение жанров рассказа и очерка). Такое направление взгляда ученых можно объяснить, в частности, и тем, что лирическая проза во времена Казакова вообще переживает расцвет, и проза Казакова, следовательно, свидетельствует о важнейших тенденциях литературного развития; и тем, что о художественных возможностях рассказа и очерка охотно и значимо говорил сам Казаков.

Поэтике рассказов Казакова посвящена, в частности, диссертация А.П. Иванова [Иванов 2002], анализировавшего психологизм прозы и ее связь с особенностями манеры дневников писателя. Жанровые особенности и проблематика лирической прозы Казакова подробно анализируются Н.А. Чекулиной, рассматривавшей, например, использование подтекста и прием открытого финала⁵.

Предметом внимания исследователей прозы Казакова является организация повествования, то, как воплощаются в слове изменения внутреннего

³ Такие публикации начали появляться с 1990-х гг. усилиями вдовы писателя Т.М. Судник и его биографов и исследователей И.С. Кузьмичева и Д. Шеварова (см., напр.: *Казаков Ю.П. «Зачем я здесь?»: Путевой беломорский дневник 1958 года / Публ. Т.М. Судник; вступ. заметка и примеч. И.С. Кузьмичева // Звезда. 1995, № 12. С. 124–136; в последнее время — благодаря деятельности С.А. Шаргунова, нашедшего много важного и ценного (напр., путевой северный дневник 1956 г.: *Казаков Ю.П. «Это было как внезапный удар счастья...»: Неизвестные северные записи / Публ. и вступ. ст. С.А. Шаргунова // Знамя, 2024, № 11. С. 167–177).**

⁴ См., напр., пейзажные наброски и важнейшие мемуарные записи о детстве: *Казаков Ю.П. Камнем падает снег... / Публ. Т.М. Судник-Казаковой; подготовка текста, предисл. и примеч. Д. Шеварова // Новый мир. 2017, №8. С. 145–153; фрагмент сценария по рассказу «Манька», побудивший нас начать свои поиски: *Шеваров Д. Юрий Казаков и нереализованный сценарий // Российская газета. 2022. 03 августа.**

⁵ *Чекулина Н.А. Лирическая проза Юрия Казакова (проблематика и жанровые особенности). Дисс. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1983.*

мира персонажей. Так, Г.А. Саввина анализировала эволюцию повествовательной манеры в творчестве писателя разных лет, рассказчика как важнейший элемент текста, показывая переход от всеведущего автора в произведениях 1950-х гг. к «полифонической» структуре произведений 1960-х. Как объясняет исследовательница, поздняя проза Казакова (созданная в 1970–х) демонстрирует уникальную нарративную архитектонику: повествователь выступает одновременно как субъект и объект речи, осуществляя самоанализ и реконструкцию реальности через призму памяти; обращение говорящего к воспоминаниям делают временную структуру нелинейной; нарратив синтезирует лирическое и эпическое, документальное и фикциональное⁶. Н.Е. Егнинова говорила о роли детали в прозе Казакова и в связи с этим о двух структурно различающихся типах его текстов («события» и «переживания»): ориентированных на «импрессионистическую эстетику», которая «предполагает лаконизм, сжатость, стремление выразить в одном мазке», и построенных по монтажному принципу, который «предполагает равномерноеприятие всего, что происходит, потому что в какой-нибудь незначительной мелочи может быть скрыта истина»⁷.

Оценку эстетики Казакова как «импрессионистической» разделяет и Хо Канин, подвергший прозу Казакова лингвопоэтическому анализу⁸; сравнивая способы цветообозначения в северной прозе Пришвина и Казакова, мы во многом опираемся на результаты его работы.

Еще одна существенная тема исследований прозы Казакова — его связь с предшествующей традицией, прежде всего с Тургеневым⁹ и Буниным. Тему

⁶ Саввина Г.А. Эволюция образа автора в творчестве Ю. Казакова. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1998.

⁷ Егнинова Н.Е. Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы. Дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006. С. 152.

⁸ Хо Канин. Поле цвета в словарном представлении и его воплощение в художественном тексте (на материале рассказов Ю. Казакова). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2022.

⁹ Некоторые исследователи признают влияние Тургенева вообще значимым для русской прозы XX века и рассматривают прозу Казакова в одном ряду с произведениями его современников (см., напр.: Кобелева О.Ф. Традиции И.С. Тургенева в современной литературе (на материале произведений Д. Гранина, Ю. Казакова, В. Солоухина). Дисс. ... канд. филол. наук. Днепропетровск, 1992) и предшественников (см., напр.: Куделько Н.А. Традиции поэтики

«Казаков и Тургенев» прямо задает критикам и исследователям сам писатель XX века, когда делает некоторые своих произведения очевидно и, видимо, намеренно похожими на некоторые тургеневские (отмечалась очевидная переключка «Ночи» Казакова с «Бежиным лугом»¹⁰, «Нестора и Кира» с «Хорем и Калинычем»¹¹). Это наводило исследователей на мысли и о сопоставимости более общего характера: обсуждалось влияние «Записок охотника» на изображение «естественного человека» у Казакова (О.Ф. Кобелевой и Н.Л. Лейдерманом); следование тургеневской традиции видели в том, что пейзаж у Казакова отражает эмоциональное состояние героя (об этом писала Н.А. Куделько. В газетной статье, посвященной 80-летию Казакова, М.Е. Бойко утверждала, что Казаков, как и Тургенев в свое время, дал образцы нормы литературного языка и повествования, лишенного «внешней занимательности»¹²).

Следование за Буниным было также насколько явным, что Твардовский отклонил представленный в «Новый мир» рассказ молодого Казакова, оценив его как вторичный; коллеги-ровесники (В. Конецкий) были готовы ставить Казакова рядом Буниным (и Хемингуэем), или даже, защищая Казакова от обвинений во вторичности, утверждать, как это сделал Ю. Нагибин, что уже в «Северном дневнике» Казаков освобождается от влияния Бунина, а картина мира в поздних рассказах Казакова на бунинскую и вовсе не похожа. Сменившие критиков позднейшие исследователи подробно анализировали как случаи обращения Казакова вслед за Буниным к определенным приемам, например, к поданной

И.С. Тургенева в русской литературе XX века (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2005). По мнению других, обращенность к традициям классической русской прозы вообще является отличительной чертой прозы Казакова, и «тургеневское» в его творчестве оценивается как лишь одно из проявлений этой особенности его художественного мира (см., напр.: *Байниева К.Т.* Традиции и новаторство в творчестве Ю.П. Казакова: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1993; *Панфилов А.М.* Художественный мир Юрия Казакова и духовные традиции русской литературы. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999; *Лейдерман Н.Л.* Традиции классического реализма. Юрий Казаков // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века (1950–1990-е годы): В 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2003. С. 339-358).

¹⁰ Отмечалось исследователями, см., напр.: *Панфилов.* Ук. соч.

¹¹ Подробный анализ см.: *Байниева.* Ук. соч.

¹² *Бойко М.* Пересуды в бумажном некрополе // Независимая газета: Ex Libris. 2007, 9 августа.

крупным планом детали¹³, так и мировоззренческую близость Казакова и Бунина, прежде всего роднящее их чувство ностальгической обращенности к утраченному миру личного прошлого¹⁴.

Исследователя творчества Казакова в интермедиальном контексте не может не занимать то, как у этого замечательного прозаика показан видимый мир; и здесь очевидно особое значение темы «Казаков и Пришвин». Между тем «пришвинское» начало у Казакова, насколько мы можем судить, изучалось менее всего, хотя уже сам Казаков прямо говорил о сильнейшем влиянии, которое оказал на него старший современник, прежде всего своими травелогами, посвященными Северу. Наиболее отчетливо вопрос о традиции Пришвина в произведениях Казакова был поставлен Н.П. Дворцовой, писавшей об изображении русского Севера как частном случае воплощения важнейшей для них обеих темы человека и природы¹⁵; в работах о поэтике Казакова можно найти отдельные замечания о яркости описаний, сближающей Казакова с Пришвиным¹⁶, но в целом здесь многое можно уточнить и прояснить, чем мы и собираемся заняться в предлагаемой работе¹⁷.

Переходим к тому, как обсуждались в критике и науке те художественные особенности и темы творчества Казакова, которые определили постановку вопроса в нашем исследовании.

Хотя проза Казакова сравнительно часто адаптировалась для экрана (в том числе и самим автором) и для сцены и сам писатель высоко ценил литературный

¹³ Чебракова Е.В. Традиции И. Бунина в творчестве Ю. Казакова // Литературный процесс: традиции и новаторство. Архангельск, 1992. С. 210–224.

¹⁴ Омелян А.М. Ю.П. Казаков и И.А. Бунин: аспекты творческой эволюции и внутрилитературного взаимодействия. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГГУ им. М.А. Шолохова. 2009.

¹⁵ Дворцова Н.П. М. Пришвин и Ю. Казаков (к постановке проблемы) // Поэтика писателя и литературный процесс. Тюмень, 1988. С.80-87.

¹⁶ Иванов А.П. Поэтика рассказов Юрия Казакова. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: Литературный институт имени А.М. Горького, 2002.

¹⁷ Вспоминая о Пришвине в связи с Казаковым, пишут, в частности, об использовании живой разговорной речи, о мотиве воспоминания (Дворцова и Саввина), об исследовании психологии современного человека (Чекулина), о роли художественной детали; Саввина сравнивает повествовательную структуру рассказа «Арктур – гончий пес» с пришвинскими рассказами «Сочинитель», «Жень-шень», «Календарь природы».

сценарий как жанр, исследований о сценариях в творчестве Казакова практически нет (видимо, потому что такие исследования требуют архивных разысканий: как самостоятельный текст был опубликован только литературный сценарий фильма «Великий самоед»). Мы не нашли также и сколько-нибудь развернутого обсуждения фильмов и спектаклей по его рассказам.

Отмечалась, впрочем, кинематографичность прозы Казакова как особенность ее поэтики, отчасти объясняющая появление значительного количества экранизаций и сценических адаптаций: «Такие признаки малой драматической формы, — небольшой состав действующих лиц, лаконично скомпонованное действие, особый отбор и усиленная концентрация изобразительных средств, — будут характерны для прозы Ю. Казакова, а также найдут воплощение в одном из самых привлекательных для писателя жанров — в сценарии»¹⁸. Но, к сожалению, после упоминания нескольких названий сценариев Казакова («Манька», «Тэдди», «Голубое и зеленое», «Великий самоед»), их обсуждение в работе Саввиной заканчивается. Более подробное в этом отношении исследование предпринято Н.Е. Егниновой, анализирующей кинематографичность рассказа «Голубое и зеленое» и утверждающей, что монтажность, являясь способом орнаментального повествования, играет здесь важную роль¹⁹.

Общим местом стали похвалы «музыкальности» прозы Казакова, ее особенной ритмической организации, но по большей части слово «музыкальность» употреблялось как метафора, его значение, как правило, не пояснялось. Убедительные попытки конкретизировать представления о ритмичности прозы Казакова предпринимались Н.Л. Лейдерманом²⁰ и относительно недавно Ю.Б. Орлицким²¹.

¹⁸ Саввина. Ук. соч. С. 29.

¹⁹ Егнинова. Ук. соч. С. 110.

²⁰ Лейдерман Н.Л. Восторг и трепет бытия. О рассказах Юрия Казакова // Литература. 2001. № 7. Электронный ресурс: <https://lit.1sept.ru/article.php?id=200100704&ysclid=mmjqspdo65629570175> (дата доступа: 09.03.2026).

²¹ Орлицкий Ю.Б. Поэтическое vs стиховое в прозе Юрия Казакова // Свет слова... Сб. научн. трудов. Калуга: Политоп, 2018. С. 133–143.

Конечно, не могли не писать о роли джаза в жизни и творчестве Казакова: как это хорошо известно, джаз для Казакова был очень важен биографически (получивший музыкальное образование, он играл в джазовых ансамблях на виолончели и контрабасе), джаз как тема часто появляется в его рассказах. Писатель В.П. Аксенов, друживший с Казаковым в 60-е–70-е гг., свидетельствовал: «“Джаз” был неотъемлемой частью его артистического мира. Он пробивался к нему сквозь массу помех через старенькие радиоприемники, оставленные в лесных сторожках или на рыбацких тонях...»²².

Черты специфической джазовой манеры искали и в самой поэтике Казакова. Тот же Аксенов переходит от мемуарной зарисовки к утверждению: «[В]се его лучшие рассказы спонтанно построены по схеме джазовых пьес: сначала идет лирическая тема, потом головокружительная импровизация с квинтовыми аккордами, и наконец наступает щемящая кода» [Там же]. Г.А. Саввина находит влияние джаза во фрагментированности прозаического повествования, указывая, в частности, что в рассказах «Трали-вали» и «Легкая жизнь» «противоречивые характеры главных героев описываются с разных позиций, и авторское отношение к ним — это синтез различных точек зрения»²³; А.П. Иванов видит «приемы, характерные для джаза», в повторах, организующих очерк «Отход» из «Северного дневника». Отмечается и джазовое начало во взаимодействии голосов²⁴. А.М. Панфилов видит связь мотива музыки с размышлениями о смерти²⁵. Впрочем, сколько-нибудь развернутого и специального исследования темы «Казаков и музыка» предложено, насколько мы смогли понять, не было. Постараемся дополнить уже высказанные предшественниками соображения, вводя в научный оборот некоторые новые документальные свидетельства, представляющие Казакова как защитника джаза,

²² Аксенов В.П. Дневник. Пустые квинты. Перечитывая Юрия Казакова // Огонек. 2004. № 43. С. 48–49.

²³ Саввина. Ук. соч. С. 66.

²⁴ Иванов. Ук. соч. С. 50–51, 53.

²⁵ Панфилов. Ук. соч. С. 146.

а также систематически анализируя упоминания о музыке в художественной прозе писателя.

Предметом нашего исследования является проявившееся в литературном творчестве Казакова влияние других искусств на уровне тематики и формальных особенностей, предопределившее и некоторые особенности рецепции этого творчества.

Рассматриваются, в частности, образы художников и музыкантов как героев прозы Казакова, а также его прямые высказывания о музыке и живописи в формате статей, интервью, публичных выступлений. В попытках Казакова осмыслить искусство как таковое, обращаясь к разным его видам, в попытке осмыслить собственное дело (литературу), обращаясь к другому искусству, можно увидеть то, что О. Ханзен-Леве называет «проекцией концептуальных моделей».

Анализируется также то, как в прозе Казакова используются некоторые художественные приемы, свойственные другим искусствам, например, музыке, кинематографу, живописи («перевод конструктивных принципов», в терминологии Ханзена-Леве).

Кроме того, мы исследуем случаи адаптации прозы Казакова для экрана и сцены, сценарии, выполненные в том числе и самим Казаковым.

Анализ переводов прозы на китайский язык позволит обнаружить, как для китайского читателя в русской лирической прозе проявляются черты, сближающие ее с поэзией.

Цель диссертационной работы — определить, как особенное отношение Казакова к визуальному и музыкальному отразилось в тематике и поэтике его текстов и то, как эти особенности творчества Казакова предопределили его интермедальную рецепцию.

Для осуществления этой цели решаются следующие **задачи**:

1. выявить в художественном и публицистическом наследии Казакова случаи обращения к иным видам искусства, определить круг источников (в частности, по результатам архивного поиска),

- свидетельствующих об активной позиции Казакова как зрителя и слушателя,
2. обнаружить прямые высказывания Казакова о музыке, живописи, кинематографе и определить их концептуальную основу,
 3. оценить особенности цветообозначения в прозе Казакова в сопоставлении с прозой Пришвина (такую возможность дает факт прямого следования Казакова как автора «Северного дневника» за Пришвиным),
 4. определить, как музыкальный опыт писателя и его размышления о музыке отражаются в прозе на разных ее уровнях, определяя детали сюжета, образы персонажей и художественный язык,
 5. сопоставить созданные Казаковым сценарии с исходными для этих сценариев прозаическими произведениями автора, оценить направление развития замысла,
 6. выявить степень участия Казакова в тех сценариях для фильмов по мотивам его произведений, где он указан как соавтор, оценить и объяснить масштабы и природу изменений, которым подвергается в фильмах художественная проза Казакова; при этом предполагается по возможности учитывать внешние факторы (прежде всего требования киностудии), влиявшие на создателей фильмов,
 7. рассмотреть репрезентативные случаи предпринимавшейся без участия самого прозаика адаптации произведений Казакова для театра и кино, определить, какие тексты Казакова наиболее часто подвергаются такой адаптации, а также объяснить, какие особенности поэтики и тематики этих текстов обусловили возможность их интермедиального бытования.

Некоторые особенности наших филологических компетенций позволили поставить еще одну, особенную и отдельную задачу: как русист, для которого родным языком является китайский, я анализирую трансформации, которым подвергается поэтика прозы Казакова в инокультурном пространстве, в выполненном Фэй Цинем переводе на китайский язык.

Объектом исследования выступают произведения Казакова, фильмы и спектакли на их основе, проза Пришвина, повлиявшая на «Северный дневник», а также переводы текстов Казакова на китайский язык.

Материалом исследования послужили: наиболее полное на сегодняшний день трехтомное издание сочинений Казакова (2008–2011), отдельные публикации его писем, фрагментов дневников, воспоминания о нем, и, кроме того, вводимые нами в научный оборот материалы, обнаруженные в Российском государственном архиве литературы и искусства (как в небольшом личном фонде Казакова, так и в некоторых других фондах): наброски статьи «Гений ли Пикассо?» (по впечатлениям выставки 1956 г.), написанный полностью самим Казаковым сценарий фильма по рассказу «Манька» и посвященное этому сценарию письмо от киностудии «Мосфильм», фрагменты сценария по рассказу «Тэдди», несколько версий сценария фильма «Великий самоед», основанного на очерке Казакова и написанного при участии прозаика, материалы инициированного Казаковым круглого стола 1964 года в защиту джаза, а также некоторые документы, свидетельствующие о сложном взаимодействии Казакова и сотрудничавших с ним кинематографистов с официальными инстанциями, определявшими деятельность киностудий.

Что касается **хронологических рамок** исследования, то наше внимание было сосредоточено на творчестве Казакова, которое охватывает период 1950-х–1970-х годов; отчасти выйти за эти рамки нас побудила необходимость обратиться, с одной стороны, к повлиявшей на Казакова ранней прозе Пришвина; с другой стороны, мы обращаемся и к явлениям позднейшей рецепции прозы Казакова, вплоть до настоящего времени.

Новизна нашей работы определена, во-первых, тем, что в ней вводятся в научный оборот материалы, позволяющие впервые проанализировать деятельность Казакова как сценариста, проясняющие представления Казакова о визуальных искусствах и его гражданскую и эстетическую позицию в дискуссиях о современной музыке; во-вторых, на основе известных произведений Казакова мы впервые подробно и систематически анализируем

характер и функции в них мотивов музыки и живописи, образы музыкантов и художников; в-третьих, проблематизируя роль визуального в сознании писателя, мы предпринимаем сопоставительный анализ цветообозначения в произведениях Казакова и Пришвина, что позволяет по-новому увидеть как преемственность, так и новаторство Казакова в изображении русского Севера.

Теоретическая значимость исследования заключается в систематизации на конкретном историческом материале данных, проясняющих возможность использования в литературном произведении приемов, осознаваемых автором как перенесенные из других искусств (музыки и живописи) или как общие для разных искусств, а также во введении в научный оборот новых материалов, свидетельствующих о механизмах адаптации литературного произведения, переводимого на язык других искусств.

Практическое значение работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы для дальнейшего углубленного изучения творчества Юрия Павловича Казакова, а также могут быть востребованы при изучении истории русской литературы XX века и изучении русской литературы как части мирового культурного процесса.

Основной **методологической** опорой нашей работы является теория интермедиальности, как она была разработана О.А. Ханзеном-Леве, предложившим исследовать взаимодействие между разными видами искусства; основания для обращения к этой теории дает уже сам характер лирической прозы, ее стремление к непосредственности и сиюминутности изображения или выражения представляет условия для проникновения в литературу черт музыки и изобразительного искусства. Исследуя сценарии, созданные Казаковым, а также к экранизации и инсценировке его произведений, мы используем опыт исследования адаптаций. Проводимый нами анализ прозы Казакова, а также изучение архивных материалов, фактов, свидетельствующих об интересе Казакова к музыке и визуальным искусствам, предполагали обращение к традиционным для историка литературы герменевтическому

методу и эмпирическому поиску. Сопоставляя особенности изображения природы Севера у Пришвина и Казакова, мы описывали, в частности, особенности индивидуальных словарей, используя инструментарий лингвопоэтики.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Очевидная и еще недостаточно исследованная особенность творческой личности Казакова — интерес к изобразительному искусству, в том числе наивных художников (С. Писахова, Тыко Вылки); этот интерес отразился не только в очерках Казакова, посвященных художникам, но, как обнаруживает анализ литературных пейзажей Казакова, также и в том, как сам Казаков описывает любимый им Север.

2. Проза Казакова о Севере, прямо наследующая, по признанию самого Казакова, северным травелогам Пришвина, обнаруживает по сравнению с ними как общие черты (от маршрута до жанра и особенностей колорита), так и исторически обусловленные различия: если у модерниста Пришвина деталь приобретает черты символа и даже может отсылать к мифу, то у Казакова деталь, внешне очень похожая на пришвинскую (например, указание на зеленый цвет, очень значимый для их северных пейзажей) подчинена точному описанию объекта.

3. Двойственная идентичность Казакова — как музыканта и писателя — позволила ему свободно интегрировать музыкальные элементы в литературное творчество, при этом любимая музыка Казакова, джазовая, понималась и изображалась им как свободное творчество.

4. Характерная для Казакова и проявляющаяся в его прозе способность к чувственному восприятию мира, его красок, звуков, их динамики обусловила привлекательность произведений Казакова для режиссеров и желание самого Казакова принимать участие в работе над экранизацией своих произведений; анализ сценария Казакова, выполненного им по рассказу «Манька», принадлежащей Казакову альтернативной версии финала для фильма по рассказу «Тэдди», а также литературного сценария и фильма «Великий

самоед», созданного по мотивам прозы Казакова о Тыко Вылке и при его участии, обнаруживает не только готовность Казакова развивать свои (уже реализованные ранее) прозаические замыслы на языке кино, но и его волю к сопротивлению внешнему давлению официальных институций.

5. Произведения Казакова оказались востребованными в китайской культуре вслед за произведениями Тургенева, Пришвина, Паустовского и воспринимаются в Китае как важные образцы лирической прозы; при этом переводы Казакова на китайский, выполненные Фэй Цинем, подчеркивают в стиле Казакова поэтическое начало: перевод использует образы и словесные обороты, характерные для китайской классической поэзии.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается системным подходом к анализу большого объема текстов, использованием научных методов, применяемых при изучении теории и истории литературы.

Работа **прошла апробацию** на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова при предзащите диссертации. Положения и выводы исследования были апробированы на пяти научных конференциях. В рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук опубликованы четыре статьи общим объемом 2,33 а.л.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, включающей 179 позиций, и приложения, вводящего в научный оборот найденную нами альтернативную авторскую версию финала известного рассказа Казакова «Тэдди». Общий объем диссертационной работы составил 150 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность исследования лирической прозы Юрия Казакова в литературном и интермедиальном контексте. Определяются объект, предмет и материал исследования, обосновываются его хронологические рамки. Формулируются цели, задачи и теоретико-методологическая основа диссертационного исследования, обосновываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Излагаются основные положения, выносимые на защиту, также раскрывается степень изученности темы в исследованиях произведений Казакова.

Первая глава — **«Зримый мир: некоторые особенности визуального в прозе Ю.П. Казакова»**. В параграфе 1.1, *«Прозаик о художниках»*, рассматриваются прежде всего прямые, предложенные в статьях, высказывания Казакова о художниках; отмечается, что для Казакова предметом особенного внимания становится совмещение в одном лице художника и писателя: он подчеркивает это совмещение в деятельности Писахова, Рокуэлла Кента, Тыко Вылки. Важны вводимые нами в научный оборот наброски эссе, посвященные знаменитой выставке Пикассо 1956 г. (Казаков посетил ее в ГМИИ вместе с товарищами из Литературного института, среди которых был, между прочим, Айги): эти наброски не только содержат суждения о картинах Пикассо, но и отражают представления совсем молодого Казакова об искусстве в целом²⁶. К анализу привлекается также рассказ *«Адам и Ева»* (1962), в центре которого художник — вымышленный персонаж, поданный как духовный двойник автора.

Параграф 1.2, *«Цвета Севера в травелоге Пришвина “За волшебным коlobком” и “Северном дневнике” Казакова»*, посвящен колористике прозы Казакова, которую мы анализируем в сопоставлении с колористикой прозы Пришвина. Такое сопоставление представляется нам оправданным не только потому, что оба автора писали о Севере, причем Казаков указывал на книгу Пришвина как определившую для него само стремление отправиться на Север, по следам Пришвина; основания для сопоставления дает, на наш взгляд, и общая

²⁶ «Гений ли Пикассо?» (РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 2).

для этих писателей категория внутреннего времени как основы художественного мира. Согласно философии Пришвина, именно внутреннее (интуитивное) время, в отличие от эмпирического, дает художнику возможность соединять прошлое, настоящее и будущее, выходя за пределы линейности к вечности. В этой способности видеть мир целостно и заключается, по мысли Пришвина, природа подлинного творца. Эта концепция воплощается у Казакова: он стремится к изображению не развития событий, а значимых мгновений.

Сопоставляя Пришвина и Казакова, мы рассматриваем частный, но выразительный, как представляется, аспект: цветопись. У обоих авторов указание на цвет встречается часто. «За волшебным колобком», по нашим подсчетам, содержит 406 случаев употребления слов, так или иначе указывающих на цвет (из них в описаниях природы 299). В «Северном дневнике» указаний на цвет, по нашим подсчетам, 505. Как у Пришвина, так и у Казакова слово, обозначающее цвет, как правило, сопровождается в тексте и другими словами, обозначающими еще какие-то цвета (и/или степень освещенности). Развитие этой тенденции на языковом уровне проявляется в употреблении сложных прилагательных, обозначающих цвет. Для Казакова сложные прилагательные были проанализированы Хо Канином, который классифицировал их по семантическому принципу и привел исчерпывающий их список для 40 текстов писателя. Частотность сложных прилагательных у Казакова исследователь объясняет, в частности, вниманием писателя к полутонам; среди примеров, приводимых Хо Канином, есть, однако, также и случаи столкновения разных цветов в пределах одного сложного прилагательного. Заметим, что размытость тонов, как и резкие сочетания цветов у Казакова могут быть сопоставлены с живописной манерой импрессионистов; эта близость эстетики Казакова и эстетики художников-импрессионистов уже отмечалась (например, Егниновой). Хо Канин отмечает и частотность сложного прилагательного «черно-белый», передающего «монохромность, графичность картины мира»²⁷. У Пришвина сложных прилагательных, передающих цвет,

²⁷ Хо Канин. Ук. соч. С. 57.

гораздо меньше: если в «Северном дневнике» 50 таких случаев, то в книге Пришвина только 7. В состав сложных прилагательных Казаков любит включать элемент, указывающий на эмоциональное восприятие цвета.

И у Пришвина, и у Казакова в описаниях Севера важную роль играет зеленый («За волшебным колобком» содержит 69 указаний на зеленый цвет, в «Северном дневнике» их 45). Для Пришвина зеленый цвет символизирует философскую идею энергии жизни; он может быть связан не только с описанием впечатлений путешествия, но и с «видениями» («Я желал бы напомнить о той стране без имени, без территории, куда мы в детстве бежим... В светящейся зелени мелькнула страна без имени и скрылась»).

В отличие от прозы Пришвина, цвета у Казакова, как правило, указывают на точные характеристики объекта; зеленый цвет у него — не только цвет природный, но и цвет артефактов, и символический смысл не всегда оказывается ему присущ.

Вторая глава посвящена отношению Казакова к **музыке**. Ее первый параграф («*Круглый стол в защиту джаза (1964)*») вводит в научный оборот обнаруженную нами в фонде Казакова²⁸ стенограмму круглого стола «Песня, симфония, джаз», проведенного по инициативе Казакова редакцией журнала «Молодая гвардия». Смысл этой инициативы состоял в попытке найти аргументы для публичной защиты джаза; стенограмма фиксирует выступления как самого Казакова (единственного писателя среди присутствующих), так и известных советских композиторов А.Н. Пахмутовой, Р.К. Щедрина, А.Я. Эшпая, Э.С. Колмановского) высказаться в его поддержку. Информационная справка об этом круглом столе появилась в № 7 «Молодой гвардии» в том же 1964 г.; обильно цитируя выступления композиторов, составители справки не упоминают имени Казакова. Можно предположить, что это произошло потому, что Казаков прямо говорил об идеологическом давлении на искусство и в разных отношениях переступал границы дозволенного о публичном советском пространстве, например, констатировал существование

²⁸ РГАЛИ. Ф. 3527. Оп. 1. Ед. хр. 9. 45 л.

«магнитиздата» и протестовал против «железного занавеса» в области культуры («У нас до сих пор уклон собственно на советский джаз, но он не может быть без западного, американского джаза... Может быть, раньше можно было бороться с джазом, а сейчас, когда у каждого есть магнитофон и масса джазовых пленок, то каждый может крутить эти пленки и танцевать твист и рок-и-ролл»).

Параграфы 2.2 «Слушатель джаза в прозе Казакова», 2.3 «Топос ресторана», 2.4 «Музыкант как персонаж. Особенности “словесного изображения музыкальных пьес” в прозе Казакова» посвящены анализу тех рассказов Казакова, в которых изображены слушатели и исполнители, чаще всего джазовой музыки, но иногда и сопоставимой с джазом в некоторых отношениях («Ночь», «Трали-вали»).

Слушая джаз, герои Казакова («Голубое и зеленое» (1956), «Вон бежит собака!» (1961), «Осень в дубовых лесах» (1961), «Проклятый Север» (1964)) погружаются во внутреннее пространство, где время течет особенным образом, и сознание, освобожденное от логических и временных оков, начинает работать по течению мелодии: воспоминания и мимолетные впечатления и сплетаются.

Показывая, как рождается музыка, Казаков рисует движения и мимику исполнителя, изменение тона и тембра, смену голосов. Все эти детали создают эффект живой джазовой импровизации. Так утверждается мысль: джаз является выражением сиюминутного ощущения, а не чем-то заранее подготовленным. Хороший джаз, по Казакову, всегда предполагает внутреннее стремление к свободе — даже если внешние условия заставляют играть «по заказу».

Третья глава **«Казаков как сценарист. Инсценировки и экранизации произведений Казакова»** предлагает анализ обнаруженных в архивах текстов, в том числе ранее неизвестных произведений Казакова в жанре литературного сценария, а также репрезентативных адаптаций его произведений для сцены и экрана: некоторые из этих адаптаций доступны нам только как тексты (композиция «Двое в декабре» И. Райхельгауза, 1979), некоторые — как видео, а некоторые современные постановки (например, «Голубое и зеленое»,

поставленное недавно Московским Губернским театром) мы увидели как театральные зрители.

В параграфе 3.1, «Жанр литературного сценария в русской культурной традиции. Отношение Казакова к сценарию как жанру», дан краткий обзор истории обсуждения взаимовлияния литературы и кино, а также определена в ее функциональной специфике та основная форма, к которой обратится Казаков в процессе своего сложного и полного конфликтов взаимодействия с киностудиями — т.н. «литературный сценарий». Уточняется, что, в отличие от сценария режиссерского, имеющего исключительно служебное значение, являясь этапом и инструментом в процессе работы над фильмом, литературный сценарий может публиковаться и восприниматься как отдельное произведение.

Параграф 3.2, «Казаков как автор сценария по рассказу “Манька” (1958–1960), посвящен единственному дошедшему до нас целиком (в белой машинописи)²⁹ авторскому сценарию, высоко ценившемуся самим Казаковым. Рассказ «Манька» написан под впечатлением поездок Казакова на Север во второй половине 1950-х гг. Хотя сейчас этот рассказ считается одним из выдающихся произведений Казакова, с его публикацией сначала возникли трудности. Возможно, продолжение работы над сюжетом, реализовавшееся в сценарии, связано с цензурной правкой, которой подвергся рассказ при публикации (о ней, основываясь на не обнародованных пока материалах, упоминает С.А. Шаргунов); но, конечно, это продолжение свидетельствует о важности замысла для Казакова. Д. Шеваров, впервые публично упомянувший о существовании законченного сценария «Маньки» и тем самым вдохновивший нас на поиски, оценил его как новое произведение, обладающее большими достоинствами; с этой оценкой мы солидарны.

Осуществляются некоторые версии сюжета, отброшенные на стадии работы над рассказом (например, в отличие от рассказа, в сценарии первое появление Маньки происходит на судне, идущем в Золотицу). Уточняется

²⁹ Казаков Ю.П. Манька. Литературный сценарий короткометражного фильма // РГАЛИ. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 4. Ед. хр. 1231. 35 л.

портрет героини, добавлены многочисленные новые детали пейзажа (вообще большинство изменений состояния души и ощущений персонажей показано с помощью описания природы, и хотя такое было уже в рассказе, в сценарии этого гораздо больше). Конкретизируется то, о чем в рассказе (по крайней мере, в его опубликованной версии) было лишь упомянуто. Так, в ряде эпизодов представлена история любви Перфилия и Ленки (в рассказе вся эта история укладывалась в краткое сообщение). И еще одно следствие попытки Казакова «перевести» свой замысел на язык кино: то, что в рассказе является частью повествования (и дано от лица автора), в сценарии может становиться репликами героини: так возникает тесная связь между автором и героями.

Над сценарием «Маньки» Казаков начал работать в 1958 г. для киностудии «Мосфильм»: сначала «Мосфильм» требовал переделок (до нас, подчеркнем, дошла только одна версия сценария), а в 1960-м г., окончательно разрывая договор, констатировал в письме Казакову: «Сейчас, как и прежде, история взаимоотношений Маньки и Перфилия решается как процесс чисто биологический...»³⁰. Упорные попытки Казакова пристроить важную для него вещь оказались безуспешными. Только в 1984 г. некоторые находки казаковского сценария были, как представляется, использованы в короткометражной экранизации (в титрах, однако, сценаристом была названа Е.М. Райская).

Параграф 3.3, «Рассказ “Тэдди”, фильм “Король манежа” и авторская версия альтернативного финала сценария» описывает — на основе хранящихся в РГАЛИ документов — как внешнее давление, оказывавшееся на режиссера и сценариста со стороны официальных институции, давление, приведшее к существенному изменению смысла адаптируемого рассказа Казакова, так и казаковские попытки резкого сопротивления. Фильм по рассказу «Тэдди» (1956), «Король манежа» (раннее название, от которого потребовали отказаться, «Судьба артиста»), снимался на студии «Мосфильм» Юрием Чулюкиным

³⁰ Письма и телеграмма издательств... // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 4.

в 1968 – 1969 гг. (премьера состоялась в 1970 г.).

Напомним, что «Тэдди» рассказывает историю циркового медведя, никогда не знавшего жизни на воле, но все-таки по воле случая попавшего в лес: он скучает по людям, в своих скитаниях натывается на охотников, но благополучно уходит от них; постепенно входит во вкус вольной жизни; рассказ завершается картиной погружения зверя в зимнюю спячку.

Письма руководства Сценарной коллегии (для «Мосфильма» эта организация была вышестоящей) полны упреков: так, в ответ на представленную в 1968 г. первую версию литературного сценария, подписанную режиссером Ю. Чулюкиным (не сохранилась), указывают: «В связи с представлением сценария “Судьба артиста” еще раз напоминаем, что план киностудии «Мосфильм», изобилующий темами локальными, не подкреплён сценариями, которые должны определять генеральную линию студии сценариями на современную тему, ставящими большие проблемы жизни советского общества»³¹. Все-таки согласившись финансировать фильм про медведя, требуют от «авторов уточнить жанр произведения <чтобы не было сомнений, что это комедия> <...> количественно сократить встречи Тэдди в лесу с человеком с ружьем, тем самым еще четче прояснить основную оптимистическую мысль вещи»³². Констатируя, что авторы фильма подчинились требованиям, результат описывают так: «...учли замечания <...> сценарий... населен добрыми людьми... <...> Герой фильма Гоша... значительно реже, чем прежде, встречается в лесу с “человеком с ружьем”, люди больше заняты тем, что помогают дрессировщику вернуть его воспитанника, никто из них не пытается просто охотиться на медведя. Горести от людей для Гоши теперь вовсе не закономерность, а случайность, в сценарии нет сцен просто жестокого отношения человека к медведю Гоше». Среди выдвигавшихся требований — превратить экранизацию рассказа о звере в фильм о людях, причем «добрых»; с одобрением отмечено: «История дрессировщика Коли развивается теперь

³¹ Дело фильма «Король манежа» // РГАЛИ, ф. 299, оп. 1, ед. хр. 1538, л.4.

³² Л.2-2об.

параллельно с историей Гоши и занимает почти равноценное с ней место»³³. Одним из последних документов, подшитых в дело, оказывается рукописная расписка режиссера, фиксирующая последнюю правку и завершающаяся фразой: «Слова “свобода” в картине не осталось»³⁴. Среди письменных, документированных требований требования убрать слово «свобода» мы не нашли, но в устной форме эти требования предъявлялись, как видно по расписке, и, наверное, вполне императивно.

Напомним, что в 1958 г. на сам рассказ Казакова, «Тэдди», появилась разгромная рецензия Т. Скороходовой в архангельской газете «Правда Севера»; С.А. Шаргунов приводит из нее выразительную цитату, позволяющую природу позднейших претензий уже к фильму: «Медведю доступны, оказывается, и высокие мысли о свободе. По крайней мере от его лица высказаны автором такие вдохновенные слова: „Великая вещь свобода!.. Не нужно никого бояться, ненужно делать то, что не хочется делать”. К какой такой свободе и к побегу в какой “рай” подстрекают читателя? А может, за медвежьей неприязнью к людям скрывается “мировоззрение автора”?»

Там же в РГАЛИ, в фонде «Мосфильма», мы обнаружили машинопись литературного сценария «Тедди»³⁵. Это машинопись на 5 страниц, пагинация начинается со страницы 1, есть название («Прошел месяц...»); текст представляет собой версию финала сценария и посвящен подготовке к охоте на спящего медведя и описанию самой охоты; заканчивается он смертью медведя (который здесь, кстати, назван не Гошей (как персонаж фильма про добрых людей), а Тедди, как в исходном казаковском рассказе. На обложке архивного дела текст датирован 1970-ми гг., возможно, ошибочно; но можно и увидеть здесь позднейшую реакцию автора на то насилие, которое совершили над его рассказом. Неясно, почему этот эпатажный текст, гораздо более жестокий, чем текст рассказа, отложился именно в фонде «Мосфильма», вряд ли

³³ Л.48.

³⁴ Л.41.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 18. 5 л.

он всерьез мог быть предложен как сценарий (хотя и обладает формальными приметами сценария, например, указанием на дикторский текст в последней фразе).

В параграфе 3.4 сопоставляется проза Казакова о Тыко Вылке, версии литературного сценария, где Казаков обозначен как один из авторов, и фильм «Великий самоед». Самобытному ненецкому художнику и общественному деятелю Тыко Вылке Казаков посвятил очерк «И родился я на Новой Земле (Тыко Вылка)...», которым завершается «Северный дневник», и начал писать о нем повесть (наброски к ней опубликованы посмертно под названием «Мальчик из снежной ямы»). В конце 1970-х гг. Казаков соглашается участвовать как соавтор в работе над сценарием фильма о Тыко Вылке (под названием «Великий самоед» вышел в 1982 г.). Литературный сценарий, автором которого значился Казаков вместе с режиссером А.С. Кордоном и сценаристом А.П. Филатовым, напечатан до появления фильма, в 1980-м. Характер и формы участия Казакова в сценарии не вполне ясны; однако сопоставление очерка и набросков к повести с опубликованным литературным сценарием, а также с сохранившимися в РГАЛИ предыдущими версиями сценария, показывают, как трудно шла работа и насколько изменилось содержание прозы Казакова о Вылке, когда она стала основой фильма, адресованного массовой аудитории³⁶.

Версия сценария 1978 г., сценарий, опубликованный в 1980-м, и сам фильм включают эпизоды романтических отношений героя, не имеющие никаких соответствий в очерке и повести и, видимо, введенные согласно требованиям жанра: адресованный массовой аудитории фильм, как и традиционная драма, почти непременно требуют изображения любви, хотя бы и на периферии сюжета; влюбленный юноша до всякого знакомства с образованными людьми, только под влиянием красоты мира, начинает рисовать, пользуясь подручными средствами (а вот очерке Казаков задавался вопросом: как именно Вылка начал рисовать? под влиянием А. Борисова? сам? но если сам, то как это стало

³⁶ РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 16. 199 л.; ед. хр. 17. 122 л.

возможно?); юноша спасает гибнущего на море художника А.А. Борисова и его команду (в очерке и повести только констатируется, что в начале 1900-х Вылка общался с Борисовым).

В повести, в сценариях и в фильме история жизни Вылки распадается на две части — до и после смерти брата, на вдове которой Вылка, следуя обычаям, был должен жениться; первая половина — юность, путешествия с Русановым, начало занятий искусством, посещение Москвы в качестве подающего надежды художника; затем «колесо судьбы повернулось». При этом отчаяние, охватившее человека, вынужденного отказаться от надежд стать художником, в фильме дано очень скупое: вторая серия показывает Вылку как общественного деятеля, в окружении людей, захваченного этой новой ролью.

Когда уже была готова вторая версия сценария, Казаков жаловался В.В. Конецкому: «Ты, видимо, из кино выбрался, а я на старости лет в него втяпался, убил два года и, как водится, оброс “соавторами”, ибо, как мне сказали, ничего я в кинематографе не смыслю. Зато они смыслят, и фильм, наверное, выйдет фиговый, как водится, зато съемки будут на Новой Земле, и я заранее предвкушаю наслаждение от вещей издавна мне милых, как то: ото льдов, полыней, тюленей, собак, могилы Баренца (там у меня Русанов с Вылкой идут вокруг Новой Земли) и прочих северных прелестей» (14 июня 1979).

Недовольство Казакова, видимо, связано с теми дополнениями, которые отличают фильм от очерка и повести и которые были введены вынужденно, под внешним давлением: организация колхозов, участие Тыко в проходившей в 1932 г. в Москве конференции народов Севера и удачная попытка героя попросить у Калинина материальной помощи для своего народа (в повести поездка в Москву к Калинин у лишь упомянута, причем названы другие даты: 1946 или 1948 гг.), события Великой Отечественной войны на Новой Земле (развернутый эпизод со смертями второстепенных персонажей); в прозе лишь бегло упоминается о том, что Вылка вел уроки в ненецкой школе (и приводятся его слова, обращенные к детям); в фильме мотив ненецкой школы вырастает

в драматургически разработанную ситуацию с конфликтом и его разрешением (охотники не хотят отдавать детей в школу, а Вылка переубеждает их).

В то же время есть основания отметить и некоторые важные для Казакова художественные решения, которые, появившись уже в его прозе, потом перешли в те версии сценария. Так, и в очерке, и в повести, и в сценариях 1978 и 1980 гг. (в отличие от сценария 1977 г. и фильма) история Вылки собрана из различных фрагментов его воспоминаний. Сценарии 1978 и 1980 гг. (то есть те, которые, по свидетельству соавторов, Казаков одобрил) начинаются с того, что старый Вылка вспоминает важные события своей жизни. В фильме возобладало более традиционное решение, здесь старый Вылка появляется только в финале.

Некоторые пейзажи и характеристики живописи в сценарии 1980 г. по своей манере родственны описаниям, которые мы находим и в прозе Казакова, и в текстах некоторых известных сценариев его авторства: «Солнечным осенним днем, когда воздух чист и прозрачен до того, что далекие льдины кажутся близкими, а мир — первозданным в своей красоте, Борисов и Вылка работали на этюдах. На мольбертах был один и тот же пейзаж — море, скалы, ледники, горы, крошечная стоянка внизу, но — академически выполненный у Борисова и детски-наивный у Вылки»³⁷. И хотя документальных оснований для уверенной атрибуции этого фрагмента именно Казакову у нас нет, позволим себе по крайней мере сказать, что он близок его эстетике.

В *параграфе 3.5* описываются некоторые показательные случаи *адаптации прозы Казакова, предпринятые без прямого участия ее автора*: многочисленные случаи обращения к рассказам «Голубое и зеленое», «Вон бежит собака», «Двое в декабре» и др., в том числе в жанре оперы и «литературной композиции», объединяющей несколько произведений.

Глава 4 — **«Переводы произведений Юрия Казакова на китайский язык»** — открывается кратким обзором, представляющим исторический и литературный контекст, обусловивший в 1980-х гг. возможность публикации

³⁷ Казаков Ю.П., Кордон А.С., Филатов А.П. Великий Самоед: Сценарий // Киносценарии, 1980: Альманах. М.: Госкино СССР, 1980. С. 123–180.

переводов Казакова в Китае; здесь сообщаются некоторые сведения о Фэй Цине, ровеснике Казакова, который наиболее последовательно обращался к творчеству Казакова, а также показано, что к Казакову его китайский переводчик пришел через Тургенева и Паустовского, уже обладая опытом чтения и интерпретации исторически более ранней русской лирической прозы. Во втором параграфе этой главы (*«Выполненные Фэй Цинем переводы Казакова: выбор текстов, история публикации, некоторые особенности трансформации текста»*) показано, как переводчик привносит в современную прозу некоторые стилистические черты, близкие классической китайской поэзии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводятся итоги состоявшегося исследования и намечаются некоторые перспективы его продолжения. Мы показали, как творчество Казакова «отражается в зеркалах» другого искусства, перевода на другой язык — и само отражает, трансформируя их, впечатления от прозы предшественников, визуального искусства, музыки.

Остаются открытыми некоторые локальные, но значимые вопросы: так, мы лишь предположительно и самым общим образом можем указать на то, что в русской художественной жизни 1950-х – 1960-х гг. породило сюжет «Адама и Евы» и образ главного героя, живописца Агеева; кому, режиссеру или писателю, принадлежит инициатива изменений, которым подвергся текст рассказа «Голубое и зеленое» в фильме 1970 г.; какие именно музыкальные произведения, джазовые и неджазовые, вспоминал Казаков, вводя в свои рассказы сцены, в которых герои слушают, исполняют (а иногда даже и сочиняют) музыку, и т.д.

Ограниченный объем кандидатской диссертации заставил нас сознательно ограничить наши задачи: мы не рассматриваем во всей возможной полноте особенности визуального образа мира в рассказах Казакова, ограничиваясь двумя аспектами: во-первых, уже упомянутым выше сопоставлением цветообозначения в «Северном дневнике» и северном травелогe Пришвина

(такой подход дает возможность увидеть прозу Казакова в историко-литературном контексте), во-вторых, тем, как в текстах сценариев, созданных самим Казаковым по его рассказам, появляются, под влиянием особенных требований кинематографа как искусства, новые визуальные образы. Конечно, визуальное у Казакова могло бы стать предметом отдельного монографического исследования. Так же за рамки настоящего исследования вынесен отдельный и сложный вопрос о ритме казаковской прозы, связанный, возможно, для самого писателя с представлением о «музыкальности».

Наши наблюдения над тем, как трансформируется проза Казакова и в созданных им самим сценариях, и в инсценировках и экранизациях, сделанных режиссерами без участия автора, могут найти свое место в истории советского литературного сценария как особого жанра и в истории постановок и экранизаций повествовательной прозы в России второй половины XX – первой четверти XXI вв. Работа над этими историческими исследованиями еще предстоит нашей науке в будущем.

Кроме желательности разрешения в будущем этих вопросов, как локальных, так и общетеоретических, перспективы исследования прозы Казакова в интермедиальном контексте определяются и тем, что ее продолжают экранизировать и использовать как литературную основу спектаклей, причем в последние годы, по нашим наблюдениям, это происходит все чаще.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основные положения диссертации отражены в четырех статьях общим объемом 2,33 а.л., опубликованных в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

1) *Лю Ю.* Трансформация прозы Юрия Казакова в переводе Фэй Циня на китайский язык // *Litera.* – 2023. – № 5. – С. 89–96. EDN: WFKKMN. Импакт-фактор 0,34 (РИНЦ). Объем — 0,59 а.л.

2) *Зыкова Г.В., Лю Ю.* Цвет в произведениях М.М. Пришвина

и Ю.П. Казакова о севере: «За волшебным колобком» и «Северный дневник» // Litera. – 2025. – № 6. – С. 1–11. EDN: AASPXA. Импакт-фактор 0,34 (РИНЦ). Объем — 0,4 из 0,71 а.л.

3) *Зыкова Г.В., Лю Ю.* Юрий Казаков как сценарист: рассказ «Манька» и одноименный авторский сценарий // Вестник РГГУ. Серия Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2025. – № 9. – С. 163–173. EDN: CZHCZG. Импакт-фактор 0,33 (РИНЦ). Объем — 0,4 из 0,56 а.л.

4) *Лю Ю.* Проза Ю. Казакова о Тыко Вылке и особенности ее кинематографической адаптации // Казанская наука. 2026. – № 3. – С. 213–217. – URL: <https://www.kazanscience.ru/ru/sbornik>. Импакт-фактор 0,18 (РИНЦ). Объем — 0,47 п.л.