

ОТЗЫВ
официального оппонента на диссертацию
на соискание ученой степени кандидата филологических наук
Лю Юнь
на тему: «Творчество Юрия Казакова в литературном
и интермедиальном контексте»
по специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Изучение творчества Юрия Казакова долгое время оставалось в рамках традиционной поэтики, истории литературы и биографики, тогда как интермедиальный аспект — взаимодействие его прозы с живописью, музыкой, кинематографом — лишь фрагментарно затрагивался в критике и научных работах. Диссертация Лю Юнь восполняет этот существенный пробел, предлагая системный анализ того, как визуальное и аудиальное начала пронизывают тематику, поэтику и рецепцию казаковских текстов. Автор не ограничивается констатацией «музыкальности» или «живописности» прозы, но последовательно реконструирует механизмы переноса конструктивных принципов из одного вида искусства в другой, опираясь на богатый архивный материал, впервые вводимый в научный оборот.

Работа отличается концептуальной цельностью: четыре главы выстроены не как автономные очерки, а как ступени единого доказательства — от анализа «зримого мира» через музыкальность и сценарную деятельность к интеркультурной рецепции (переводы на китайский язык). Такой подход позволяет рассматривать творчество Казакова не изолированно, а как пересечение разных семиотических систем, что соответствует современным задачам интермедиальных исследований.

Актуальность диссертации определяется несколькими факторами.

Во-первых, интермедиальность является одной из ключевых проблем современной гуманитарной науки. Искусство XX–XXI веков всё чаще

демонстрирует стирание границ между словесным, визуальным и аудиальным, и обращение к творчеству Казакова — писателя, профессионально занимавшегося музыкой, увлечённо писавшего о художниках и активно работавшего как сценарист — позволяет увидеть эти процессы на конкретном материале.

Во-вторых, степень научной разработанности темы, подробно проанализированная во введении, остаётся недостаточной. Исследования сценариев Казакова практически отсутствовали; джазовый код его прозы обсуждался метафорически, без системного анализа; сопоставление «Северного дневника» с пришвинским травелогом не проводилось развёрнуто. Диссертация закрывает эти лакуны.

В-третьих, работа имеет не только историко-литературное, но и теоретическое значение: на материале Казакова уточняются возможности применения теории интермедиальности (О. Ханзен-Леве) к русской прозе второй половины XX века, а также механизмы адаптации литературного текста для экрана и сцены.

Таким образом, диссертация отвечает актуальным задачам современной литературоведческой науки.

Степень научной разработанности проблемы

Автор демонстрирует превосходную ориентацию в отечественной и зарубежной научной традиции. Во введении дан не просто обзор, а проблемно-аналитический очерк состояния изученности творчества Казакова: выделены основные направления (формальные особенности лирической прозы, связи с Тургеневым и Буниным, нарратология, роль детали), а также показано, что интермедиальные аспекты оставались на периферии внимания. Особо ценно, что соискатель не только указывает на недостаточную разработанность тем «Казаков и музыка», «Казаков как сценарист», но и предлагает конкретные пути их решения, опираясь на архивные находки.

При этом Лю Юнь корректно полемизирует с предшественниками: уточняет понимание «джазовости» прозы Казакова (не только метафора, но и осознанная эстетическая программа), проблематизирует тезис о «следовании» Пришвину, показывая не только общность, но и исторически обусловленные различия.

Научная новизна работы проявляется в нескольких аспектах.

1. Впервые в отечественном литературоведении предпринят системный анализ интермедийных связей прозы Казакова одновременно с живописью, музыкой и кинематографом, а также с рецепцией в инокультурной среде (китайские переводы).

2. В научный оборот вводятся и комплексно анализируются ранее неизвестные архивные материалы: наброски статьи «Гений ли Пикассо?», полный текст сценария по рассказу «Манька», альтернативная версия финала сценария «Тэдди», несколько версий сценария «Великий самоед», стенограмма круглого стола в защиту джаза (1964), письма киностудийных инстанций. Эти документы впервые позволяют реконструировать творческую историю экранизаций и авторскую позицию Казакова-сценариста.

3. Предложена новая модель сопоставительного анализа цветообозначения в северных травелогах Пришвина и Казакова, выявляющая переход от символистской детали (у Пришвина) к точному описанию (у Казакова), что даёт возможность по-новому увидеть преемственность и новаторство.

4. Исследована рецепция Казакова в Китае, в том числе на материале переводов Фэй Циня, причём анализ проводится не на уровне «общих впечатлений», а на уровне конкретных стилистических трансформаций (звукоподражания, введение образов классической поэзии, олицетворения).

Новизна работы носит не декларативный, а содержательный характер и подтверждается аналитическими главами.

Степень обоснованности положений, выносимых на защиту

Положения, выносимые на защиту (с. 12–13), сформулированы чётко и соотносятся с целью и задачами исследования. Они логически вытекают из теоретических предпосылок (теория интермедиальности Ханзена-Леве, опыт изучения адаптаций) и последовательно подтверждаются аналитическим материалом глав.

Аргументация носит доказательный характер: выводы опираются на сопоставительный анализ прозаических текстов Казакова и Пришвина, на текстологические наблюдения над сценариями и их первоисточниками, на анализ цветописи (подсчёты частотности, анализ сложных прилагательных), на реконструкцию истории создания фильмов по архивным документам. Особенно убедительно показано, как двойственная идентичность Казакова (музыкант и писатель) интегрирована в его прозу на тематическом и структурном уровнях, а также как цензурное давление трансформировало смысл экранизаций («Король манежа», отказ от слова «свобода»).

Достоверность результатов исследования обеспечивается объёмом и репрезентативностью привлечённого материала (трёхтомное собрание сочинений Казакова, архивные фонды РГАЛИ, фильмы и спектакли, переводы на китайский), корректностью методологических установок (интермедиальность, герменевтика, лингвопоэтика) и последовательностью аналитических процедур. Выводы формулируются на основе систематического анализа, подтверждаются конкретными текстовыми наблюдениями (в том числе таблицами частотности цветообозначений) и не противоречат современным научным представлениям о поэтике Казакова и интермедиальных исследованиях. Основные положения отражены в четырёх публикациях соискателя в рецензируемых научных изданиях, что подтверждает научную состоятельность полученных результатов.

Оценка содержания работы

Композиционно диссертация включает введение, четыре главы, заключение, библиографию (179 позиций) и приложение с публикацией

альтернативного финала сценария «Тэдди». Структура работы логична и подчинена заявленным цели и задачам.

Во **Введении** (с. 3–18) соискатель задаёт исследовательскую перспективу, определяя актуальность, новизну, предмет, объект, материал, хронологические рамки и методологию. Особенно ценно, что автор не ограничивается формальным перечислением задач, а даёт развёрнутый очерк степени изученности творчества Казакова (от Кузьмичева и Саввиной до новейших работ Шаргунова), выделяя лакуны, которые предстоит заполнить. Теоретическая опора на теорию интермедиальности О. Ханзена-Леве позволяет избежать описательности и перейти к анализу «проекции концептуальных моделей» и «перевода конструктивных принципов».

Первая глава (с. 19–48) «Зримый мир» посвящена визуальному аспекту. В § 1.1 проанализированы статьи и проза Казакова о художниках (Писахов, Рокуэлл Кент, Тыко Вылка), а также вымышленный художник Агеев из «Адама и Евы». Лю Юнь убедительно показывает, что для Казакова важна универсальная одарённость — совмещение в одном лице писателя и живописца (или музыканта). В § 1.2 предлагается сопоставительный анализ цветообозначения в травелоге Пришвина «За волшебным колобком» и «Северном дневнике» Казакова. Это, пожалуй, наиболее тонкий в методическом отношении параграф: на основе подсчётов (406 случаев у Пришвина, 505 у Казакова, анализ сложных прилагательных и функций зелёного цвета) автор показывает, что при внешней близости (обилие цвета, многоцветность) у Пришвина цвет символичен (энергия жизни, миф), а у Казакова он служит точному описанию объекта. Этот вывод разводит «модерниста» и «позднесоветского лирика» не только стилистически, но и мировоззренчески.

Вторая глава (с. 49–60) «Казаков и музыка» сосредоточена на джазе. Лю Юнь вводит в оборот стенограмму круглого стола 1964 года, где Казаков выступает как защитник джаза, преодолевая идеологические запреты. Анализ рассказов («Голубое и зеленое», «Осень в дубовых лесах», «Адам и Ева»,

«Трали-вали» и др.) показывает, что джаз для Казакова — не просто тема, а принцип организации повествования (полифония голосов, импровизация, взаимодействие голосов). Особенно интересен разбор топоса ресторана как места, где «хороший джаз» противостоит «скверным музыкантам», играющим по нотам. Лю Юнь доказывает, что джаз в прозе Казакова становится метафорой свободы — социальной и экзистенциальной, что подготавливает переход к третьей главе о цензурных искажениях в экранизациях.

Третья глава (с. 61–107) «Казаков как сценарист» является, безусловно, центральной и наиболее новаторской. Опираясь на архивные находки, Лю Юнь впервые подробно анализирует сценарий по «Маньке» (единственный, целиком написанный Казаковым), показывая, как писатель визуализирует повествование, добавляет эпизоды и диалоги, которых нет в рассказе, и как сталкивается с требованиями «Мосфильма» (отказ по причине «чисто биологического» процесса). Анализ фильма «Король манежа» по «Тэдди» и обнаруженный альтернативный финал сценария (где медведя убивают) демонстрирует давление официальных инстанций, потребовавших убрать даже слово «свобода». Исследование «Великого самоеда» (очерк, повесть, две версии сценария, фильм) позволяет реконструировать, как идеологический заказ (фильм к 60-летию СССР) трансформировал прозу Казакова о Тыко Вылке: появляются эпизоды коллективизации, визит к Калинин, школа, — но при этом сохраняются «чайка, летящая одна» и монтажная структура воспоминаний. Отдельный параграф посвящён адаптациям без участия автора (опера «Двое в декабре», инсценировка Райхельгауза, современные постановки). Лю Юнь тонко отмечает, что режиссёры часто замещают джаз другой музыкой (старинной или песнями Окуджавы), тем самым нивелируя важный для Казакова код свободы.

Четвёртая глава (с. 108–121) о переводах на китайский язык не выглядит искусственно привязанной, а органично продолжает интермедийную логику: если ранее Казаков «переводился» на язык живописи, музыки, кино, то здесь речь идёт о переводе межъязыковом

и межкультурном. Лю Юнь показывает, что Фэй Цинь (переводчик Паустовского, Тургенева, Пришвина) осознанно подчёркивает в Казакове поэтическое начало: вводит удвоенные звукоподражания (су-су, са-са), образы классической китайской поэзии («сосны, гудящие, как волны»), олицетворения. Это не «неточность», а стратегия адаптации, делающая Казакова близким китайскому читателю.

В **Заключении** (с. 122–125) подведены итоги, намечены перспективы (отдельное монографическое исследование визуального и ритма прозы Казакова).

Фундаментальностью исследования обусловлены некоторые вопросы и замечания.

1. **О хронологических рамках и материале.** Во введении заявлены хронологические рамки 1950–1970-е годы, однако в третьей главе анализируются адаптации 2010–2020-х годов (спектакль «Голубое и зеленое» 2024 г., «Казаков. Рассказы» 2026 г.), что само по себе интересно, но требует теоретического обоснования: идёт ли речь о продолжении тенденций, сложившихся при жизни писателя, или о качественно новом этапе рецепции?

2. **О реализации заявленной методологии.** В работе используется теория интермедиальности О. Ханзена-Леве, различающая «проекцию концептуальных моделей» и «перевод конструктивных принципов». Однако в анализе цветописи (глава 1) этот понятийный аппарат задействован менее отчётливо, чем в главах о музыке и кино. Было бы полезно эксплицитно показать, как именно «зелёный цвет» у Казакова переводит в словесность живописные принципы импрессионизма (тем более что на с. 21–22 есть отсылка к импрессионистической эстетике).

3. **О репрезентативности корпуса джазовых отсылок.** Во второй главе подробно разобраны рассказы, где джаз является тематически значимым. Однако у Казакова есть и рассказы, где музыка упоминается вскользь или не упоминается вовсе. Стоило бы хотя бы кратко пояснить, по какому принципу отбирались тексты для анализа и насколько выявленные

закономерности (джаз как код свободы) распространяются на всё творчество или только на определённый период.

4. **О терминологической строгости.** При описании джазовых приёмов в прозе (полифония, импровизация, драйв) Лю Юнь во многом опирается на мемуарные свидетельства Аксенова и метафорические высказывания критиков. Желательно было бы подкрепить эти наблюдения ссылками на музыковедческие работы о джазе (например, о специфике свинга, ритмической сетке, взаимодействии голосов в бибопе), чтобы разграничить метафору и структурное заимствование.

5. **Об идеологическом контексте.** В третьей главе детально показано, как цензура требовала от фильма «Король манежа» оптимизма, добрых людей и устранения слова «свобода». Однако роль Казакова как «внутреннего эмигранта» или фигуры, лавирующей между ведомствами, могла бы быть проанализирована более последовательно (например, почему он всё же соглашался на соавторство с режиссёрами, если был недоволен результатом? Как соотносятся его публичные высказывания о сценарии как «лучшем способе выражения» и его же жалобы Конечкому на «фиговый» фильм?).

6. В главе 2 Вы пишете, что для Казакова джаз — это прежде всего свобода. Но свобода бывает разной: творческая, социальная, экзистенциальная. Как, по Вашему мнению, соотносятся эти аспекты в казаковских текстах? Можно ли говорить о политическом подтексте джазовых сцен (особенно с учётом круглого стола 1964 года, где Казаков спорил с официальной линией)?

7. В третьей главе Вы анализируете альтернативный финал сценария «Тэдди», где медведь погибает. Считаете ли Вы, что этот финал более соответствует «правде жизни» (одичавший медведь вряд ли выжил бы), и если да, то почему сам Казаков в рассказе оставил Тэдди живым, наделив его почти человеческой способностью к осознанному выбору?

8. В четвёртой главе Вы показываете, что Фэй Цинь «поэтизирует» прозу Казакова, вводя звукоподражания и образы классической поэзии. Можно ли утверждать, что тем самым китайский переводчик «усиливает» ту сторону казаковского стиля, которая в оригинале лишь намечена, — и если да, то не меняет ли это жанровую природу текста (рассказ становится ближе к стихотворению в прозе)?

9. Насколько универсальна предложенная Вами модель интермедиального анализа (литература — живопись — музыка — кино — перевод) и применима ли она к другим прозаикам-лирикам второй половины XX века (например, к В. Солоухину, Е. Носову, В. Астафьеву)?

Вместе с тем, указанные замечания не умаляют значимости диссертационного исследования. Диссертация отвечает требованиям, установленным Московским государственным университетом имени М.В.Ломоносова к работам подобного рода. Содержание диссертации соответствует специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (по филологическим наукам), а также критериям, определенным пп. 2.1-2.5 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова. Диссертационное исследование оформлено согласно требованиям Положения о совете по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Таким образом, соискатель Лю Юнь заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации.

Официальный оппонент:

доктор филологических наук,

профессор Школы филологических наук,

Руководитель Центра цифровых архивных исследований,

Факультет гуманитарных наук,
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования **Национальный исследовательский университет**
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

ПЕНСКАЯ Елена Наумовна _____

3 июня 2026 г.

Специальность, по которой официальным оппонентом
защищена диссертация:

10.01.01 – Русская литература

Адрес места работы:

105066, Россия, г. Москва, НИУ ВШЭ, Старая Басманная улица, д. 21/4,
стр.1. 419. Центр цифровых архивных исследований.

тел.: +7(495) 772-95-30, e-mail: hse@hse.ru

Подпись сотрудника **НИУ ВШЭ** Е.Н. Пенской удостоверяю:
