

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В.ЛОМОНОСОВА

*На правах рукописи*

**Кольцова Наталья Зиновьевна**

**Жанровые модификации неомифологического романа  
в модернистской прозе советской России 1920-х – 1930-х гг.**

Специальность 5.9.1. Русская литература  
и литературы народов Российской Федерации

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора 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

**Научный консультант:**

***Голубков Михаил Михайлович,***  
доктор филологических наук, профессор

**Официальные оппоненты:**

***Алпатов Сергей Викторович,***  
доктор филологических наук,  
Московский государственный университет  
имени М.В.Ломоносова, филологический  
факультет, кафедра русского устного  
народного творчества, заведующий  
кафедрой

***Соколов Борис Вадимович,***  
доктор филологических наук,  
ООО «Издательство „Вече“»,  
научный консультант главного редактора

***Темиришина Олеся Равильевна,***  
доктор филологических наук, доцент,  
Российский государственный социальный  
университет, кафедра иностранных языков  
и культуры, профессор

Защита состоится «10» декабря 2026 года в 16 часов 00 минут на заседании диссертационного совета МГУ.059.2 Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ имени М.В.Ломоносова, д. 1 стр. 51, 1-й корпус гуманитарных факультетов, 11 аудитория

E-mail: [sovet@philol.msu.ru](mailto:sovet@philol.msu.ru)

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27) и на портале: <https://dissovet.msu.ru/dissertation/4062>

Автореферат разослан «        »                    2026 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
доктор филологических наук, доцент

О.С. Октябрьская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Неомифологический роман — явление достаточно хорошо изученное, однако вопрос, является ли он новой жанровой разновидностью XX столетия, или неомифологизм — это внежанровая дефиниция, до сих пор остается дискуссионным. Так, В.Н. Топоров пишет: «При более широком подходе к теме «неомифологизма» начала века неизбежен выход за пределы художественной литературы в сферу изобразительного искусства и музыки»<sup>1</sup>. Неомифологизм рассматривается и как «философское явление»<sup>2</sup>. И все же, по справедливому замечанию Д.А. Батурина и Е.Б. Еренчиновой, «Сегодня понятие «неомифологизм» используется главным образом в литературоведении»<sup>3</sup>. Однако и в области филологической мысли нет единого мнения о смысловом наполнении слов «неомифологизм», «неомиф».

Действительно, неомиф (как, впрочем, и собственно миф) — понятие чрезвычайно широкое, захватывающее сферу мышления, с одной стороны, и поэтики — с другой: не случайно В.П. Руднев рассуждает о «неомифологическом сознании»<sup>4</sup>, тогда как Е.М. Мелетинский сосредоточен на рассмотрении «поэтики мифа», подчеркивая при этом, что применительно к собственно мифу (древнему, или т. н. «первичному» — в терминах Я.В. Солдаткиной — мифу) «нельзя говорить о собственно художественных приемах»<sup>5</sup>. Для данного исследования важны оба толкования неомифа — и как категории сознания, и как явления, имеющего непосредственное отношение к области поэтики, в связи с чем на передний план выдвигаются проблемы стиля (направления) и жанра.

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начале XX в. Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Trento: Edizioni M. Y., 1990. С. 42.

<sup>2</sup> Батурин Д.А., Еренчинова Е.Б. Неомифологизм как философское явление // Вестник Челябинского государственного университета. № 2. 2024. С. 44–54.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. С. 184.

<sup>5</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 7.

Как подчеркивает И.В. Кузнецов, «понятие неомифологизм по справедливости применяется к культуре модерна»<sup>6</sup>. Подобной точки зрения придерживаются и Е.М. Мелетинский, и З.Г. Минц, выявляющие радикальное отличие неомифа не только от архаичных мифов, но и от иных индивидуальных (авторских) мифов, порожденных культурой романтизма или реализма.

Для данной работы принципиальным является представление о неомифологическом романе как о феномене модернистской культуры, порожденной модернистским типом сознания. «На смену реализму пришел модернизм — не как литературное направление, течение, метод, но как философия, как взгляд на мир, как манера чувствовать и думать», — утверждает М.М. Голубков<sup>7</sup>.

Мелетинский, как и Минц<sup>8</sup>, соотносит новый этап интереса к мифу в русской и мировой культуре XX века именно с развитием романа. Интересно, однако, что, отмечая неразрывную связь неомифа и романа, оба исследователя не заостряют вопрос об изменениях в структуре жанра: их занимает собственно специфика мифотворчества авторов XX столетия — как общеэстетические предпосылки обращения к мифу, так и способы инкорпорирования мифологических сюжетов и образов в текст.

Задачу же рассмотреть «жанровые следствия» мифотворческих установок писателей рубежа веков ставит перед собой В.В. Полонский, но, в отличие от Мелетинского и Минц, осуществляет анализ мифопоэтики Серебряного века на примере всех трех родов литературы. В книге «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века» он показывает, как обращение к мифу влечет за собой изменения в жанровой сфере, подчеркивая

---

<sup>6</sup> Кузнецов И.В. Мифология мифа как фундамент культуры постмодерна // Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24. №1. С. 41–49.

<sup>7</sup> Голубков М.М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. — М.: АСТ, 2026. С. 19.

<sup>8</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство — СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96.

при этом, что сознательно не рассматривает «авангардные — и, шире, постсимволистские — явления мифопоэтики» прежде всего потому, что «они принадлежат скорее следующему этапу развития литературы»<sup>9</sup>.

В определенной степени данное диссертационное исследование, сфокусированное на следующем этапе мифотворчества XX века, продолжает изыскания Полонского, но исключительно в области романного жанра.

**Объектом исследования** настоящей диссертации является феномен русского неомифологического романа, зародившегося в лоне символизма<sup>10</sup>, но оформление получившего в 1920-е – 1930-е годы. Русская проза этого периода не просто сохраняет достижения Серебряного века и прежде всего символистского романа, в свою очередь наследующего традициям XIX столетия, но творчески перерабатывает их.

**Предмет исследования** — жанровые модификации неомифологического романа — роман-антиутопия, роман-сказка, роман-притча и роман-мистерия.

**Материал исследования** — романистика 1920-х – 1930-х годов — произведения «Мы» Е. Замятина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чертухинский балакирь» С. Клычкова и «Чевенгур» А. Платонова, а также произведения, наследующие им в жанровой сфере.

Выбор романов обусловлен их репрезентативностью с точки зрения представленности в них неомифологических тенденций на уровне жанра.

**Степень научной разработанности темы.** Явлению неомифологизма в художественной литературе XX века посвящено немалое количество академических исследований, составивших основу методологии данной работы, поэтому целесообразно остановиться на тех, которые были написаны за последние несколько лет. Особый интерес представляют работа Я.В. Погребной («О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их

---

<sup>9</sup> Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2008. С. 9–10.

<sup>10</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. С. 59–96.

идентификации», 2013 г.<sup>11</sup>), книга Я. Войводич «Неомифологизм в актуальной русской прозе», 2021 г.<sup>12</sup>).

В свою очередь проблемам жанровых разновидностей романа послереволюционного периода посвящено немало работ, ключевой из которых является монография Е.Б. Скороспеловой «Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа»<sup>13</sup>. В центре внимания Е.Б. Скороспеловой находятся произведения реалистической направленности, тогда как в более поздней работе — монографии «Проблемы неклассической прозы» — акценты уже смещены на явления модернизма и авангарда (и т. н. «неклассические» формы реалистической прозы), благодаря чему проблемы неомифологизма закономерно выдвигаются на передний план.

Вопросам сращения мифа и романа в русской литературе XX века посвящено не так много исследований. Большинство работ последних лет по мифопозитике сосредоточены не на проблемах жанра, а на анализе отдельных текстов или аспектов мифологизирования. Неомифологизм Булгакова стал предметом изучения О.А. Корниенко, И.С. Урюпина, Я.В. Солдаткиной<sup>14</sup>.

Неомифологический роман 1920-х – 1930-х годов как самостоятельная жанровая единица представлен лишь в небольшом количестве исследований. В монографии Л.В. Ярошенко «Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова»<sup>15</sup> объектом исследования становится не только романистика Платонова, но и

---

11

Я.В. Погребная О компонентах мифопозитического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №4 (22): в 2-х ч. Ч. I. С. 150–154.

12

Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе. — Москва: ФЛИНТА, 2021. 240 с.

13

Скороспелова Е.Б. Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. — М.:Изд-во МГУ, 1985. 264 с.

14

Корниенко О.А. Мифопозитика инфернальной образности романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2016. № 3. С. 90–118; Урюпин И.С. Мифопозитические корни образа Азазелло в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2008. № 26 (127). Вып. 25. С. 150–160; Солдаткина Я. В. Особенности мифопозитики романной прозы А. П. Платонова: диалог с мифологемами эпохи // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 24–30.

15

Ярошенко Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: Монография / Л.В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2004. 137 с.

собственно жанровая структура романа-мифа XX столетия, что обуславливает особую ценность работы для данной диссертации.

Работы А.В. Миронова<sup>16</sup> важны прежде всего самой постановкой вопроса: в статьях предпринимается попытка доказать, что неомифологический роман занимает особое место в жанровой иерархии и в силу этого требует особых принципов исследования. Однако и в этих работах синкретизм неомифологического мышления не рассматривается.

Как справедливо подчеркивает Миронов, «в научной литературе, посвященной исследованию трансформации мифа в романе [...] отсутствует более или менее четкое определение неомифологического романа как жанра»<sup>17</sup>. Тем не менее позволим себе дать следующее определение неомифологического романа: неомифологический роман — жанровая разновидность модернистского романа, основу которого составляет неомифологическое сознание автора, обращающегося к устойчивым сюжетам и образам мировой культуры и с их помощью строящего свой индивидуальный миф о мире.

По проблемам неомифологизма и влияния мифа на литературные жанры за последнее время были защищены следующие докторские диссертационные исследования: «Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XX — начала XX в.» В.В. Полонского (2008 г.), «Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, «М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак)» Я.В. Солдаткиной (2011 г.), «Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения» Я.В. Погребной (2006 г.), «Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии» С.Д. Титаренко (2013 г.), «Неомифологические тенденции в визуальной

---

<sup>16</sup>

Миронов А.В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 903–906; Миронов А.В. Неомифологический роман в ряду романной жанровой парадигмы XX века // Наука и современность. 2010. № 4 (2).

<sup>17</sup>

Миронов А.В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект). С. 903.

культуре XX–XIX вв.» О.В. Строевой (2022 г.)<sup>18</sup>.

Разные направления в изучении жанра неомифологического романа XX века продемонстрированы также в кандидатских диссертациях. Перечислим наиболее заметные из них: «Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков» И.Н. Зайнуллиной (2004 г.), «Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры Дальневосточного Зарубежья» И.А. Дябкина (2014 г.), «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина» А.В. Дмитриева (2002 г.), «Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской» Е.Д. Монгуша (2014 г.).

Рассмотрение прозы современных авторов с точки зрения неомифологических тенденций свидетельствуют о том, что неомифологизм не локализован во временном отрезке первой трети XX века, но является одним из важнейших явлений современной литературы.

**Хронологические рамки исследования** — время оформления русского неомифологического романа (как модернистской разновидности романа-мифа), которое, на наш взгляд, ограничивается 20–30-ми годами XX столетия. Нижняя граница рассматриваемого явления выбрана не случайно: 20-е годы XX века — это «...время расцвета «неклассической» прозы с присущим ей универсальным типом обобщения, неомифологизмом, орнаментальностью, фантастикой и гротеском», — пишет Скорospelова<sup>19</sup>.

Верхняя граница — 1930-е годы — задана изменившейся природой мифотворчества в культуре советской России. В произведениях 40–50-х годов XX века все более отчетливо заявляет о себе новый, жизнеутверждающий, миф, основы которого как раз и закладываются в 1920-е годы (а может быть, даже

<sup>18</sup>

Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2006; Полонский В.В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX — начала XX века : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008; Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011; Строева О.В. Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX–XXI веков: дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2022; Титаренко С.Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2013.

<sup>19</sup>

Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») — М.: ТЕИС, 2003. С. 29.

раньше — в прозе М. Горького). Кроме того, идеомифологическая система, кристаллизующаяся после 1930-х годов, в большей степени ориентирована на реалистическую поэтику, чем на модернистское сознание и модернистскую культуру.

**Географические рамки исследования** — литература, созданная в советской России (или т. н. метрополии).

Как следует из книги Полонского, вопрос о влиянии мифа на жанры русской литературы 1920-х – 1930-х годов еще не до конца прояснен, и проявления неомифологических тенденций в произведениях постсимволистского периода в жанровой сфере, как подчеркивает автор, по-прежнему «нуждаются в отдельном аналитическом исследовании»<sup>20</sup>. Отсутствие обобщающих работ по проблемам взаимодействия мифа и литературных жанров и, как следствие, по вопросам жанровых модификаций неомифологического романа 20–30-х годов XX века предопределяет **актуальность** данного исследования.

### **Методологическая и теоретическая основа**

При проведении исследования использовались сравнительно-исторический метод, а также историко-литературный и теоретико-литературоведческий подходы, которые сочетались с системным анализом художественного текста, включающим и интермедиаальный аспект.

**Теоретическую основу** диссертации составили исследования, посвящённые жанровой природе романа, а также труды, рассматривающие проблемы мифа и неомифа. При выявлении новых жанровых моделей и образований определяющими явились как концепция жанровой «доминанты», выдвинутая формальной школой, так и теория «памяти жанра», ключевая в учении Бахтина. При рассмотрении вопроса о мифе и неомифе опору составили труды Лосева, Мелетинского, Минц, Леви-Стросса и др.

---

<sup>20</sup>

Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 9– 10.

Важной для данной работы является концепция Е. Зейферт, полагающей, что «жанр и этническая картина мира, по сути, представляют собой подобные друг другу умозрительные явления» и «их предназначение состоит в создании определенного образа мира»<sup>21</sup>. Мысль исследовательницы о «жанровом мышлении этноса»<sup>22</sup> позволяет выдвинуть предположение о том, что русский неомифологический роман обладает ярко выраженной национальной спецификой.

**Научная новизна** работы определяется рассмотрением в качестве жанропорождающих моделей неомифологического романа не столько сюжетных схем, системы мотивов или образов героев (что характерно и для реалистической прозы), сколько тех уровней поэтики, которые выдвигаются на передний план именно в модернистской прозе с ее приматом стиля, — таких как особое построение хронотопа, специфическая повествовательная стратегия, лейтмотивная структура текста, установка на диалог искусств, а также взаимодействие художественной и научной мысли, особенности языковой фактуры и пр.

На основе данного подхода выявляются основные жанровые модели русского неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов, а также доказывается его национальная специфика и уникальность в пространстве мировой неомифологической прозы XX столетия.

**Цель исследования:**

— доказать, что неомифологический роман 1920-х – 1930-х годов — жанровая разновидность романа, породившая новую жанровую традицию в русской литературе;

— систематизировать жанровые модификации неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов;

---

<sup>21</sup> Зейферт Е. И. Жанр и этническая картина мира в поэзии российских немцев второй половины XX — начала XXI вв. Lage (NRW): BMV Verlag Robert Burau, 2009. С. 318.

<sup>22</sup> Там же.

Целью диссертационного исследования определены его **задачи**:

- выявить имманентные и внешние причины формирования субжанров неомифологического романа;
- установить принципы выявления жанровых моделей неомифологического романа;
- определить основные жанровые формы русского неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов;
- выявить художественное своеобразие прецедентных текстов, определивших развитие субжанров русского неомифологического романа XX века.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Русский неомифологический роман 1920-х – 1930-х годов — уникальное явление мировой культуры, специфическая жанровая разновидность, вобравшая в себя завоевания русской классической литературы и русской символистской прозы и в свою очередь ставшая основой для неомифологического романа современной русской литературы.
2. В литературе 1920-х – 1930-х годов неомиф выступает как категория мировосприятия, мышления и как функциональная единица текста: первичное условие создания неомифологического романа — новый тип мифологического сознания, или так называемое неомифологическое сознание автора, благодаря чему миф становится определяющим структурообразующим элементом произведения.
3. Жанрообразующим элементом (жанровой доминантой) неомифологического романа может выступать не только сюжет, мотив или образ персонажа, но и любой уровень художественной структуры (хронотоп, монтажная техника построения текста, язык, в том числе уникальный авторский синтаксис, повествовательная стратегия, цветопись, лейтмотивная система, поэтика реминисценций, интермедialное начало), поскольку для модернистской прозы в сильной позиции находится авторский стиль.

4. Русский неомифологический роман обладает ярко выраженной национальной спецификой, проявляющейся именно в жанровой сфере (что особенно наглядно проявляется на фоне западноевропейского неомифологического романа, тяготеющего к жанру интеллектуального романа). На передний план в русском неомифологическом романе 1920-х – 1930-х годов выдвигаются роман-антиутопия, роман-притча, роман-мистерия, роман-сказка.

5. Роман-антиутопия Е.И. Замятина, заложивший основы данного жанра в мировой литературе, является одной из разновидностей русского неомифологического романа, выступая в роли т. н. «аналитического мифа», созданного писателем и ученым, сознательно выстраивающим художественный текст в соответствии с научными открытиями и прозрениями.

6. В романе С. А. Клычкова «Чертухинский балакирь» благодаря уникальной повествовательной стратегии показан процесс зарождения былички и сказки в сознании «мифического субъекта» (по Лосеву) и воссоздается механизм перехода одной в другую. В лоне модернистской культуры происходит соединение литературных жанров (романа и литературной сказки) и жанров фольклорных.

7. Благодаря роману А. П. Платонова «Чевенгур» в русской модернистской литературе утвердится новая русская притча — уже не как одна из разновидностей малых прозаических жанров, но как крупная форма, сохраняющая в то же время генетическую связь с жанрами видений, снов, откровений. Важнейшим признаком данной жанровой модификации неомифологического романа является затрудненный синтаксис — т. н. «странноязычие», язык визионера, пророка, медиума.

8. Булгаковский роман-мистерия «Мастер и Маргарита» утвердит в русской литературе принципиально новый для романа жанровый алгоритм — многоярусный хронотоп, созданный по модели вертепа или средневековой площадной мистерии, а также интермедialное начало, установку на диалог с театральным искусством, в том числе с оперой.

**Степень достоверности исследования** обеспечивается комплексом

методологических подходов и выбором материала. В работе применены методы литературоведческого анализа, включая мифопоэтический, историко-биографический, а также интермедиаальный подходы к исследованию модернистской прозы, что позволяет обнаружить жанровые предпосылки и последствия формирования неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов как устойчивого жанрового образования.

**Апробация результатов исследования** проходила на заседании кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова 16.06.26. Результаты исследования также изложены в виде научных сообщений и докладов на следующих международных научных конференциях: XII Мандельштамовские чтения: «Поэзия XX века как целое: Серебряный век и его проекции на конец столетия» (Москва, 2025); Международная научная конференция «Новое в литературоведении: тенденции и перспективы развития науки о литературе в современном мире. К 65-летию кафедры теории литературы» (Москва, 2025); VIII Международная научная конференция «Русская литература XX-XXI веков как единый процесс» (Москва, 2023); «Образ будущего в русской литературе XX–XXI вв. (Москва, 2023); Третья научно-практическая конференция «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» К 125-летию журнала «Мир искусства» (Москва, 2023); Научно-практическая конференция с международным участием «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» (Москва, 2021, 2022); VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2020); «Поколение 1899 года (А.П. Платонов, Ю.К. Олеша и др.)» (Москва, 2019); «Немая музыка»: тишина как предмет художественной и научной рефлексии» (Москва, 2018); «Литература как игра и мистификация» в рамках Шестых научных чтений «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 2018); «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. К 125-летию со дня рождения» (Москва,

2018); Бахрушинские чтения-2017. Театр революции: к 100-летию революции (Москва, 2017); Ломоносовские чтения-2017 (Москва, 2017); V Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2016); «KUNST/Камера: искусство кино и межкультурный диалог» (Санкт-Петербург, 2016); Международная научная конференция «Кино — театр» (к году кино в России) (Москва, 2016); «Интертекстуальность кино» (Москва, 2015); «Театральность кино» (Москва, 2015); «Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина» (Тамбов — Елец, 2014); «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (Проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2014); V Международный конгресс «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, 2014); Ломоносовские чтения (Москва, 2014); «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин» (Москва, 2013); III Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения» (Москва, 2008).

Основные положения диссертации отражены в 27 печатных работах (общим объемом 19,24 п. л.); из них 21 опубликована в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук (объемом 10,32 п. л.), и 6 — в иных изданиях (объемом 8,92 п. л.). Основные положения работы также послужили основой для чтения специального курса по русской литературе XX века на филологическом факультете МГУ имени М.В.Ломоносова.

**Теоретическая значимость работы** заключается в развитии и уточнении представлений о жанровых разновидностях романа XX века благодаря установке на комплексный анализ модернистской прозы. В основе комплексного анализа лежит мифопоэтическое мышление писателя, сознательно смещающего акценты с сюжетно-тематического комплекса на те уровни поэтики, которые ранее не воспринимались как «доминантные», что позволяет расширить методологию исследования теории жанров в целом.

**Научно-практическая значимость работы** определяется выявлением конститутивных признаков жанра неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов, классификацией системы его жанровых разновидностей. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в учебном процессе — курсах и спецкурсах по истории русской литературы XX века, а также спецкурсах по мифопоэтике и воплощению идеи синтеза искусств в русской прозе XX и XXI веков.

**Структура работы** обусловлена поставленными задачами и вследствие этого предусматривает однотипное построение глав, преследующее рассмотрение выбранных текстов с точки зрения их принадлежности к культуре модернизма, а также вхождения в поле мифотворческих исканий эпохи — и в результате выявления корневых жанровых особенностей. Отмечается также национальная специфика исследуемого текста-неомифа и порожденные им традиции.

Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии, которая включает в себя 472 именованя. Количество томов диссертации — 2. Объем 1 тома — 228 страниц; объем 2 тома — 307 страниц. Общий объем диссертации — 535 страниц.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** формулируются цели и задачи работы, обосновываются актуальность и своевременность постановки проблемы, аргументируется научная новизна исследования, определяется его предмет, раскрываются методология, теоретическая и практическая значимость работы, а также формулируются положения, выносимые на защиту, анализируется степень разработанности темы диссертации. Приводятся данные об апробации и структуре работы.

В **первой главе диссертации «Роман и миф: результат их взаимодействия в литературе XX века»** разбираются понятия мифа и неомифа в философии, литературе и литературоведении.

**В параграфе 1.1 «Миф и неомиф — сходства и различия. Неомифологизм как культурное явление XX века. Неомифологическое сознание и новые мифы как структурная единица текста»** с опорой на труды А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, О.М. Фрейденберг выявляются различия между категориями мифа и неомифа, подчеркивается, что неомиф — плод авторского мифотворчества, протекающего в лоне модернистской культуры. При этом Лосев убедительно доказывает, что коренные свойства мифа как индивидуальной картины мира актуальны для всех видов мифотворчества, в том числе и для мифов новейшего времени. Именно поэтому концепция Лосева и его работа «Диалектика мифа»<sup>23</sup> являются основополагающими для данного исследования. Они разбираются в **параграфе 1.2 «Концепция мифа по Лосеву»**.

Принципиальным является феноменологический подход Лосева к мифу — телесно-осязаемое восприятие слова мифологизирующим (или, в терминах Лосева, «мифическим») субъектом.

Выявленные философом свойства мифа, такие как «креационизм» (склонность к творчеству, проявляющаяся прежде всего в слове), синкретизм ощущений сохраняются и в неомифе, сформированном, в отличие от собственно мифа, в том числе и «романным сознанием»<sup>24</sup>.

**В параграфе 1.3 «Неомифологический роман 1920-х – 1930-х годов XX века как результат «встречи» неомифологического сознания и романного мышления художника-модерниста»** говорится о соединении «памяти мифа» и памяти романного жанра в творчестве писателей указанного периода. Существенными для исследования являются положения теории жанра, оформляющейся в работах Бахтина и представителей формальной школы, — концепций памяти жанра и т. н. доминанты. Доминанта в литературном произведении, по мнению Тынянова, — тот уровень поэтики, который в

---

<sup>23</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001. 559 с.

<sup>24</sup> Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. — Воронеж, 1989. С. 11.

известном смысле подчиняет себе остальные: «...выдвинутый фактор деформирует подчиненные»<sup>25</sup>. Как подчеркивает Б.В. Томашевский, в качестве такого фактора может выступать любой прием, любой элемент художественной структуры<sup>26</sup>.

Неомифологический роман, сохраняя (и преобразуя) черты *первичного* мифа, соединяя их с поэтикой романа, формирует жанровую доминанту, которую и закрепляет в своем генном коде. Именно его, как «память жанра», и сохранит литература XX и XXI столетия.

**Параграф 1.4 «Роман в XX веке: изменения в структуре жанра»** посвящен причинам изменений в структуре романного жанра в литературе XX века. Доказывается, что понятие поэтики, более того — автометапоэтики — применимо теперь не только к роману, но и к неомифу: авторефлексивный миф заявляет о себе уже в творчестве символистов («Творимой легенде» Ф. Сологуба, «Христе и Антихристе» Д. Мережковского, «Петербурге» Андрея Белого). Если Лосев рассуждает о *самосознании истории*, то по отношению к новому времени можно говорить о *самосознании мифа*.

Неомиф (и здесь можно отметить и его новизну по сравнению с авторскими мифами предшествующих эпох) базируется на *теории мифа*. Так, символистская теория мифа получила художественное воплощение уже в символистском романе, который стал не столько ее предтечей, сколько последствием, реализацией: так, в «Петербурге» Андрея Белого воплотились идеи Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, антропософии Р. Штейнера.

На наш взгляд, жанр русского неомифологического романа обладает национальной спецификой, которую многие исследователи определяют именно мифологическими истоками — трактуемыми, однако, учеными по-разному.

В данной работе предпринимается попытка рассмотреть жанровые

---

<sup>25</sup>

Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции (Борису Эйхенбауму) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 275.

<sup>26</sup>

Томашевский Б.В. Теория литературы (поэтика). — Л.: Госиздат, 1925. С. 162.

разновидности неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов не на основе традиционной жанровой иерархии (романа воспитания, романа любовного, романа авантюрного и т. д.), а в соответствии с видами мифа, черты которого присутствуют в наследующих ему жанрах притчи, сказки и былички, а также мистерии, и совершенно нового, но едва ли не самого популярного жанра XX столетия — антиутопии.

**Вторая глава диссертации «„Мы“ Е. И. Замятина как неомифологический роман: антиутопия, или научный миф о мире»** посвящена жанровому своеобразию замятинского романа.

**Параграф 2.1 «Замятинская теория антиутопии. Антиутопия и миф»** призван прояснить взгляды писателя на тот жанр, за которым впоследствии закрепится название романа-антиутопии. Доказывается, что Е. Замятин не только создает произведение, ставшее образцом жанра романа-антиутопии, но и в работах, посвященных творчеству Г. Уэллса, выступает теоретиком оною (не используя, однако, термин, появившийся лишь в 60-е годы XX века).

**Параграф 2.2. «Специфика замятинского модернизма. Синтетизм Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX века»**<sup>27</sup> предлагает взгляд на замятинскую концепцию неореализма как на одно из ярчайших проявлений модернистских тенденций в русской литературе первой трети XX века. Войдя в русскую литературу в 10-е годы XX века как яркий представитель неореализма, основанного на совмещении достижений реализма и модернизма, Замятин в 1920-е годы внес существенные изменения в саму интерпретацию понятия «неореализм», в качестве своеобразного синонима которого в его теоретических работах выступает т. н. «синтетизм»<sup>28</sup>. Однако Л.В. Полякова справедливо подчеркивает, что если неореализм для Замятина — характеристика литературного направления, то синтетизм «включает в себя

---

<sup>27</sup> Кольцова Н.З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. С. 160–170.

<sup>28</sup> Там же. С. 160.

гораздо более обширные и общие изменения в искусстве»<sup>29</sup>, это категория, связанная с определенным типом мышления.

**Параграф 2.3 «„Аналитический миф“» Замятина: антижанр как антимиф»** предлагает взгляд на писателя как на создателя т. н. научного мифа о мире, что коррелирует с установками модернистской культуры. В литературе Серебряного века Полонский, опираясь на концепцию Бердяева, выделяет два вида мифологизирования — синтетический, или мистериальный, каковой, по его мнению, в этот период не получил законченного художественного воплощения, и аналитический, или «опыт „разложения“», который в полной мере воплотился в «Петербурге» Андрея Белого<sup>30</sup>.

На наш взгляд, выявленный Полонским прием инверсии архаичной модели, используемый Белым в «Петербурге», в творчестве Замятина является основополагающим и, захватывая жанровую сферу, определяет жанровую доминанту романа «Мы». Не случайно Давыдова рассматривает творчество Замятина в свете теории антижанров<sup>31</sup>. И приведенный выше тезис Мелетинского — «неомиф — это антимиф» — именно на примере романа Замятина раскрывается во всей полноте.

Структура антимифа (неомифа) дает возможность увидеть мир будущего и изнутри — глазами ее представителя, героя-повествователя, и извне — с точки зрения автора, которая высвечивается исключительно подтекстом.

В параграфе 2.4 «Миф и неомиф в романе Замятина: уровни героя-повествователя и автора» показано, что читатель имеет дело с двумя разными мифологическими системами — героя-повествователя и автора. Благодаря первому читатель имеет возможность подключиться к т. н. первичному мифу —

---

29

Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. — Тамбов, 2000. С. 197.

30

Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 265–266.

31

Давыдова Т.Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. — М., 1997. С. 20–35.

идеологии Единого государства и увидеть результат ее воздействия на сознание правоверного гражданина. Замятин предпринимает попытку посмотреть на процесс мифопорождения изнутри, встать на точку зрения «мифического субъекта» (в терминах Лосева).

Д-503 в начале и особенно в конце романа раскрывается как неполноценная мифическая личность («делегат множеств») и выступает в роли зеркала той новой мифологии, которую и Э. Кассирер<sup>32</sup>, и М. Элиаде<sup>33</sup> тем не менее относят к разряду первичных. Прозорливость тоталитарного государства проявляется в том, что оно взывает к простейшим, древнейшим инстинктам, к так называемой лимбической системе, отвечающей за удовлетворение базовых потребностей — в безопасности, размножении и пр.

Однако если для Лосева первая посылка для рождения мифа — личность, то Замятин начинает с «пренатальной» фазы — с момента «зачатия» самой личности. Единое государство не случайно опирается на архаичные — прежде всего библейские мифы и ритуалы, среди которых особую роль играют те, которые можно охарактеризовать как жизнестроительные и воспитательные. Именно эти мифы формируют картину мира Д-503 как нумера (мифического, или идеомифологического субъекта).

Политические мифы, направленные на пафос созидания, строительства, в 1920-х годах закономерно проецируются на древнейший образ башни. Важную роль в романе играют переосмысленные мифы о Прометее и другие античные и библейские сюжеты.

**В параграфе 2.5 «Неомифологическое сознание автора. Научные мифы»** подчеркивается, что жанровая доминанта замятинского романа задана

---

32

«Если мы попытаемся разложить наши современные политические мифы на их составные части, то обнаружим, что они не содержат ни одной новой черты. Все они были уже достаточно хорошо известны <...> Хотя почва для мифа XX в. была подготовлена давно, он не мог родиться без умелого использования новых технических средств (Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Кассирер Э. Политология: хрестоматия. — М.: Гардарики, 1999. С. 579–588).

33

«...современный мир все еще сохраняет следы мистического поведения <...> ...в плоскости общественной жизни нет разрыва в последовательной смене архаического и современного миров» (Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. — М.: REFL-book: Ваклер, 1996. С. 23).

прежде всего «научной» подачей авторской концепции человека и мира, истории и культуры. Научный, сциентистский миф Замятина, безусловно, не сводится к «мифоматематике», однако очевидно, что именно математический код романа вынесен на поверхность и считывается даже самым неподготовленным читателем<sup>34</sup>. «Математическая» составляющая романа «Мы» — это и алгебра, и геометрия. Последняя ответственна за создание образов — пространства, зданий, города и граждан, которые в нем живут. Выявляются параллели между воззрениями Замятина и П. Флоренского на природу «мнимостей в геометрии», а также между романом «Мы» и произведением Эббота «Флатландия». Высказывается предположение, что художественные совпадения между двумя текстами могут быть следствием опоры авторов на философию пифагорейцев и утопии Платона.

В романе можно также обнаружить ориентацию на физику, психологию, социологию, даже медицину. И, безусловно, самым важным для писателя является миф, восходящий ко второму закону термодинамики, — миф, ставший поистине инвариантным сюжетом не только художественного творчества, но и публицистики, критических статей и лекций: категории энтропии и энергии вырастают у Замятина до размеров символов-мифологем.

**Параграф 2.6 «Мифопоэтика Замятина. Вторичный язык романа: поэтика реминисценций, мифологемы. Интертекст. Интермедиальность»** посвящен рассмотрению поэтики «Мы» как неомифологического романа, в частности замятинской иронии, установки на игру. Подтекст романа формируется отсылками к мировой и русской литературе — прежде всего к произведениям Пушкина, Гоголя, Достоевского, Андрея Белого, составляющим основу петербургского мифа. Классификация вторичных знаковых систем романа уже не раз была проведена<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup>

Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... : Роман «Мы» Е.И. Замятина: К 100-летию Е. И. Замятина / Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс. — СПб.: «Астра-ЛЮКС», «Сударыня», 1994. 116 с.

<sup>35</sup>

См., например: Кольцова Н.З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: 2019.

Новизна подхода к выявлению специфики авторского мифомоделирования обусловлена не рассмотрением словаря вторичного языка, но анализом его «грамматики» — правил «игры», в которую Замятин вовлекает читателя. При формальном совпадении двух текстов (поэмы, которую создает герой, и романа, который пишет автор) радикальное отличие между ними высвечивается особой повествовательной установкой автора — той, которую сам писатель называет тактикой ложных утверждений, а в современном литературоведении получила название ненадежного повествования.

Характерное для модернизма заострение «события рассказывания» в романе «Мы» является конститутивным принципом организации текста и, благодаря Замятину, становится одним из «регулярных признаков антиутопии», поскольку позволяет обнажить подсознание героя и общества в целом<sup>36</sup>.

В параграфе 2.7 «Национальная специфика романа Замятина „Мы“. Замятинское наследие. Замятин и современная культура» доказывается, что роман «англичанина» Замятина — очень русское явление, и не только по месту рождения, но и по сути. «Сэр Замятин» (определение, данное Замятину Маяковским), «англичанин... московский» (характеристика, полученная от Блока) мыслит архетипами русской культуры — как в своих критических статьях, так и в творчестве.

В нашей работе выявляется замятинская традиция в современной романистике не на уровне цитации — скрытой или явной, но с точки зрения воспроизведения жанровой матрицы романа-антиутопии как разновидности неомифологического романа. Несмотря на то что замятинская модель в творчестве современных писателей часто заслонена следами поэтики наследующих ему антиутопистов — Хаксли, Оруэлла, фантаста Брэдбери, отечественная проза позволяет судить о приверженности авторов традициям русской литературы, абсорбированным замятинским текстом. Замятинский опыт

---

36

Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века. — М.: ТОО «Онега», 1994. С. 52; Евсеев В.Н. «Я — перед зеркалом»: перволичная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е.И. Замятина // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня: научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы / Кн. V. — Тамбов, 1997. С. 148–158.

по прочтению наследия Гоголя, Достоевского и всей русской классики подспудно живет в произведениях даже тех авторов, которые в качестве образцов могут воспринимать произведения западной культуры. «Геном», «ДНК» текста сохраняется в романах Т. Толстой, В. Пелевина, В. Маканина. Замятин сумел подарить мировой антиутопии психологизм и «проклятые вопросы» русской литературы — «обновив» прежде всего дилемму «свобода или счастье», в основе которой лежит столкновение не противоположностей, но безусловных ценностей.

По наблюдениям М. В. Мокровой, Замятин одним из первых отметил внутренние связи между утопией, мифом и религией<sup>37</sup>. Присутствие замятинских идей в повести В. Маканина «Лаз» обнаруживает Е.В. Дмитриченко<sup>38</sup>. А.Л. Семенова, сопоставляет известный роман Замятина «Мы» и не менее знаменитое сегодня произведение современного писателя В. Пелевина «Generation «П»<sup>39</sup>.

Определение «Мы» как неомифологического романа ни в коей мере не перечеркивает иных жанровых определений, в полной мере приложимых к нему, — и прежде всего характеристику его как романа-антиутопии, как не подвергает сомнению присутствие элементов иных — и новых, и канонических жанров — приключенческого романа, любовного романа и пр.

Р. Рассел характеризует роман Замятина «как философский труд, как ключевой текст русского модернизма, как архетипический миф. Разноплановый замятинский роман дает основания для всех этих интерпретаций...»<sup>40</sup>.

---

37 Мокрова М.В. «Мы» Е. Замятина и «Москва 2042» В. Войновича: к проблеме трансформации жанра антиутопии в XX веке // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. IX. Тамбов, 2000. С. 111–117.

38 Дмитриченко Е.В. Формула двоемирия: взгляд из конца XX века: Маканин В. и Замятин Е. // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. VI. Тамбов. С. 92–94.

39 Семенова А.Л. «Имманентный субъективизм» Иванова-Разумника в романе Е.И. Замятина «Мы» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. XI. — Тамбов. С. 163–170.

40

Рассел Р. Новая жизнь замятинских традиций // Russel R. „We“ in Neil Cornwell, ed. Reference Guide to Russian Literature, Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 913.

Замятинский роман-миф в данной работе оказывается первым не только по соображениям хронологии: писатель «работает» с мифом как таковым, тогда как другие авторы, о которых речь пойдет далее, обращаются к жанровым моделям, наследующим мифу, — к сказке и быличке, мистерии, притче.

**Третья глава** диссертации раскрывает художественные особенности романа «Чертухинский балакирь» С.А. Клычкова как русской модернистской сказки.

**Параграф 3.1** носит название «Повествовательная стратегия автора». Установка на *сказ*, позволяющая разделить в художественном пространстве уровни автора и рассказчика, выступает исходным моментом повествования. Однако Клычков не просто обращается к сказу как к одной из ведущих стилевых тенденций 1920-х годов, но и в отличие от большинства современников трансформирует его в соответствии с требованиями крупной прозаической формы.

В романе Клычкова *ненадежность* повествования связана не с ограничением, а, напротив, предельным расширением (распылением, рассеиванием) повествовательной перспективы: точка зрения рассказчика ориентирована на мировосприятие коллективного «свидетеля» и одновременно «сказителя». В то же время рассказчик «подключен» к индивидуальному сознанию героя, точнее — героев — Маши, мельника Спиридона и, разумеется, центрального героя романа, Петра Кирилловича Пенкина.

Фигура рассказчика необходима Клычкову для того, чтобы обнажить сам механизм перехода, превращения некоего события (или цепи событий) в миф (а его, в свою очередь — через быличку — в сказку).

**Параграф 3.2 «Клычков и магический реализм»** посвящен сопоставлению методов «крестьянского модернизма» С. Клычкова и латиноамериканского магического реализма, выявлению их типологического сходства и различий.

В современном литературоведении широко представлена точка зрения на творчество новокрестьянских писателей как на особую разновидность магического реализма. Опираясь на работы Скороспеловой, Кислицына, Солнцевой, подчеркнем, однако, что между двумя художественными системами — модернизмом Клычкова и магическим реализмом латиноамериканских писателей — наблюдаются не только сходство, но и глубинные различия, обусловленные, на наш взгляд, как стилевыми, так и жанровыми предпосылками клычковского мифотворчества.

В параграфе 3.3. «Роман Клычкова как модернистская проза» анализируются черты авторского стиля, авторской техники С. Клычкова в контексте литературы Серебряного века. На наш взгляд, определять клычковский текст как модернистскую прозу позволяет и концептосфера романа, которая в полной мере раскрывается с помощью «вторичного языка» — мифологем, «спрятанных» в сюжетных и фабульных схемах, в алгоритме построения системы персонажей и композиции романа в целом. И мотивная структура, и образный ряд романа во многом предзаданы культурой Серебряного века.

Так, сложно игнорировать отзвук центральной мифологемы Серебряного века — противостояния и взаимодействия аполлонического и дионисийского начал в мире и в человеке — в клычковских поисках «лада», гармонии, способной обуздать хаос русской души.

Отмеченный Скороспеловой вариант лунарного мифа, предложенный Клычковым, при всей его оригинальности и одновременно укорененности в фольклорном мышлении, в целом задает элегически-импрессионистическую атмосферу произведения, также резонирующую с настроением первых десятилетий XX века (см. Ахматову: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком styl»<sup>41</sup>) и фиксирует тему расставания с миром прошлого.

---

<sup>41</sup>

Ахматова А.А. Поэма без героя М.: Издательство МПИ, 1989. С. 47.

**Параграф 3.4 «Жанровое своеобразие „Чертухинского балакиря“: от былички к сказке»** раскрывает особенности взаимодействия разных жанров — как фольклорных, так и литературных — в художественной ткани романа.

Клычковское мифотворчество предусматривает взаимодействие не только литературы и фольклора, но и различных фольклорных жанров, которые, не теряя своих сущностных признаков, представлены в тексте не как сложившиеся и застывшие каноны или «образцы», но как живые развивающиеся «организмы», помнящие о своем родстве друг с другом и общем истоке — мифе. Художник словно воспроизводит путь сотворения фольклорного мифа, предоставляя читателю возможность увидеть процесс его рождения из реальности.

Сама модальность («нестрогая достоверность» в терминах Мелетинского) слова рассказчика, колеблющегося между различными вариантами оценки событий (в пределах небольшого фрагмента позиция рассказчика может несколько раз измениться, что, вероятно, отражает и его сомнения, и страх быть осмеянным молодыми слушателями) определяет положение клычковского романа как состояние «между» быличкой и сказкой. И поиск невесты, и образ наивного героя, в котором воплощена чистота русской души, и фигуры чудесного помощника и антагонистов-вредителей — все это придает тексту более глобальный масштаб, чем предполагает быличка — история, приключившаяся с неким знакомым рассказчика в одном (точно указанном) месте. Сказка и быличка в романе выступают не просто как родственные жанры, но как различные этапы развития единого фольклорного мифа. Так, Мелетинский определяет быличку как архаичный вариант сказки: «... «первобытные» сказки еще сами не отпочковались окончательно от мифов и мифологизированных «быличек», к которым восходит в конечном счете их жанровый генезис»<sup>42</sup>.

Соединяя сказку с быличкой, автор «приближает» к читателю-слушателю сказочные сюжеты, которые традиционно «отодвигались» в безвременье мифа

---

<sup>42</sup>

Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 139–147.

благодаря формулам «жили-были», «в некотором царстве...». Ситуация сомнения в «вымышленности» истории (и, напротив, в «правдивости» оной) — своего рода предвосхищение постмодернистской «эпистемологической неуверенности» — поддерживается благодаря особой сказовой манере.

Безусловно, рассуждения о жанровой специфике клычковского романа будут неполными, если не учитывать влияние литературных жанров — и не только романа, но и литературной сказки.

В параграфе 3.5 «**„Чертухинский балакирь“ и современная русская литература**» отмечается, что, к сожалению, не представляется возможным констатировать присутствие клычковских традиций в литературе второй половины XX века. Долгое время творчество писателя оставалось неизвестным отечественному читателю — и произведения Распутина, Белова, Астафьева и других представителей так называемой «деревенской прозы» обнаруживают сходство с романом «Чертухинский балакирь» и творчеством Клычкова в целом лишь на уровне типологических параллелей, при том что новокрестьянская литература (прежде всего поэзия Есенина) не могла не воздействовать на мировоззрение и манеру писателей, сосредоточенных на проблемах деревни.

Не углубляясь в компаративистский и интермедиаальный аспект проблемы рецепции модернистских начал в творчестве писателей второй половины XX века, вслед за Чуприниным отметим, что их произведения дают больше оснований для рассуждений об отечественном варианте магического реализма, чем проза «новокрестьян». Так, распутинская Матера (вопреки эксплицированной реалистической традиции) оказывается гораздо ближе к художественным мирам Маркеса, Карпентьера и др., чем клычковский роман, выдержанный в модернистской эстетике, хотя бы потому, что чудесное у Распутина не допускает самой возможности реалистической мотивировки (образ хозяина), и лосевская концепция чуда, явленного в слове, распространяется на мир не только героев, но и имплицитного автора (и, разумеется, читателя).

Тем более подобный взгляд на реальность как на условную, зыбкую субстанцию актуален для писателей, опирающихся в своем творчестве на

национальные мифы так называемых народов СССР, — Айтматова, Кима, Искандера и др.

По отношению к произведениям современных авторов уже можно с определенной долей уверенности заявлять о существовании, собственно, клычковской традиции (усилиями отечественных исследователей и прежде всего Н.М. Солнцевой он введен в круг чтения отечественного читателя). Однако жанровая матрица романа, вбирающего в себя черты сказки (а также былички и иных фольклорных жанров, наследующих мифу), неизбежно подвергается и критическому переосмыслению и, становясь объектом деконструкции, формирует антиутопию или постутопию («Кысь» Т. Толстой, «День опричника» В. Сорокина и т. д.). Собственно утопическая модель фольклорного мифа чаще заявляет о себе в пространстве массовой литературы — в русском фэнтези («Волкодав» М. Семенов и пр.), которое, несмотря на очевидную связь с каноном, сформировавшимся в западной культуре, обладает рядом специфических национальных особенностей — прежде всего ориентацией на язык славянского фольклора и традиции русской волшебной сказки.

Родство художественных миров писателей, обращенных к проблемам «крестьянского космоса», обуславливается не методом или стилевыми исканиями авторов (и даже не принадлежностью к высокой или массовой литературе), но их ориентацией на фольклорный миф, формирующей ту явственно ощутимую жанровую доминанту произведения или творчества в целом, которая и влечет за собою «преодоление» реализма в лоне различных художественных систем (направлений).

**В четвертой главе «Неомифологический роман Андрея Платонова «Чевенгур»: русская модернистская притча» анализируются особенности поэтики, языка, стиля писателя в контексте литературы 1920–1930-х годов.**

**В параграфе 4.1. «Модернизм Андрея Платонова» рассматривается специфика художественной системы писателя, которая, как правило, проясняется через сопоставление с современными ему художественными**

системами, прежде всего с магическим реализмом и сюрреализмом. Типологическое родство с сюрреализмом обнаруживает себя прежде всего в сфере сновидческой техники, которая, на наш взгляд, может быть обусловлена в не меньшей степени жанровой, чем стилевой спецификой. Иными словами, то, что традиционно исследователями считается как проявление тенденций, заявивших о себе в XX веке, в творчестве Платонова может быть возвращением к архаике.

**В параграфе 4.2 «Жанровое своеобразие „Чевенгура“». „Чевенгур“ как притча** раскрываются фольклорные и литературные корни платоновского романа. Исследователи по-разному определяют жанр произведения<sup>43</sup>, но, пожалуй, если отринуть образные, не «академические» формулировки (подчас более точные именно в силу своей «ненаучности»), то превалирующей окажется тенденция, связанная с постижением жанровой природы в русле утопии / антиутопии. В свете данной традиции предложенное В.А. Чаликовой еще в 1992 году понятие метаутопии<sup>44</sup> нам представляется наиболее релевантным. Тем не менее и его явно недостаточно для понимания жанровой специфики текста

Черты сказки видят в романе О.Ю. Алейников<sup>45</sup>, М.Ю. Михеев<sup>46</sup>. Однако, если перед нами и сказка, то едва ли волшебная — и дело не только в отсутствии счастливой развязки. Платоновская «небывальщина» ничего общего со

43

«Чевенгур» рассматривают как повесть (Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. (Очерк становления и эволюции стиля). — СПб.: Изд-во РХГИ, 2004. 440 с.), философский роман (Фоменко Л.П. Человек в философской прозе А. Платонова. — Калинин: КГУ, 1985. 71 с.), народную эпопею (Васильев В. В. Андрей Платонов: очерк жизни и творчества. — М.: Современник, 1990. 288 с.), антиутопию (Полтавцева Н.Г. Философская проза Андрея Платонова. — Ростов-на-Дону: Ростовский ун-т, 1981. 144 с.; Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопии // Новый Мир. 1988. № 12. С. 217–230), мениппею (Геллер М.Я. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж: YMCA-Press, 1982. 408 с.), «полифонический роман» (Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. 320 с.); указывают также на сочетание утопических и антиутопических жанровых элементов (Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. М.: МПУ, 1995. 96 с.). См. также Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. № 6. С. 48–55.

44

Чаликова В.А. Метаутопия Андрея Платонова // Чаликова В.А. Утопия рождается из утопии: эссе разных лет. London: Overseas Publ. Interchange Ltd, 1992. С. 162–177.

45

Алейников О.Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». — Воронеж, 2013. С. 178.

46

Михеев М.Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_1/2001\\_1\\_08.htm](https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_08.htm) (дата обращения: 05.04.2024).

сказочной фантастикой не имеет, но вполне отвечает логике одного из фольклорных жанров — а именно логике сказок, или, точнее, анекдотов о пошехонцах<sup>47</sup>. Позиция автора романа удивительно близка позиции рассказчика, сказителя в сказке о дураках, рассказчика, который находится и вне, и внутри изображаемого мира.

Характерная особенность образной системы романа — размытые контуры портретов и пейзажей. Подобная «ненаправленность» взгляда на героя и обстановку характерна не для сказки, а для другого, не менее древнего, жанра мировой и русской культуры — притчи, которая, по мнению Тюпы, сближается с анекдотом<sup>48</sup>.

В 20-е годы XX века притча обновляется благодаря влиянию модернизма, вступившего в фазу зрелости, — это отмечают исследователи западной и русской литературы XX века. Безусловно, русская притча обладает своими особенностями: она обнаруживает родство с жанрами видений, апокрифов, «снов». Эти жанры особенно востребованы в среде, которой по рождению принадлежал писатель, знакомый с культурой сектантов и старообрядцев<sup>49</sup>.

Именно памятью жанра русской притчи-видения обусловлены изменения в характерной для жанра романа иерархии уровней текста — от сюжета, композиции, системы персонажей до тропеической системы. На передний план теперь выдвигаются такие, казалось бы, второстепенные качества эпического произведения, как атмосфера, настроение, состояние, ощущения — психофизиологический комплекс. Такого рода сдвиг всех элементов

---

47

Березайский В.С. Анекдоты, или Веселые похождения старинных пошехонцев. [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/b/berezajskij\\_w\\_s/text\\_1798\\_anekdoty\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/b/berezajskij_w_s/text_1798_anekdoty_oldorfo.shtml) (обновлено: 01/11/2021; дата обращения: 15.07.2026); Смирнов Ю. И. Анекдоты и пошехонцы // Русская народная культура и ее этнические истоки. — М.: Современный писатель, 1999. С. 52–59.

48

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М.: Высшая школа, 1989. С. 16–17.

49

Толстая-Сегал Е.Д. Натурфилософские темы в прозе Платонова 20–30-х гг. // Slavica Hierosolymitana, Vol. 4, 1979. С. 233–254; Толстая-Сегал Е.Д. Идеологические контексты Платонова, Russian Literature. Amsterdam, 1981. Vol. 9. № 3 [перепеч. в сб.: Андрей Платонов: мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 47–83]; Яблоков Е.А. Комментарий // Платонов А.П. Чевенгур : роман, рассказы, статьи. М.: 1991. С. 41–650.

конструкции, безусловно, предопределен не темой, но самим *событием*, или ситуацией сна.

**В параграфе 4.3. «Сновидческий метод Платонова. Сознательное и подсознательное в романе: евнух души»** разбирается роль мотива сна, сновидения в романе.

Платоновское притчевое слово — это сновидческое, сомнамбулическое слово. Убедительной представляется точка зрения Л. Шёквист, полагающей, что в романе Платонова *сновидческим субъектом* выступает повествователь, «подключенный» к подсознанию героя (добавим — героев).

Если в «классическом сюрреализме» «сон разума» художника-творца позволяет прорваться к подсознанию *индивида*, то у Платонова через состояние полусна, в которое вводится медиум-повествователь, открывается вход именно в коллективное бессознательное, что отвечает изначальной природе мифа.

При том что сновидческая природа картины мира, созданной Платоновым, не вызывает сомнения у большинства исследователей, далеко не все аспекты проблемы оказались в поле зрения современного литературоведения. Так, недостаточно внимания уделено проблеме соотношения повествовательной стратегии художника и установки на воссоздание атмосферы сна; не рассмотрена аналогия композиции романа со структурой сновидения; не выявлена связь тональности и темпоритма того или иного эпизода романа с фазами сна — и с психофизиологическими реакциями организма (вплоть до медицинского аспекта проблемы — и эту задачу, видимо, еще предстоит выполнить специалистам, в том числе и по психосоматическим заболеваниям).

На наш взгляд, весь текст позволяет увидеть различные фазы сна некоего спящего «организма» (повествователя, «подключенного» не только к сознанию и подсознанию героя, но и к голосу самой земли). Саша Дванов «необходим» автору как чувствующая инстанция. Повествовательная стратегия автора определяется сложной системой взаимоотношений — воспринимающего сознания (т. н. фокального персонажа), повествователя и рассказчика.

В параграфе 4.4 исследуется повествовательная структура романа. Как подчеркивает Проскурина, эффект «блуждающей точки зрения», отмеченный Е. Толстой-Сегал, создается не столько за счет взаимопроникновения речевых сфер персонажей, сколько в результате «смещения дискурсов» в собственно повествовательной ткани произведения<sup>50</sup>.

На наш взгляд, модель повествования в романе «Чевенгур» в известном смысле изоморфна структуре человеческого сознания — и «вертикальный срез» повествования (уровни автора / повествователя / героев) можно воспринимать и как «развертку» сознания некоего мыслящего субъекта, имеющего доступ к «базальным» слоям собственной психики, так называемому лимбическому и даже ретикулярному мозгу, к тем глубинам «я», которые позволяют человеку реанимировать детские воспоминания, страхи, забытые, казалось бы, кошмары и фобии (что, подчеркнем, человеку доступно лишь в состоянии транса, бреда или сна), а также связанные с ними двигательные рефлексy.

В связи с платоновским романом особую актуальность обретает отмеченная Лосевым феноменология мифа (а, следовательно, и неомифа) — телесно-чувственное восприятие оногo «мифическим субъектом».

Именно поэтому внимания заслуживают **категории детскости и детского в романе Платонова**, рассмотренные в соответствующем **параграфе 4.5**. Подчеркивается, что художественные открытия Платонова соизмеримы с научными выводами ученых — Пиаже и Выготского, изучавших особенности детской психики. Однако, в отличие от них, Платонов сосредоточен не на рассмотрении «преходяще детского» (этапа формирования личности индивида), но на детском как на неизменном свойстве неразвитогo сознания человека массы. Как и в работах Выготского, в центре внимания Платонова оказываются такие психологические явления, как партиципация, а также симбиоз действия и слова, движения и речи.

---

50

Проскурина Е.Н. Структура повествования в «Чевенгуре» А. Платонова // Критика и семиотика. 2008. Вып. 12. С. 231.

В параграфе 4.6 «Притчевая поэтика телесности. Слово и тело в романе «Чевенгур» разбираются важнейшие для художественной системы Платонова мотивы тела, телесного. В «Чевенгуре» актуализируется утраченное значение слова «притча», имевшего более широкий спектр значений в культуре. Как подчеркивает Ромодановская, в современном языке связь между словом «притча» и указанием на болезненное состояние сказителя утрачена, тогда как ранее она подразумевалась и прояснялась синонимами»<sup>51</sup>.

Сон, болезнь, смерть в «Чевенгуре» раскрываются не как абстрактные категории, но как проявления жизни тела — своего рода модели универсума, в котором духовное и материальное существуют в единстве. На платоновскую поэтику телесности влияние оказали не столько проза модернизма<sup>52</sup> (и, разумеется, не классического реализма, дистанцирующегося от натурализма, с которым сближаются скорее именно модернизм и авангард), сколько фольклор, с одной стороны, и литература формирующегося социалистического реализма, в свою очередь наследующая авангарду, — с другой.

Платонов несколько месяцев болел тифом, находился на грани жизни и смерти — и знал (по Лосеву — «ведал») все симптомы болезни, все оттенки ощущений человека, находящегося в забытии или борющегося с недугом.

Заявленная на тематическом уровне (болезнь Саши), тема болезни в дальнейшем раскрывается с помощью поэтики — прежде всего с помощью установки на суггестию.

**Параграф 4.7. «Поэтика болезни и смерти в романе. Тело как система координат. „Телоцентричность“»** посвящен рассмотрению романа с точки зрения «морбуального кода»<sup>53</sup>. История, поведанная автором, может

---

51

Ромодановская Е.К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 73–111. [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477> (дата обращения: 12.07.2026).

52

Модернистская литература этого времени, разумеется, столь же активно осваивает область телесности — Б. Пильняк, А. Мариенгоф, Ю. Олеся.

53

Трубецкова Е.Г. Морбуальный код русской литературы XX–XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. — Саратов, 2022. 477 с.

восприниматься как своего рода «анамнез» больного, который врач «снимает», заполняя его медицинскую карту, фиксирующую стадии болезни — переход от лихорадочного состояния к угнетенному или к временной передышке (сцены НЭПа в городе), от апатии к возбуждению, от угасания сил к полной утрате витальности или к взрыву энергии — агонии. Агония Чевенгура может трактоваться не только как картины апокалипсиса, но и кризиса — в медицинском понимании термина.

Поэтика телесности не может быть сведена к теме тела и описанию оно, но предполагает воссоздание жизни тела — состояний, импульсов и пр. — и внушению читателю соответствующих ощущений. С медицинской точностью писатель воссоздает состояние сновидца: фаза быстрого сна сменяется состоянием тягучего, тягостного, затяжного бреда — а ему на смену приходит лихорадочное состояние — не героев, но повествователя. Подобная зависимость динамики повествования, темпоритма («температуры») романа даже не от сюжетной организации, но от «психофизического состояния» повествователя, разумеется, является частью авторской «сновидческой» стратегии.

Введенное Пиаже понятие сенсомоторного интеллекта<sup>54</sup> помогает увидеть динамику развития личности (центрального героя — Саши Дванова), которая претворяет двигательно-чувственный опыт в чистый интеллект (абстрактное мышление). Язык и речь становятся посредниками между сенсорикой и сознанием, закрепляют телесный опыт индивидуума в первичных грамматических категориях. Основу языка Платонова также составляет именно «телесно-пространственный код». У языковых аномалий имеются психофизиологические предпосылки, позволяющие художнику воссоздать тот алгоритм, который лежит у истоков мифопорождения, или *абсолютной*, по Лосеву, мифологии, т. е. не рассудочного, не искусственного явления.

Если в творчестве М. Булгакова синкретизм ощущений и восприятия мира достигается благодаря опыту постижения различных искусств — музыки, оперы

и пр., то для Платонова такое посредничество искусств, сформировавшихся на достаточно поздних стадиях развития человечества, не представляет необходимости: в его художественном мире доминирует древний, архаический синкретизм, закрепленный в «телесности» слова, языка — и поэтому именно в связи с платоновским творчеством уместно рассуждать о лосевской и потебнианской концепции мифа.

При этом в прозе Платонова чрезвычайно высока степень *дезагенсивности*, концентрации языковых структур с нулевой субъектностью<sup>55</sup>. Слово в романе предельно ощутимо, но при этом деперсонифицировано. Странная речь кажется голосом странного, пугающего и одновременно — узнаваемого и *родимого хаоса, самой земли*.

В произведении Платонова воссоздается настроение как таковое, и это не настроение природы, которая одушевляется и таким образом занимает подчиненное положение по отношению к человеку (герою или рассказчику), но настроение мира, «экосистемы», включающей в себя и природу, и человека, — та мыслящая материя (или, по Платонову, «вещество существования»), о которой рассуждал Вернадский<sup>56</sup>.

Хронотоп по сути «освобождается», «избавляется» от героя как носителя переживаний. Подобный прием, безусловно, апробирован русской литературой

---

55

«Нулевой субъектный компонент представляет собой сильную позицию знака и в семиотическом, и в функциональном планах: при возрастании идеального (означаемого) и убывании материального (означающего) возникает возрастание его значимости, независимости от контекста и подчеркнутой субстанциональности. С другой стороны, доминанта означающего влечет за собой семантическую перегруженность, избыточность знака, что ведет к плеонастическому, фиктивному употреблению знака-субъекта. Само понимание имплицитности / избыточности субъекта является штрихом к портрету языковой личности говорящего / пишущего: если в первом случае проявляется активная роль носителя языка, способного управлять его естественными законами (знание апперцептивной базы), то во втором случае — язык подавляет неумелого носителя. (Немец Г.Н. Семантические и прагматические особенности структур с нулевой субъектностью: дискурсивно-семиотический аспект: На материале русской литературы I-й половины XX века. Дис. ... канд. филол. наук. — Краснодар., 2002. С. 9.

56

Не случайно Вернадский противопоставлял анализу синтез не только в науке, но и в философии: «Синтетическое изучение объектов природы — ее естественных тел и ее самой, как «целого» — неизбежно вскрывает черты строения, упускаемые при аналитическом подходе к ним и дает новое. Этот синтетический подход характерен для нашего времени в научных и философских исканиях» (Вернадский В.И. Избранные труды по истории науки. — М., 1981. С. 288–289). Колобаева закономерно распространяет принцип синтетического рассмотрения мира и на сферу психологии — и это особенно актуально по отношению к Платонову (Колобаева Л.А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999, №2. С. 3–20).

— достаточно вспомнить «Степь» А.П. Чехова, «Метель» Л.Н. Толстого, а также «Черного араба» М.М. Пришвина и написанный позднее «Чевенгура» рассказ Платонова «Июльская гроза»<sup>57</sup>. Формула «этнический хронотоп»<sup>58</sup>, которой оперирует В.В. Люкевич в связи с рассуждениями о русской и белорусской литературе на примере произведений Бунина и Коласа, в полной мере приложима к творчеству Платонова и особенно к роману «Чевенгур». Не только национальная трагедия, но и национальный характер и даже национальное настроение, эмоциональный фон, психотип — все это высвечивается в романе-притче писателя.

Справедливо трактуя смерть героя как его «обратное рождение», Яблоков обращает внимание и на мотив «выныривания на поверхность»<sup>59</sup>, но воспринимает его как метафору избавления от заблуждений разума, тогда как, по нашему мнению, его можно считать и как освобождение от телесных мук, страданий — выздоровление. Герой должен именно *очнуться* (вспомним сказочный призыв — «Очнись, пробудись, добрый молодец!») — выздороветь, пробудиться, прозреть, а, может быть, и повзрослеть. Умирая в одной своей ипостаси — молодости, герой, возможно, возродится в другой — в зрелости.

Узнаваемый русский колорит платоновского романа-притчи проявляется на всех уровнях поэтики — от мотивной структуры до языка, и, конечно, на уровне характеров — чудаков, юродивых, пошехонцев, чевенгурцев — как бы они ни именовались. И все же подлинное открытие Платонова — это не разработка темы русского национального характера, но притчевое, пророческое слово, рождающееся в муках, слово, изоморфное больному и страдающему миру.

---

<sup>57</sup>

Подробнее об этом в докладе Кольцовой: Кольцова Н.З. К вопросу о символике степи в русской прозе первой трети XX в. (на примере произведений А. Платонова и М. Пришвина) // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) Материалы VIII Международной научной конференции. Москва 21–22 декабря 2023 г. С. 122–125.

<sup>58</sup>

Люкевич В.В. Хронотопический психологизм в прозе Якуба Коласа и Ивана Бунина // IV чтения, посвященные 70-летию со дня рождения профессора В.А. Карпова, Минск, 19–20 марта 2010 г.: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 2. — Минск: РИВШ, 2010. С.116–122. [Электронная библиотека БГУ]. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/55947> (дата обращения: 14.04.2024).

<sup>59</sup>

Яблоков Е.А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Воронеж, 1999. № 13. С. 18.

В современной русской литературе введение в дискурс тела через эстетику безобразного, шокирующего будет ассоциироваться с традицией Платонова<sup>60</sup>. И Синявский и Даниэль, и Мамлеев, и Сорокин, и Пелевин, и Водолазкин, и Сальников в той или иной степени продолжают платоновскую линию. Подчас это опосредованное влияние, более того, Платонов может выступать своего рода посредником не только между фольклорной традицией и современной литературой, но и между В.В. Розановым и ею, а также между эстетикой авангарда и творчеством современных писателей). Тем не менее затрудненный синтаксис, «телесно-ощутимое» кромешное (притчевое) слово считаются современным читателем как знаки присутствия платоновского неомифологизма в современной русской прозе.

**Пятая глава** посвящена роману «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова — роману-мистерии.

В параграфе 5.1 «Специфика модернизма Булгакова» раскрываются особенности булгаковского художественного стиля, определяющие его как высшую точку развития отечественного модернизма. В данной работе мы исходим из представлений о булгаковском стиле как о ярчайшем проявлении русской неклассической прозы (концепция Е. Б. Скороспеловой), точнее — гротескного реализма, русской гофманианы, черты которой прослеживаются в творчестве В. Катаева, Ю. Олеши, «Серапионовых братьев» и др.).

Именно гротескный реализм Булгакова, на наш взгляд, и стал вершинным проявлением русского модернизма, своего рода подведением итогов предшествующих десятилетий — в том числе и в жанровой сфере — и, подчеркнем — в области мистерии.

**Параграф 5.2 «Жанровое своеобразие булгаковского романа»** выявляет черты различных жанров — в том числе жанра мистерии — в романе «Мастер и Маргарита» и утверждает синтетическую, интермедialную природу

---

60

Кеба А.В. Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (типологический аспект) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. СПб.: Наука, 2008. С. 39–47.

булгаковского текста. В современном литературоведении до сих пор не утвердилось единого мнения насчет жанровой природы «главного» булгаковского текста: «Мастера и Маргариту» называют и философским романом (В.Я. Лакшин), и сатирическим романом (А.З. Вулис), бриколажем (М.Н. Золотоносов), фантастическим философским романом (И.И. Виноградов), и романом о художнике, и романом о романе, и романом-гротеском. Все указанные определения по сути своей верны, но ни одно из них не может считаться исчерпывающим.

Обновление, модернизация жанра романа Булгаковым, как и его современниками (Замятым, Клычковым, Платоновым), осуществляется за счет обращения к мифу, но к мифу, в данном случае опосредованному *театральной* традицией, — точнее к той форме его бытования, которая укоренилась в средневековой Европе, — мистерии.

Как подчеркивает Полонский, уже литература рубежа веков стремилась к созданию мистерии, «...и хотя на этом пути русская литература обогатилась немалым числом замечательных сочинений, эксперимент в целом не удался: мистерия не состоялась»<sup>61</sup>. В данной работе предпринимается попытка доказать, что «эксперимент» по созданию мистерии удался в 1920–1930-е годы — в творчестве Булгакова, при том, разумеется, уточнении, что Булгаков, в отличие от своих предшественников, ориентируется на модель не элевсинской, но средневековой мистерии, «память» которой для него сохранил «Фауст» — не только трагедия Гете, но и опера Гуно.

Взгляд на «Мастера и Маргариту» как на роман-мистику уже представлен в отечественном литературоведении: в работе 1979 года Г.А. Лесскис использует этот термин по отношению к роману Булгакова<sup>62</sup>. Однако, отмечая булгаковскую ориентацию на жанр мистерии, Лесскис обходит

---

<sup>61</sup> Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 265.

<sup>62</sup> Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — Т. 38. Вып. 1. — М., 1979. С. 52–59.

вниманием вопрос о его синкретической (интермедиальной) природе, оставляя тем самым простор для дальнейших научных изысканий.

В данной главе произведение рассматривается именно в русле интермедиального подхода, что отвечает художественным задачам, которые Булгаков ставит перед собой при создании прозы, генетически связанной с такими видами искусства, как кинематограф, опера и театр.

Булгаковское отношение к кино созвучно символистскому: в ранний период творчества писатель отводит ему место балагана, вертепа, народного действия и «грубого» зрелища — словом, всего того, что ассоциируется с «дьяволиадой». Повесть М. Булгакова «Дьяволиада» (1924) предвосхищает «Мастера и Маргариту» как в тематическом аспекте и в сфере используемых приемов и средств (алогизма, гротеска, мотивов двойничества и пр.), так и в плане ориентации на язык кинематографа<sup>63</sup>. Именно поэтому в работе подробно рассмотрены виды «литературного кинематографизма» в раннем творчестве писателя.

Не меньшее (если не большее) влияние на булгаковский «закатный» (по выражению самого автора) роман оказал жанр киносценария. В данной работе особое внимание уделяется булгаковскому стремлению использовать все возможности кинематографа при перенесении поэмы Гоголя на экран. Это необходимо с точки зрения постижения «киноязыка» (и «киномышления») Булгакова — того языка, который в значительной степени определяет поэтику его «закатного романа».

В диссертации рассмотрены все этапы работы Булгакова над сценарием — тщательно проанализированы и сопоставлены друг с другом все редакции, что дало возможность увидеть булгаковские представления о «механике» кино. Булгаков учитывает все современные ему кинематографические приемы и средства — межкадровый параллельный монтаж, вертикальный монтаж (в том

---

63

Кольцова Н.З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографической технике в творчестве М. Булгакова: от «Дьяволиады» к «Мастеру и Маргарите») // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 5. С. 165–173.

числе объединение кадров звуком), наплыв, затемнение, ритмический монтаж. Писатель-сценарист тщательно продумывает «склейки» кадров, учитывает перемещение героев и вещей в мизанкадре, определяет логику внутрикадрового монтажа. Важными категориями для Булгакова становятся ракурс, высота и угол съемки. Не менее популярный и сегодня прием — флешбэк — также активно используется в булгаковских «Мертвых душах».

Булгаков не может не учитывать свой зрительский опыт в работе над сценарием. Важна для Булгакова и стилистика немецкого экспрессионизма, которая ощущается в некоторых эпизодах и сценах кинопоэмы, а впоследствии в полной мере раскроется в «готических сценах» романа<sup>64</sup>.

**Параграф 5.3 «От „Театрального романа“ к „Мастеру“ — от драмы к опере»** призван продемонстрировать, что для понимания интермедийальной (мистериальной) природы романа «Мастер и Маргарита» не менее важен театральный код, заданный уже «Театральным романом»<sup>65</sup>.

Драматургическая и — шире — театральная природа булгаковского текста проявляется на уровне не только плана содержания, но и плана выражения: автор пишет свой роман в соответствии как с законами эпического рода, так и с условиями сцены. Уже в этом романе обнаруживается структура вертепа, райка — столь важная для понимания жанрово-композиционных особенностей романа «Мастер и Маргарита».

«Театральный роман» «входит» в структуру «Мастера» еще и потому, что предвосхищает важнейшую тему «закатного романа» — тему освоения пространства «послесмертия». И здесь второе (или первое) название — «Записки покойника» — оказывается не менее важным. Новый для Максудова мир — мир театра — наделен чертами потусторонности: так, например, в этом мире герой окружен «теньями»: «Мы шли наверх. Еще кто-то пролетел беззвучно мимо и

---

64

Неклюдова О.А. Киносеанс черной магии. К вопросу о кинематографических источниках романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Журнал «Вопросы литературы», №2. 2017. С. 229–245.

65

Кольцова Н.З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М.А. Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие. — 2002. № 6–7. С. 164–171.

поднялся в ярус. Мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших»<sup>66</sup>.  
Центральная образная идея мистерии, по Бахтину, — это смерть и последующее  
воскресение<sup>67</sup>.

Однако для Булгакова мистерия — это прежде всего синкретическое  
действие, в котором музыка и слово нерасторжимо связаны друг с другом — и  
потому в «закатном романе» очевидна ориентация как на драматический театр,  
так и на оперу.

В параграфе 5.4 «Музыкальное начало в романе „Мастер и  
Маргарита“» показано влияние музыки и прежде всего оперы на мышление  
писателя и, как следствие, на его роман-мистику.

При изучении прозы Булгакова литературоведы неоднократно обращались  
к аналогиям в сфере музыки. Проблеме влияния музыки (и в частности, оперы)  
на булгаковский роман посвящены работы Я. Платека, Ю. Смирнова, И. Бэлзы и  
др.<sup>68</sup> Но наиболее целостной и законченной представляется книга Б. Гаспарова

«Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века»<sup>69</sup>.

И все же из всего разнообразия музыки ближе всего писателю именно  
опера<sup>70</sup>. Это не просто один из шифров или кодов в романе, но универсальный

---

<sup>66</sup> Булгаков М.А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1990. С. 498.

<sup>67</sup> Как считает Е. Торчинов, сравнивший ключевые мистериальные культы божеств Древнего Востока (Аттиса, Осириса, Адониса, Таммуза) и греческие мистериальные культы, связанные с Деметрой и Персефой (Элевсинские мистерии), богом Дионисом (Самофракийские таинства), Орфеем, «как бы ни варьировались детали и сюжет мистерий, их сутью оставалось таинство смерти и воскресения». Именно мистерии, по Е. Торчинову, в качестве «главного момента» выявляли страдания, смерть и воскресение Бога, не акцентируемые или отсутствующие при этом в мифах, на которых они были основаны. (Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного: трансперсональные состояния и психотехника. — СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1998. 384 с.)

<sup>68</sup> См.: Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. (Об одной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») // Музыкальная жизнь, 1991, № 21–22; Платек Я.М. Станные сближения. Вчитываясь в Булгакова // Музыкальная жизнь, 1990, № 17; Смирнов Ю.М. «Музыка» Михаила Булгакова // Советская музыка, 1991, № 5. С. 60–64; Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст, 1978. — М., 1978. С. 156–248).

<sup>69</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. — М.: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 304 с.

<sup>70</sup> В сущности, опера это та же «симфоническая драма» — вспомним о вагнеровской реформе оперы. Вагнер, создавая свои оперы, стремился к синтезу искусств, единству музыкального и драматического, сплаву музыки, поэзии, сценографии. Ср. также об опере уже цитировавшийся фрагмент из «Записок покойника», когда устами

булгаковский язык, метод мышления и основа мироощущения.

Параллели с оперным искусством сказываются на разных уровнях поэтики произведения — от названия, которое к XX веку ассоциируется уже не столько с литературой, сколько именно с оперой или даже опереттой (в название опер и оперетт часто выносятся имена героев), до способов обрисовки персонажей, которые имеют ярко выраженные голосовые характеристики (бас, тенор, контральто и пр.), заставляя вспомнить прежде всего оперу<sup>71</sup>. И главные, и второстепенные, и даже эпизодические (а иногда и вообще «не видимые читателем») герои с их сюжетными линиями существуют в произведении (и в ощущениях читателя) как голосовые партии: басовая партия («бас», «тяжелый бас», «низкий тяжелый голос» Воланда), партия тенора (точнее, теноров — «треснувший тенор» регента<sup>72</sup>, невидимый «нервный тенор», исполняющий арию Германна), партия баритона («приятный звучный и очень настойчивый баритон» председателя акустической комиссии Семплеярова, «мягкий баритон» артиста из сна Никанора Ивановича, «тусклый баритон» в хоре голосов, исполняющих «Славное море, священный Байкал»), контральто (контральто писательницы Штурман Жорж, «контральтовый голос мадам Петраковой»).

Явно театральную (оперную) природу имеют в романе некоторые пейзажные зарисовки: например, подчеркивается «искусственное», «рукотворное», как в театре или опере, происхождение дня и ночи, света и тьмы («Ночь начала закрывать черным платком леса и луга...»<sup>73</sup>).

Булгаков ставит перед собой задачу превратить читателя в зрителя, в слушателя. Структура булгаковского романа-мистерии станет жанровой

---

комического персонажа Романуса явно говорит сам Булгаков («Если у нас ставятся пьесы, больше похожие на оперу...»).

<sup>71</sup>

Вавулина А.В., Кольцова Н.З. «Мастер и Маргарита»: роман или опера? (к вопросу о музыкальной природе булгаковского романа) // Язык, культура: актуальные проблемы изучения и преподавания. 2013. № 9. С. 235–255.

<sup>72</sup>

Явным «музыкальным» намеком и отсылкой к характеристике музыкального инструмента является одно из имен Коровьева — Фагот. Здесь, вероятно, наряду с лейтмотивом (прежде всего портретным, который закрепился в русской литературе со времен «Войны и мира») использует и *лейттембр*.

<sup>73</sup>

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1990. С. 367.

моделью и ориентиром для представителей как высокой литературы, так и беллетристики и даже литературы массовой (так, многоярусный хронотоп присутствует в произведениях Ч. Айтматова, В. Орлова и др.).

Еще одна бесспорно булгаковская (по сути, та же мистериальная) традиция — намеренное смещение границ между высокой литературой, беллетристикой и массовой литературой, китчем (В. Пелевин). В современной русской прозе булгаковский код безошибочно опознается читателем именно в жанрово-композиционной сфере: роман-миф XX столетия, или неомифологический роман, обладающий палимпсестной структурой, ассоциируется прежде всего с «Мастером и Маргаритой».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Заключении подведены основные итоги исследования. В работе показано, что в русской литературе 1920–1940-х годов, отличающейся широким жанровым диапазоном, особое место занимает неомифологический роман — относительно новое жанровое образование, непосредственно связанное с традициями русского романа XIX и XX веков. И если в прозе Серебряного века по-прежнему преобладают «канонические» жанры — исторического (историософского) романа (трилогия Д. Мережковского), романа «большого пути», или приключенческого романа («Огненный ангел» В. Брюсова), социально-психологического и семейно-бытового романа («Мелкий бес» Ф. Сологуба), претерпевающие, разумеется, радикальные изменения, то жанровая иерархия русской прозы послереволюционного периода существенно меняется: на передний план выдвигаются жанры, сформированные мифом (неомифом), — роман-антиутопия («Мы» Е. Замятина), роман-притча («Чевенгур» А. Платонова), роман-мистерия («Мастер и Маргарита» М. Булгакова), роман-сказка или роман-быличка («Чертухинский балакирь» С. Клычкова).

Полонский пишет: «... при всей важности той роли, какую сыграла мифопоэтика в художественном преобразении русской литературы «серебряного века», в сфере именно жанровой эволюции ее новаторское

воздействие оказалось более или менее локальным»<sup>74</sup>. Продолжая мысль исследователя, в работе доказывается, что влияние мифа на жанровую систему прозы 20–40-х годов XX века оказалось уже не «локальным» (Вяч. Полонский), а определяющим: именно в зрелой модернистской прозе оно оформляется в неомифологический роман. «Поэтика мифа» (а также сохранивших его «память» притчи, сказки, былички и др.), соединяясь с поэтикой *модернистского* романа, формирует жанровую «доминанту» произведения.

В работе выявляется национальная специфика русского неомифологического романа, проявляющаяся именно в сфере «жанрового мышления» писателей. Роман «Мы», безусловно, очень русское явление, так как утопизм — коренное свойство национального самосознания, к тому же предельно обострившееся в революционную эпоху: не случайно утопия проявляет себя не только как популярный жанр 1920-х годов, но и как мировоззренческая константа писателей и поэтов самой разной направленности. Максимализм, неприятие полумер, срединности, умеренности — характерное для русской души свойство (скифство, еретичество) — в романе подается как математическое понятие предела функции. «Доминанта» платоновского текста — это «темное», «юродивое» слово, хранящее память особой — «кромешной» — русской культуры. Национальный колорит «Чертухинского балакиря» очевиден уже потому, что Клычков показывает основу основ русской жизни — *деревню*, в отличие от Замятина и Булгакова, которые подключаются к традиции *городских* текстов — *петербургского* и *московского*.

Сегодня, век спустя, с определенной осторожностью, но уже, вероятно, можно рассуждать о *памяти жанра* неомифологического романа XX века. На наш взгляд, она обеспечивается именно поэтикой мифологизирования (а не «изобретением» новых сюжетов), в XX веке претерпевающей существенные изменения не только по сравнению с первичными мифами, но и с мифами нового времени. В произведениях самых разных по стилевым и жанровым установкам

---

74

Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 265.

современных писателей безошибочно угадываются контуры романа-мифа, романа-притчи, романа-сказки, романа-мистерии — жанровых моделей, оформившихся в модернистской прозе 1920–1930-х годов.

### **Список публикаций по теме диссертации**

**Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:**

1. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 50–58. EDN: YTFDOC. Импакт-фактор 0,188 (РИНЦ). Объем 0,62 / 0,31 п. л.

2. Нижник А. В., Кольцова Н. З. Музыка в творчестве Г. Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечер у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и её друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 3. С. 111–120. EDN: XSDFVR. Импакт-фактор 0,00 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0,26 п. л.

3. Кольцова Н. З., Лю М. Восприятие работ В. Шкловского в Китае // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 462–476. EDN: UEJIMA. Импакт-фактор 0,345 (РИНЦ). Объем 0,92 / 0,46 п. л.

4. Кольцова Н. З., Лю М. Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 434–446. EDN: JUPBUQ. Импакт-фактор 0,231 (РИНЦ). Объем 0,75 / 0,38 п. л.

5. Кольцова Н. З., Лю М. Диалог искусств в романе В. Каверина «Художник неизвестен» // Litera. 2020. № 9. С. 42–50. EDN: XZARTH. Импакт-фактор 0,181 (РИНЦ). Объем 0,55 / 0,23 п. л.

6. Кольцова Н. З., Нижник А. В. Между музыкой и речью: молчание и тишина в творчестве Г. Газданова // Новое литературное обозрение. 2021. № 4(170). С. 78–89. EDN: FRODDY. Импакт-фактор 0,344 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0,26 п. л.
7. Кольцова Н. З., Тухто М. Е. «Заметки о литературе и искусстве» как отражение мифологического сознания Андрея Белого // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2023. № 3(15). С. 24–29. EDN: QBPDQS. Импакт-фактор 0,250 (РИНЦ). Объем 0,49 / 0, 24 п. л.
8. Кольцова Н. З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Zoo, или Письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2023. № 3. С. 142–152. EDN: FUSVQI. Импакт-фактор 0,172 (РИНЦ). Объем 0,69 п. л.
9. Кольцова Н. З., Чжу Ц. К вопросу о диалоге М. Булгакова с В. Вересаевым: «Записки юного врача» и «Записки врача» как два варианта «врачебных записок» в русской литературе первой трети XX века // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2023. № 3(51). С. 40–49. EDN: JJAXWZ. Импакт-фактор 0.356 (РИНЦ). Объем 0,725/ 0, 362 п. л.
10. Кольцова Н. З. «Кромешный мир» в изображении Н.А. Некрасова и А. П. Платонова (к постановке вопроса) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 5. С. 214–225. EDN: VTGWNУ. Импакт-фактор 0.303 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.
11. Кольцова Н. З., Чжан Л. Пространственные символы «Острова мертвых» А. Бёклина в романе «Петербург» Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 2. С. 155–165. EDN: TIUEHA. Импакт-фактор 0,303 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0, 26 п. л.
12. Кольцова Н. З. Роман Е. И. Замятина «Мы» и научная мысль XX столетия // Литература в школе. 2025. № 5. С. 49–60. EDN: KSBWQF. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.

13. Кольцова Н. З. Неомифологический роман 1920–1940-х гг. как жанр русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2025. № 2. С. 167–177. EDN: DLMZBJ. Импакт-фактор 0,320 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.
14. Кольцова Н. З., Ван А. Образ больницы в творчестве М. А. Булгакова // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 547–551. EDN: HDJNVX. Импакт-фактор 0,705 (РИНЦ). Объем 0,8 п. л. / 0,4 п. л.
15. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии М. Горького на русскую советскую прозу 1920–1930-х годов // Литература в школе. 2025. № 1. С. 44–58. EDN: YAUZLO. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.
16. Кольцова Н. З. К вопросу о судьбе романа в XX в.: изменения в структуре жанра // Казанская наука. 2026. № 1. С. 242–245. EDN: OJBJSQ. Импакт-фактор 0,136 (РИНЦ). Объем 0,37 п. л.
17. Кольцова Н. З. Роман Клычкова «Чертухинский балакирь» и русская литературная сказка // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2026. № 2. С. 100–111. EDN: NSKEVI. Импакт-фактор 0,320 (РИНЦ). Объем 0,76 п. л.
18. Кольцова Н. З. Роман А. Платонова «Чевенгур» как русская модернистская притча // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2026. № 1. С. 90–97. EDN: TTDUYC. Импакт-фактор 0,088 (РИНЦ). Объем 0,83 п. л.
19. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова на современную русскую литературу // Литература в школе. 2026. № 3. С. 32–43. EDN: JWJZFZ. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,82 п. л.
20. Кольцова Н. З. Поэтика болезни и смерти в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2026. № 4 (2). С. 197–201. EDN: AKVWKS. Импакт-фактор 0,187 (РИНЦ). Объем 0,63 п. л.

21. Кольцова Н. З. Слово и тело. Притчевая поэтика телесности в романе А. Платонова «Чевенгур» // Филология и человек. 2026. № 3. С. 7–22. DOI: 10.14258/10.14258/filichel(2026)3. Импакт-фактор 0,275 (РИНЦ). Объем 0,98 п. л.

**Статьи в иных изданиях:**

22. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1(27). С. 179–184. EDN WCYTJX. Импакт-фактор 0,258. Объем 0,69 / 0,34 п. л.
23. Кольцова Н. З., Монисова И. В. От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арабова «Господин оформитель» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 141–152. EDN WZTOOF. Импакт-фактор 0,067. Объем 0,52 / 0,25 п. л.
24. Кольцова Н. З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 2. С. 161–167. EDN BISUAY. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,52 п. л.
25. Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 5. С. 165–173. EDN ХТВОАН. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,57 п. л.
26. Кольцова Н. З., Монисова И. В. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 3. С. 106–118. EDN YLEAPP. Импакт-фактор 0,168. Объем 0,88 / 0,44 п. л.

## **Монография**

27. Кольцова Н.З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. Объем 6,8 п. л.