

ОТЗЫВ

**официального оппонента о диссертации Сафрон Елены Александровны
«Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX – начала XXI веков»,
представленной на соискание ученой степени доктора филологических наук по
специальности 10.01.01 – Русская литература**

Одной из востребованных областей современной гуманитаристики становится масскульт, интерес к осмыслению которого не ослабевает в течение последних десятилетий. Актуальность и частотность исследований, посвященных разным аспектам функционирования массовой литературы обусловлена целым комплексом факторов, начиная от значимости данных феноменов в рассмотрении процессов конструирования социальной мифологии и заканчивая их презентационной функцией в понимании основных тенденций современного литературного процесса и особенностей его функционирования. Массовая литература и фэнтези как ее часть становятся объектом исследования в работах, рассматривающих аспекты конструирования и транслирования различных парадигм культуры постиндустриального общества, исследующих синхронические и диахронические аспекты современного литературного процесса и т.д. На сегодняшний день уже выстроена методология исследования данного феномена в самых разных гуманитарных дисциплинах, в том числе и в литературоведении (И.И. Саморуков «Массовая литература: проблема художественной рефлексии» (2006), Т.И. Щириковская «Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990 – 2000-х годов» (2006), Королев К.М. «Фэнтези в современной русской литературе» (2013), Шустова Э.В. «Рецепция творчества Дж. Р. Р. Толкиена в России на рубеже XX – XXI веков» (2017), Ю.В. Пономарева «Жанровое своеобразие произведений Б. Акунина» (2018) и т.д.).

Как все мы знаем, любую докторскую диссертацию должна бы отличать четкость и адекватность методологической базы исследования. Это становится особенно актуальным по отношению к современному литературному процессу, характеризующемуся не аксиологическим различием феноменов его составляющих, а их разноприродностью, поэтому нахождение особой

«исследовательской оптики» (М.Н. Липовецкий) для каждого из них является обязательным условием описания того или иного явления современной литературы.

В анализируемой же диссертационной работе мы сталкиваемся с ситуацией, когда достаточно очевидная актуальность и востребованность в современном литературоведении исследуемого материала сталкивается с такими подходами к его концептуализации, которые позволяют говорить о несостоятельности работы как в ее теоретических основаниях, так и в историко-литературных выводах.

Первым и ключевым просчетом данной диссертации становится установка на рассмотрение фэнтези, в том числе и городского фэнтези как части литературы большого канона. В работе возникает парадоксальная ситуация, в одних случаях Е.А. Сафрон соглашается считать городское фэнтези частью массового художественного дискурса, а в других предлагает совершенно иную исследовательскую оптику: «Тем не менее, ориентация на изображение чудесного, фантастического часто является причиной того, что отечественная критика относится к фэнтези свысока: ее психологизм и широта круга затрагиваемых проблем сознательно игнорируется, а сам жанр рассматривается многими исключительно как составляющая массовой литературы» (с. 7). Последний подход становится в работе доминирующим, поэтому во всех ее частях автор настойчиво навязывает городскому фэнтези категории, применимые к литературе большого стиля. Это ведет к системным просчетам, не дающим возможность выстроить целостную, внутренне непротиворечивую и аргументированную исследовательскую концепцию.

Прежде чем перейти к обсуждению исследовательской логики диссертанта хотелось бы обратить внимание на заявленную во введении методологическую базу и на принципы структурирования библиографии. При всем том, что, еще раз подчеркну, диссертант в целом считает фэнтези частью массовой литературы, в определении методологии исследования полностью отсутствуют работы, касающиеся социального и художественного функционирования массовой литературы (И. Бурдые, Б.В. Дубин, Л.Д. Рудков, А.И. Рейтблат, Р. фон Хайдебранд, С. Винко, Б. Гройс, Дж. Кавелти, Ю. М. Лотман, К. Кларк, Д.М. Давыдов, Б. Менцель и др.). Единственным исключением стали работы М.А. Черняк, что,

конечно, прекрасно, но лишь подчеркивает отсутствие всех остальных. Кроме того, в библиографии никак не отражен ряд работ, напрямую связанных с заявленными аспектами в решении проблемы городского фэнтези (К.М. Королев, Т.И. Щириковская, Е.А. Чепур и др.).

Не меньшее удивление вызывает и характер тех источников, которые предлагаются Е.А. Сафрон. Так, в первом параграфе третьей главы – «“Фольклорный код” городского фэнтези» – диссертант называет в качестве «фольклорного элемента поэтики городского фэнтези» городскую легенду, отмечая, что под этим термином будет пониматься «устный прозаический рассказ, основным содержанием которого является описание возможных или реальных фактов прошлого» (с. 232). При этом знакомиться с московскими, петербургскими и петрозаводскими городскими легендами автор предпочитает по источникам, верификация которых не просто сомнительна, она практически нулевая. Московские легенды Е.А. Сафрон изучает по электронному проекту «Московские городские легенды», который сейчас не открывается, но который, действительно существовал. Более того, он создавался А.С. Майер, совместно с Е.Н. Майер (А.С. Майер автор диссертационного исследования «Московские городские легенды как исторический источник: историческая память и образ города»).

Представление же о петербургских легендах базируется диссертантом на книге М. Артемьевой «Темная сторона Петербурга», вышедшей в рамках издательского проекта, художественная концепция которого сводилась к написанию художественного рассказа, сюжетно обыгрывающего какие-либо отечественные городские байки, анекдоты или просто факты из ленты новостей. Соответственно в качестве научного источника диссертант использует художественный текст сомнительных достоинств (при этом во введении включение данного текста в научный оборот подтверждает новизну исследования). М. Артемьева выпустила в этой серии еще две книги, одна из которых называется «Темная сторона Москвы», но почему-то эта книга не стала основанием для реконструкции московских легенд.

Петрозаводские же легенды предлагается изучать по анонимному электронному ресурсу, где собраны никак научно не атрибутированные повествования о неких необъяснимых загадках Петрозаводска и Карелии. На наш

взгляд, подобная подборка ни при каких обстоятельствах не может оказаться среди научных источников докторской диссертации.

Подобный волюнтаризм в выборе оснований анализа несомненно обуславливает несостоятельность логики исследования во всех частях данной диссертации. Если бы на этапе постановки проблемы диссертант опирался на адекватную методологическую базу, то ему была бы очевидна принципиальная невозможность вычленения городского фэнтези как субжанра. Истоком этого заблуждения являются классификации начального этапа литературоведческой рефлексии жанра фэнтези. В дальнейшем деление жанровое фэнтези на эпическое, героическое, городское и славянское встречается все реже, все чаще возникает мысль о том, что это вариации метасюжетов, нашедших отражение в едином жанровой поле фэнтези.

Всем известно, что в массовой литературе механизм жанрообразования обусловлен, с одной стороны, расширением издательских полномочий, регулирующих все аспекты творческого процесса, а с другой, формульной природой массовой литературы. Собственно термин «литературная формула» одним из первых начал использовать Дж. Г. Кавелти, теоретические подходы которого являются основополагающими при рассмотрении массовой литературы и сохраняют свою актуальность до сегодняшнего дня. Исследователь очень четко дифференцировал специфику жанрообразования в массовой литературе и литературном каноне. Напомним, что «формула» в трактовке Дж. Г. Кавелти – «это средство обобщения свойств больших групп произведений путем выделения определенных комбинаций культурного материала и архетипических моделей повествования». Собственно практически весь массив отечественных исследований, посвященных фэнтези (особенно это касается конца 1990 – 2000-х годов) посвящен реконструкции именно архетипических моделей в русском фэнтези (А.В. Барашкова, А.Д. Гусарова, Т.И. Хоруженко, Е.А. Чепур и др.). Эта исследовательская традиция открыто демонстрирует однотипность использования архетипических моделей в любом варианте фэнтези.

Проигнорировав существующие теоретико-методологические подходы к исследованию массовой литературы, Е.А. Сафрон навязывает материалу

неадекватную ему исследовательскую логику. В первой главе рассматриваются два основных аспекта: определение жанровых границ фэнтези и вопрос о его генезисе как субжанрового образования. Определение жанровых границ осуществляется диссертантом на основании функционального и коммуникативного аспектов проблемы жанра, которые, как, безусловно, известно всем присутствующим, ориентированы на описание механизмов жанрообразования и функционирования жанра в «высокой» литературе. В своем эклектично-волюнтаристском определении жанра диссертант основывается на синтетическом взаимодействии жанровых подходов, актуальных для М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Полякова, Г.Н. Пospelова, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек (с. 23 – 26); причем, во главу угла она ставит лейдермановский тезис о миромоделирующей функции жанра (первый параграф первой главы).

Е.А. Сафрон концептуализирует исследуемый субжанр на основаниях, воспроизводящих логику бытования «высокой» литературы: генетические традиции, в роли которых выступает «идея двоemiрия»; структурная модель, ею становится мотив «*Пути-дороги*»; тип героя, выделяется неудовлетворенный жизнью протагонист, «стремящийся к недостижимому идеалу», и, наконец, особый тип проблематики – идейно-нравственная проблематика.

Собственно, абсолютно все жанровые маркеры вызывают множественные нарекания за исключение, пожалуй, последнего. Во-первых, это касается универсальности мотива «*Пути-дороги*», еще раз повторюсь, общего для всего фэнтези. Любопытно, что это вынужден констатировать сам автор работы, обсуждая мотив «*Пути-дороги*» как одну из архетипических моделей всего фэнтези (с. 50, 228, 319 и т.д.). Единственная попытка дифференциации функционирования данного мотива на странице 50 не выдерживает никакой критики: «Мотив *странствования* также заложен и в структуре фэнтезийного произведения. Но если, например, прохождение пути герою славянского фэнтези гарантирует счастливый финал, то в городском фэнтези ситуация может выглядеть иначе: герой возвращается домой, но его победа над злом либо носит временный характер, либо не происходит вообще» (как это относится к «*Лабиринтам Echo*» М. Фрая?).

Во-вторых, сомнение вызывает выделяемый тип героя; следует отметить, что опять же по уже устоявшейся литературоведческой традиции типология героев фэнтези определяется преимущественно по функциональному признаку. Попытка выстроить в работе содержательные основания типологизации оказывается явно неудачной. Ярче всего это обнаруживает себя в более чем сомнительной классификации, выстраиваемой в третьем параграфе третьей главы – «Типология персонажей городского фэнтези». В этой удивительной классификации нам предложены следующие типы, причем, обращаю внимание именно героев-протагонистов: мертвец, колдун, вампир, демон и, наконец, «протагонист-человек». В отношении последнего предпринимается крайне неловкая попытка спроецировать на него тип романтического героя (практически единственным основанием этого становится инаковость героя). «Протагонист современного отечественного городского фэнтези, воплощая отдельные черты романтического персонажа, скорее, страдает от своей инаковости и, подобно герою фольклорной волшебной сказки, стремится к обретению гармонии в любви и/или в семейных ценностях (большинство волшебных сказок, кстати, заканчивается упоминанием свадьбы главного героя)» (с. 273).

Все остальные выделяемые типы почему-то не соотносятся с тем типом героя, который выступает в качестве одного из ведущих жанровых маркеров. Тогда непонятно на каком основании почти десять текстов отнесены к городскому фэнтези. При их анализе создается ощущение, что автор забывает те основания существования субжанра, которые он сам выделил во введении и первой главе, и с удовольствием погружается в материал, полностью принимая его художественную логику.

Однако особые сомнения в определении субжанра вызывает «идея двоимирия», которая на протяжении всей работы включается автором в абсолютно синонимический понятийный ряд – «мотив двоимирия», принцип двоимирия», что, безусловно, требует уточнений, которые в работе отсутствуют. Это становится значимым, потому что, несмотря на утверждаемый диссертантом тезис о внимании не к собственно литературе романтизма, а к литературе романтического толка, «идея двоимирия» возводится им напрямую к немецкому романтизму: «...в отличие от

других субжанров, городское фэнтези генетически связано с ... традицией романтизма, по преимуществу, немецкого» (с. 61).

В работе возникает принципиальное противоречие между тезисом о немецко-романтических корнях городского фэнтези, предполагающего сохранение той философской глубины идеи двоемирия, которой она обладала в рамках романтизма, и двоемирием как только одним из аспектов романтической картины мира: «двоемирие, по сути, определяет хронотопические отношения субжанра» (с. 323). Причем это противоречие в равной степени обнаруживает себя как в первой, так и в четвертой главах исследования.

Почему сохраняется это противоречие совершенно понятно, сюжетный мотив сопряжения волшебного/мистического и т.д. с обыденным существованием героев не только не нов – он тривиален для всех работ, посвященных анализу фэнтези; следовательно, новизна настоящей работы должна быть обеспечена именно расширением самой идеи двоемирия и установлением генетических корней фэнтези, восходящих к немецкому романтизму. Однако все это выливается в абсолютно школярское перенесение элементов романтической картины мира и приемов на литературу фэнтези (первый параграф первой главы, с. 47 – 51; первый параграф четвертой главы с. 323 – 325).

Помимо установления жанровых границ городского фэнтези еще одной ключевой задачей исследования называется установление его генезиса и эволюции. Генезис выделяемого субжанра рассматривается диссертантом через призму категории «память жанра». Именно благодаря этой дефиниции Е.А. Сафрон легитимизирует восприятие русской литературы XIX – XX веков как жанровой предистории «городского фэнтези». «Память жанра» понимается ею в контексте теоретических подходов М.М. Бахтина, М.Я. Полякова и М.Н. Липовецкого.

В работе Е.А. Сафрон нет никаких свидетельств уточнения или какого-то переосмысления данной категории, поэтому ее использование применительно к феномену массовой литературы, с присущей ему формульностью и прагматичностью, теоретически несостоятельна и неадекватна самому предмету исследования. Следствием этого становится абсолютно герметичный анализ совокупности текстов русской литературы XIX – XX веков, представленный в

настоящей работе. Представляется, что именно поэтому диссертант не может выстроить хоть сколько-нибудь вменяемый критерий отбора текстов. Даже исходя из подходов, предлагаемых в диссертации, неясным представляется принцип выделения исследуемых текстов: анализируются тексты Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, А.К. Толстого, Сенкевича, но нет «Пиковой дамы» А.С. Пушкина; А.И. Куприна, А. Грина, М.А. Булгакова, Л. Леонова, но нет «Дневника Сатаны» Л. Андреева, повестей А. Ремизова и т.д.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной большой проблемой диссертационной работы. Она касается вопиющего непонимания автором сущности развития русской литературы XIX – XXI веков. Это проявляется постоянным смешением понятий «фантастическое», «фантастика» и «фэнтези» (с. 72, 74 и т.д.). Автор работы, к сожалению, совершенно их не дифференцирует и практически всегда создается ощущение, что он не делает различий между «фантастическим» как способом конструирования целостной картины мира в текстах, по определению самого диссертанта, романтической традиции, «фантастическим» как способом презентации неомифологизма по отношению к текстам рубежа XIX – XX веков, «фантастическим» как конструктивном элементе в русской литературе первой половины и середины XX века, «фантастическим» как языке описания экзистенциального мифа в литературе «сороколетних» и сюжетном проявлении «фантастического» в «городском фэнтези».

Именно этим объясняется возмутительный в своей некомпетентности пассаж, с которого начинается данная диссертационная работа: «Общеизвестно, что фэнтези активно функционирует в русской литературе последние тридцать лет (оговоримся, что мы ведем речь исключительно о «взрослом» фэнтези, тогда как в России детские циклы о Волшебнике Изумрудного города А. Волкова или же “Повелитель волшебных ключей” С. Прокофьевой, отличавшиеся всеми жанровыми признаками фэнтези, выходили еще в 1939–1976 гг. и в 1957–1970-х гг. соответственно; более того, элементы фэнтези свойственны и модернистским мифотворческим текстам начала XX в. – достаточно вспомнить “Бегущую по волнам” А. Грина, “Огненного ангела” В. Брюсова, “Творимую легенду” Ф. Сологуба и др.)» (с.3).

Любопытно, что в работе периодически цитируются тезисы, в которых разграничивается, по терминологии самого диссертанта, «концепт фантастического». Так, на странице 100 при анализе повести В.Ф. Одоевского «Косморамы» звучит высказывание Ю.И. Минералова, в котором фиксируется особый характер использования «фантастического» в литературе романтического толка: «...“мистическая фантастика утрачивает самоценно-беллетристический характер”, становясь “инструментом развития сложных философских идей”». Однако далее без всякой градации дефиниция «фантастическое» используется Е.А. Сафрон по отношению к научной фантастике, творчеству «сороколетних», создавая на страницах 146 – 147 однопорядковый ряд явлений, таких как научная фантастика 1950 – 1960-х годов, 1960 – 1970-х годов и этот же ряд продолжают «сороколетние» (А. Ким «Белка»): «К 1980-м гг. в советской литературе вновь начинает проявляться активный интерес к мистическому, иррациональному. Среди прозаиков, обращающихся к подобной тематике, – А. А. Ким, дебютировавший с рассказами в 1973 г. в журнале “Аврора”, чей роман “Белка” (1985) выражает натурфилософские искания автора, попытку осмыслить место человека внутри мира природы. Сам писатель определяет жанр произведения как роман-сказка, однако мы полагаем, что жанровые признаки, вычленяемые в тексте, более говорят в пользу того, что перед нами фэнтези, акцентирование внимания именно на московском хронотопе позволяет внести уточнение в пользу городского фэнтези» (с. 146 – 147).

Неразличение оттенков в «концепте фантастического» создает проблемы не только в отношении генезиса городского фэнтези, но и в отношении тех текстов, которые, по мнению диссертанта, составляют ядро субжанра. Нарушение конвенциональных, хронологических и феноменальных границ в определении ядра приводит Е.А. Сафрон к размыванию объекта и предмета исследования и делает недостоверными выводы данной диссертационной работы. Здесь можно выделить по крайней мере три основных момента.

Во-первых, включение автором диссертации в круг городского фэнтези романа А. Кима «Белка» (1984) и трилогии В. Орлова «Останкинские истории» (1980 – 1993) (первый параграф первой главы, второй параграф второй главы, первый параграф третьей главы). Общеизвестно, что творчество как А. Кима, так и

В. Орлова принадлежит к писательскому поколению «сорокалетних», представляющих в своих текстах экзистенциальный вариант переживания общего кризиса самоидентификации, характерного для социокультурной ситуации конца второй половины 1970-х – 1980-х годов. Экзистенциальный миф, творимый «сорокалетними», среди всего прочего предполагал широкое обращение к различным формам художественной условности, имеющим предельно широкий функционал, определяющий сюжетный, проблемный и нарративный уровни текста. Иными словами, они не являются и не могут быть восприняты частью феномена массовой литературы. Если же следовать логике диссертанта, то совершенно неясно, почему городским фэнтези не являются романы В. Пелевина (прежде всего те три текста, которые определяются монструозным дискурсом), трилогия Е. Витковского «Павел II», роман П. Крусанова «Укус ангела», А. Столярова «Ворон», Н. Галкиной «Архипелаг Святого Петра» и т.д.

Во-вторых, неразличение понятий «фантастика» и «фэнтези» ведет к тому, что диссертант нарушает собственно жанровые границы фэнтези. Так, творчество М. и С. Дьяченко является частью жанровой области фантастики, а не фэнтези.

В-третьих, выстраивая репрезентативный ряд текстов автор диссертации практически полностью игнорирует процессы, характерные для массовой литературы, когда прецедентные тексты начинают формировать вокруг себя проекты, участники которых разрабатывают созданный художественный мир по фан-модели. В этом случае они не могут рассматриваться как равноценные явления (В.Н. Васильев «Лик Черной Пальмиры» являющийся вторичным по отношению к «Дозорам» С. Лукьяненко).

Остановимся, наконец, на последней составляющей концепции данной работы – на представлении диссертанта о жанровых трансформациях городского фэнтези, составляющих содержание второй главы. Теоретической преамбулой к этой главе становится эклектичная контаминация никак друг с другом не коррелирующих, я бы даже сказала случайных, высказываний Ж. Дерриды, Э. Неизвестного, Л. Фидлера, И.С. Скоропановой и Н.Б. Маньковской, с помощью которых диссертант безуспешно пытается аргументировать мысль о жанровом синтезе почему-то в литературе постмодернизма. Диссертанта совершенно не смущает тот факт, что Л.

Фидлер и Э. Неизвестный осмыслили совершенно иной культурный феномен и иную социокультурную ситуацию; что ставить в один ряд тезисы Ж. Дерриды и И.С. Скоропановой невозможно, потому что «Русская постмодернистская литература» – это учебное пособие; что косвенная цитация, которая здесь широко представлена, недопустима для докторской диссертации именно потому, что выдает фрагментарное знакомство диссертанта с первоисточниками. И, наконец, Е.А. Сафрон совершенно не смущает тот факт, что современная культурная эпоха, приметы которой она воспроизводит в начале главы (с. 158), это эпоха постпостмодерна, а не постмодерна.

Даже если не учитывать всех этих вопиющих несообразностей, остается глубоко неясным вопрос о том, как все это связано с массовой литературой. Мы вновь сталкиваемся с совершенно дилетантским подходом как к пониманию жанра, так и к процессам жанровых диффузий. Первые два параграфа демонстрируют непонимание характера отношений между литературным каноном и массовой литературой: философский роман и роман воспитания не могут отражаться в городском фэнтези; детектив и конспирологический роман сопрягаются с городским фэнтези не в жанровом, а в сюжетном поле.

Таким образом, из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что **методологическая база**, на которую опирается диссертант, во-первых, не отвечает самому объекту и предмету исследования, а во-вторых, диссертант систематически демонстрирует непонимание основных тенденций развития литературного процесса XIX – XXI веков, что **ставит под сомнение выдвигаемую гипотезу исследований и достоверность** получаемых в ходе анализа **результатов**. Все это не дает **оснований для утверждения теоретической и практической значимости исследования**.

Новизна исследования определяется Е.А. Сафрон как три основных блока: 1. рассмотрение специфики функционирования «городского фэнтези» как субжанра; 2. исследование поэтики «городского фэнтези»; 3. введение в научный оборот новых художественных текстов. Относительно первого аспекта мы только что подробно рассмотрели несостоятельность его методологического решения. Второй и третий аспекты также вызывают сомнение, учитывая, что любое фэнтези – это

социокультурный феномен, поэтому рассматривать его художественное своеобразие, говорить о разнообразных авторских стратегиях (с.12), «поэтики субжанра» (с. 12), его «поэтологических особенностях» (с.13). можно применительно к отдельным текстам, но вряд ли возможно по отношению ко всему целостному феномену. Здесь следует еще отметить, что тезис о введении в научный оборот новых текстов не всегда соответствует истине, по крайней мере по отношению к творчеству М. и С. Дьяченко.

Диссертационная работа демонстрирует школярский подход в работе с теоретическими выкладками. Не вызывает сомнений, что современную литературу отличает активное использование филологического дискурса в самых разных его проявлениях, в том числе это касается и случаев художественной рефлексии на ту или иную теоретическую концепцию; но, во-первых, это в большей степени актуально для постмодернистской парадигмы (Т. Толстая, В. Пелевин), а во-вторых, это предполагает именно авторскую рефлексивность, а не волюнтаристское «привязывание» теоретических тезисов к произведениям массовой литературы.

Так, в первом параграфе второй главы – «Городское фэнтези и роман воспитания» – анализ романа М.Ю. и С.С. Дьяченко «Цифровой, или *Brevis est*» сопровождается вульгарным наложением теоретических положений Ж. Дерриды на сюжетную канву романа: «Изображаемый в романе игровой мир соответствует концепции Ж. Деррида о децентрализации структуры произведения (подразумевающей, что центр не является истинной опорой интерпретации), и деконструкции, которая “исходит из того, что любой текст в силу природы текстуальности подрывает собственную претензию обладать неким определенным, заданным значением, и предлагает читателю включиться в свободную игру производства новых значений произведения”. Имеется в виду, что в романе в сознании персонажей игровой мир начинает доминировать, подменять собой «центр», т. е. реальный мир. Для Ж. Деррида “Центр есть точка, в которой подмена содержания, элементов, терминов делается более невозможной. В центре запрещены перестановки и преобразования элементов, каждый из которых, разумеется, может быть самостоятельной структурой внутри более общей структуры”. В Сети, в которой проживает жизнь не только Арсен, но и все его окружение, вариантов

миров может быть бесконечное множество, т. к. каждый играет в свою собственную игру, ведет блог, “живет” в социальных сетях и все больше утрачивает связь с центром – объективным миром реальности: “Его мама никогда не смотрела сериалы по телевизору. <...> Зато его мама жила внутри сериала. <...> Она изо дня в день пересказывала отцу <...> чужие разговоры комментировала события и реплики, и на ее одухотворенном молодом лице ясно горели глаза”» (с. 165 – 166). Подобные примеры в работе, к сожалению, не единичны.

Диссертационное исследование Е.А. Сафрон характеризуется множественностью «ляпов» в анализе: «Другой субжанровой структурой, непосредственно “взаимодействующей” с фэнтези, органично “встраивающейся” в него, становится роман философский...» (с. 177) – Почему философский роман становится субжанровой структурой, непонятно? Как непонятно и стремление автора определить его специфику словами Леонида Леонова; «Мотивы *Апокалипсиса, альтернативной истории* определяют хронотоп мира Аркан из «Черновика» или Москвы-один, где время течет на 30 лет медленнее, чем в родном мире Кирилла...» (с. 217) и т.д.

Еще одним примером крайне неудачно пассажи можно считать не находящее подтверждение в ходе анализа утверждение об особой роли в хронотопе городского фэнтези «петербургского» и «московского» текстов. Учитывая преимущественно сюжетообразующую роль пространства города в городском фэнтези, вряд ли возможно говорить о восстановлении в произведениях фэнтези всей или даже частичной семиотической палитры «петербургского» и «московского» текстов.

Так, например, в четвертом параграфе второй главы диссертант констатирует: «Апокалиптический мотив, связанный с образами главных городов России – Москвы и Санкт-Петербурга – в той или иной форме обнаруживается в большей части романов городского фэнтези: герои “Ночного дозора” С. В. Лукьяненко опасаются прорыва Инферно – темной энергии хаоса, Москве в “Дневном дозоре” грозит непосредственно сам Апокалипсис, разрушение городу угрожает и в “Командоре войны” В. Ю. Панова...» (с. 217). Как все это связано с семиотикой Петербурга и Москвы непонятно.

Все это делает невозможным даже **практическое использование** выводов и наблюдений данного диссертационного исследования.

Опубликованные работы (42) соответствуют положениям, выносимым на защиту. Содержание автореферата отражает логику, основные идеи и выводы диссертационного исследования.

Однако все высказанные замечания позволяют сделать вывод о том, что представленная диссертация не отвечает требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора филологических наук пп. 9 – 14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 843, а ее автор, Елена Александровна Сафрон, не заслуживает присуждения ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 – Русская литература.

8.02.2022 г.

Официальный оппонент –

доктор филологических наук (10.01.01 – Русская литература),

доцент, профессор кафедры русской литературы

и методики ее преподавания

ФГАОУ ВО «Казанский

(Приволжский) федеральный

университет»

Татьяна Николаевна Бреева

tbreeva@mail.ru

420008 г. Казань, ул. Кремлевская, 18; ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

Телефон (843) 292-44-48

E-mail: public.mail@kpfu.ru



Т. Н. Бреева

Табрирахманова А. Р.