

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-97-103

СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ В ПОВЕСТЯХ В. КАТАЕВА «БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ» И «СЫН ПОЛКА»

© Татьяна Бреева

SPECIFIC FEATURES OF THE PLOT CONSTRUCTION IN V. KATAEV'S STORIES "THE LONELY SAIL IS WHITE" AND "THE SON OF THE REGIMENT"

Tatiana Breeva

The article examines different options for the interaction of children's literature and the literature of the large canon plot models in the works of Valentin Kataev. The object of the study is two of his stories: the first part of the tetralogy "Waves of the Black Sea" – "The Lonely Sail Is White" and "The Son of the Regiment".

The first story is distinguished by a fairly obvious orientation towards the model of the Revolution conceptualization that developed at the turn of the 1910s and 1920s. The mystery model determines the nature of the plot construction, forming a certain internal plot, presented by the mythologemes of "Red Easter"/ "Working Easter" and "sails". The mythologemes are built along two storylines in the parallel development, at the end of the story they charge the ideological load of the traditional romantic image with a mysterious meaning.

The second story is characterized by its inclusion into the mythology of the "big family" being constructed at this stage. This is associated with a shift in a psychologically grounded plot action towards epicization, which is embodied in the accentuated archetypal component. The mythologeme of the "big family" is presented in the work in the context of ideological connotations common to the given time and is realized at all levels of the text: its plot, characters, images and chronotops. As a result, the nature of temporal conceptualization changes: the mysterious processuality of time gives way to temporal circularity.

Keywords: V. Kataev, plot construction, mythologeme, ideologeme, conceptualization of time, mythologeme of the "big family", mystery model of time

В статье рассматриваются разные варианты взаимодействия сюжетных моделей детской литературы и литературы большого канона в творчестве Валентина Катаева. Объектом исследования стали две его повести: первая часть тетралогии «Волны Черного моря» – «Белеет парус одинокий» – и «Сын полка».

Первую повесть отличает достаточно очевидная ориентация на ту модель концептуализации революции, которая сложилась на рубеже 1910–20-х годов. Мистериальная модель определяет характер сюжетостроения, формируя некий внутренний сюжет, презентуемый мифологемами «красной пасхи» / «рабочей пасхи» и «паруса». Мифологемы выстраиваются двумя параллельно развивающимися сюжетными линиями, в финале повести наполняя идеологическую нагруженность традиционного романтического образа мистериальным смыслом.

Вторую повесть характеризует вписанность в конструируемую на этом этапе мифологему «большой семьи». С этим связано смещение психологически обоснованного сюжетного действия в сторону эпизации, воплощением которой становится акцентируемая архетипическая составляющая. Мифологема «большой семьи» презентуется в произведении в контексте общих для данного времени идеологических коннотаций и реализуется на всех уровнях текста: сюжетном, персонажно-образном, хронотопическом. Следствием этого становится изменение характера временной концептуализации: мистериальная процессуальность времени уступает место временной закольцованности.

Ключевые слова: В. Катаев, сюжетостроение, мифологема, идеологема, концептуализация времени, мифологема «большой семьи», мистериальная модель времени

Для цитирования: Бреева Т. Специфика сюжетостроения в повестях В. Катаева «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 4 (74). С. 97–103. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-97-103

Историческая повесть как жанр детской литературы, как известно, формировалась на протяжении XVIII–XX веков [1,], [2]. Послереволutionное же ее развитие претерпевает существенные изменения. Как отмечает М. Балина, «зависимость от политической ситуации в стране вместе с быстро формирующейся новой политкорректностью привела к созданию особого *метатекста* детской исторической повести, обязательными составляющими которого стали: изображение классовой борьбы как двигателя исторического прогресса, акцент на главенствующей роли народных масс, повышенная революционная патетика как важный эмоциональный заряд исторической дидактики, бинарность в описании исторического пространства в тексте» [2, с. 121].

Данный метатекст существует в сложном взаимодействии с общими стратегиями презентации исторического нарратива. Опираясь на рассуждения Е. Добренко об инфантилизме соцреалистической культуры, М. Балина высказывает предположение о том, «что именно детская литература становится „лабораторией слова, структуры и жанровой мутации“ для своего „старшего товарища“ – литературы для взрослых», что «именно в ней идеологические приемы разрабатывались сначала вчерне, чтобы затем быть перенесенными в пространство взрослой литературы» [Там же, с. 117].

Вряд ли можно столь категорично утверждать однонаправленный характер подобного взаимодействия, однако неоспоримым остается сам факт его существования. В этом смысле особый интерес представляют две хрестоматийные повести В. Катаева – «Белеет парус одинокий» (1936) и «Сын полка» (1944), каждую из которых отличает свой вариант взаимодействия с общелитературным каноном: для первой повести характерно, скорее, воспроизведение уже сложившейся и получившей распространение в 1920-е годы мифологемы «рабочей пасхи» / «красной пасхи», вторую отличает включенность в процесс конструирования и транслирования мифологемы «большой семьи». Отличаются и стратегии художественной репрезентации данных мифологем: психологический дискурс, свойственный первой повести, уступает место архетипической стратегии в повести «Сын полка».

В повести «Белеет парус одинокий» концепция истории определяется взаимодействием двух

мифологем – «рабочей пасхи» и «паруса». Обе мифологемы сюжетно и композиционно обусловлены, в равной степени задавая и «четко прочерченный социальный конфликт» [3, с. 15], и мистериальный аспект концептуализации революции, в целом характерный для литературы 1910–20-х годов. При этом идеологическая заданность первой мифологемы представлена, скорее, имплицитно, учитывая распространенность в 1920-е годы таких форм, как «красные крестины, красные Пасхи, красные карнавалы», и их присутствие в сознании читателей. В противовес этому мифологема «парус» социально буквализируется, обеспечивая идеологическую конкретизацию лермонтовской системе мотивов.

Развертывание и той, и другой мифологемы происходит посредством «центральной психологической „фабулы“ – изменения восприятия мира» героями. Совершенно очевидно, что ее развертывание не сводимо лишь к складывающемуся в момент написания повести изводу «истории воспитания подростка из рабочей среды под влиянием условий жизни и перевоспитания им, в свою очередь, мальчика из среды интеллигентной» (Л. М. Жариков «Повесть о суровом друге», А. Гайдар «Тимур и его команда» (образная пара Гейка – Коля Колокольчиков) и т. д.).

В повести В. Катаева психологическая фабула по-разному реализуется в отношении образов Гаврика и Пети. Сюжетная линия Гаврика определяется своего рода разыгрыванием лермонтовского «следа». С точки зрения психологического дискурса, в ней практически отсутствует мотив взросления героя, акцент перенесен на его социальное взросление. В противовес этому сюжетная линия Пети столь же последовательно определяется мифологемой «рабочей пасхи» / «красной пасхи», не только обеспечивая присутствие социальной и психологической инициации героя, но и обнажая мистериальную природу времени.

При этом символические ряды, вписанные в психологическую фабулу, взаимодействуют, образуя внутренний сюжет, презентующий концепцию истории, актуальную прежде всего для литературы 1920-х годов как мистериального действия, определяющего механизм социализации героя. Именно поэтому кульминационным моментом в разворачивании именно этого внутреннего сюжета становятся две последовательно расположенные главы – «Парус» и «Маевка».

Сюжетная линия Гаврика актуализирует модель, задаваемую в литературе 1920-х годов и затем широко разрабатываемую, правда с иными смысловыми контекстами, в литературе соцреализма. Ее основу составляет «диалектика стихийного и сознательного». В литературе двадцатых годов данная модель представлена как в отношении образного типа героя-массы (А. Серафимович «Железный поток»), так и в текстах, его разрушающих (А. Фадеев «Разгром»). Достаточно часто ее художественным выражением становится прием сюжетного параллелизма, который использует и Катаев. История внутреннего развития образа Гаврика сюжетно связывается с историей потери – приобретения – потери паруса дедушкиной шаланды. Утрата паруса, который *«пролечили, когда заболела бабушка»* [4, с. 64], не только обнажает четко выстроенный социальный конфликт, фиксируя его трагедийную наполненность благодаря истории жизни дедушки, но и одновременно позволяет продемонстрировать переход от стихийности к сознательности в отношении образа Гаврика, символически поддерживая этот процесс отсылками к лермонтовскому тексту.

Потеря паруса, совпадая со смертью бабушки, рассматривается как крушение условного «золотого века» (именно с образом бабушки в повести связывается представление об устроенности жизни). При этом приобретение паруса, происходящее незадолго до смерти дедушки, по-разному воспринимается им самим и Гавриком. В восприятии дедушки, находящегося на пороге смерти, возникает своеобразная временная закольцованность, проявляющаяся мерцанием сегодняшнего дня и давно прошедшего («золотого») времени.

В отношении Гаврика эпизод с парусом вписывается в систему мечтаний героя (вода «Фиалка» «за восемь копеек», ружье «монтекристо», приобретение паруса), реализация которой актуализирует модель сопряжения исторического и приватного, достаточно широко распространенную в литературе 1920-х годов именно как модель социального взросления. При этом Катаев выстраивает своеобразную градацию психологических реакций Гаврика на исполнение мечты. В первом случае с «Фиалкой» план обмана «усатого» вполне сочетается с триумфом героя [Там же, с. 98–99].

Во втором случае в отношении исполнения мечты всех одесских мальчишек – обладания «монтекристо» – демонстрируется динамика от разочарования от жилища Иосифа Карловича к абсолютному равнодушию героя, когда тот сообщает ему о потенциальной возможности обла-

дания ружьем и одновременно разрушает ее, упоминая свой «несчастный характер».

В эпизоде же с парусом смена точки зрения – события разворачиваются через призму восприятия Пети – обеспечивает уже практически полное игнорирование значимости не только приобретенного паруса, но и шаланды, фиксируя тем самым завершение процесса социального взросления героя.

Вторая мифологема, концептуализирующая исторический нарратив, поддерживается в повести сюжетной линией, связанной с образом Пети. Она подчеркнута психологизирована. Акцентирование психологического дискурса происходит на всех уровнях текста: хронологическом (перцептуальный хронотоп определяет первые три главы повести), образном (образ Пети выстраивается в сопоставлениях с образами Павлика и Гаврика), сюжетном (появление классического мотива нравственного выбора) и т. д. При этом вхождение героя в исторический мир рассматривается не столько как социальное взросление, сколько как инициация. Поэтому в противовес модели социального взросления Гаврика трансформация образа Пети выстраивается как инициация героя, которая происходит параллельно развитию ситуации нравственного выбора.

В этом случае достаточно показательным будет сопоставление повести Катаева с повестью Е. Брониной «Удивительный заклад» (1946), сюжетной основой которой выступает та же самая, что и у Катаева, система сюжетных мотивов, определяющая ситуацию нравственного выбора. Однако если в повести Брониной данная ситуация становится доминантной в процессе внутреннего взросления героя, то в повести Катаева увлечение Пети игрой в «ушки» выполняет две функции; помимо собственно сюжетной функции (вовлечение героя в ситуацию революционного восстания), ситуация нравственного выбора создает особый вариант вхождения героя в историческое пространство, фиксируя не столько сознательное преображение героя, сколько его восприимчивость по отношению к мистериальному духу времени.

С самого начала Катаев, играя со спецификой детского восприятия, фиксирует в отношении образа Пети модель инициации. Проводником в собственно исторический мир становится для героя Гаврик (первое их путешествие происходит на Ближние Мельницы, результатом которого становится борьба *«в Петинной душе ... призрачной картины воображаемых мельниц, где „упокоятся“, с живой, разноцветной картиной железнодорожной слободки Ближние Мельницы»* [Там же, с. 120]). Кульминационным момен-

том инициации героя становится эпизод, когда вскрывается воровство Пети; в этом случае значимым оказывается соединение двух сюжетных мотивов – история игры в «ушки» и «рабство» Пети, благодаря которому он оказался вовлечен в действия восставших. Завершением этой ситуации становится обморок Пети, предвещающий многомесячную болезнь.

Следующие три главы – «Куликово поле», «Парус» и «Маевка» – внутренне объединены пасхальным хронотопом, реализующим мифологему «красной пасхи», причем происходит смысловое удвоение пасхального хронотопа: хронотоп христианской Пасхи сосредоточен в главе «Куликово поле», хронотоп «красной пасхи» разворачивается на протяжении следующих двух глав.

В первом случае восприятие Пети обеспечивает акцентирование игрушечно-кукольной атмосферы страстной недели и пасхального воскресенья: конец великого поста проходит для героя под знаком строящихся «сказочной красоты балаганов, полных чудес и тайн»; в страстную субботу «в балаганы привезли в высшей степени таинственные зеленые ящики и сундуки»; описание же самой Пасхи лишь подчеркивает задаваемую атмосферу [Там же, с. 226].

В противовес этому главы «Парус» и «Маевка» открыто демонстрируют мистериальный характер разворачивающихся событий. Последние дни жизни дедушки, его смерть, похороны, завершившиеся для Пети упоминанием рабочей пасхи, оборачиваются своеобразной ситуацией воскресения в главе «Маевка». Семантика воскресения акцентируется благодаря появлению образа птицы-души [Там же, с. 243]. Происходит традиционное для литературы 1920-х годов проживание мистериальных смыслов на социально-историческом материале, подчеркиваемое неявными параллелями смерти, похорон и «воскресения» дедушки.

Таким образом, в финале повести обнаруживается взаимосотнесение двух мифологем, концептуализирующих исторический нарратив. Художественным основанием этого становится постепенное усиление экфразической образности в отношении мифологемы паруса (исходным моментом в ее реализации выступают начальные строки лермонтовского текста, оформляющие восторг Пети в эпизоде расставания с морем, а завершением последняя строфа стихотворения, замыкающая повесть). Движение повествовательной инстанции осуществляется от ситуации сближения с сознанием героя (благодаря перцептуальному хронотопу в первом случае) к полной нейтральности в финале при воспроизведении

лермонтовских строк. Подобная нейтральная интонация становится обобщением экфразической презентации паруса:

«Теперь почти уже весь пейзаж был готов. Затаив дыхание, они засмотрелись, очарованные чудесным возникновением на маленьком холсте целого мира, совсем другого, чем на самом деле, и вместе с тем как две капли воды похожего на настоящий.

<...>

Теперь нарисованное море невозможно было отличить от настоящего. Все – как там. Даже парус» [Там же, с. 252].

Таким образом, идеологическая нагруженность традиционного романтического образа наполняется мистериальным смыслом, демонстрируя ту мистериальную концепцию истории, которая сложилась в литературе первой половины 1920-х годов.

Повесть «Сын полка» демонстрирует совершенно иной подход к концептуализации исторического нарратива. Как отмечает М. А. Литовская, в «повестях же он <Катаев> продолжает развивать излюбленную им семейную тему, на сей раз – на военном материале. Не случайно крупнейшие его произведения этого периода называются „Жена“, „Сын полка“ и „Отче наш“» [3, с. 16]. Однако следует отметить, что эта повесть характеризуется не только вполне очевидным для литературы военного времени содержанием смещением в интерпретации темы Отечества, но и отчетливым ее вовлечением в процесс конструирования мифологемы «большой семьи».

В политической мифологии она начинает актуализироваться в 1930-е годы. По замечанию К. Кларк, изменения политической реальности тридцатых годов провоцируют необходимость изменения сложившейся политической мифологии. Среди прочего это касается трансформации метафоры братства, которая начинает интерпретироваться не столько в контексте горизонтальных родственных связей, сколько в контексте вертикальных (поколенческих) связей [5, с. 102].

Данная метафора предполагала особый характер взаимодействия кровных и мировоззренческих родственных связей. Как отмечает К. Кларк, к «40-м годам писатели, обращавшиеся к теме родственной связи между отдельной семьей и всем советским обществом, соответственно рассматривали их как „малую семью“ и „большую семью“» [Там же, с. 104]. Именно начиная с 1940-х и заканчивая оттепелью особую значимость в конструировании модели отношений личности и государства (= истории) приоб-

рета характер взаимодействия «малой» и «большой семьи».

Диапазон вариаций здесь оказывается достаточно широк, но в целом можно говорить о двух вариантах, первый из которых тяготеет к заявленному ранее героическому дискурсу, второй складывается в рамках актуального уже для оттепельного времени дискурса повседневности (в 1950-е годы примерами их очевидной поляризации могут служить поэма А. Твардовского «За далью – даль» и роман С. Кочетова «Журбины»). При этом ситуация периода Великой Отечественной войны со свойственным ей отождествлением «большой» и «малой» Родины запускает процесс национализации этой мифологемы (внешним проявлением этого становится настойчивое акцентирование этнонима «русский») при абсолютном сохранении ее идеологической нагруженности.

Все это определяет специфику концептуализации истории в повести Катаева. Принципиально значимым в этом случае становится смещение психологического дискурса, полностью определяющего поэтику предыдущей повести, в сторону стратегии эпизации, основу которой составляет архетипическая модель семьи. Конструирующаяся на ее основе мифологема «большой семьи» обнаруживает себя на всех уровнях: сюжетном, персонажно-образном, хронологическом.

Прежде всего это касается сюжетной организации повести, замещения мотива справедливого возмездия, который достаточно часто определял сюжетную коллизию произведений периода Великой Отечественной войны и который уступает место мотиву обретения семьи. Именно поэтому в повести возникает неявное противопоставление «кровной»/«малой» семьи и «большой семьи».

Потенциально сюжетная коллизия могла бы быть развернута в контексте мотива справедливого возмездия: семью Вани убили немцы, в результате чего он вынужден был скитаться в лесу два года. Однако Катаев психологически редуцирует ретроспективный план, практически полностью лишая его травматического содержания (неслучайно история Вани рассказывается не им самим, а сержантом Егоровым, причем с акцентированием на ее типичности – «дело известное»). Мотив сиротства героя начинает выполнять преимущественно сюжетную функцию, фиксируя внимание читателя на коллизии обретения семьи. Примечательным в этом случае становится описание «имущества» героя – «отточенный» гвоздь и букварь. При этом букварь затем вплетается в сюжетное развертывание действия, становясь значимой уликой в момент до-

проса, а вот гвоздь, скорее, связывается с бездомностью героя [6, с. 226–227].

Развитие сюжетного действия оказывается связано с преодолением заявленной бездомности и сиротства. При этом Катаев несколько переосмысливает значимый для «военной» прозы образ воинского братства. Его сосредоточенность на армейской повседневности лишена риторики, свойственной в дальнейшем оттепельной мифологии. В основном он выполняет функцию презентации семейного дискурса, обобщением которого выступает название повести. Формирование образа военного братства как отражение мифологемы «большой семьи» определяется особой организацией персонажно-образной системы и утверждением однотипности личной истории героев.

Одним из ведущих принципов организации образной системы в повести становится удвоение внешне антагонистичных пар героев: Биденко – Горбунов, Енакиев – Ахунбаев. И в том, и в другом случае акцентированная внешняя, психологическая и поведенческая непохожесть снимается акцентированным подчеркиванием их дружбы. В некоторых случаях утверждение парадоксального тождества происходит даже на стилевом уровне [Там же, с. 231].

Еще отчетливее мифологема «большой семьи» выстраивается посредством конструирования абсолютно тождественной коллективной истории героев, которая структурируется образом «пастушка», приобретающим значение уже не столько социального, сколько национального архетипа. Прозвище «пастушок» определяет образ Вани на протяжении всей повести вплоть до финала. При этом по крайней мере в отношении двух героев – Биденко и начальника училища, старого генерала (обращает на себя внимание их принципиальная нетождественность) – Катаев акцентирует внимание на подобию их личной истории «воображаемой» истории мальчика¹ [Там же, с. 247, 361].

Однотонность личных историй создает абсолютное единство коллективной памяти, позволяющее отчетливо вписать «воинское братство» в мифологему «большой семьи». Именно поэтому процесс обретения героем семьи выстраивается в повести как движение к слиянию с «большой семьей». Внешне три варианта обретенных семей (рота разведчиков, орудейный расчет первого взвода и предполагаемая семья с капитаном Енакиевым) кажутся функционально тождест-

¹ Сведения о реальной жизни героя в повести редуцированы до упоминания того, что он воспитывался в степенной крестьянской семье.

венными. Однако можно говорить об определенной градации кровного родства.

Так, любовь разведчиков только кажется отцовской, приобретая совершенно иные родственные коннотации: «Они в шутку называли его своим сыном» [Там же, с. 306].

«Семья» первого орудия, становясь частью плана воспитания мальчика, составленного Енакиевым, выступает, скорее, как предварение последующего усыновления. При этом отношения Енакиева и Вани Солнцева, в основе которых лежат нереализованные отцовские чувства капитана, остаются незавершенными, поданный Енакиевым рапорт с просьбой усыновить мальчика не может быть удовлетворен из-за гибели героя.

При этом суворовское училище, куда Биденко привозит Ваню, выполняет функцию «семьи» крайне своеобразно. Катаев вновь обращается к экфрастической презентации ключевой мифологии. Хронотоп училища структурируется топосом лестницы, на первой площадке которой во всю стену висела картина. Изображенная на ней лестница как бы становилась продолжением реальной лестницы, по ней, к стоящему наверху Суворову, «поднимался маленький мальчик в чёрном мундирчике с красными погонами» [Там же, с. 359]. Сюжет картины дважды проецируется на образ Вани (сначала в сознании Биденко, а затем во сне самого мальчика), создавая своеобразную закольцованность времени. На это указывает финал сна, когда врывающийся в сон Вани «голос трубы» смешивает временные потоки, накладывая друг на друга прошлое («длинная белая дорога, по которой белый грузовик вез тело капитана Енакиева») и будущее, одновременно реализующее сюжет картины:

«...Ваня бежал по этой лестнице.

Бежать ему было трудно. Но сверху ему протягивал руку старик в сером плаще, переброшенном через плечо, в высоких ботфортах со шпорами, с алмазной звездой на груди и с серым хохолком над прекрасным сухим лбом.

Он взял Ваню за руку и повёл его по ступенькам еще выше, говоря:

– Иди, пастушок... Шагай смелее!»

[Там же, с. 361].

Таким образом, мистериальная концепция времени, достаточно полно определяющая повесть «Белеет парус одинокий», сменяется в последней повести характерным для эпохи «высокого сталинизма» ощущением закольцованности времени как воплощение «золотого века». Имен-

но поэтому преимущественно пространственный вариант развертывания хронотопа в финале первого произведения сменяется в «Сыне полка» столь же отчетливой временной доминантой, которая в то же время презентует не динамику времени/истории, а внутренне статичную мифологию «большой семьи».

Список источников

1. Житомирская Н. Н. Советская историко-художественная книга для детей и ее воспитательное значение: учеб. пособие / М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Кафедра дет. литературы и библиотечной работы с детьми. Л.: [б. и.], 1975. 190 с.
2. Балина М. Детская историческая проза: к вопросу о жанровой специфике // Детские чтения. 2018. № 1 (13). С. 114–140.
3. Литовская М. А. Социохудожественный феномен В. П. Катаева: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2000. 52 с.
4. Катаев В. П. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1984. 542 с.
5. Кларк К. Советский роман: история как ритуал / пер. с англ.; под ред. М. А. Литовской. Екатеринбург: Изд-во Уралск. ун-та, 2002. 262 с.
6. Катаев В. П. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1984. 455 с.

References

1. Zhitomirova, N. N. (1975). *Sovetskaya istoriko-hudozhestvennaya kniga dlya detei i ee vospitatel'noe znachenie: ucheb. posobie* [Soviet Historical and Fictional Book for Children and Its Educational Significance: A Textbook]. M-vo kul'tury RSFSR. Leningr. gos. in-t kul'tury im. N. K. Krupskoi. Kafedra det. literatury i bibl. raboty s det'mi. 190 p. Leningrad, [b. i.]. (In Russian)
2. Balina, M. (2018). *Detskaya istoricheskaya proza: k voprosu o zhanrovoi spetsifike* [Children's Historical Prose: On the Issue of Genre Specificity]. Detskie chteniya. No. 1(13), pp. 114 – 140. (In Russian)
3. Litovskaya, M. A. (2000). *Sotsiohudozhestvennyi fenomen V. P. Kataeva: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [Socio-artistic Phenomenon of V. P. Kataev: Doctoral Thesis Abstract]. Ekaterinburg, 52 p. (In Russian)
4. Kataev, V. P. (1984). *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected Works: In 10 Vol.]. T. 4. 542 p. Moscow, Khudozh. lit. (In Russian)
5. Clark, K. (2002). *Sovetskii roman: istoriya kak ritual* [The Soviet Novel: History as Ritual]. Per. s angl.; pod red. M. A. Litovskoi. 262 p. Ekaterinburg, izd-vo Ural'sk. un-ta. (In Russian)
6. Kataev, V. P. (1984). *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected Works: In 10 Vol.]. T. 3. 455 p. Moscow, Khudozh. lit. (In Russian)

The article was submitted on 23.11.2023
Поступила в редакцию 23.11.2023

Бреева Татьяна Николаевна,
доктор филологических наук,
профессор,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
tbreeva@mail.ru

Breeva Tatiana Nicolaevna,
Doctor of Philology,
Professor,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
tbreeva@mail.ru