

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания
Анненков Ростислав Сергеевич

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**Интермедиальные аспекты поэтики романов Виктора Пелевина: от
нарратива к экранизациям
(литературоведческий и методический аспекты)**

Направление подготовки: 44.03.01 Педагогическое образование
Направленность (профиль) образовательной программы: Филологическое
образование

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

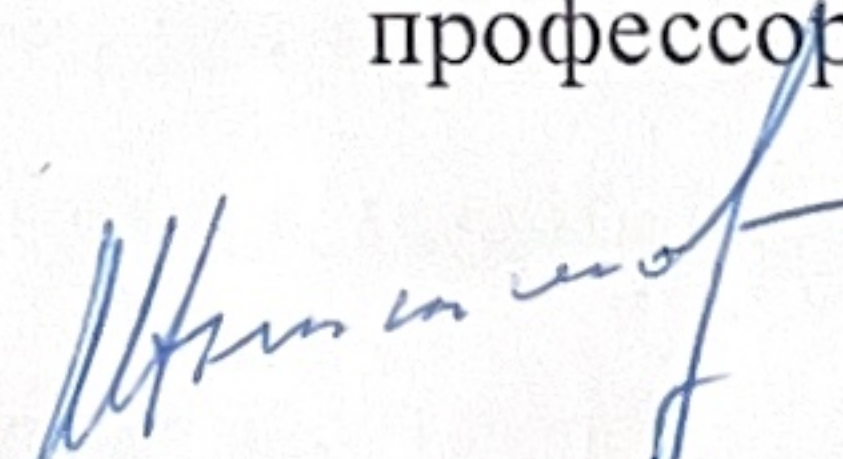
Зав. кафедрой

д-р филол. наук, доцент Полуэктова Т.А.

07.05.2026 

(дата, подпись)

Руководитель: Анисимов К.В.,
профессор кафедры мировой литературы и
методики ее преподавания
КГПУ им. В.П. Астафьева,
д-р филол. наук, доцент

 Дата защиты 23.06.26 2026 г.

Обучающийся: Анненков Р.С.

23.06.26

(дата, подпись)

Оценка хорошо

Красноярск 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	8
1.1. Понятие интермедиальности в современном гуманитарном знании.....	8
1.2. Интермедиальность как категория поэтики постмодернистского романа	14
1.3. Специфика интермедиальных процессов в прозе В. Пелевина: от литературного нарратива к визуальному коду.....	17
ГЛАВА 2. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА: ОТ ТЕКСТА К ЭКРАНУ	24
2.1. Визуальные стратегии нарратива в романах В. Пелевина: кинематографические приёмы в литературном тексте	24
2.2. Экранизации В.Л. Гинзбурга: сопоставление «Generation “П”» (2011) и «Ампиr V» (2022) с литературными первоисточниками.....	29
2.3. Адаптация малой прозы: экранные версии «Мизинец Будды» (2015) и «Ничего страшного» (2000).....	33
2.4. Стратегии трансформации и редукции пелевинского текста в киноязыке: причины и художественные последствия.....	38
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ПЕЛЕВИНА В СТАРШЕЙ ШКОЛЕ (10-11 КЛАССЫ).....	43
3.1. Потенциал произведений В. Пелевина и их экранизаций в контексте современного школьного литературного образования	43
3.2. Методика сопоставительного анализа текста и фильма на уроках	

литературы.....	47
3.3. Разработка учебных материалов и заданий по интермедиальному изучению прозы Пелевина на элективных уроках по литературе для 10-11 классов.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	68

ВВЕДЕНИЕ

Интермедиальность выступает доминантой современной культуры: границы между видами искусства и медиаформатами стремительно размываются, порождая гибридные формы повествования, трансмедийные вселенные и новые эстетические практики. В этих условиях традиционный литературоцентризм уступает место «арт-центризму», что требует от исследователя адекватных инструментов анализа. Также современное образование, ориентированное на развитие медиаграмотности и критического мышления, нуждается в методиках, позволяющих работать с полимодальными текстами. Обращение к интермедиальному анализу на школьном уровне соответствует требованиям ФГОС СОО. К тому же особый статус В. Пелевина в постсоветском литературном процессе – культового писателя, философа, сатирика и хрониста эпохи – делает его прозу уникальным материалом для изучения интермедиальных трансформаций. Его романы с их кинематографичностью, монтажным мышлением и насыщенностью визуальными, музыкальными и цифровыми кодами сознательно провоцируют переход в другие медиа, а экранизации, в свою очередь, становятся актом интерпретации и ремедиации. Таким образом, **актуальность** работы определяется необходимостью комплексного анализа процессов перекодировки пелевинского нарратива в язык кино и осмысления этих процессов в контексте современной филологии и методики преподавания литературы.

Объектом исследования выступает феномен интермедиальности в его характерной отечественной разновидности – диалоге письменной словесной культуры с кинематографом, рецепирующим её и перекодирующим ряд присущих ей эстетических свойств.

Предмет исследования – интермедиальные трансформации нарративных, образных и символических структур при переходе от

литературного текста В. Пелевина к киноверсии, а также методический потенциал сопоставительного анализа этих структур в школьном образовании.

Цель – выявить механизмы интермедиальной трансформации поэтики романов В. Пелевина при их экранизации, определить степень соответствия киноверсий исходному интермедиальному коду прозы и разработать на этой основе методические рекомендации для изучения интермедиальных связей в старшей школе.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть понятие интермедиальности в современном гуманитарном знании;
2. Охарактеризовать интермедиальность как категорию поэтики постмодернистского романа;
3. Изучить специфику интермедиальных процессов в прозе В. Пелевина: от литературного нарратива к визуальному коду;
4. Выявить кинематографические приёмы в литературном тексте в романах В. Пелевина;
5. Провести сопоставительный анализ экранизаций В.Л. Гинзбурга «Generation “П”» (2011) и «Ампир V» (2022) с литературными первоисточниками;
6. Рассмотреть адаптацию малой прозы на примере экранных версий «Мизинец Будды» (2015) и «Ничего страшного» (2000);
7. Выявить стратегии трансформации и редукции пелевинского текста в киноязык;
8. Рассмотреть потенциал произведений В. Пелевина и их экранизаций в контексте современного школьного литературного образования;
9. Изучить методику сопоставительного анализа текста и фильма на уроках литературы;

10. Разработать учебные материалы и задания по интермедиальному изучению прозы Пелевина на элективных уроках по литературе для 10-11 классов.

Методы исследования. Работа основывается на комплексе общенаучных и специальных филологических методов. Ведущим выступает сравнительно-сопоставительный метод, позволяющий установить сходства и различия между литературным текстом и его экранизацией. Интермедиальный анализ (в трактовке О.А. Ханзен-Лёве, Н.В. Тишуниной) применяется в качестве инструмента для исследования перекодировки смыслов между вербальной и визуально-аудиальной знаковыми системами. Структурно-семиотический подход (Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин) используется для анализа организации повествования, системы символов и оппозиций. Контент-анализ направлен на выявление частотности и функций интермедиальных элементов в текстах. В методической части работы также задействовано педагогическое моделирование, представляющее собой разработку алгоритмов анализа и учебных заданий.

Степень разработанности темы. Теоретическая база интермедиальности заложена в трудах зарубежных (М. Маклюэн, О.А. Ханзен-Лёве, Ю. Мюллер) и отечественных (Н.Б. Кириллова, Н.А. Кузьмина, Н.В. Тишунина) учёных. Проблемы взаимодействия искусств в постмодернизме освещены в работах Н.Б. Маньковской, И.Ю. Погореловой, А.Г. Сидоровой. Творчество В. Пелевина привлекало внимание многих исследователей: А.В. Дмитриева (неомифологизм), Ю.А. Лысцовой (музыкальные аспекты), Л.Д. Бугаевой (экфрасис), А.В. Пименовой (кинематографичность прозы). Однако, как справедливо отмечают А.В. Ковешникова и В.А. Лаврентьев (2025), интермедиальность как целостная категория поэтики Пелевина и главное, анализ трансформаций при переходе от текста к экрану изучены фрагментарно. Экранизации Пелевина (работы Л.С. Яковлева, С. Степновой) рассматривались преимущественно в контексте рецепции, без системного интермедиального сопоставления. Методический

аспект изучения интермедиальности в школе практически не разработан. Таким образом, данная работа восполняет этот пробел.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- впервые интермедиальные аспекты поэтики Пелевина рассматриваются не как сумма разрозненных приёмов (экфрасис, музыкальные цитаты, кинематографичность), а как целостная система, определяющая переход от нарратива к экранизации;
- предложена типология стратегий трансформации пелевинского текста в киноязыке (от «верной» адаптации до редукции философского подтекста);
- в научный оборот вводится сопоставительный анализ всех значимых экранизаций Пелевина (включая малоизученные короткометражные версии);
- впервые разработана методика интермедиального анализа прозы Пелевина и её экранизаций применительно к школьному образованию (10-11 классы), включающая конкретные учебные материалы и критерии оценки.

Теоретическая значимость работы состоит в уточнении понятия интермедиальности как категории поэтики постмодернистского романа, в выявлении механизмов медиаперекодировки при переходе «литература → кино» и в систематизации приёмов визуализации философского содержания.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования результатов исследования в вузовских курсах по современной русской литературе, теории интермедиальности, а также в школьной практике: разработанные конспекты уроков, система заданий и алгоритмы анализа могут быть непосредственно применены учителями литературы, МХК и информатики в рамках углублённого изучения предмета, элективных курсов и проектной деятельности.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Понятие интермедиальности в современном гуманитарном знании

Идея взаимосвязи различных видов искусства имеет глубокие исторические корни, восходящие к античной эпохе, однако как научная категория интермедиальность сформировалась лишь во второй половине XX века [Экфрасис в русской литературе, 2002]. В зарубежной науке теоретические основы этого направления представлены в работах таких исследователей, как О.А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве, 2016] и М. Маклюэн [Маклюэн, 2007]. В отечественной филологии изучение интермедиальных связей опирается на концепцию интертекстуальности художественного произведения, разработанную М.М. Бахтиным [Бахтин, 1986] и Ю.М. Лотманом [Лотман, 1981]. В последние годы теория интермедиальности становится всё более популярной и востребованной среди учёных, что объясняется её соответствием ключевым тенденциям современной гуманитаристики: междисциплинарному подходу, возросшему интересу к медиа в условиях цифровой культуры и поиску «новых форм выражения авторской мысли, создание многомерного и многослойного пространства художественного произведения путем взаимодействия вербального и невербального кода разных видов искусства» [Ковешникова, Лаврентьев, 2025, с. 1961].

Интермедиальная перспектива открывает возможность глубокого анализа взаимосвязей между разными знаковыми системами, выходя за рамки простого рассмотрения участников коммуникации – будь то сферы искусства, науки или культуры. Такой подход фокусируется на способах взаимодействия этих элементов и изучает возникающие в результате эффекты, что позволяет

получить целостное понимание сложных процессов межсемиотического обмена [Хамина, Зильберман, 2014].

Важно подчеркнуть, что актуальность интермедиальности обусловлена не только теоретическими запросами науки, но и практическими потребностями анализа современной культуры, в которой границы между медиа становятся всё более проницаемыми: литература включает визуальные и аудиальные элементы, кино заимствует литературные приёмы, цифровые платформы объединяют текст, изображение, звук и интерактивность.

Согласно И.Е. Борисовой, истоки интермедиальности лежат в области эстетической теории. Проблема соотношения различных искусств, предполагающая их взаимную корреляцию и дифференциацию, обсуждалась ещё в античности, что нашло отражение в концепции «трёх музык» Боэция [Борисова, 2004]. В эпоху Просвещения данный феномен развивался в рамках идеи «Sister Arts», тогда как в романтический и постромантический периоды произошла существенная ревизия указанных взаимосвязей. В научных исследованиях акцент делался на теоретических аспектах взаимодействия литературы с живописью, музыки с литературой, а также на способах трансляции одного знакового кода (например, звукового) посредством другого (вербального).

Как отмечает Т.В. Марченко, «“потребность в семиотической методологии, позволяющей сквозь уникальное каждого текста видеть универсальное эстетической структуры” остается актуальной и на современном этапе развития исследований» [Марченко, 2020, с. 197].

Таким образом, интермедиальность не является исключительно продуктом постмодернистской эпохи: её генезис прослеживается в длительной традиции осмысления междисциплинарных связей, однако именно в конце XX века она оформилась как самостоятельная теоретическая категория, пригодная для описания новых форм культурного производства.

Термин «интермедиальность» начал активно использоваться в философии, филологии и искусствоведении лишь в последние годы XX века,

рядом с такими понятиями, как «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств». Это понятие характеризуется определённой «размытостью», поскольку охватывает две разные концептуальные сферы, что требует его сопоставления с каждым из этих понятий для точного определения его уникального смысла. При этом «взаимодействие искусств» считается более устоявшимся и исторически обоснованным термином [Тишунина, 2001].

Взаимодействие различных видов искусства имеет глубокие исторические корни и возникло одновременно с самим искусством. На протяжении различных культурно-исторических периодов это взаимодействие проявлялось через особенности каждого культурного кода. Хотя теория интермедиальности начала активно формироваться лишь во второй половине XX века, когда в центре внимания оказалась проблема объединения искусств и идея синестезии, само явление сочетания художественных форм в литературе известно с античности. Тогда его обозначали понятием «экфрасис» – описанием произведения изобразительного искусства внутри литературного произведения [Яровикова, 2019].

Л. Геллер подчеркивает, что экфрасис проявляется в самых разных формах – будь то литература, музыка или религия. По его мнению, это явление присутствует на протяжении всей истории литературы, хотя и в разной степени выраженности. В итоге ученый рассматривает экфрасис как предшественника таких понятий, как интертекстуальность и интермедиальность, применительно к литературному процессу [Экранная культура в современном медиапространстве, 2006].

При этом важно различать: экфрасис представляет собой частный случай интермедиального взаимодействия, тогда как интермедиальность охватывает более широкий спектр явлений – от цитирования и аллюзий до трансмедийного повествования и цифрового ремедиации.

Понятие «интертекстуальность» было введено Ю. С. Кристевой около пятидесяти лет назад и возникло под влиянием идей М.М. Бахтина о

диалоговом характере гуманитарного мышления [Кристева, 1993]. В настоящее время этот термин прочно вошел в лексикон гуманитарных наук, а теория интертекстуальности стала обширной областью исследований, привлекающей внимание лингвистов, литературоведов, культурологов и искусствоведов. Современная проза часто оценивается по наличию в ней интертекстуальных элементов, которые рассматриваются как показатель художественной ценности произведения.

Ключевое различие между интертекстуальностью и интермедиаальностью заключается в области применения: интертекстуальность фокусируется на внутритекстовых связях в рамках одной семиотической системы (преимущественно вербальной), тогда как интермедиаальность описывает взаимодействие кодов разных семиотических систем – визуальных, аудиальных, вербальных, кинестетических и др.

Интермедиаальность в самом общем понимании обозначает взаимодействие различных медиаформатов, объединённых для передачи информации. Такое широкое определение объясняется отсутствием ещё чёткого и окончательного описания данного понятия [Давиденко, Никонов, Пуу, 2023, с. 80]. Суть термина «интермедиаальность» заложена в приставке «интер-», которая подчёркивает не просто соседство или соприкосновение медиа, а их взаимное проникновение и влияние друг на друга. В результате такого тесного переплетения медиа перестают существовать автономно, а трансформируются, изменяя свои границы и свойства под воздействием друг друга. А. Швец поддерживает эту идею, характеризуя интермедиаальность как состояние или качество существования на пересечении различных медиа [Швец, 2024, с. 330].

Данный подход акцентирует динамическую и процессуальную природу интермедиаальности, которая понимается не как статичное сосуществование медиа, а как активный диалог, в ходе которого каждый участник взаимодействия претерпевает семантические и структурные трансформации.

В современной академической среде дефиниция интермедиальности существенно варьируется в зависимости от научной дисциплины и исследовательских интересов. Специалисты в области языка, текста и культуры предлагают различные трактовки этого понятия при сохранении его исходного концептуального ядра. В настоящее время отсутствует унифицированная терминологическая позиция, что обуславливает подвижность границ между релевантными явлениями – от художественных языков до политических технологий. Дифференцируются и способы их взаимодействия, включающие мультимодальность, медиаконвергенцию, интеграцию, а также синтез и смешение разнородных форм.

Интермедиальность охватывает широкий круг гуманитарных дисциплин: от культурологических исследований и теории коммуникаций до философии, литературоведения, музыковедения, истории искусства и киноведения. Подобная широта спектра порождает значительные сложности при попытках разработки унифицированной методологии её анализа. Согласно Ю. Мюллеру, современная интермедиальная наука пока не располагает стройной и всеобъемлющей системой, способной интегрировать все виды взаимодействия различных медиа [Мюллер, 2010].

В научной литературе термин «интермедиальность» нередко определяется как медиасреда. Н. Б. Кириллова пишет: «медиа – это не просто средство для передачи информации, это целая среда, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды». [Кириллова, 2005, с. 22]. Н. А. Кузьмина полагает, что интермедиальность представляет собой форму взаимодействия различных знаковых систем искусств, объединяющую их в единую художественную целостность. В качестве иллюстрации она приводит такие гибридные жанры, как кинофильмы, музыкальные клипы, комиксы и прочие смешанные виды творчества [Кузьмина, 2011]. Интермедиальность можно рассматривать в двух значениях, например, Е.П. Прокина выделяет «как методологию (технологию) художественного текстообразования посредством медиасинтеза (медиасплава); – как особую среду (пространство),

формирующуюся с помощью кодирования смыслов на внутри- и внекомпозиционном уровне художественного произведения, вне зависимости от его жанра или вида творчества» [Прокина, 2025, с. 157].

Данная двойственность позволяет использовать интермедиальность в качестве аналитического инструмента как для изучения внутренней структуры произведения, так и для анализа его функционирования в более широком культурном контексте.

Интермедиальность представляет собой широкий культурный феномен, который можно охарактеризовать через анализ самого происхождения термина, что актуально для различных направлений социогуманитарных наук. Однако в рамках специализированных областей знания это понятие приобретает более конкретные формы, опираясь на соответствующие теоретические модели. Например, в массовых коммуникациях применяется теория трансмедийного сторителлинга, а в литературоведении изучение текстов часто связано с концепцией интертекстуальности. Узконаправленные подходы обеспечивают более глубокое понимание и детализацию интермедиальности, акцентируя её значение как масштабного культурного явления. Этим обусловлено появление специфических терминов, отражающих отдельные аспекты данного феномена – например, трансмедийное повествование и интертекстуальность.

Следовательно, интермедиальность выступает в качестве метакатегории, объединяющей различные формы межмедийного взаимодействия и позволяющей сформировать целостное представление о современной полимодальной культуре, в которой традиционные границы между искусствами и медиа утрачивают определённую ясность.

1.2. Интермедиальность как категория поэтики постмодернистского романа

Современная литературная система претерпевает существенные трансформации, проявляющиеся в отказе от традиционного восприятия

словесности как центрального элемента культуры. Вместо этого формируется новая эстетическая парадигма, основанная на плюрализме и интермедиальности; роман утрачивает статус изолированного вербального произведения и превращается в сложный комплекс, интегрированный в различные медиапотоки. Как подчёркивает Н.Б. Маньковская, указанная трансформация знаменует переход к онтологическому состоянию текста, в котором взаимодействие разных искусств становится ключевой характеристикой поэтики [Маньковская, 2000]. Данный сдвиг культурной модели обусловлен отказом от рационалистических, идеологических и дидактических основ литературоцентризма и смещением акцента в сторону арт-центризма. В условиях социокультурного кризиса это ведёт к дегуманизации, деидеологизации и имморализации художественных произведений, что с нашей точки зрения, открывает новые возможности для их восприятия и интерпретации.

Концепция арт-центризма опирается на идею «блаженной индифферентности», введённую в постмодернистскую теорию Б. Е. Гройсом. В современной прозе, особенно на интермедиальном уровне, прослеживаются две противоположные тенденции: одна направлена на разрушение и деструкцию, другая – на объединение и синтез арт-контекста. Первая тенденция, согласно конструктивистской критике, фокусируется на проблеме различий и противоречий между разнородными семиотическими процессами, сосредоточенными в одном произведении. Вторая же использует элементы живописи, музыки и других искусств для создания единого, гармоничного и целостного текстового пространства.

Интермедиальные компоненты – такие как цитирование или точное воспроизведение композиционных структур, – как отмечает А.Г. Сидорова, «не являются нейтральными по отношению к словесному «окружению», что реализуется в конфликтарности, к примеру, музыкальной формы и литературного содержания или (условно) бытового и эстетического (что может ощущаться читателем как насильственная эстетизация). В современной

прозе по сравнению с литературой романтизма или авангарда изменяются способы включения интермедиального коррелята в художественный текст» [Сидорова, 2006, с. 198].

В поэтике постмодернистского романа интермедиальность функционирует на нескольких уровнях. В композиционном плане происходит отказ от традиционного линейного повествования, уступая место приёмам монтажа, коллажа и полифонии, присущим искусству кино и музыкальному творчеству. В результате текст предстает как «медиаальный палимпсест» – многослойное пространство, где различные коды сосуществуют без строгой иерархии. Примером такого подхода служит роман М. Павича «Хазарский словарь» [Павич, 2000], в котором структура, построенная на словарных статьях с перекрестными ссылками, воспроизводит принципы гипертекста и нелинейного монтажа, типичные для цифровых медиа и кинематографа.

В романе У. Эко «Имя розы» [Эко, 2011] повествование напоминает путешествие камеры, исследующей запутанные коридоры библиотеки. Визуальные элементы, такие как гравюры и миниатюры, выполняют функцию своеобразных статичных кадров, повышающих выразительность повествования. Данный подход демонстрирует отказ от традиционных литературных методов: звуковая организация задает ритмическую структуру текста, а интерфейс выступает в роли механизма выбора для читателя, формируя уникальный нарративный опыт.

Появление новых смыслов происходит не в пределах одного вербального потока, а в зоне пересечения различных медийных языков, где возможно как столкновение, так и гармония между ними. Смысл образуется именно на границе медиа, а не внутри отдельного текста.

В поэтике постмодернизма интермедиальность выступает ключевым элементом, определяющим ее сущность. «Это обусловлено, – пишет А.В. Ковешникова, – обращением к художественному методу постмодернизма с его эклектичностью, интердискурсивностью, стремлением к визуализации и

поиском новых оригинальных способов выражения авторской картины мира» [Ковешникова, Лаврентьев, 2025, с. 1962].

В характерном для постмодернистских писателей стиле интермедиальные включения выполняют несколько задач. А.В. Ковешникова считает, что выражаются они «в описании чувств и эмоций героев, в конструировании образов, пространственно-временной среды, в создании изобразительно-выразительных средств на основе элементов других видов искусства, расширении смыслового пространства произведений, во взаимодействии с читателем через ассоциации и воображение, а также в выражении авторской картины мира и творческого метода писателя» [Ковешникова, Лаврентьев, 2025, с. 1966]. Такие включения, считает А.В. Ковешникова, обеспечивают связь с читателем посредством ассоциативного ряда и активизации воображения, одновременно раскрывая авторское мировоззрение и творческий метод [Ковешникова, Лаврентьев, 2025]. Так, в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» [Пелевин, 2003] музыкальные компоненты – от игры на гитаре до звучания буддийских мантр – не только обогащают смысловое поле, но и служат связующим звеном между различными уровнями реальности, реализуя авторскую концепцию мира.

В романе «Generation “П”» рекламные лозунги и визуальные элементы (логотипы, телевизионные изображения) становятся основой для построения постмодернистского пространства, характеризующегося симулякрами и специфической временной организацией.

1.3. Специфика интермедиальных процессов в прозе В. Пелевина: от литературного нарратива к визуальному коду

В. Пелевин занимает значимое место в ряду современных русскоязычных прозаиков благодаря оригинальности стиля и глубине философской проблематики. Его произведения насыщены отсылками к

культурным, социальным и философским контекстам, что обуславливает их ценность для анализа интермедиальных взаимодействий. Особого внимания заслуживают поздние тексты писателя, демонстрирующие интенсивное взаимодействие с цифровыми технологиями, глобальными медиа и элементами массовой культуры. Исследование заимствований и включения инородных культурных кодов в творчестве Пелевина выявляет устойчивую связь его прозы с традициями русской и мировой литературы, а также с широким социокультурным фоном.

В. Пелевин воплощает свои творческие идеи через усложнение структуры и смыслового наполнения текста, стремясь к поиску нестандартных форм передачи авторской мысли. Его произведения создают многослойное художественное пространство, где переплетаются вербальные средства и невербальные коды различных искусств. Интермедиальность выступает ключевым элементом в прозе этого постмодернистского писателя. Такой подход объясняется, прежде всего, обращением к постмодернистским художественным методам, которые характеризуются эклектикой, смешением дискурсов, акцентом на визуальную составляющую и поиском новых способов отражения авторского мировоззрения.

По мнению А.В. Ковешниковой, творческий подход В. Пелевина неразрывно связан с применением «невербальных знаковых систем <...> его следует рассматривать как конституирующий признак его идиостиля» [Ковешникова, Лаврентьев, 2025, с. 1962]. Такой способ выражения, на наш взгляд, можно рассматривать как фундаментальный элемент, формирующий индивидуальный почерк писателя.

Несмотря на значительный интерес со стороны читательской и академической аудитории к прозе В. Пелевина, анализ внутритекстовых связей в его произведениях остаётся недостаточно полным и представлен фрагментарно в научных исследованиях. Основное внимание исследователей обычно сосредоточено на интертекстуальности, в то время как вопросы интермедиальных взаимодействий рассматриваются гораздо реже и

поверхностно. Творчество Пелевина часто ассоциируют с постмодернизмом, который служит для него источником художественных приёмов и способствует поиску новых форм для выражения авторского видения мира.

Хотя художественная проза В. Пелевина вызывает устойчивый интерес как у читателей, так и у ученых, исследование внутритекстовых связей в его произведениях остается недостаточно развитыми и представленным фрагментарно. К примеру, Ю.А. Лысцова фокусируется на языковых средствах, передающих музыкальные аспекты ирреально-реального мира [Лысцова, 2008], тогда как Л.Д. Бугаева анализирует проявления экфрасиса в романе «Generation “П”» [Бугаева, 2010]. Эти работы демонстрируют, что интермедийность является характерной чертой прозы Пелевина: в его текстах тесно переплетаются различные виды искусства – музыка, живопись, скульптура, театр, кино, архитектура и танец. Причем эти элементы выступают не просто как тематические отсылки, а формируют основу речевой структуры и организации литературного текста [Олизко, 2008, с. 77]. Продемонстрируем сказанное на конкретных примерах из разных романов В. Пелевина.

Одним из ярких интермедийных включений, отсылающих к музыке, является употребление устойчивого сочетания из разряда «пелевинских фразеологизмов» [Ковешникова, 2025] на основе отсылки к творчеству знаменитого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена. В. Пелевин неоднократно обращается к данному имени собственному и использует разные способы выражения интермедийных отношений с его упоминанием. В романе «Transhumanism. Inc.» наступление смерти баночного мозга объясняется с помощью упоминания фамилии композитора: «Когда у банкира первого таера кончалось оплаченное время, его мозг отключали от систем жизнеобеспечения. <...> Включался Бетховен (всегда и без исключения, такова была традиция), и по одной из трубок поступал белый снотворный препарат» [Пелевин, 2021, с. 68].

В произведениях В. Пелевина значительную роль играет кинематографический код, который глубоко пронизывает его прозу. Одной из ключевых метафор, проходящих через всю его художественную систему, является идея жизни как кино. Этот образ рассматривается не только в литературе, но и на уровне повседневного восприятия: исследователь И.А. Мартьянова в своей работе 2001 года «Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности» подчеркивает, что подобные параллели между жизнью и кинематографом часто встречаются в различных средствах массовой информации – от газет и журналов до социальных медиа [Мартьянова, 2001, с. 144]. Таким образом, метафора жизни, представленная как кинематографический процесс, выходит за рамки художественного текста и становится частью культурного дискурса.

Кинематограф представляет собой уникальное и противоречивое искусство, в котором переплетаются реальные события и их экранное отображение. С одной стороны, фильм демонстрирует действительность как будто бы объективно, но с другой – созданный на экране мир является лишь художественной иллюзией [Пименова, 2026]. Аналогично, живописный экфрасис, часто используемый Пелевиным, опирается на сочетание различных стилевых приёмов. В «Путешествии в Элевсин» [Пелевин, 2023] поэтический язык автора выделяется необычным смешением высокого и простого стилей, что отчасти объясняется выбранной формой повествования, дающей свободу для выражения субъективных восприятий и настроений.

В данном случае слово «культуристы» используется в переносном смысле, обозначая людей, занятых в области искусства, то есть художников. Это необычное применение связано с игрой слов, основанной на сходстве корня в «культура» и «культуристы» – последним традиционно называют спортсменов, развивающих мускулатуру. Такой намеренный отход от обычного употребления языка, особенно в сочетании с описанием барельефа, который метафорически ассоциируется с Тайной вечерей Христа, приводит к неожиданному соединению стилистически разных элементов в одном тексте,

что придаёт ему ироничный оттенок [Пименова, 2024]. Аналогичный приём смешения визуальных и вербальных пластов можно обнаружить в романе «Чапаев и Пустота» [Пелевин, 2023], где буддийские мандалы и иконы советского авангарда создают полифоничный интермедиаальный ряд.

Переписать произведения Пелевина в формат кинофильма – задача чрезвычайно сложная. Уникальный стиль писателя, характеризующийся длительными философскими размышлениями, трудно передать на экране в полном объёме. Для тех, кто не увлекается интеллектуальными играми ради самой игры, создатели фильма «Generation “П”» приложили немало усилий, чтобы адаптировать оригинальный замысел Пелевина, сделав его понятным широкой аудитории, а не только узкому кругу знатоков и ценителей [Яковлев, 2012]. В результате им удалось сохранить дух произведения, несмотря на неизбежное упрощение и переосмысление материала под визуальный язык кино.

Случаются удачные примеры, когда литература и кино дополняют друг друга, создавая единое целое. Так, фильм В.Л. Гинзбурга по роману Пелевина «Generation “П”» демонстрирует редкий случай синергии между двумя искусствами. В картине оживают описания рекламных роликов, которые в книге трактует главный герой Вавилен Татарский – то, что читатель лишь воображал, теперь предстает на экране в видеороликах. Благодаря такому подходу границы между литературным первоисточником и киноадаптацией стираются, переставая быть вопросом «что первично, а что вторично». В итоге противопоставление «оригинал против копии» теряет актуальность, и оба дискурса гармонично сосуществуют [Бугаева, 2011, с. 96].

Взаимодействие различных видов искусства обуславливает необходимость пересмотра существующих методов анализа. Как пишет кандидат филологических наук А.И. Жишкевич: «Возникает необходимость использования интермедиаального анализа в качестве инструмента считывания смыслов, кода прочтения художественного произведения. Такой подход к интерпретации литературного текста стал возможен в результате того, что

интермедиальность сегодня понимается мировым научным сообществом как язык художественной культуры» [Жишкевич, 2021, с. 86].

Несмотря на возрастающий интерес исследователей к межжанровым взаимодействиям в художественной литературе, единое понимание категории интермедиальности и её связи с идиостилистическими особенностями автора до настоящего времени отсутствует. Проблема интерпретации данного феномена сохраняет актуальность и требует дальнейшего изучения.

В творчестве В. Пелевина интермедиальность выступает не просто как эстетический приём, но как инструмент репрезентации и осмысления окружающей действительности. Несмотря на тяготение к гиперболизации и фантастическим элементам, произведения писателя нередко интерпретируются как своеобразные хроники значимых событий года, что свидетельствует об их актуальности и проблемной остроте.

Художественная форма у Пелевина отходит на второй план, как полагает ряд ученых, «так как, несмотря на тяготение к гиперболизации и фантастические сюжеты, автор затрагивает наиболее актуальные, злободневные и острые для читателей события, а также насыщает художественный мир узнаваемыми культурными кодами» [Карпов, Грабельников, Гегелова, Мурзина, 2023, с. 170].

В творчестве В. Пелевина реальность становится основой для глубокого художественного анализа. По мнению А.В. Дмитриева, одного из первых исследователей, посвятивших диссертации творчеству писателя, персонажи произведений оказываются погружены в новую, изменённую действительность, а авторская трактовка событий формирует сложную сеть смыслов [Дмитриев, 2002].

Вывод по главе

Таким образом, основываясь на исследованиях данных, а также ряда других учёных, мы можем сделать вывод, что интермедиальность представляет собой сложный и многоаспектный феномен, который, обладая

глубокими историческими корнями (от античного экфрасиса до эстетических исканий романтизма), оформляется в самостоятельную теоретическую категорию во второй половине XX века. В современном гуманитарном знании отсутствует унифицированное определение данного понятия, что обусловлено междисциплинарным характером последнего и широтой охватываемых явлений – от взаимодействия различных искусств (литературы, живописи, музыки, кино) до медиаконвергенции в цифровой культуре. Ключевое отличие интермедиальности от смежных категорий («интертекстуальность», «экфрасис») заключается в её фокусе на взаимопроникновении и трансформации разносемиотических кодов (вербального, визуального, аудиального, кинестетического), а не исключительно на внутритекстовых связях в пределах одной знаковой системы.

В контексте поэтики постмодернистского романа интермедиальность перестаёт быть периферийным художественным приёмом и приобретает статус системообразующего элемента эстетической парадигмы. Она обеспечивает отказ от линейного нарратива через реализацию принципов монтажа, коллажа и полифонии, формируя «медиаальный палимпсест» – многослойное текстовое пространство, в котором смысл порождается именно на границе взаимодействия различных медиа. Анализ произведений У. Эко, М. Павича и В. Пелевина демонстрирует, что интермедиальные включения (отсылки к музыке, живописи, кинематографу) служат не только расширению смыслового поля и активизации читательского восприятия, но также конструированию авторской картины мира, нередко основанной на конфликте или синтезе разнородных семиотических элементов.

Специфика интермедиальных процессов в прозе В. Пелевина состоит в том, что данный феномен выступает конституирующим признаком его идиостиля. Писатель активно использует невербальные знаковые системы (музыкальный код – отсылки к Бетховену; кинематографический код – метафора «жизнь как кино»; живописный экфрасис) не просто как тематические отсылки, а как основу организации речевой структуры и

фабульного уровня текста. Особого внимания заслуживает выявленная синергия между литературными текстами Пелевина и их киноадаптациями (на примере «Generation “П”»), в результате которой граница между оригиналом и интерпретацией стирается, что иллюстрирует постмодернистскую идею о принципиальной вторичности и взаимопроницаемости медиа.

Таким образом, интермедиальность в современной литературе, и особенно в прозе В. Пелевина, выступает не данью постмодернистской моде, но аналитическим инструментом и эстетической стратегией, позволяющими осмысливать полимодальную реальность. Изложенные теоретические положения (разграничение интермедиальности и смежных понятий, описание её уровней и функций в постмодернистском романе, а также специфика её проявления в идиостиле Пелевина) создают методологическую базу для последующего практического анализа конкретных произведений писателя.

ГЛАВА 2. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА: ОТ ТЕКСТА К ЭКРАНУ

2.1. Визуальные стратегии нарратива в романах В. Пелевина: кинематографические приёмы в литературном тексте

XX век отмечен процессом глобализации культуры, который неизбежно отразился на восприятии текстов читателями, на творчестве писателей и на самой структуре литературных произведений, как указывает Т.Г. Можаяева

[Можаева, 2005, с. 172-174.]. В научной среде до сих пор ведутся дебаты: одни исследователи считают, что до конца XIX века художественная литература в основном служила источником идей для киносценариев и линейного повествования в кино [Хренов, 2006], тогда как другие настаивают, что к тому времени в литературе уже выработались разнообразные приёмы построения нарратива, придающие текстам особую «кинематографичность» [Овчарова, 2009].

Идиостиль писателя характеризуется глубокой кинематографичностью, которая объясняется не столько влиянием кино, сколько желанием автора контролировать восприятие читателя. Для этого он применяет неожиданные сдвиги во времени и пространстве, изменяет масштаб сцен и играет с темпом повествования, растягивая или сжимая время в соответствии с задуманной концепцией [Мартьянова, 2001, с. 125]. В современной культуре, где преобладает «клиповое мышление», основанное на восприятии мира через разрозненные аудиовизуальные фрагменты, использование литературой приемов киноискусства становится особенно актуальным.

Несмотря на рост потоков данных и информации, присущих современности, литературное творчество продолжает обладать уникальными возможностями. Поскольку, считает Т.Н. Маркова, «использование словесностью приемов киноискусства связано с доминированием в современной культуре “клипового мышления”, воспринимающего действительность посредством разрозненных аудиовизуальных образов [Маркова, 2017, с. 135].

Большая часть романов В. Пелевина построена в форме дневниковых записей, изложенных от первого лица. Иногда в предисловиях автор вставляет некие пояснения, утверждающие, что данные тексты не следует рассматривать как художественные произведения – скорее, это психотерапевтические практики («Тайные виды на гору Фудзи», 2018) либо метод освобождения разума от повторяющихся мыслительных паттернов («Чапаев и Пустота») [Богданова, 2008. с. 52]. Более того, внутри основного нарратива встречаются

вставные фрагменты, оформленные как «записки внутри записок», что придает структуре произведения дополнительную многослойность.

В произведении «S.N.U.F.F.» разворачивается соперничество между творчеством Дамилолы и Грыма. В «Empire V» представлены фрагменты, записанные Рамой в процессе его обучения вампирским знаниям. Роман автора, изданный в 2020 году и озаглавленный «Непобедимое солнце», выполнен в формате онлайн-дневника блондинки, которая сыграла ключевую роль в распространении коронавируса на планете; в тексте также встречаются вставки с рассказами второстепенных героев [Жиличева, 2021].

В творчестве В. Пелевина кинематографические образы жизни нередко доводятся до крайности абсурда, что ярко проявляется в таких произведениях, как «Омон Ра» и «Жизнь насекомых». Для него кино выступает как искусственная копия реальности – своего рода симулякр, который органично вписывается в широкий ряд концепций, включающих виртуальные миры, компьютерные пространства, миражи и сновидения, часто с оттенком наркотического или лунатического состояния. Пелевин выражает отчуждение от поддельной жизни, напоминающей французское арт-кино, которое можно наблюдать через магический экран телевизора, как это показано в «Жизни насекомых» [Мартьянова, 2016]. Кроме того, в его произведениях присутствует прагматичное использование кинокадров и мелких сюжетных фрагментов, что, например, заметно в создании рекламных роликов в романе «Generation “П”». Такие элементы помогают формировать и усиливать визуальное восприятие литературного пространства, что особенно интересно на фоне отсутствия иллюстраций в этом произведении.

В процессе развития повествования, представляющего собой развертывание последовательности фреймов, обусловленных кинематографическим стилем, главный герой оказывается вынужденным подчиняться правилам текущего фрейма. Изучая его изнутри и формируя таким образом диегетическое пространство, персонаж стремится преодолеть границы этого фрейма и перейти в новый. Например, в романе «Священная

книга оборотня» героиня – лиса А Хули – погружается в разнообразные сюжетные слои: от мелодрамы и мистики с оборотнями и элементами альтернативной истории до криминальных интриг спецслужб. Пройдя через эти переплетения сюжетов, она в конечном итоге приходит к фрейму, основанному на буддийских идеях, то есть выходит за пределы всех известных историй в состояние ничто [Пелевин, 2007]. Новая цитата вводит семантический оттенок в новую жесткую ситуацию, изменяя фрейм или укрепляя его устойчивость для нарратива.

Концептуальная метафора, связывающая жизнь с кинематографом, занимает ключевое место в творчестве В. Пелевина. Этот образ, получивший название «Жизнь как кино», был частично проанализирован И.А. Мартьяновой в её работе «Киношек русского текста: парадокс литературной кинематографичности». Она отмечает, что аналогии между жизнью и кинематографическим искусством встречаются не только в художественной литературе, но и в повседневной речи, а также в средствах массовой информации, таких как газеты и журналы [Мартьянова, 2001, с. 189]. Кино, обладая двойственной природой, объединяет реальные события и их экранное представление. При этом киношное отображение мира воспринимается как объективное, но одновременно является искусственной конструкцией, призванной исказить действительность.

«Она по-кошачьи потянулась, поглядела вдаль, и в ее глазах мелькнуло что-то лениво-мечтательное. Мне вдруг померещилась хищная острозубая пасть на месте ее лица, как бывает на двадцать пятом кинокадре» [Пелевин, 2004, с. 190]. В этом отрывке из романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» сестра героини видит её лицо не как простую фотографию, а как скрытую, пугающую сущность, которая проявляется мгновенно и неожиданно, подобно эффекту двадцать пятого кадра в кино.

В произведениях Пелевина можно встретить разнообразные визуальные элементы, которые представлены в нескольких формах: это и графика, и сочетание изображений с текстом, и оригинальные шрифтовые решения,

выделяющиеся на фоне основного текста, а также символические графические знаки. Специально изменённые шрифты и оформление служат для усиления эффекта полного погружения, сближая восприятие книги с восприятием киноискусства. Как отмечает А.В. Пименова: «Пелевин задействует “оптическое бессознательное” читателей, рассчитывая на кинематографический опыт восприятия и способность к визуальной интерпретации. За счет визуальных метафор писатель обращается к интуитивному чувственному опыту, в котором взаимодействуют элементы медийного дискурса, кинематографа и литературы» [Пименова, 2026, с. 168].

В своей работе «Память Тиресия» М.Б. Ямпольский, опираясь на идеи Элиота, рассматривает художественное произведение как пространство, где одновременно сосуществуют различные культурные пласты. Таким образом, любое произведение наделяется свойствами интертекстуальности. По мнению М.Б. Ямпольского, «выход за рамки взаимоотношений однородных текстов (фильм-фильм, живопись-живопись и т. д.) и позволяют включать в поле интертекстуальных отношений явления совершенно разного порядка. Бахтин, развивая концепцию диалогичности текста, его многоголосицы, в конце концов приходит к выводу, имеющему фундаментальное значение, хотя и сегодня звучащему в своей категоричности несколько шокирующе: “Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях) Диалогические отношения между текстами и внутри текста. Их особый (нелингвистический) характер”» [Ямпольский, 1993, с. 108]. Хотя В. Пелевин часто использует комические приемы, такие как пародия, сарказм и гротеск, в данном случае мы сталкиваемся скорее с аллюзией или оммажем, нежели с элементами пародии.

Концепция интертекстуальности предлагает принципиально новый взгляд на язык кино, отличающийся от традиционной семиотики, которая ограничивается анализом кинематографических знаков внутри рамок одного фильма или группы фильмов. В киноведческой практике доминирует

функциональный подход к изучению элементов киноречи, рассматривающий их как инструменты для конструирования пространства и передачи времени в фильме. Поскольку, считает М.И. Гитис, «особенности киноязыка, правила контекстного использования, способы “расшифровки смысла” обычно заданы в экспозиции и завязке, что в первую очередь касается общей стилистики фильма и связано с возможностями сочетания элементов изобразительного / звукового решения в структуре комических приемов на протяжении всего киноповествования» [Гитис, 2012, с. 103]. Таким образом, изучение киноязыка наиболее эффективно в контексте нарративного кинематографа, где его связь с рассказом становится наиболее очевидной.

Запуск языкового процесса происходит через столкновение с непониманием, через невозможность сразу уловить смысл цитаты и её кажущуюся непроницаемость. Как отмечает М.Б. Ямпольский, «набор кодированных элементов с приблизительно однородной функцией (язык повествования) и, с другой стороны, как набор фигур, организующих через интертекст совершенно разные смысловые стратегии. Эту дихотомию фигур киноречи можно условно свести к оппозиции “фигур понимания” (“прозрачных” языковых означающих) и “фигур непонимания” (иероглифов интертекстуальности) <...> Языковое поле в таких анализах строится парадоксальным образом. Оно располагается между видимыми в тексте элементами (цитатами, аномалиями) и невидимым интертекстом. Ведь интертекст не существует на пленке или на бумаге, он находится в памяти зрителя или читателя. Смыслорождение разворачивается между физически данным и образом памяти» [Ямпольский, 1993, с. 255].

Если понимать «игру словами» как уникальный подход автора к языку, проявляющийся в глубоком изучении различных лексических и синтаксических возможностей и умении преобразовывать их для создания новых смыслов, то именно такой прием становится ключевым инструментом сатирического взгляда на реальность. Например, в своём романе автор

использует следующую фразу: «Когда-то в России и правда жило беспечально юное поколение, которое улыбнулось лету, морю и солнцу – выбрало “Пепси”» [Пелевин, 1999, с. 3]. В начальном фрагменте произведения формируется отстранённое восприятие событий эпохи перестройки. В. Пелевин не рассматривает переход от Советского Союза к Российской Федерации как резкий разрыв, поскольку не усматривает принципиальных изменений в реальности, охватывающей обе эпохи. Ключевую роль здесь играет синтаксис первого предложения: сложносочинённая конструкция, включающая одновременное действие и тире, которое подчёркивает стремительную смену событий, а также использование глаголов совершенного вида («выбрало», «улыбнулось»), фиксирующих завершённость действий.

Следовательно, кинематографические приёмы используются Пелевиным не столько для визуализации, сколько для концептуального переосмысления реальности – как симулякра, фрейма или иллюзии, которую герои должны преодолеть.

2.2. Экранизации В.Л. Гинзбурга: сопоставление «Generation “П”» (2011) и «Ампир V» (2022) с литературными первоисточниками

Творчество В. Пелевина долгое время считалось «неэкранизируемым» – и не без оснований. Его проза перенасыщена постмодернистскими играми, отсылками к восточной философии и сложносочинёнными галлюцинаторными мирами. В.Л. Гинзбург стал первым режиссёром, получившим от В. Пелевина прямые права на экранизацию его прозы. Оба проекта – «Generation “П”» (роман 1999 г., фильм 2011 г.) и «Ампир V» (роман 2006 г., фильм 2022 г.) – столкнулись с общей творческой задачей: перенести на экран тексты, построенные не на классической драматургии, а на языковой игре, метафизических отступлениях, культурных отсылках и намеренной «неуловимости» смысла.

1. «Generation “П”» (1999/2011)

Роман построен как постмодернистский гибрид: рекламные слоганы, буддийские притчи, пародии на бизнес-тренинги и мистический реализм. Вавилен Татарский не столько герой, сколько «проводник» в мир, где реклама заменяет религию, а язык становится инструментом управления сознанием. Сюжет линейно фрагментарен, финал открыт, а философский пафос растворён в иронии.

Фильм «Generation “П”» вышел в 2011 году, став первой полнометражной адаптацией прозы Пелевина. Сам Гинзбург признавался, что еще во время чтения книги увидел ее киноверсию и через московский андеграунд вышел на самого автора [В. Гинзбург, режиссер «Generation “П”», 2009]. Несмотря на первоначальный скепсис писателя, не верившего в возможность адекватного переноса фантасмагории на экран, экранизация все же состоялась. Гинзбург охарактеризовал фильм как независимое кино, снимавшееся пять лет на частные деньги, а его работу – как «русский ответ» «Матрице»: иерархия потребления здесь меняет саму реальность вокруг героя [Гинзбург, 2011].

«Generation “П”» Гинзбурга в целом придерживается сюжетной канвы романа: интеллигент-неудачник Вавилен Татарский (Владимир Епифанцев) идет работать в рекламу, где переживает череду психоделических посвящений и в итоге выходит на таинственных кукловодов мирового потребления [Прядкин, 2011]. Отметим, что режиссеру удалось сохранить общую структуру текста и даже дословно процитировать некоторые яркие авторские монологи. Однако важнейшая черта книги – её сложный, постоянно меняющийся нарратив и фирменная пелевинская ирония – при переносе на экран частично утратилась.

2. «Ампир V» (2006/2023)

Роман использует вампирскую мифологию как аллегория постсоветской элиты, медиа-контроля и «экономики внимания». Рама проходит путь от наивного копирайтера до «вампира-менеджера», погружаясь

в буддийские практики, языковую магию и корпоративные ритуалы. Текст насыщен вложенными нарративами (дневники, лекции, корпоративные инструкции), а философия контроля над сознанием подаётся через лингвистическую деконструкцию.

Гинзбург получил рукопись романа от самого Пелевина прямо во время работы над первым фильмом [Кровососы, матрица и Пелевин, 2021]. По словам режиссера, писатель сказал тогда: «Это продолжение, здесь ответ на главный вопрос романа «Generation “П”» – кто этим всем управляет?» [Ампир V, 2022]. Так второй фильм с самого замысла позиционировался как идейное продолжение первого – продолжение, которое вместо простого перечисления скрытых сил (символического «баблоса») пыталось выстроить стройную концепцию мироустройства [Дефицит человечности, 2022]. На этом фоне показательна и разница в финансировании: для «Ампир V» был организован краудфандинг, собравший рекордную на тот момент сумму [Кровососы, матрица и Пелевин, 2021].

Фильм, как сообщается в многочисленных отзывах, представляет собой почти покадровый визуализированный пересказ. В нем нет серьезных отступлений от исходного текста, однако именно эта скрупулезная дословность породила новую проблему: фильм превратился в серию слабо связанных между собой иллюстраций к роману. Иными словами, если первый фильм, несмотря на потери, пытался «пересказать» историю языком кино, то второй – скорее «проиллюстрировал» книгу пренебрегая кинематографической динамикой [Ампир V: [отзывы зрителей], 2022-2026]. Сохранена линейная арка Рамы, но убраны многослойные вставные тексты; добавлена чёткая причинно-следственная связь между эпизодами.

Ключевая точка расхождения двух экранизаций – их тематические акценты, заложенные не только художественным вкусом режиссера, но и самой природой первоисточников. В «Generation “П”» Гинзбург делает ставку на проблематику рекламы и общества потребления. По его словам, ему было принципиально важно отказаться от традиционного скрытого продакт-

плейсмента и показать бренды на экране именно как часть стеба над «брендоманией» [Гинзбург, 2011]. В этом фильме потребление показано как наркотик, а герой – как логоцентричный субъект позднесоветского мира, с ужасом открывающий для себя манипулятивную природу языка рекламы. Совершенно иная задача встала перед Гинзбургом на площадке «Ампира V». Здесь проблема иерархии потребления снимается введением высшей касты – вампиров, которые напрямую потребляют человеческий опыт и жизненную энергию. Как пишут критики, Пелевин в этом романе «отошел от банального высасывания крови и перевел дискурс из физиологической плоскости в гламур и духовную сферу» [Дефицит человечности, 2022, с. 1].

Перед режиссером стояла задача не просто передать эту концепцию, но и визуализировать ее. Однако, если в «Generation “П”» у Гинзбурга была хоть какая-то свобода – он мог использовать монтаж, вставные мультипликации и видеоряд галлюцинаций Татарского как метафору изменчивости реальности» [Гинзбург, 2011]. В «Ампира V» Гинзбург оказался буквально скован текстом. В результате, как отмечается в обзорах, на экране воцарился холодный, отстраненный визуальный ряд: все эти дорогие декорации, «панорамные виды» и «жизнь богемы» существуют как бы сами по себе, не объясняя природу вампирского могущества [Гламур или дискурс, 2022].

В итоге сопоставление двух гинзбурговских экранизаций выявляет парадоксальную эволюцию его метода. В случае с «Generation “П”» режиссеру удалось создать полноценное кинопроизведение, сохранившее дух первоисточника за счет смелого и даже нарочитого визуального решения: мир рекламы здесь действительно дан в галлюцинациях, в череде мелькающих брендов и слоганов, которые заменяют собой реальность. «Ампира V» же, при всей его визуальной роскоши и бережном отношении к тексту, стал наглядной иллюстрацией к пелевинской идее, но не равновеликим ей художественным высказыванием. Вторая картина оказалась слишком верна букве, чтобы передать дух – тогда как первая, наоборот, допустила достаточно вольностей,

чтобы стать самодостаточным высказыванием на темы, спустя десять лет только усугубившие свою актуальность.

2.3. Адаптация малой прозы: экранные версии «Мизинец Будды» (2015) и «Ничего страшного» (2000)

Адаптация малой прозы В. Пелевина представляет собой уникальный кейс для изучения сложностей, возникающих при переводе постмодернистского текста на язык кинематографа. В рамках данной работы проанализированы две экранные версии произведений писателя: короткометражный фильм «Ничего страшного» (2000) режиссёра У.В. Шилкиной и полнометражная картина «Мизинец Будды» (2015) режиссёра Т. Пембертона. Оба фильма относятся к категории малобюджетного независимого кино и базируются на принципиально разных по объёму и структуре текстах: первый – на раннем рассказе «Синий фонарь» из одноимённого сборника 1991 года, второй – на культовом романе «Чапаев и Пустота» (1996). Несмотря на единого автора-первоисточника, стратегии адаптации в этих работах демонстрируют кардинальные расхождения, обусловленные как масштабом исходного материала, так и художественными задачами режиссёров.

В обоих фильмах прослеживаются узнаваемые приёмы В. Пелевина: смешение реального и вымышленного, глубокие философские идеи и остроумное переосмысление культурных символов. Рассказ «Синий фонарь» представляет собой яркий пример короткой прозы автора, где, по мнению исследователя Е. Некрасова, центральным становится постмодернистская дилемма о сущности существования – «а что, если мы все уже мертвы, но думаем, что живём?». Как замечает Т.В. Щучкина, по сути, ответов на эти вопросы не получают ни герои, ни сам автор. «В традициях русской классической литературы для Пелевина более важным оказывается не получение ответа на вопрос, а сама постановка вопроса» [Щучкина, 2009, с.

116]. В этом произведении Пелевин прибегает к фантастическим элементам не ради жанровой принадлежности, а как к средству изучения коллективного самообмана, используя образ детской игры в пионерлагере для раскрытия темы иллюзий и восприятия реальности.

Роман «Чапаев и Пустота» отличается масштабностью и многослойностью повествования: в нем сознание главного персонажа переплетается между двумя различными историческими эпохами. Сюжет произведения насыщен религиозно-философскими мотивами, буддийскими символами и архетипическими образами, создающими глубокий метафизический контекст. Т.Р. Аюпов пишет: «Мир представлен, как игра большого количества душ, которым нечем занять свою вечность. Эта игра всегда будет абсурдна, так как соблюдать правила игры в какой-то момент станет скучно, захочется проявить фантазию» [Аюпов, 2023, с. 31]. В завершении повествования Пелевин отвергает материалистическое мировоззрение, утверждая, что реальность лишена подлинной материальной сущности. Такая философская абстрактность романа представляет собой серьёзное испытание для тех, кто решит адаптировать его на экране.

Фильм «Ничего страшного», созданный У.В. Шилкиной в 2000 году, стал её режиссёрским дебютом и был полностью снят на базе ВГИКа. Картина рассказывает простую историю: после отбоя в пионерском лагере ребята делятся друг с другом пугающими рассказами о призраках, и их фантазии оживают на экране в виде игровых и анимационных эпизодов [До «Transhumanism. Inc.», 2025]. Особенность экранизации Шилкиной заключается не в дословном повторении оригинального текста, а в мастерском воссоздании соответствующей визуальной атмосферы, что помогает передать сущность первоисточника с поразительной точностью [От мертвецов до вампиров, 2025].

В данном исследовании кино выступает не просто как иллюстрация к тексту, а как полноценный партнёр, привносящий уникальное измерение. Один из критиков справедливо отметил, что забавна сама попытка пересказать

современный фольклор – режиссёром вместе с писателем – с помощью тех экранных образов, которые и создают этот фольклор [Афанасьев.ру. Ничего страшного, 2000]. Такой взгляд точно отражает суть творческого подхода Шилкиной: она не просто воспроизводит диалоги Пелевина, а создаёт фильм, исследующий природу страха и механизмы формирования коллективных кошмаров через визуальные стереотипы, взятые из кинематографа. В конечном счёте возникает впечатление зеркального отражения, которое не только усиливает главный замысел истории, но и демонстрирует: при правильном подходе и выборе перспективы даже ограниченные ресурсы способны привести к созданию насыщенной и вдумчивой интерпретации.

Фильм Т. Пембертона «Мизинец Будды» представляет собой пример тщательной, но обречённой на неудачу попытки бездумного переноса сложной литературной работы в формат динамичного кино [Кино по книге: «Мизинец Будды» Тони Пембертона, 2016]. Этот проект примечателен своей историей создания: экранизацией знаменитого русского романа 1990-х занялся независимый американский режиссёр, который столкнулся с постоянным дефицитом средств. Из-за финансовых трудностей съёмочный процесс многократно задерживался, а запланированные сорок дней работы сократились до всего двадцати одного [Мизинец Будды, 2017].

Фильм, прошедший через множество трудностей, в итоге был выпущен в августе 2015 года, однако так и не попал на международные экраны. Картина Пембертона в общих чертах отражает ключевые события сюжета: в 1991 году безработный поэт Петр Пустота оказывается под стражей КГБ, и в процессе допросов его сознание переносится в Россию 1918 года, охваченную Гражданской войной, где он сталкивается с Чапаевым. Тем не менее, критики отмечают, что сценарий достаточно свободно интерпретирует исходный материал, поэтому фильм «Мизинец Будды» скорее стоит рассматривать как произведение, вдохновлённое книгой, а не её точную экранизацию [Мизинец Будды, 2017].

Главная проблема картины кроется в неспособности адаптировать постмодернистскую структуру романа. Режиссёр, возможно, осознавая этот вызов, пытается решить его через жанровые клише, превращая многослойный философский трактат в прямолинейный боевик. По наблюдениям зрителей, «все второстепенные персонажи комичны, кровь ненастоящая, массовки не хватало, пожары смешные, декорации из картона», что создаёт ощущение не атмосферы галлюцинаторного бреда, а школьного спектакля [Кинопоиск. Мизинец Будды, 2014]. Даже реплика Пелевина, который, прочитав сценарий, заметил, что ему «нравится 115 страниц из 120, а в этих 5 страницах вы умудрились практически разрушить всю историю», лишь подчёркивает разрыв между замыслом и его воплощением [Кино по книге: «Мизинец Будды» Тони Пембертона, 2016]. Фильм Пембертона, на наш взгляд, пытается быть буквальным, но парадоксальным образом проигрывает Шилкиной именно в точности – не фактологической, а сущностной.

Анализ двух произведений выявляет ключевые аспекты, влияющие на процессы адаптации малой прозы в киноформат. Главным фактором, определяющим подход к экранизации, выступает размер исходного текста. Так, рассказ «Синий фонарь» – это завершённая и компактная история, легко трансформируемая в короткометражный фильм с помощью усиления визуальной и звуковой составляющей без ущерба для содержания. В отличие от него, роман «Чапаев и Пустота» представляет собой сложное многослойное произведение, где сжатие в стандартное экранное время неизбежно ведёт к утрате глубины и структуры оригинала [Дёмин, 2015].

В одном из обзоров отмечается, что адаптация творчества В. Пелевина для кино сопряжена со значительными трудностями, обусловленными уникальным стилем писателя: сложная нарративная структура, избыточная метафоричность и специфический авторский язык создают серьёзные препятствия для экранизации. Иллюстрацией данных сложностей выступает фильм «Мизинец Будды». Существенное значение при этом имеет среда создания кинопроизведения – культурный контекст и профессиональный опыт

съёмочной группы. К примеру, дебютный фильм «Ничего страшного», снятый начинающим режиссёром в условиях студенческого бюджета ВГИКа, благодаря непосредственному знакомству с первоисточником и «непрофессиональному» подходу продемонстрировал высокую точность и чуткость к материалу, что обусловило его относительный успех как экранизации.

Проект Пембертона, объединяющий различные национальные кинематографические традиции, репрезентирует конфликт между ними. Голливудская манера съёмки, ориентированная на динамику сцен и стремительную смену событий, оказывается недостаточной для передачи глубины рефлексии, характерной для прозы Пелевина. Вследствие этого попытка интегрировать сложные авторские идеи в традиционную форму боевика приводит к утрате исходного замысла.

Оба рассмотренных фильма показывают, что экранизация – это всегда диалог между литературой и кинематографом, в ходе которого первоначальный смысл может как усиливаться, так и полностью утрачиваться. По этому критерию «Ничего страшного» следует признать более успешным примером: эта короткометражка демонстрирует органичный синтез текста и визуального ряда, в то время как «Мизинец Будды» становится поучительным примером того, как не надо экранизировать сложную прозу. В контексте изучения русской постмодернистской литературы, обратившейся к экрану, важно проследить не только формальные соответствия сюжетных линий, но и то, как кинематограф интерпретирует авторскую интонацию, иронию и метафизический подтекст. В конечном счёте, проблема адаптации пелевинских текстов связана не столько с техническими сложностями переноса, сколько с принципиальным конфликтом между абстрактно-философской природой его прозы и конкретно-чувственной природой киноязыка.

2.4. Стратегии трансформации и редукции пелевинского текста в киноязыке: причины и художественные последствия

При переносе прозы В. Пелевина на экран неизбежно сталкиваются с непростыми изменениями и сокращениями оригинального материала, что напрямую связано с принципиальными отличиями способов повествования в литературе и кино. В произведении «Омон Ра», действие которого разворачивается в атмосфере советского режима, особое внимание уделяется значению визуальных символов и имени лидера (В. И. Ленина): «Вот эта длинная полоса – так называемая трещина имени Ленина, открытая несколько лет назад отечественным спутником» [Пелевин, 1992, с. 6].

Для создания необычного сочетания слов «трещина имени Ленина» В. Пелевин опирается на метод ассоциативной координации [Гридина, 1996, с. 89]. В данном случае языковая игра строится на намеренной разобщённости компонентов выражения в рамках условной схемы, где ожидается название географического объекта. В советскую эпоху было распространено присвоение топонимам и названиям учреждений имён политических лидеров и общественных деятелей, что отражалось и в устойчивых языковых конструкциях (Институт Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, Пик Ленина, Всесоюзная пионерская организация им. В.И. Ленина, Московский горный институт им. И.В. Сталина, Завод имени Лихачева).

В произведении особое внимание уделяется частому повторению имени вождя, характерному для советской эпохи. Интересно, что слово «трещина» не относится к географическим терминам. Это, по мнению Ю.Ф. Айдановой, «придает окказиональному сочетанию ироническую окраску» [Айданова, 2020, с. 54].

Экранизация текстов, богатых интертекстуальными отсылками и смысловыми играми, часто сталкивается с необходимостью визуализировать метафоры или значительно упрощать содержание, что неизбежно ведет к утрате части авторской иронии. По мнению Ханзен-Лёве, взаимодействие

различных видов искусства можно рассматривать на трёх уровнях: сначала происходит перенос сюжетных мотивов между формами, затем адаптация структурных принципов, и, наконец, внедрение концептуальных идей [Ханзен-Лёве, 2016, с. 215]. Получается, режиссёры нередко идут на компромиссы, замещая вербальные каламбуры монтажом, звуковым оформлением либо актёрской игрой, однако подобные замены далеко не всегда позволяют сохранить исходную выразительность и смысловую глубину оригинала.

При анализе художественной концепции миров В. Пелевина обнаруживается устойчивое смещение акцентов: «саркастическая игра уступает место проповеди, а анекдотические сюжеты постепенно проигрывают погружениям в восточную философию. Следовательно, может быть поставлен непростой вопрос о присутствии модернистских интенций в контексте постмодернистского метода» [Безрукавая, 2014, с. 4]. В связи с этим режиссёры вынуждены упрощать материал: сокращать число внутренних монологов и исключать метафизические диалоги, сосредоточиваясь преимущественно на фабуле. Однако подобный подход неизбежно обедняет замысел оригинала. В творчестве В. Пелевина текст выступает как многослойное смысловое пространство, «которому подчиняются частные цели единиц паратекста. С другой стороны, это самостоятельные тексты, расположенные на разных уровнях в иерархии “текст – паратекст” организация которых осуществляется по принципу бифуркационного развития фракталоподобных древовидных и ризоморфных структур» [Олизько, 2010, с. 2].

Тема смерти выступает смысловым ядром произведений «Ника», «Вести из Непала», «Ухряб», «Хрустальный мир» и «Реконструктор». В перечисленных текстах сюжетно значимым событием является либо гибель протагонистов (в «Нике», «Ухрябе», «Вестях из Непала»), либо существенная утрата второстепенных персонажей (как в «Хрустальном мире»). М.П.

Блинова пишет: «Таким образом, ключевая ситуация смерти как бы выстраивает сюжет, подчиняя его своей логике» [Блинова, 2011, с. 1].

При экранизации подобных сюжетных моделей режиссёры нередко сталкиваются с дилеммой: сохранить многослойную символику оригинала либо сосредоточиться на буквальном и однозначном пересказе событий. В большинстве случаев предпочтение отдаётся второму подходу, поскольку массовая аудитория ориентирована на линейное и доступное повествование, а не на сложные философские аллюзии. Данная тенденция объясняет распространённое восприятие многих экранизаций прозы Пелевина как недостаточно глубинных: визуальный ряд зачастую не способен передать смысловую плотность и многомерность, присущие исходному литературному материалу.

В раннем романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» эксплицируется фундаментальная характеристика его художественного мира: множество душ, пребывающих в вечности и вовлеченных в бесконечную игру. Данная игра обречена на абсурдность, поскольку следование ее правилам со временем приобретает чрезмерную монотонность, вследствие чего актуализируется стремление к творческой активности. Пелевин репрезентирует этот парадокс, акцентируя тем самым «некую онтологическую свободу души, не скованную материальностью бытия, а самой управляющей действительностью, становящейся Богом» [Аюпов, 2023, с. 31].

Тем не менее, коммерческие и дистрибьюторские ограничения часто заставляют создателей придерживаться традиционных сюжетных структур, отказываясь от радикальных художественных экспериментов. Это приводит к тому, что экранизации произведений Пелевина теряют глубину философских идей, утрачивают ироничные оттенки и утонченную межмедийную игру, столь важную в оригинале. Несмотря на это, отдельные фильмы показывают, что при внимательном режиссёрском подходе возможно сохранить основные смысловые слои текста, пользуясь выразительными средствами киноязыка – визуальными метафорами, монтажом и актёрской игрой. [Лотман, 2000]. Это

позволяет говорить о потенциале межмедийного диалога, при котором кино не просто воспроизводит литературный первоисточник, но вступает с ним в продуктивное взаимодействие, порождая новые смысловые конфигурации.

Вывод по главе

Таким образом, мы можем сделать ряд обобщений относительно специфики переноса текстов В. Пелевина в кинематографическую плоскость. Исследование показало, что кинематографичность идиостиля писателя не является следствием прямого влияния киноискусства, но представляет собой осознанную нарративную стратегию, направленную на управление читательским восприятием. Визуальные приёмы – сдвиги во времени и пространстве, изменение масштаба сцен, фреймовая организация повествования – служат у Пелевина инструментом концептуального переосмысления реальности как симулякра или иллюзии, которую героям предстоит преодолеть. Образ «жизни как кино», а также использование элементов графики, шрифтовых решений и визуальных метафор задействуют «оптическое бессознательное» читателя, апеллируя к его кинематографическому опыту.

Сопоставление экранизаций В.Л. Гинзбурга – «Generation “П”» (2011) и «Ампир V» (2022) – выявило парадоксальную эволюцию режиссёрского метода. В первом случае режиссёру удалось создать самодостаточное кинопроизведение, сохранившее дух оригинала за счёт смелого визуального решения и допустимых вольностей. Во втором случае, напротив, скрупулёзная приверженность букве текста привела к превращению фильма в серию иллюстраций, утративших кинематографическую динамику. Таким образом, излишняя верность первоисточнику может быть столь же разрушительной для экранизации, как и чрезмерная свобода интерпретации.

Анализ адаптаций малой прозы – короткометражного фильма «Ничего страшного» (2000) У.В. Шилкиной и полнометражной картины «Мизинец Будды» (2015) Т. Пембертона – продемонстрировал ключевое значение

масштаба исходного текста и культурного контекста создания фильма. Компактный рассказ «Синий фонарь» органично трансформировался в короткометражный формат благодаря усилению визуальной атмосферы, тогда как многослойный роман «Чапаев и Пустота» при сжатии до стандартного экранного времени неизбежно утратил философскую глубину, превратившись в прямолинейный боевик. Успех дебютной работы Шилкиной, созданной в студенческих условиях, и неудача проекта Пембертона, столкнувшегося с конфликтом голливудской нарративной традиции и абстрактно-философской природы пелевинского текста, подтверждают, что проблема адаптации заключается не в технических сложностях, а в принципиальном расхождении между многомерностью литературного первоисточника и конкретно-чувственной природой киноязыка.

Обобщение причин и художественных последствий трансформации пелевинского текста в киноязыке позволяет заключить, что режиссёры вынуждены прибегать к редукции: сокращению внутренних монологов, исключению метафизических диалогов, упрощению интертекстуальных отсылок и языковой игры. Коммерческие и дистрибьюторские ограничения ориентируют создателей на линейное, доступное повествование, что ведёт к утрате авторской иронии, сарказма и философской многомерности. Тем не менее, отдельные примеры демонстрируют потенциал продуктивного междийного диалога, при котором визуальные метафоры, монтаж и актёрская игра способны компенсировать неизбежные потери. В целом, экранизация прозы В. Пелевина представляет собой конфликт между абстрактно-философской природой его текстов и конкретностью кинематографического высказывания, преодоление которого требует не столько технической точности, сколько принципиально иных стратегий интерпретации, учитывающих специфику каждого медиума.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ПЕЛЕВИНА В СТАРШЕЙ ШКОЛЕ (10-11 КЛАССЫ)

3.1. Потенциал произведений В. Пелевина и их экранизаций в контексте современного школьного литературного образования

Образовательный потенциал прозы В. Пелевина долгое время оставался на периферии внимания школьных методистов. Причина этого очевидна: постмодернистская эстетика, изобилующая цитатами, иронией, игрой с читателем и непростой философской подоплекой, выглядит как зона повышенной сложности. В то же время именно эта трудность и составляет основную ценность.

Это приводило к тому, что выпускник оказывался не готов к самостоятельному чтению и анализу актуальной прозы. В этом контексте произведения В. Пелевина приобретают особое значение, поскольку они не только фиксируют культурные и философские сдвиги рубежа XX-XXI веков, но и активно адаптируются для визуальных медиа. Включение Пелевина в круг чтения старшеклассников позволяет ликвидировать этот разрыв, предлагая материал, который говорит с подростком на одном языке о проблемах современного мира – власти симулякров, кризисе идентичности, тотальной коммерциализации сознания.

Изучение произведений Пелевина невозможно без освоения интермедиального подхода. Тексты писателя буквально сотканы из отсылок к кинематографу, рекламе, визуальным образам и поп-культуре. В работах современных педагогов подчеркивается, что «анализ внутритекстовых интермедиальных включений» в школьной практике способен решать широкий круг образовательных и развивающих задач [Шуралев, 2024]. В случае с Пелевиным такой анализ становится не просто уместным, а единственно возможным. Без осмысления того, как в романе «Generation “П”»

преломляются клише телевизионной рекламы или как экзотический визуальный ряд влияет на атмосферу повествования, полноценного понимания замысла авторства не получится. Данный подход дает возможность не ограничиваться ознакомлением учащихся с абстрактным перечнем приемов, а продемонстрировать на конкретном эмпирическом материале механизмы взаимодействия литературы с иными видами искусства.

Особого внимания заслуживает потенциал экранизаций. Некоторые режиссеры (В.Л. Гинзбург, Т. Пембертон) предпринимали попытки перенести прозу В. Пелевина на экран; созданные ими фильмы, включая фильм в жанре психоделики «Generation “П”» и неоднозначный артхаусный фильм «Мизинец Будды», представляют собой репрезентативный материал для сопоставительного анализа. Как отмечает Н.А. Нестерова: «Обращение к экранизации при изучении эпического произведения закономерно, так как оба вида искусства – литература и кино – взаимосвязаны и влияют друг на друга» [Нестерова, 2019, с. 1].

Учащимся старших классов зачастую трудно воспринимать исключительно текстовые эксперименты; однако обращение к экранизациям способствует снижению когнитивной нагрузки и выступает в качестве посредника при вхождении в авторский мир. Сопоставление книжного оригинала и его экранной версии способствует развитию навыков критического восприятия, формирует умение замечать различия в способах подачи материала, аргументировать собственную позицию и понимать, как режиссерская интерпретация изменяет смысловые акценты. Подобный подход соответствует требованиям современного образовательного стандарта, в котором акцент сделан на формировании функциональной грамотности [Мансуров, 2022].

Учащимся может быть предложено сравнить, как идеи романа трансформируются при переходе из словесной формы в визуальную. Это не только углубляет интерпретацию первоисточника, но и развивает критическое мышление: школьник учится оценивать режиссерские решения, замечать

различия в акцентах и даже видеть неизбежные потери при перекодировании сложного смысла в кинообраз.

Работа по сопоставлению отрывка романа с его экранизацией часто оказывается даже более увлекательной для старшеклассников, чем традиционный анализ. В случае с Пелевиным, чьи произведения, «очень кинематографичные», это особенно заметно. Так, обсуждение того, как именно режиссеру удалось (или не удалось) передать фирменную пелевинскую иронию или сложную мифологическую структуру его миров, делает урок литературы более занимательным. Экранизации в этом контексте выступают не как замена оригиналу, а как дидактический инструмент, визуальный мост, который помогает подростку войти в сложный мир постмодернистской литературы [Афони́на, 2017].

Однако следует учитывать и существующие ограничения. Сам писатель относился к попыткам экранизировать свои тексты скептически, подчеркивая, что «у литературы намного более широкие возможности, чем у кино» [Пелевин, [Б. г.]]. Это высказывание может служить основой для дискуссии в классе о возможности адекватной экранизации сложного философского текста. Педагог может начать обсуждение, предложив учащимся согласиться с автором или опровергнуть его мнение, аргументируя позицию примерами из анализируемых экранизаций. Подобное обсуждение способствует формированию не только филологической, но и общекультурной компетенции.

Потенциал произведений В. Пелевина и их экранизаций для современной школы представляется значительным, однако требующим осторожного подхода. Его реализация возможна при условии отбора текстов (например, рассказов или ключевых глав романов), применения интермедиального анализа и ограниченного проблемно-ориентированного включения фрагментов фильмов. Как утверждает Е.С. Романичева, обращение к текстам, являющимся культовыми для молодёжи, должно быть «чрезвычайно аккуратным», чтобы не оттолкнуть ученика навязыванием

своей трактовки [Романичева, 2005, с. 1]. Следовательно, задача педагога заключается не в предоставлении готовых ответов, а в организации диалога между книгой, фильмом и учеником, стимулировании самостоятельного мышления и формировании вкуса к современной литературе, требующей от читателя активного соучастия.

Для разработки элективного курса литературы для учащихся 10 класса представляется целесообразным обратиться к экранизированным произведениям В. Пелевина. Отобраны четыре из них: роман «Generation “П”», позволяющий погрузиться в эпоху 1990-х годов, когда формировалась новая Россия; роман «Empire V» (или «Ампир V»), представляющий собой сатиру на общество потребления; рассказ «Синий фонарь» (1991), также известный как «Ничего страшного», демонстрирующий истоки творчества писателя; а также рассказ «Колдун Игнат и люди» (1989), в котором сопоставляются традиционные ценности и современность. Выбор именно этих произведений для элективного курса в 10 классе объясняется несколькими факторами. Материал охватывает ключевые эпохи новейшей российской истории, что позволяет проследить эволюцию авторского метода.

Произведения поднимают фундаментальные вопросы о природе реальности, свободе выбора, механизмах власти и манипуляции. Романы, в особенности «Generation “П”», могут служить основой для междисциплинарных проектов в силу яркого отражения социально-экономических процессов 1990-х годов. Все экранизации отличаются высоким художественным уровнем – от артхаусного «Мизинца Будды» до блокбастера «Generation “П”», что делает их пригодными для анализа. При отборе предпочтение отдано произведениям, соответствующим возрастным критериям для старшей школы; романы с более откровенными сценами были исключены в целях соблюдения педагогической этики.

3.2. Методика сопоставительного анализа текста и фильма на уроках литературы

Одним из эффективных методов образовательной работы с художественными текстами в современной школе является сравнение оригинального литературного произведения с его экранизацией. Такой анализ способствует не только более глубокому восприятию литературного источника, но и помогает учащимся развивать критическое мышление, навыки визуального восприятия и умение объединять знания из разных областей. История кинематографа показывает, что идея адаптировать литературные произведения для экрана появилась почти сразу после создания самого кино. Режиссеры и сценаристы охотно обращались к литературным сюжетам и приемам съемки [Балаж, 1968], рассматривая их как богатый источник вдохновения и техники [Базен, 1972].

Долгое время кино воспринималось как искусство низкого качества, ориентированное на широкую аудиторию, и противопоставлялось элитарной литературе. В связи с этим сложилось убеждение, что экранизации служили инструментом для повышения статуса кинематографа за счёт присвоения авторитета литературных произведений. Таким образом, перенос сюжета с книги на экран рассматривался как способ придать фильму дополнительный культурный вес и признание [Богомолов, 1994, с. 25].

Экранизация литературного классического произведения – это не просто попытка режиссера раскрыть заложенный в оригинальном тексте смысл, но и визуально-динамическая интерпретация поэтической структуры словесного произведения с использованием уникальных средств киноязыка. Сравнивая литературное эпическое произведение с его кинематографической версией, учащиеся получают возможность наблюдать, как поэтика рассказа преобразуется и отражается в другом художественном формате [Субботин, 2004, с. 190]. Такой подход стимулирует превращение анализа литературного источника в творческое исследование.

Современные подростки всё чаще выбирают просмотр фильмов вместо чтения объемных литературных произведений, что психологи связывают с более лёгким восприятием визуальной информации по сравнению с большим объёмом текста. Вместо того чтобы браться за многотомные книги, многие ребята предпочитают ознакомиться с краткими пересказами. В таких условиях преподавателям литературы приходится использовать киноверсии в учебном процессе. Однако учитель прекрасно осознаёт, что «кино – это абсолютно другой вид искусства и приемы воздействия кино на зрителя совершенно иные, чем воздействия слова на сознание читателя» [Кабенова, 2018, с. 94].

Методика сопоставительного анализа основывается на различиях в способах воздействия текста и визуального ряда. Важно, чтобы педагог не заменял традиционное чтение просмотром фильма, а воспринимал экранные адаптации как вспомогательное средство, способное пробудить интерес к литературному произведению и расширить его понимание. Экранизации нередко отличаются от исходных книг, что открывает ценную возможность исследовать, как разные создатели интерпретируют одни и те же события, демонстрируя разнообразие художественных подходов и отношения к материалу.

Восприятие художественных произведений в книге и на экране существенно различается. Читая текст, каждый человек самостоятельно формирует в уме уникальные образы и сцены, словно создавая собственный «киноролик». В отличие от кино, литература предъявляет более высокие требования к интеллектуальным усилиям читателя. Часто книгу сравнивают с лестницей, по которой нужно подниматься самостоятельно, тогда как фильм – это эскалатор, который зритель использует, следуя заданному режиссёром пути. На примерах видно, что даже незначительные изменения в фильме способны радикально изменить восприятие и интерпретацию сюжета.

Кинематограф использует уникальный способ раскрытия сюжета, отличающийся от литературы отсутствием подробных текстовых описаний и внутренних монологов героев. Как пишет С.А. Симонова: «Адаптация – это

процесс сокращения существующего литературного произведения до серии функций: персонажей, мест действия, костюмов, действий, цепи событий» [Симонова, 2011, с. 140].

Указанные особенности взаимодействия литературы и кино определяют необходимость выстраивания чёткой методической системы, которая бы позволяла превратить просмотр фильма из пассивного развлечения в активную учебную деятельность. А.Я. Берштейн в статье «Художественные фильмы на уроках литературы» [Берштейн, 1967, с. 23-25] утверждает, что использование экрана на уроках литературы можно свести к нескольким последовательным этапам:

- обращение к наглядным киноиллюстрациям в связи с тем или иным литературным произведением;

- небольшие беседы о кино;

- сравнительный анализ произведений кино и литературы;

- объяснительная работа над экранизацией изучаемых произведений;

- подход к тексту с точки зрения «кинематографической» выразительности;

- самостоятельная работа учащихся, выделяющих в тексте по заданию учителя ракурсы, художественные укрупнения, монтажные переходы и контрасты, сопоставления двух зримых образов в одной изобразительной метафоре и т.п.;

- более высокая степень кинематографического воспитания в школе – это обращение к теории кино и литературы, разговор о композиционных, жанровых, драматических особенностях разных видов искусств.

Диспут о фильме можно совместить с повторением пройденного материала. Не следует избегать и неудачных экранизаций: разговор о них научит критически мыслить и предохранит от безоговорочного приятия плохого фильма.

Предложенная А.Я. Берштейном этапность остаётся актуальной и сегодня, однако современные исследователи дополняют её конкретными

методическими условиями и практическими инструментами. Е.В. Великих выделяет ряд методических условий [Великих, 2015], обеспечивающих эффективность этого взаимодействия:

1) необходимо предварительное знакомство учеников со средствами кинематографической выразительности (в немом кино – изображение и монтаж – важнейшее специфическое орудие образного языка фильма; появление крупного плана; смена ритма эпизода; титры; сравнение; изобразительная метафора; звуко-зрительная кинометафора; монтажные возможности; звуковая обработка фильма);

2) процесс взаимодействия читательской и зрительской деятельности должен проходить в несколько этапов:

- подготовка учеников к восприятию кинофильма;
- обмен впечатлениями о кинофильме после его просмотра;
- создание проблемной ситуации, мотивирующей обращение школьников к литературному источнику;
- сопоставительный анализ кинофильма и художественного текста на уровне эпизода либо целого произведения;

3) в процессе изучения произведения литературы читательская деятельность, мотивированная зрительской, должна преобладать над зрительской.

При анализе кинематографических произведений требуется усвоение базовых понятий языка кино: ракурса, монтажа, типов планов (общий, средний, крупный) и кадра. Анализ художественных средств создания литературных образов (портретов, авторской характеристики, деталей) позволяет выявить их аналогии с кинематографическими приёмами, включая монтажные техники, использование крупного плана и раскадровку. Целесообразно проследить развитие и трансформацию сюжета в литературном тексте и в кино с учётом особенностей каждого вида повествования. Сопоставление образов героев в литературе и кино, а также изучение средств их художественного воплощения (монологов, диалогов,

интерьера, пейзажа, предметного мира) углубляет понимание обеих форм искусства.

Анализ российских и зарубежных фильмов позволяет выявить как общие черты, так и отличия в представлении ценностных установок, интерпретации смыслов и визуальных образов. Анализ телевизионных и кинематографических адаптаций способствует глубокому пониманию особенностей каждой из форм и выявляет взаимное воздействие различных видов искусства, обогащающее выразительные средства в творчестве.

Для систематизации работы по формированию навыков сопоставительного анализа целесообразно использовать типологию упражнений, разработанную с учётом основных содержательных областей литературного образования. Л.А. Остапенко выделяет ряд упражнений применительно к основным содержательным областям [Остапенко, 2014, с. 123-126], в рамках которых возможно развитие навыков сопоставительного анализа: упражнения, направленные на формирование умений сопоставлять в области предметного содержания; упражнения, направленные на формирование умения сопоставлять героев произведения и написание сравнительной характеристики, а также на отработку ранее сформированных умений в области предметного содержания; упражнения, направленные на отработку умения выявлять авторскую позицию и авторское отношение; упражнения, направленные на развитие навыка сопоставлять художественные произведения или компоненты произведения в контексте его связей с эпохой и литературным направлением.

Сопоставительный анализ в литературе выступает не только техническим инструментом, но и универсальным методом решения разнообразных образовательных задач. Он применяется для углублённого понимания авторского замысла как к отдельным элементам произведения (эпизодам, деталям, художественным образам), так и к целостному тексту. В ходе сопоставления учащиеся устанавливают связи между литературным произведением и действительностью, что обеспечивает более полное

восприятие содержания, осмысление персонажей и понимание идейного замысла. Кроме того, данный метод позволяет раскрыть литературный контекст и служит действенным средством усвоения теоретических аспектов литературы [Любезнова, 2023, с. 30-36].

Для учащихся 10-11 классов значимым становится осознание уникальности творческой позиции разных авторов. Как показывает практика работы с эссе, творческими заданиями и сочинениями школьников, умение сопоставлять произведения, выявлять общие и отличительные мотивы, образы и темы способствует глубокому восприятию литературного текста в его социокультурном контексте. Анализ, основанный на сравнении, не только помогает достигать учебных целей, но и стимулирует учащихся к участию в диалоге культур, одновременно поддерживая их нравственное и этическое развитие на уроках литературы.

3.3. Разработка учебных материалов и заданий по интермедияльному изучению прозы Пелевина на элективных уроках по литературе для 10-11 классов

Поскольку Пелевин – «непрограммный» автор, на элективном курсе стоит дать установку на интеллектуальное приключение, а не на заучивание. Хороший приём: каждый модуль начинать с просмотра нескольких минут экранизации, а затем переходить к чтению фрагмента текста – это создаёт интригу и снижает страх перед сложной прозой.

Также важно заранее провести беседу о постмодернистской иронии, чтобы учащиеся не воспринимали всё буквально и не интерпретировали радикальные образы (например, вампиров) как пропаганду антиценностей.

Элективный курс предполагает углублённое изучение, выход за рамки школьной программы, развитие аналитического, критического и творческого мышления. Предложенные четыре произведения (и их киноверсии) дают для этого богатый материал (Таблицы 1 – 4).

Таблица 1. Дидактический потенциал романа «Generation “П”» и одноименного фильма В.Л. Гинзбурга (2011)

Аспект	Содержание работы
Межпредметные связи	История (1990-е, становление рыночной экономики и рекламы), обществознание (механизмы массового сознания, потребительское общество), медиаграмотность (приёмы рекламы и PR).
Формируемые навыки	Умение деконструировать рекламные сообщения, распознавать манипулятивные технологии, анализировать феномен «новой искренности» и постиронии.
Сравнительный анализ	Сравнение текста романа и фильма: как экранизация передаёт постмодернистскую эстетику (вставные мультфильмы про Че Гевару, игру с жанрами). Почему фильм называют «медиа–артефактом» своего времени.
Темы дискуссий	Можно ли считать Вавилена Татарского антигероем? Что такое «пустота» как экзистенциальная категория в мире симулякров? Актуальны ли проблемы романа сегодня?
Творческое задание	Создать сценарий рекламного ролика для вымышленного товара в стиле «Generation “П”» (с использованием мифологических и политических образов).

Таблица 2. Дидактический потенциал роман «Empire V» и фильма «Ампир V» (2022)

Аспект	Содержание работы
Социальная философия	Роман даёт понятную для старшеклассников модель устройства общества: «люди» – «корм» – «вампиры» (элита). Это позволяет обсуждать тему социального неравенства, легитимности власти и механизмов эксплуатации.
Культурные коды	В произведении обыгрываются мифы о древних цивилизациях (Вавилон, Египет), библейские мотивы, а также современная поп-культура. Задание: найти и интерпретировать отсылки.
Экранизация как кейс	История создания фильма (пандемия, уход дистрибьюторов, скандальный статус) – сама по себе тема для урока о том, как контекст влияет на восприятие произведения. Почему фильм не получил широкого проката и стал культовым?

Языковой эксперимент	Пелевин использует особый «гlossарий» (слова like\$, bablo, etc.). Сравнить с реальными заимствованиями в русском языке 2000-2010-х. Это повод поговорить о языковой норме и неологии.
Дискуссия	«Вампиризм как метафора современного капитализма: точное попадание или упрощение?» Может ли литература предлагать реальную альтернативу или только критику?

Таблица 3. Дидактический потенциал рассказа «Синий фонарь» и его экранизации «Ничего страшного» (2000)

Аспект	Содержание работы
Жанровый синтез	Рассказ сочетает элементы хоррора, психологической драмы и философской притчи. Экранизация добавляет анимацию и кукольные вставки. Задание: проследить, как смена выразительных средств меняет восприятие одного и того же сюжета.
Анализ короткого прозы	В 10 классе полезно отработать навык медленного чтения «плотного» текста. Небольшой объём (всего несколько страниц) позволяет провести полноценный разбор на одном занятии.
Тема границ реального	Рассказ начинается с обычного разговора милиционеров и перетекает в мистику. Это идеальный материал для урока по теме «Реализм и условность в литературе XX-XXI века».
Творческое задание	Написать собственную короткую историю, где бытовой сюжет неожиданно превращается в фантастический (по принципу «Синего фонаря»). Или сделать раскадровку альтернативной экранизации.

Таблица 4. Дидактический потенциал рассказа «Колдун Игнат и люди» и одноименной экранизации М.В. Фирсенко (2017)

Аспект	Содержание работы
--------	-------------------

Фольклорный подтекст	Образ колдуна – отсылка к деревенской магической традиции, но Пелевин переворачивает её с ног на голову. Можно сравнивать с образами ведьм и колдунов в русской классике (Гоголь, Булгаков) и в фольклоре.
Нравственная проблематика	Рассказ на небольшом объёме поднимает вопросы: чем добро отличается от «зла с человеческим лицом»? Может ли сила использоваться для манипуляции даже с благими намерениями? Итог – трагический, заставляет задуматься о последствиях.
Работа с киноязыком короткометражки	11 минут – идеальная длительность для детального разбора визуальных решений (цвет, свет, ракурс, монтаж). Учащиеся могут сравнить «образ колдуна» в своём воображении при чтении и в фильме.
Проектная работа	Снять (условно, в виде сценария) собственную короткометражку по любому другому маленькому рассказу Пелевина, не входящему в список (например, «Ника», «Затворник и Шестипалый»).

Помимо специфики каждого отдельного произведения, их совокупность даёт возможность:

1. Развивать навыки сравнительного литературоведческого анализа:
 - Сравнить авторские стратегии в раннем (рассказы 1989-1991) и зрелом (романы 1999-2006) Пелевине.
 - Сопоставить экранизации разных лет, режиссёров и бюджетов: от дипломной работы до блокбастера.
2. Освоить понятия постмодернизма на конкретных примерах
 - Ирония, пастиш, цитатность, стирание границ между высокой и низкой культурой, симулякры (Ж. Бодрийяр) – всё это иллюстрируется текстами и фильмами.
3. Организовать дебаты и дискуссионные клубы. Темы:
 - «Пелевин – философ или эстрадный писатель?»
 - «Можно ли экранизировать постмодернистский текст без потери смысла?»

– «Кому и зачем нужен элективный курс по современной литературе?»
(рефлексия о самом курсе).

4. Провести исследовательские мини-проекты. Примеры тем:

- Эволюция образа «вампира» в мировой культуре и у Пелевина.
- Функция вставных мультфильмов в «Generation “П”» и «Ампире V».
- Рецепция Пелевина в кинокритике: обзор рецензий на все четыре экранизации.

5. По этим произведениям можно написать сочинения по направлениям:

- «Тема иллюзорной реальности»,
- «Манипуляция и свобода выбора»,
- «Маленький человек в современной литературе»,
- «Нравственный выбор героя».

На основе вышеизложенного был разработан элективный курс для 10 класса на 10 академических часов.

Таблица 5. Общая структура курса (10 академических часов, 5 недель)

Неделя	Занятие 1 (45 мин)	Занятие 2 (45 мин)	Домашнее задание (на всё неделю)
1	Введение: постмодернизм и ирония	Модуль «Generation “П”» – просмотр фрагмента + чтение	Словарик 3 терминов + один тезис про Татарского
2	«Generation “П”» – анализ рекламы	Модуль «Empire V» – просмотр + чтение (модель общества)	Сценарий рекламного ролика (короткий)
3	«Empire V» – глоссарий и дискуссия	Модуль «Синий фонарь» – просмотр + медленное чтение	Микро–рассказ «Бытовое → фантастическое»
4	Модуль «Колдун Игнат» – просмотр + сравнение образов	Сравнительный анализ: ранний Пелевин vs. поздний	Таблица–сравнение (шаблон выдаётся)
5	Подготовка мини–проектов (в парах)	Защита проектов + дискуссионный клуб	Рефлексивный пост (по желанию)

Подробный план по занятиям:

Неделя 1. Введение и «Generation “П”».

Занятие 1.1 (45 мин): «Постмодернизм как интеллектуальное приключение»:

- 5 мин: интрига – включить 1 минуту из фильма «Generation “П”» (разговор Татарского с Че Геварой, без объяснений).

- 15 мин: беседа «Почему Пелевина трудно читать в школе?» – обсуждение страха перед сложной прозой, введение понятия ирония (не равно пропаганде).

- 20 мин: работа с коротким фрагментом рассказа «Ника» (не из основного списка) – ищем, где автор смеётся над героем.

- Домашнее задание. Найти в соцсетях или рекламе пример постмодернистской иронии (1 пример). Написать 2-3 предложения, почему это ирония, а не прямое высказывание.

Занятие 1.2 (45 мин): «Модуль «Generation “П”» – вход через экранизацию»:

- 10 мин: просмотр фрагмента фильма (сцена с мультфильмом про Че Гевару).

- 20 мин: чтение вслух ключевой сцены из романа (про «Третий Рим» – реклама на руинах храма). Паузы для комментариев: что значит «пустота»?

- 10 мин: вопрос – «Можно ли считать Вавилена Татарского антигероем?» Привести один аргумент.

- Домашнее задание. Написать короткий сценарий рекламного ролика (15 секунд, 3-5 кадров) для вымышленного товара, используя политический или мифологический образ.

Неделя 2. Завершение «Generation “П”» и вход в «Empire V».

Занятие 2.1 (45 мин): Анализ рекламы:

- 10 мин: обсуждение присланных сценариев (2-3 ученика зачитывают вслух, группа комментирует: где ирония, где манипуляция).

- 20 мин: работа с таблицей «Приёмы рекламной манипуляции» – заполняем на основе романа (символы, мифы, создание потребности).

– 10 мин: просмотр ещё одного фрагмента фильма (выбор «правильной» рекламы для духов).

– Домашнее задание. Прочитать первые 10 страниц романа «Empire V» (можно выдать распечатку). Выписать 5 неологизмов Пелевина.

Занятие 2.2 (45 мин): Модуль «Empire V» – модель общества.

– 10 мин: просмотр фрагмента фильма «Ампир V» (фрагмент: превращение Рамы в вампира).

– 20 мин: чтение отрывка, где объясняется иерархия: люди – корм – вампиры. Вопрос: можно ли эту иерархию применить к современному обществу? (По одному предложению от ученика).

– 10 мин: ученики, опираясь на текст, делают запись в тетради двух тезисов: «Вампиры – это ...» и «Люди – это ...».

– Домашнее задание. Написать небольшое эссе–рассуждение (1-1,5 стр.) на одну из тем:

- «Вампиризм как метафора капитализма: точное попадание или упрощение?»
- «Может ли литература предлагать реальную альтернативу или только критику?»

Неделя 3. «Empire V» (язык) и «Синий фонарь».

Занятие 3.1 (45 мин): Глоссарий и языковой эксперимент

– 10 мин: разбор выписанных неологизмов (like\$, bablo, humanhood и т.д.). Кто нашел больше других?

– 20 мин: работа в парах – придумать современный русский аналог каждому неологизму (например, like\$ → «лайкобаксы» или «бабло в цифре»).

Обсуждение: почему Пелевин смешивает языки?

– 10 мин: дискуссия «Портят ли русский язык заимствования?» – ссылаемся на примеры из текста.

– Домашнее задание. Прочитать рассказ «Синий фонарь». Отметить места, где реализм переходит в мистику.

Занятие 3.2 (45 мин): Модуль «Синий фонарь» – просмотр + медленное чтение

- 15 мин: просмотр экранизации «Ничего страшного» (2000, полностью – 17 мин, но можно сжать до 15, включив только ключевые сцены).

- 20 мин: медленное чтение фрагмента рассказа (диалог милиционеров до первого странного события). Сравниваем: что в фильме добавили (кукольные вставки), что убрали.

- 10 мин: запись вывода (2-3 предложения): «Главное отличие экранизации от текста – ...»

- Домашнее задание. Написать микро-историю (0,5-1 стр.): бытовая ситуация (урок, разговор в магазине) неожиданно превращается в фантастическую. Без объяснения причин – как у Пелевина.

Неделя 4. «Колдун Игнат» и сравнение

Занятие 4.1 (45 мин): Модуль «Колдун Игнат и люди»

- 10 мин: просмотр короткометражки М. В. Фирсенко (11 мин) – общее впечатление.

- 15 мин: чтение финальной сцены рассказа (гибель Игната). Вопрос: почему колдун погибает? Чем его «добро» отличается от зла?

- 15 мин: сравнение образа колдуна в тексте и в фильме (цвет, свет, ракурс). Заполняем таблицу на доске (2 колонки: текст / кино).

- Домашнее задание. Выбрать одного фольклорного или литературного «мага» (Гоголь, Булгаков, народная сказка) и сравнить с Колдуном Игнатом по плану: цель магии, отношение к людям, финал. Формат: 5-6 предложений

Занятие 4.2 (45 мин): Сравнительный анализ ранний vs. поздний Пелевин

- 15 мин: групповая работа (4 группы по 4-5 человек). Каждая группа получает один персонаж / произведение: «Синий фонарь», «Колдун Игнат», «Generation “П”», «Empire V».

- 15 мин: заполняют общую таблицу на листе А3 (колонки: герой, тип иронии, отношение к реальности).

– 10 мин: выступления от групп по 1 минуте. Фиксация общих выводов учителем.

– Домашнее задание. Завершить дома таблицу сравнения, добавить свой вывод (3 предложения) о том, как меняется автор от ранних рассказов к романам. Формат: таблица + вывод на отдельном листе.

Неделя 5. Проекты и дискуссия

Занятие 5.1 (45 мин): Подготовка мини-проектов в парах

– 5 мин: объявление тем проектов (список ниже). Пары формируются по желанию.

– 30 мин: работа в парах – можно пользоваться телефонами/ноутбуками, учитель консультирует.

– 10 мин: предварительная презентация (по 1 минуте от пары – что будут делать). Дома доработать.

– Темы мини-проектов (на выбор):

- Эволюция образа вампира от классики до «Empire V» (короткая схема).
- Функция вставных мультфильмов в «Generation “П”» (на примере 2 сцен).
- Обзор двух рецензий на фильм «Ампир V» – почему он не вышел в широкий прокат?
- Постирония в «Синем фонаре»: как не перепутать ужас с насмешкой.

Формат защиты: 3 слайда (Google Презентация) или один плакат на листе А4.

Занятие 5.2 (45 мин): Защита проектов и дебаты.

– 25 мин: выступления пар по 3 минуты (2-3 пары). Вопросы от класса.

– 15 мин: мини-дебаты без подготовки (за/против): «Можно ли экранизировать Пелевина без потери смысла?» – желающие говорят по 1 аргументу.

– 5 мин: рефлексия – каждый устно, одним словом, оценивает курс (например, «странно», «интересно», «сложно»).

– Итоговое задание (по желанию – для портфолио): написать рефлексивное сообщение «Что изменилось в моём понимании современной литературы?» (0,5-1 стр.) – даёт дополнительный зачёт.

Разработанный комплекс учебных материалов и заданий для элективного изучения прозы В. Пелевина в 10-11 классах позволяет решить несколько принципиальных задач, возникающих при обращении к «непрограммному» автору в рамках школьного литературного образования.

Таким образом, изучение Пелевина на элективных уроках литературы не только возможно, но и методически продуктивно. При корректной организации и опоре на интермедиаальный подход (текст + экранизация) сложная постмодернистская проза становится доступной, увлекательной и развивающей для учащихся 10-11 классов, выполняя ключевую задачу элективов – выход за рамки стандарта через интеллектуальное и творческое освоение актуальной литературы.

Вывод по главе

В ходе разработки методических аспектов изучения интермедиаальных связей произведений В. Пелевина в старшей школе установлено, что образовательный потенциал прозы этого автора, несмотря на сложность постмодернистской эстетики, может быть реализован при условии целенаправленного применения сопоставительного анализа литературного текста и его экранизаций. Анализ потенциала произведений В. Пелевина и их экранных версий показал, что обращение к интермедиаальному подходу позволяет ликвидировать разрыв между традиционным школьным каноном и актуальной литературой, а также формировать у учащихся навыки критического восприятия симулякров и механизмов массовых манипуляций. При этом отбор текстов для элективного курса (романы «Generation “П”», «Empire V», рассказы «Синий фонарь» и «Колдун Игнат и люди»)

осуществляется с учётом возрастных критериев и педагогической этики, а экранизации рассматриваются не как замена оригинала, но как дидактический инструмент, визуализирующий авторскую иронию и философскую подоплёку.

В разделе, посвящённом методике сопоставительного анализа, выявлено, что эффективность работы с экранизациями обеспечивается поэтапной организацией учебной деятельности: от предварительного знакомства со средствами кинематографической выразительности до сравнительного анализа на уровне эпизода или целого произведения. Опираясь на труды А.Я. Берштейна, Е.В. Великих и Л.А. Остапенко, можно утверждать, что методическими условиями успешного взаимодействия читательской и зрительской деятельности являются доминирование анализа литературного источника над просмотром, создание проблемных ситуаций, мотивирующих обращение к тексту, а также системное использование упражнений на сопоставление героев, авторской позиции и контекстных связей. Такой подход трансформирует пассивное потребление визуального продукта в активное исследование, развивающее критическое мышление и навыки интерпретации.

Разработанные учебные материалы и система заданий представляют собой целостный элективный курс объёмом 10 академических часов, включающий модульную структуру, таблицы дидактического потенциала каждого произведения, недельное планирование и конкретные формы работы (медленное чтение, дискуссии, написание микро-историй, создание рекламных сценариев, мини-проекты). Предложенный комплекс позволяет решить задачу выхода за рамки стандартной программы через интеллектуальное и творческое освоение актуальной прозы, при этом избегая навязывания трактовок и стимулируя самостоятельное мышление старшеклассников.

Таким образом, интермедиаальный подход к изучению прозы В. Пелевина в 10-11 классах является методически продуктивным: он делает сложный постмодернистский текст доступным без упрощения его смыслов, а

сопоставление с экранизациями служит не только средством снижения когнитивной нагрузки, но и основой для формирования универсальных учебных действий, необходимых для анализа современных культурных феноменов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в рамках данной выпускной квалификационной работы исследование было посвящено изучению интермедиальных аспектов поэтики романов В. Пелевина в их динамике – от литературного нарратива к киноэкранизациям, а также разработке методического потенциала этого материала для школьного образования. Анализ теоретического, аналитического и методического материала позволяет сформулировать ряд обобщающих выводов, подтверждающих достижение поставленной цели и решение сформулированных задач.

В первой главе работы была систематизирована теоретико-методологическая база исследования. Установлено, что интермедиальность в современном гуманитарном знании выступает не просто как сумма экфрасисов или внутритекстовых отсылок, а как целостная категория поэтики, отражающая фундаментальное свойство постмодернистской культуры – диалог и взаимопроникновение различных знаковых систем. Уточнено соотношение интермедиальности со смежными понятиями: если интертекстуальность описывает связи внутри вербальной сферы, а экфрасис является частным случаем «описания» одного искусства другим, то интермедиальность охватывает полный спектр семиотической перекодировки, что делает её ключевым инструментом анализа творчества В. Пелевина. Выявлено, что проза писателя сознательно строится как «медиаальный палимпсест», где кинематографические приёмы (монтаж, смена оптики, крупный план), музыкальные коды (от Бетховена до мантр) и визуальные стратегии (экфрасис, игра со шрифтами) формируют не просто стиль, а саму философию текста, в которой реальность предстаёт как симулякр, фрейм или иллюзия.

Вторая глава, посвященная анализу интермедиальных трансформаций при переходе от текста к экрану, позволила получить наиболее значимые научные результаты. Сопоставительный анализ экранизаций В.Л. Гинзбурга

(«Generation “П”» и «Ампир V») показал парадоксальную эволюцию режиссёрского метода. Если в первом фильме режиссёру удалось создать самодостаточное кинопроизведение, сохранившее дух первоисточника за счёт смелого визуального решения и монтажной эквиритмии, то второй фильм, при всей своей «верности» букве романа, стал наглядным примером редукции смысла: скрупулезная иллюстративность привела к потере метафизического градуса и философской полифонии, свойственных прозе Пелевина. Анализ адаптаций малой прозы («Ничего страшного» и «Мизинец Будды») позволил выявить ключевой фактор успеха экранизации: им является не бюджет, а способность режиссёра к сущностной, а не фактологической точности. Короткометражный фильм У.В. Шилкиной, созданный на любительском уровне, продемонстрировал органичный синтез текста и визуального ряда, в то время как голливудский проект Т. Пембертона потерпел неудачу именно из-за стремления втиснуть постмодернистскую структуру в прокрустово ложе жанрового боевика. Обобщение стратегий трансформации позволило выделить типологию адаптаций: от синергийной (удачный поиск киноязыка для философского содержания) до редуктивной (упрощение и подмена абстрактных смыслов конкретными экшн-клише). Доказано, что главной причиной художественных потерь при экранизации Пелевина является принципиальный конфликт между абстрактно-философской природой его прозы и конкретно-чувственной природой киноязыка, требующего визуализации внутреннего.

Третья глава имеет прикладной характер и доказывает, что интермедиаальный подход к изучению прозы В. Пелевина и её экранизаций обладает высоким методическим потенциалом в старшей школе. Обосновано, что обращение к этому материалу отвечает требованиям ФГОС СОО, развивая медиаграмотность, критическое мышление и способность к анализу полимодальных текстов. Разработанная методика сопоставительного анализа текста и фильма включает в себя поэтапную работу от актуализации знаний о киноязыке до организации проблемных дискуссий и творческих проектов. На

основе отобранных произведений («Generation “П”», «Empire V», «Синий фонарь», «Колдун Игнат и люди») и их экранизаций был создан комплекс учебных материалов и заданий, интегрированный в структуру элективного курса для 10-11 классов (на 10 часов). Предложенная система уроков позволяет не только познакомить учащихся с ключевыми понятиями постмодернизма (ирония, симулякр, интертекст), но и на наглядных примерах показать механизмы трансформации смысла при смене медиа, что формирует у школьников осознанную читательскую и зрительскую позицию.

Таким образом, научная новизна данного исследования заключается в комплексном рассмотрении интермедиальности как целостной системы, определяющей переход от нарратива Пелевина к экранизации, предложении типологии стратегий такой трансформации и впервые разработанной методике интермедиального анализа прозы писателя в рамках школьного образования. Теоретическая значимость работы состоит в уточнении категории интермедиальности применительно к постмодернистскому роману и выявлении механизмов медиаперекодировки философского содержания. Практическая значимость подтверждена созданием готового к внедрению учебно-методического комплекса (конспекты уроков, система заданий, алгоритмы анализа), который может быть использован учителями литературы, МХК, а также в системе вузовской подготовки филологов.

Полученные результаты открывают перспективы для дальнейших исследований: более детального анализа трансмедийных вселенной Пелевина, изучения рецепции его экранизаций в цифровой среде, а также адаптации разработанной методики для анализа произведений других авторов постмодернистской традиции. В качестве рекомендации можно предложить апробацию созданного элективного курса на базе школ с углублённым изучением гуманитарных предметов. В конечном счёте, обращение к интермедиальным аспектам поэтики В. Пелевина позволяет не только по-новому прочитать его тексты, но и сформировать у современного школьника

инструментарий для навигации в сложном, полимодальном пространстве культуры XXI века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Jorgen E. Muller. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era / Acta univ. sapientiae, film and media studies, 2010. – Vol. 2. – P. 15-38.
2. Айданова, Ю.Ф. Стратегия деконструкции советского прототекста в прозе В. Пелевина / Ю.Ф. Айданова. – Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования, 2020. – №4 (29). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-dekonstruktsii-sovetskogo-prototeksta-v-proze-v-pelevina>.
3. Амбир V: отзывы зрителей / Кинопоиск: [сайт]. – 2022-2026. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/732625/reviews/>
4. Афанасьев.ру. Ничего страшного (2000) Описание, новости, обзоры, трейлеры, обсуждение. – URL: <https://mail.afanasievs.ru/film/nichego-strasnogo.html>
5. Афонина, В.В. Влияние кинематографа на восприятие произведений художественной литературы / В. В. Афонина. – Молодой ученый, 2017. – №1.1 (135.1). – С. 16-18.
6. Аюпов, Т.Р. «Художественные реалии» в прозе Пелевина / Т.Р. Аюпов. – Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн., 2023. – № 1 (103).
7. Аюпов, Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и пустота» / Т.Р. Аюпов. – МНКО, 2020. – №2 (81). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyye-realii-v-romane-viktora-pelevina-chapaev-i-pustota>
8. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей: Пер. с фр. / Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
9. Балаж, Б. Кино: Становление и сущность нового искусства: Пер. с нем. / Предисл. Р. Юренева. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

10. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996. – URL: <https://www.iprbookshop.ru/49879.html>
11. Безрукавая, М.В. Романы В. Пелевина как идейно-художественная структура / М.В. Безрукавая. – Научный журнал КубГАУ, 2014. – №102. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romany-v-pelevina-kak-ideyno-hudozhestvennaya-struktura>
12. Берштейн, А.Я. Художественные фильмы на уроках литературы / А.Я. Берштейн. – Вечерняя средняя школа, 1967 – №1. – С. 23-25.
13. Блинова, М.П. Архетипический подтекст рассказов В. Пелевина / М.П. Блинова, 2011. – URL: http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/arkhitipicheskij_podtekst_rasskazov_v_pelevina/5-1-0-59
14. Богданова, О.В. Литературные стратегии Виктора Пелевина / О. Богданова, С. Кибальник, Л. Сафронова. – СПб: Петрополис, 2008. – 182 с.
15. Богомолов, Ю. Сценарий и фильм: третий раунд / Ю. Богомолов. – Экранные искусства и литература: Современный этап. – М.: Наука, 1994. – С. 29-42.
16. Борисова, И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики / И.Е. Борисова. – 2004. – № 7. – URL <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
17. Бугаева, Л.Д. Кинотекст: прояснение значения / Л.Д. Бугаева – Мир русского слова, 2011. – № 4. – С. 67-74.
18. Бугаева, Л.Д. Экфрасис в романе Пелевина «Generation “П”» / Л.Д. Бугаева. – Мир русского слова, 2010. – № 3. – С. 93-101.
19. Великих, Е.В. Кинематограф на уроках литературы: за или против? / Е.В. Великих. – Методический путеводитель «Русский язык и литература. Все для учителя», 2015. – № 4(52). С. 18-19.
20. Гинзбург, В.Л. Режиссер «Generation “П”»: «Все, что сочинил Пелевин в 90-х, стало реальностью!» / Интернет-газета «Комсомольская правда». – URL: <https://www.kp.ru/daily/24387.5/566331/>

21. Гинзбург, В.Л. Кому охота быть матрицей? Интервью / Русский мир: фонд, 2011. – Рубрика: Интервью. – URL: <https://russkiymir.ru/publications/87893/>
22. Гитис, М.И. Структурные особенности киноповествования как фактор организации выразительных средств в жанре кинокомедии / М.И. Гитис. – Культурная жизнь Юга России, 2012. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturnye-osobennosti-kinopovestvovaniya-kak-faktor-organizatsii-vyrazitelnyh-sredstv-v-zhanre-kinokomedii>
23. Гламур или дискурс: каким получилось пелевинское кино «Ампир V» / 2×2 Media, 2022. – URL: <https://media.2x2tv.ru/ampir-v/>
24. Гридина, Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество: моногр. / Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 1996. – 214 с.
25. Давиденко, Я.О., Никонов, С.Б., Пую, Ю.В. Теоретическое обоснование феномена интермедиаальность в современной науке / Я.О. Давиденко, С.Б. Никонов, Ю.В. Пую. – Этносоциум и межнациональная культура, 2023. – №175. – С. 80-86.
26. Демин, В.И. Исторический роман в постмодернистском исполнении: Виктор Пелевин «Чапаев и пустота» / В.И. Демин. – Метаморфозы жанра в современной литературе, 2015. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskii-roman-v-postmodernistskom-ispolnenii-viktor-pelevin-chapaev-i-pustota>
27. Дмитриев, А.В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: диссертация ... кандидата филологических наук / А.В. Дмитриев. – Волгоград, 2002. – 174 с.
28. До «Трансгуманизм Inc.»: какие произведения Виктора Пелевина уже экранизировали / – Афиша.ру, 2025. – URL: <https://www.afisha.ru/article/do-ampira-v-kakie-proizvedeniya-viktora-pelevina-uzhe-ekranizirovali/>
29. Жиличева, Г.А. Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина / Г.А. Жиличева. – Новый филологический

вестник, 2021. – №2 (57). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epizody-tekstoporozhdeniya-v-narrativnoy-organizatsii-romanov-v-pelevina>

30. Жишкевич, А.И. Интермедиаальный анализ художественного текста: интегративный подход / А.И. Жишкевич, А.Л. Церковский. – Язык и межкультурные коммуникации: Сборник научных статей. – Минск: Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», 2021. – С. 86-88.

31. Кабенова, А.М. Эффективное использование экранизаций на уроке литературы / А.М. Кабенова. – Проблемы педагогики, 2018. – №2 (34). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/effektivnoe-ispolzovanie-ekranizatsiy-na-uroke-literatury>

32. Карпов, Э.С., Грабельников, А.А. Концепция журналиста в онлайн-медиа и его отражение в новейшей прозе В. Пелевина / Э.С. Карпов, А.А. Грабельников, Н.С. Гегелова, О.В. Мурзина. – Litera, 2023. – №5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-zhurnalista-v-onlayn-media-i-ego-otrazhenie-v-noveyshey-proze-v-pelevina>

33. Кино по книге: «Мизинец Будды» Тони Пембертона: экранизация романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» / – Эксмо: интернет-портал, 2016. –URL: <https://eksmo.ru/selections/kino-po-knige-mizinets-buddy-toni-pembertona-ID3885937/>

34. Кинопоиск. Мизинец Будды (2014) / – отзывы и рецензии. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/404446/>

35. Кириллова, Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н.Б. Кириллова. – М.: Акад. Проект, 2005. – 445 с.

36. Ковешникова, А.В. Взаимодействие литературы и других видов искусства в творчестве В. Пелевина / А.В. Ковешникова. – Актуальные проблемы современной лингвистики: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. – Рязань, 2025. – С. 51-58

37. Ковешникова, А.В. Интермедиаальность как элемент идиостиля В. Пелевина: функционально-семантический аспект / А.В. Ковешникова, В.А.

Лаврентьев. – Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2025. – Т. 18, № 5. – С. 1960-1968.

38. Ковешникова, А.В. Музыка как компонент художественного текста В. Пелевина / А.В. Ковешникова. – Актуальные проблемы современной лингвистики: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – Рязань: РВВДКУ, 2024. – С. 29-35

39. Ковешникова, А.В. Специфика использования фразеологических единиц в художественной прозе В. Пелевина / А.В. Ковешникова. – Litera, 2025. – № 4. – С. 219-233.

40. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева. – Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1993. – № 4. – С. 2-31

41. Кровососы, матрица и Пелевин: «Ампир V» готов захватить умы россиян / – NEWS.ru, 2021. – URL: <https://news.ru/cinema/krovososy-matrica-i-pelevin-ampir-v-gotov-zahvatit-umy-rossiyan>

42. Кузьмина, Н.А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? / Н.А. Кузьмина. – Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты: тез. докл. Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2011. – С. 21-23

43. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с. – URL: <https://philology.ru/lotman5.html>

44. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман. – Уч. записки Тартуского гос. ун-та, 1981. – Вып. 567. – С. 30-42.

45. Лыцова, Ю.А. Музыка ирреально-реального мира в произведениях В.О. Пелевина и языковые средства ее выражения / Ю.А. Лыцова. – Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008. – № 49. – С. 97-104.

46. Любезнова, Ю.В. Актуальность сопоставительного анализа художественных произведений в школе / Ю.В. Любезнова. – Педагогическое мастерство: материалы XLII Междунар. науч. конф. (г. Казань, январь 2023 г.). – Казань: Молодой ученый, 2023. – С. 30-36.

47. Маклюэн, М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн; пер. с англ. В. Г. Николаева. – 2-е изд. – М.: Гиперборей: Кучково поле, 2007. – 462, [2] с.
48. Мальцев, А.И. Не только о кино / А.И. Мальцев. – М.: ОД «Информация для всех», 2026. – 93 с.
49. Мансуров, В.А., Ломбина, Т.Н., Юрченко, О.В. Проблемы понимания текста школьниками: социологический взгляд / В.А. Мансуров, Т.Н. Ломбина, О.В. Юрченко. – Вестник Института социологии, 2022. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemuy-ponimaniya-teksta-shkolnikami-sotsiologicheskiiy-vzglyad>
50. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
51. Маркова, Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы / Т.Н. Маркова. – Вестник ЮУрГГПУ, 2017. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograficheskie-priemy-kak-proyavlenie-formotvorchestva-sovremennoy-prozy>
52. Мартянова, И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности: монография / И.А. Мартянова – СПб.: Сага, 2002. – 236 с.
53. Мартянова, И.А. Кинометафора жизни современной русской прозы – МИРС, 2016. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinometafora-zhizni-sovremennoy-russkoy-prozy>
54. Марченко, Т.В. Интермедиальность, интертекстуальность, интердискурсивность: коррелятивность понятий в аспекте исследований дискурса массмедиа / Т.В. Марченко. – Гуманитарные и юридические исследования, 2020. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-intertekstualnost-interdiskursivnost-korrelyativnost-ponyatiy-v-aspekte-issledovaniy-diskursa-massmedia>

55. Мизинец Будды. Экранизация романа «Чапаев и Пустота» / – Last Tango: интернет-портал, 2017. – URL: <https://lasttango.ru/mizinets-buddy-ekranizatsiya-romana-chapaev-i-pustota/>
56. Можаяева, Т.Г. Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной художественной прозы / Т.Г. Можаяева. – Междунар. науч.-практ. конф. «Проблемы прикладной лингвистики»: сб. статей. – Пенза, 2005. – С. 172-174.
57. Нестерова, Н.А. Использование фрагментов художественных фильмов-экранизаций на уроках литературы / Н.А. Нестерова. – Портал педагогических публикаций «nsportal.ru», 2019. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/obshchepedagogicheskie-tehnologii/library/2019/10/08/ispolzovanie-fragmentov-hudozhestvennyh>
58. Овчарова, Е.Э. О кинематографичности литературы в докинематографическую эру / Е.Э. Овчарова. – Мировая литература в контексте культуры, 2009. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinematografichnosti-literatury-v-dokinematograficheskuyu-eru>
59. Олизько, Н.С. Интермедальность как разновидность интердискурсивных отношений / Н.С. Олизько. – Мировая литература в контексте культуры, 2008. – № 3. С. 77-79.
60. Олизько, Н.С. Паратекст Виктора Пелевина / Н.С. Олизько. – Вестник НВГУ, 2010. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina>
61. Остапенко, Л.А. Типология упражнений на развитие навыков сопоставительного анализа на уроках литературы / Л.А. Остапенко. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 10 (40): в 3-х ч. Ч. II. – С. 123-133.
62. От мертвецов до вампиров: 4 фильма по книгам Виктора Пелевина / – PostNews: интернет-издание, 2025. – URL: <https://postnews.ru/a/33167>

63. Павич, М. Хазарский словарь: Роман-лексикон в 100000 слов: Муж. версия / М. Павич; Пер. с серб. Ларисы Савельевой. – СПб.: Азбука, 2000. – 349, [1] с.
64. Пелевин, В.О. Омон Ра / Виктор Пелевин. – М.: Вагриус, 2004 (Тул. тип.). – 318, [1] с.
65. Пелевин, В.О. Ответы на вопросы читателей / В.О. Пелевин. – PelevinLive.ru: [сайт]. – [Б. м.], [б. г.]. – URL: <https://pelevinlive.ru/46>
66. Пелевин, В.О. Путешествие в Элевсин / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2023. – 480 с.
67. Пелевин, В.О. Священная книга оборотня / В.О. Пелевин. – М.: ЭКСМО, 2004 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 381 с.
68. Пелевин, В.О. Чапаев и Пустота / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2003 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). – 413, [1] с.
69. Пименова, А.В. Концептуальная метафора в кинематографичной прозе (на примере романов Виктора Пелевина): дис. ... канд. филол. наук: 5.9.5 / А.В. Пименова. – СПб., 2026. – 228 с.
70. Пименова, А.В. Метафорический экфрасис как инструмент визуализации в романе Виктора Пелевина «Путешествие в Элевсин» / А.В. Пименова. – Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, 2024. – №10 (891). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metaforicheskiy-ekfrasis-kak-instrument-vizualizatsii-v-romane-viktora-pelevina-puteshestvie-v-elevsin>
71. Погорелова, И.Ю. Поэтика русского постмодернизма: монография / И.Ю. Погорелова. – Пятигорск: Пятигорский государственный университет, 2020. – 166 с.
72. Прессман, Л.П. Кинофильм-экранизация на уроках литературы / Л.П. Прессман. – Литература в школе, 1964 – №1. – С. 44-45.
73. Прокина, Е.П. Интермедиаальная теория в методологии науки о культуре / Е.П. Прокина. – Известия УрФУ. Серия 1 Проблемы образования, науки и культуры, 2025. – Т. 31. – № 4. – С. 155-162

74. Прядкин, П. Рецензия на фильм «Generation П» / П. Прядкин. – Film.ru: интернет-портал о кинематографе, 2011. – URL: <https://www.film.ru/articles/vot-i-ne-polnyy-p>
75. Романичева, Е.С. Учим читать постмодернистский текст: лабораторная работа по рассказу Виктора Пелевина «Ника» / Е. С. Романичева. – Литература: приложение к газете «Первое сентября», 2005. – № 24. – URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200502408>
76. Сидорова, А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы: литература, живопись, музыка: диссертация ... кандидата филологических наук / А.Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
77. Симонова, С.А. К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника / С.А. Симонова. – Вестник ВГИК, 2011. – №4 (10). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-sootnosheniya-ekranizatsii-i-literaturnogo-pervoistochnika>
78. Субботин, Д.И. Методика изучения прозы А.П. Чехова с использованием кинематографических трактовок в условиях базового и профильного обучения в 10 классе средней школы: диссертация ... кандидата педагогических наук / Д.И. Субботин. – М., 2004. – 225 с.
79. Тишунина, Н.В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина. – Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Серия «Symposium». – № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149-154.
80. Трябин, Н. Дефицит человечности [рецензия на фильм «Ампир V»] / Н. Трябин. – Литературная газета, 2022. – № 14 (6828). – Разд.: Культура. – URL: <https://lgz.ru/article/defitsit-chelovechnosti/>
81. Хаминова, А.А., Зибельман Н.Н. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки / А.А. Хаминова, Н.Н. Зибельман. – Вестн. Том. гос. ун-та, 2014. – №389. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1>

82. Ханзен-Лёве, О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2016. – 503 с.

83. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности – М.: Аграф, 2006. – 701 с.

84. Швец, А. Интермедиальность: очерк (истории) понятия / А. Швец. – Новое литературное обозрение, 2024. – № 187. – С. 330-341.

85. Шуралев, А.М. Анализ внутритекстовых интермедиальных включений при подготовке школьников к итоговому сочинению / А.М. Шуралев, Л.Х. Асаева. – Литература в школе, 2024. – № 1. – С. 105-116.

86. Щучкина, Т.В. Циклическое единство малой прозы В. Пелевина (сборник рассказов «Синий фонарь») / Т.В. Щучкина. – Вестник СПбГУ. Язык и литература, 2009. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsiklichesкое-edinstvo-maloy-prozy-v-pelevina-sbornik-rasskazov-siniy-fonar>

87. Эко, У. Имя розы / У. Эко – М.: Астрель, 2011. – 670, [1] с.

88. Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. / У. Эко. – Екатеринбург: Деловая книга, 2016. – 504 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-chitatelya-v-tekste>

89. Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики: сборник научных статей по итогам Всероссийской научно–практической конференции / редкол.: Н. Б. Кириллова (отв. ред.) и др. – М.; Екатеринбург: Уральский рабочий, 2006. – 284, [1] с.

90. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.

91. Яровикова, Ю.В. К вопросу о категориальном определении экфрасиса / Ю.В. Яровикова. – Филология: научные исследования, 2019. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kategorialnom-opredelenii-ekfrasisa>

ОТЗЫВ

научного руководителя д-ра филол. н., доцента
Анисимова Кирилла Владиславовича
на выпускную квалификационную работу
обучающегося филологического факультета
КГПУ им. В.П. Астафьева

Анненкова Ростислава Сергеевича

на тему «Интермедиаальные аспекты поэтики романов Виктора Пелевина: от нарратива к экранизациям (литературоведческий и методический аспекты)»

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Направление 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность / Программа

Русский язык и литература

№	Параметры оценивания	высока	средняя	слабая	отсутствует
1.	Четкость, логичность структуры работы и изложения материала		√		
2.	Знакомство с основными источниками по теме		√		
3.	Способность к самостоятельному анализу, выводам и обобщениям		√		
4.	Степень вхождения в проблематику, владение методологией исследования		√		
5.	Достоверность результатов исследования		√		
6.	Филологическая эрудированность и научный стиль изложения		√		
7.	Количество и качество анализа языкового материала			√	
8.	Глубина раскрытия темы		√		
9.	Личный вклад в раскрытие темы			√	
10.	Ответственность в отношении к работе		√		
Я совсем недолго был знаком с Р.С. Анненковым. Работу на сформулированную тему выпускник предоставил сразу целиком. Срез проблематики, интересующей студента, здесь представлен, в принципе, вполне детально – присутствует и теория, и отдельные разборы. Реферативность ощущается, однако критических отметок не достигает. Представленная к защите выпускная квалификационная работа на тему «Интермедиаальные аспекты поэтики романов Виктора Пелевина: от нарратива к экранизациям (литературоведческий и методический аспекты)» удовлетворяет требованиям, предъявляемым к выпускной квалификационной работе бакалавра, и заслуживает оценки «хорошо».					
Рекомендация научного руководителя		Рекомендую допустить ВКР к защите			

Анисимов К.В.,
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры мировой литературы и
методики ее преподавания,
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный
педагогический
университет им. В.П. Астафьева»

9.06.2026 г.



СПРАВКА

о результатах проверки текстового документа
на наличие заимствований

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
"КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.П.
АСТАФЬЕВА"

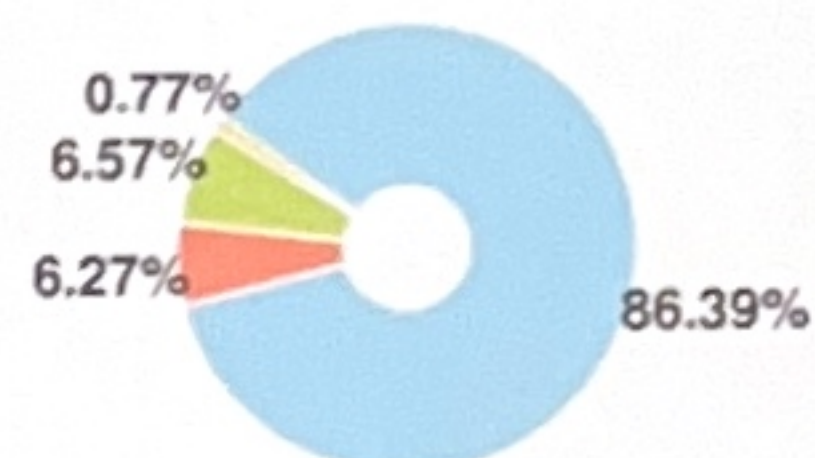
ПРОВЕРКА ВЫПОЛНЕНА В СИСТЕМЕ АНТИПЛАГИАТ.ВУЗ

Автор работы: Анненков Ростислав
Самоцитирование
рассчитано для: Анненков Ростислав
Название работы: Интермедиаальные аспекты поэтики романов Виктора Пелевина: от нарратива к экранизациям
(литературоведческий и методический аспекты)
Тип работы: Выпускная квалификационная работа
Подразделение: Филологический факультет КГПУ им. В.П. Астафьева

РЕЗУЛЬТАТЫ

СОВПАДЕНИЯ	6.27%
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	86.39%
ЦИТИРОВАНИЯ	6.57%
САМОЦИТИРОВАНИЯ	0.77%
ИИ-КОНТЕНТ	0%

ДАТА ПОСЛЕДНЕЙ ПРОВЕРКИ: 14.06.2026



Структура
документа:

Модули поиска:

Проверенные разделы: основная часть с.8-21, 23-40, 43-61, титульный лист с.1, содержание с.2-3, введение с.4-7, выводы с.21-23, 40-42, 61-67
Интернет Плюс; СПС ГАРАНТ: нормативно-правовая документация; Шаблонные фразы; Профессиональная лексика. Юриспруденция; Профессиональная лексика. АПК и биотех; PubMed; Патенты СССР, РФ, СНГ; Профессиональная лексика. Медицина; СМИ России и СНГ; Публикации eLIBRARY; Переводные заимствования; ИПС Адилет; IEEE; Коллекция НБУ; Медицина; Цитирование; Сводная коллекция научных работ Беларуси; Перефразирования по базе публикаций открытого доступа PubMed; СПС ГАРАНТ: аналитика; Перефразирования по коллекции IEEE; Кольцо вузов; Перефразирования по Коллекции открытых публикаций международных издательств; Публикации РГБ; Сводная коллекция ЭБС; Переводные заимствования IEEE; Коллекция открытых публикаций международных издательств; Переводные заимствования по коллекции...

Работу проверил: Анисимов Кирилл Владиславович

ФИО проверяющего

Дата подписи:

18.06.2026



Чтобы убедиться
в подлинности справки, используйте QR-код,
который содержит ссылку на отчет.

Ответ на вопрос, является ли обнаруженное заимствование
корректным, система оставляет на усмотрение проверяющего.
Предоставленная информация не подлежит использованию
в коммерческих целях.

Согласие

на размещение текста выпускной квалификационной работы обучающегося
в ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева

Я, Аншенин Ростислав Сергеевич

(фамилия, имя, отчество)

разрешаю КГПУ им. В.П. Астафьева безвозмездно воспроизводить и размещать (доводить до общего сведения) в полном объеме и по частям написанную мною в рамках выполнения основной профессиональной образовательной программы выпускную квалификационную работу бакалавра

на тему: Интермедиапоэзия: аспекты поэтики романов В. Дункина: от нарратива к экранному тексту
(литературоведение и медиаведение)

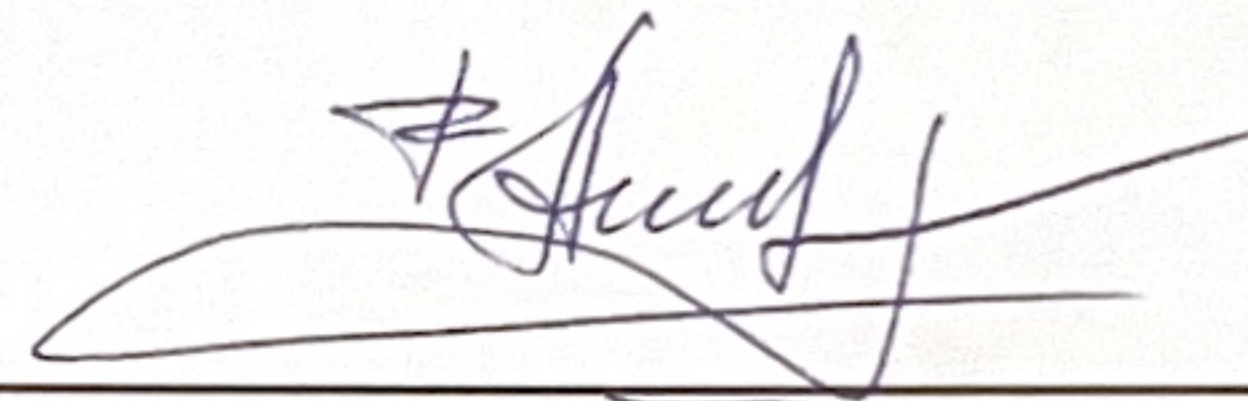
(название работы)

(далее ВКР) в ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева, расположенной по адресу <http://elib.kspu.ru>, таким образом, чтобы любое лицо могло получить доступ к ВКР из любого места и в любое время по собственному выбору, в течение всего срока действия исключительного права на ВКР.

Я подтверждаю, что ВКР написана мною лично, в соответствии с правилами академической этики и не нарушает интеллектуальных прав иных лиц.

5.06.2026

(дата)



(подпись)