

Научная статья  
УДК 82-1/-9  
doi: 10.17223/23062061/38/3

## ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ВИДЫ ПРОДУКТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АВТОРОВ

Ирина Александровна Айзикова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,  
Томск, Россия, wand2004@mail.ru*

**Аннотация.** Рассмотрена опубликованная на портале Проза.ру в 2000–2020-е гг. малая проза непрофессиональных авторов, представляющая собой результат продуктивной художественной рецепции прозы А.П. Чехова и реализующаяся в разных видах трансформации произведений русского классика. Путем случайной выборки для анализа были отобраны 25 сочинений. В них выявлены разновидности рецепции, преобладающие – простейшие в художественной рецепции: прямая, формальная. Сделан вывод о том, что малая сетевая проза непрофессиональных авторов, являющаяся ремейками, пастишами, пародиями, парафразами чеховской прозы, отражает трансформации современного цифрового общества, в определенной мере характеризует современный литературный процесс, раскрывает трансформацию понятий художественная литература, литературное творчество, чтение, она востребована читателями портала, влияя на формирование современной читательской аудитории и современного читателя-писателя.

**Ключевые слова:** проза, А.П. Чехов, современная отечественная проза, креативная (продуктивная) рецепция, непрофессиональные писатели

**Благодарности.** Результаты были получены в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России, проект № FSWM-2025-0016.

**Для цитирования:** Айзикова И.А. Проза А.П. Чехова в современной отечественной литературе: виды продуктивной художественной рецепции непрофессиональных авторов // Текст. Книга. Книгоиздание. 2025. № 38. С. 55–91. doi: 10.17223/23062061/38/3

Original article

## **ANTON CHEKHOV'S PROSE IN MODERN RUSSIAN LITERATURE: TYPES OF PRODUCTIVE ARTISTIC RECEPTION BY NON-PROFESSIONAL AUTHORS**

**Irina A. Ayzikova**

*National Research Tomsk State University,  
Tomsk, Russian Federation, wand2004@mail*

**Abstract.** In the modern literary process, the productive or creative reception of Russian classics has become noticeably more relevant, attracting active research attention. Noting the vagueness of the concept of "creative/productive reception" (from convergence with intermediality to the interpretation of this type of reception as "perception and reinvention based on perceived own thoughts, ideas, texts; the intersection of impact and perception, "recreation" and "re-creation", leading to the generation of meaning, scientists (S.E. Trunin, M.S. Sloistova, V.V. Abramovskikh, and others) build a typology of such a reception. However, the available typologies and, accordingly, the research field exclude productive artistic reception that is not related to the professional one: works created as a result of the reception of classics by non-professional authors, which constitutes the subject of the proposed research, determines its aim, relevance and novelty. This article on the creative reception of Chekhov's works by modern non-professional authors presents the collected material in the aspect of the problem of the text's existence and transformations in a digital society. The methodological basis is Michel Foucault's theory of social discourse, his understanding of the text as a product generated by specific socio-historical practices that define the theme, structure, modality, etc. and relegate to the background the individuality, uniqueness of the creative act of creating and perceiving the text. Within the framework of this theory, the leading role in modern textual and semantic generation, designed for the general reader, is obvious, realized most often not by a professional writer, but by a reader who transforms himself into a writer, not so much of the genre as of the text format, which means the way it is presented (in a broad sense), orienting the creation of the text to a certain the perception of the mass reader seen primarily as a consumer of content who highly appreciates the technical possibilities of presenting text, Internet communication about the text. By random sampling, 25 essays were selected and analyzed. Summarizing the main features of the presented corpus of texts, it can be seen that the range of Chekhov's writings that modern non-professional authors focus on in search of their author's "self" is mainly his early works, which become for them a kind of a universal text that generates their writings. On the other hand, the study shows how wide the range of modern works and their non-professional authors who respond to Chekhov's work is – they create a special kind of hypertext to the creative legacy of the classic writer. A significant result of the study is the

revealed paradigm of the author's receptive strategies – from remake to paraphrase, from simplification of the meanings of the classic works, which is most common, to new meanings, which, however, are very far from Chekhov's. The most popular type of reception is artistic, direct, and formal (according to M.S. Sloistova's classification). The general conclusion is made that the small online prose of non-professional authors, which is the result of the productive reception of Chekhov's prose, characterizes the modern literary process and reveals the transformation of the concepts of fiction, literary creativity, reading. It is in demand by the readers of the portal, influencing the formation of a modern readership. However, all this requires a more complete argumentation and, consequently, the continuation of research on the problems stated in the article, which, in the author's view, should be carried out in line with the arguments of scientists about the modernization of society and all spheres of its activity, including culture.

**Keywords:** prose, Anton Chekhov, modern Russian prose, creative (productive) reception, non-professional writers

**Acknowledgments.** This research was supported by the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, Project No. FSWM-2025-0016.

**For citation:** Ayzikova, I.A. (2025) Anton Chekhov's prose in modern Russian literature: Types of productive artistic reception by non-professional authors. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing*. 38. pp. 55–91. (In Russian). doi: 10.17223/23062061/38/3

Текстопорождающая сила прозы А.А. Чехова – факт, давно доказанный и литературоведением, и самими практиками продуктивной художественной рецепции классика в отечественной литературе. Традициям и тенденциям такого рода рецепции творчества А.П. Чехова в современной русской литературе посвящен ряд исследований. Не претендуя на их обзор, коротко остановимся всего на двух работах в аспекте их методологии. Прежде всего, назовем кандидатскую диссертацию Ч. Шаопина «Традиции А.П. Чехова в современной русской литературе (конец XX – начало XXI века)» [1]. Опираясь на труды известных чеховедов: В.Б. Катаева (в первую очередь, его монографию «Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма»), З.С. Паперного, А.П. Чудакова, О.В. Богдановой, М.Н. Липовецкого и других и одновременно на методологию интертекстуальности, Ч. Шаопин исследует присутствие чеховских традиций в творчестве современных российских профессиональных авторов: В. Аксёнова, Ю. Буйды, Б. Акунина, Т. Толстой, Д. Рубиной и многих других, ставя своей целью выявление влияния на них русского классика. Наиболее важным для нас является следующее обобщение автора диссертации: «Характер обращений к творчеству А.П. Че-

хова вступает в противоречие с представлением о понятии “традиция”, которое предполагает бережное и уважительное отношение к наследию прошлого, осознание его как эталона и примера для подражания. Обращение современных писателей к наследию классической литературы (любой, не обязательно чеховской) под влиянием постмодернизма в общей массе носит прагматичный, экспериментаторский и иногда деконструктивный характер» [1. С. 5–6].

Обратим внимание на исследование Л.Е. Бушканец и Н.Ф. Ивановой, представленное в их статье «Переписывание Чехова в современной прозе: опыт Д.В. Драгунского», позицию которого авторы считают «репрезентативной для современной картины мира», «помогающей вскрыть причины, по которым современные авторы ведут постоянный внутренний разговор с Чеховым» [2. С. 101]. Говоря, по сути, о креативной рецепции, авторы оперируют терминами «псевдоклассика», «переписывание классики» и подобными. Объясняется это уже не только «постмодернистским мироощущением, что осмысливается как положительное явление (игра с чужими текстами), или отрицательное (нет “ничего святого”, деформация разрушает смыслы)», но и «отсутствием собственного воображения, соперничеством с предшественником и желанием его “переиграть”», «раздражением» и несогласием с предшественником, часто это раздражение вызывают не сами произведения классика, а их хрестоматийная интерпретация. Кроме того, берется во внимание стремление «проверить, как герои прошлого проявят себя в ситуации современности» [2. С. 102]. Общий вывод по исследованию звучит довольно однозначно: «Опыт современной литературы говорит об отчаянии современного человека и пока неудавшейся попытке найти что-то, на что можно было бы опереться, в отличие от Чехова» [2. С. 107].

Как видим, авторы нацелены на выявление влияния русского классика на современную русскую литературу, которое, по их мнению, выливается в разные формы: от интертекстуальных экспериментов до эпигонства. Так или иначе, исследовательское внимание обращено на диалог современного литературного процесса с классическим литературным наследием как источник порождения новых текстов и новых смыслов, нового читателя, новых читательских практик и способов восприятия текста.

Е.В. Абрамовских справедливо подчеркивает, что «для литературного процесса всегда было характерно появление произведений, вступающих в открытый диалог с текстами великих предшественников (литера-

турные мистификации, пародии, ремейки, продолжения)» [3. С. 91]<sup>1</sup>. Так, продуктивная или креативная рецепция русской классики актуализировалась в современном литературном процессе, привлекая активное исследовательское внимание. Отмечая размытость понятия «креативная/продуктивная рецепция» (от сближения с интермедийностью до интерпретации данного вида рецепции как «восприятия и перевоссоздания на основе воспринятого собственных мыслей, идей, текстов и т. д.; пересечения воздействия и восприятия, “воссоздания” и “пересоздания”, приводящего к порождению смысла» [5. С. 192]<sup>2</sup>), ученые между тем выстраивают разные теории и типологии рецепции художественного произведения, перекликаясь друг с другом.

Например, С.Е. Трунин понимает под рецепцией «текст-рецепцию»/«текст-отклик» [8. С. 17], свою типологию он строит на объекте рецепции, т. е. на тексте, воспринимаемом и создаваемом в результате восприятия, и выделяет *культурфилософскую* (ее объект – дневники, письма и т. д.) и *художественную* рецепцию (объектом выступает художественный текст). Последняя, в свою очередь, делится на *прямую* (объект – текст-первоисточник) и *опосредованную* (рецепция происходит через текст-посредник). Ряд исследователей видят в рецепции воссоздание и пересоздание, «переписывание» воспринимаемого текста, в основе их типологии оказывается сам процесс восприятия<sup>3</sup>. М.С. Слоистова, опираясь на С.Е. Трунина, рассуждает в своей статье о художественной рецепции, под которой понимает «процесс, состоящий из двух взаимосвязанных действий – восприятия художественного текста-источника и со-

---

<sup>1</sup> См. также [4].

<sup>2</sup> Отметим, что современные концепции воссоздания и пересоздания классического текста, т. е. ее креативной рецепции восходят к классическим теориям читательской рецепции и художественного восприятия Ф. Брентано, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, Г.-Р. Яусса, В. Изера, к диалогическим концепциям восприятия А.А. Потебни, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, В.В. Виноградова, Б.С. Мейлаха, В.В. Прокурова, М.В. Строганова и других. Особое место в этом ряду занимают труды М.М. Бахтина и его последователей, в которых читательское восприятие понимается как активное, продуктивное, продолжающее творчество писателя. По М.М. Бахтину, понимание должно быть творческим, чтобы «восполнить» текст автора. «Понимание, – пишет М.М. Бахтин, – восполняет текст, оно активно и носит творческий характер» [6. С. 346]. Вслед за Бахтиным о читательской позиции сотворчества пишут В.И. Тюпа, Н.Д. Тмарченко, С.Н. Бройтман (см., например, [7. С. 77–105]).

<sup>3</sup> Кроме названных работ Ч. Шаопина, Л.Е. Бушкенца и Н.Ф. Ивановой, можно назвать работы В.Г. Зинченко, В.Г. Зусмана, З.И. Кирнозе, Ю.А. Гимрановой, А.Ж. Ильясовой [1, 2, 5, 9, 10] и многих других.

здания на его основе собственного текста с отсылками к источнику (аллюзиями и реминисценциями), т. е. интертекста» [11. С. 113]. Далее автор встраивает в свою типологию *продуктивную рецепцию*, предполагающую создание текста на основе первоисточника, указывая, что этот вид рецепции впервые был представлен в трудах М. Наумана [12], «чтобы подчеркнуть творческую составляющую рецепции и отделить ее от простого восприятия» [11. С. 113].

В рамках продуктивной рецепции М.В. Загидуллина [13. С. 34] выделяет *внутрицеховую* рецепцию, понимая под ней «профессиональное чтение», т. е. восприятие текста одного писателя другим и создание последним на его основе своего сочинения. Ученый выделяет несколько подвидов внутрицеховой рецепции в зависимости от типа взаимодействия между писателями, участниками такой рецепции («приязнь», ученичество и вражда) [13. С. 34].

В исследования Е.В. Абрамовских [3, 4 и др.] вводится понятие *креативная рецепция*, которое интерпретируется как явление, близкое к продуктивной рецепции, но предполагающее продолжение автором-реципиентом первоисточника. Судя по работам этого исследователя, она считает свой термин синонимичным термину М. Наумана (т. е. креативная = продуктивная рецепция), с чем не соглашается М.С. Слоистова, обращающаяся к типологиям С.Е. Трунина и М.В. Загидуллиной и предлагающая понимать под креативной рецепцией продуктивную художественную внутрицеховую, а под рецепцией «восприятие текста читателем, приводящее к возникновению его собственных идей, выводов, умозаключений и т. д.» [11. С. 114]. Возвращаясь к концепции и типологии Е.В. Абрамовских, М.С. Слоистова вводит в создаваемую ею такие разновидности креативной рецепции, как *классическая* (с четырьмя выделяемыми ею стратегиями: *формальная* – заимствование сюжета, его элементов, мотивов; *аутентичная* – развитие авторского замысла; *нейтральная* – не усиливает авторский замысел, но и не противоречит ему; *антитетическая* (развивает замысел автора в не предусмотренном им направлении) и *постмодернистская* – с *конгениальной* стратегией (развивается подтекст авторского замысла) и *игровой* («состоит в пародировании текста-первоисточника, постмодернистской иронии по отношению к нему, интертекстуальному “сталкиванию” различных (а подчас и противоположных) по содержанию произведений в собственном тексте») [11. С. 117].

Как видим, из имеющихся типологий и, соответственно, исследовательского поля выпадает продуктивная художественная рецепция (в понимании М.С. Слоистой, с которой мы соглашаемся), не относя-

щаяся к внутричеховой, т. е. тексты, созданные в результате рецепции классики непрофессиональными авторами, что и составляет объект и предмет предлагаемого исследования, определяет ее цель, актуальность и новизну.

В русле проблематики креативной рецепции в абсолютном большинстве научных статей анализируются сочинения профессиональных писателей. Так, Ю.А. Гимранова, размышляя о креативной рецепции В. Пелевиным тургеневских рассказов, уводит исследование в методологию интертекстуальности: «Как область чувственного, иррационального познания окружающей действительности, литература ориентирована на эмоциональную отдачу, а также на субъективное восприятие. Современный писатель является прежде всего читателем классической литературы, поэтому обе эти позиции могут быть объединены в одном лице. Соответственно, интертекстуальность литературы эпохи постмодерна не что иное, как единство творческого замысла современного писателя и его читательской рецепции классического произведения. Таким образом, автором становится читатель, излагающий свою концепцию в каком-либо произведении, или проявляющий “креативную рецепцию претекста на страницах собственного художественного текста”» [9. С. 238]. Попутно указывается на то, что «обращение современной русской литературы к классическому интертексту способствует расширению читательской аудитории как маркетинговой цели за счет использования всеми узнаваемого претекста, а также приводит к актуализации, оживлению классического текста» [9. С. 237].

М.С. Слоистова как образцы креативной рецепции в аспекте ученических отношений писателя со своими предшественниками (см.: [11]) рассматривает сочинения Д. Фаулза. Креативные рецепции сочинений Ф.М. Достоевского Б. Акуниным, В. Пьецухом, Ю. Буйдой трактуются А.Ж. Ильясовой как факты «создания культурного полилога в пространстве русской литературы, актуализации творчества классика, переоценки ценностей, опровержение устоявшихся канонов» [10. С. 133].

В жанровом ключе исследователями В. Верма и В.В. Мароши рассматривается креативная рецепция романа Достоевского «Преступление и наказание» в произведениях современных русских писателей О. Селедцова и С. Шуляка. Из проведенного анализа сделан следующий вывод: «...в современной отечественной креативной рецепции творчества Достоевского “Преступление и наказание” становится свертхтекстом *par excellence* для порождения двух типов диаметрально противоположных жанров с точки зрения их отношения к классическому тексту – ремейка и пастиша. В жанре ремейка редуцируется философский, психологиче-

ский и религиозный смыслы романа, действие переносится в современный хронотоп, зато усложняется криминальная интрига и инверсируются отношения основных персонажей текста-донора. В ремейке используются только наиболее узнаваемые, ключевые словесные знаки и ситуации классического текста, однако сохраняются такие важнейшие его свойства, как связность и консекутивность нарратива. Этот жанр ориентирован на массового читателя, освоившего школьный канон классики» [14. С. 31]. В постмодернистском пастише, как указывают ученые, «основанном на фрагментарном использовании нескольких авторских классических текстов, обычно нарушена связность, единство хронотопа, идентичность персонажей, линейность сюжета и нарратива. Зато микрофрагменты пастиша в гораздо большей степени обнаруживают свою интертекстуальную соотнесенность с текстом-донором для “идеального читателя”, при условии, что он может распознать принадлежность частей авторского пазла» [14. С. 32].

Плодотворный, на наш взгляд, подход к рассматриваемому явлению предлагают М.В. Черкунова и Е.В. Пономаренко. Они исходят из того, что «современное общество характеризуется целым рядом существенных трансформаций, значительная часть которых обусловлена масштабным внедрением в жизнь человека электронных способов получения и распространения информации» [15. С. 169]. Обозначенный фактор, по мнению исследователей, имеет глубинный характер, влияя, кроме прочего, на когнитивные процессы и создания, и чтения (восприятия) текстов, а также на «ценностные установки и культурные стереотипы», в частности, отмечается поворот читателя (и автора) от традиционного печатного текста к «сетевым стратегиям создания и распространения речевых произведений» [15. С. 169], которые «учитывают технологические, формальные и эстетические особенности восприятия текста в сети, а также ожидания и предпочтения массовой сетевой читательской аудитории» [16. С. 10].

В ряде работ выявляются связанные с этим качественные изменения художественного текста: интерактивность, полимодальность, нелинейность, многоавторство, прагматическая ориентированность (см., напр.: [17]), откуда, в свою очередь, вытекают трансформации не только жанровой системы, но самого понятия *жанр*. В ряде работ оно становится практически синонимом понятия *формат*, не устоявшегося в науке и потому интерпретируемого по-разному. Так, М.В. Черкунова и Е.В. Пономаренко, рассуждая в своей статье об «эффективном сочетании краткости и емкости текста, его высокой смысловой насыщенности при минимальной физической протяженности нарратива», что, по их мнению,



«становится едва ли не основным требованием, определяющим успех произведения» [15. С. 169], или, по словам С.Н. Леденевой, его «коммуникативную эффективность» [18. С. 97–98], оперирует, вслед за М.Н. Лебедевой [19], З.А. Кучуковой, Л.Б. Берберовой [20], Л.Г. Хоревой [21], понятием «сверхмалых жанров сетевой литературы» (у М.Н. Лебедевой – «микрожанры») и наряду с ним терминами «малоформатные произведения», «малоформатные сетевые нарративы». По определению М.В. Черкуновой и Е.В. Пономаревой, «малоформатные произведения» представляют собой «некий жанровый гибрид, уникальную форму нарратива» сетевой литературы [15. С. 170]. В данном случае под форматом понимается объем произведения, что близко к трактовке формата как издательского термина, под которым понимается размер листа, книги.

В предлагаемой статье, посвященной трансформации текстов, созданных в результате продуктивной художественной рецепции творчества А.П. Чехова современными непрофессиональными авторами, представим собранный материал именно в аспекте проблемы бытования текста и его преобразований в цифровом обществе.

Методологической основой расширения нашего понимания продуктивной художественной рецепции является теория социального дискурса М. Фуко, его понимание текста как продукта, порождаемого конкретными социально-историческими практиками, задающими тематику, структуру, модальность и т. д. и отодвигающими на второй план индивидуальность, неповторимость творческого акта создания и восприятия текста. В рамках этой теории очевидна ведущая роль в современном тексто- и смыслопорождении, рассчитанном на массового читателя, реализуемом чаще всего не профессиональным писателем, а читателем, трансформирующим себя в писателя, не столько жанра, сколько формата текста, под которым мы понимаем способ его предъявления (в широком смысле), ориентирующий создание текста на определенное восприятие массового читателя, в котором видится прежде всего потребитель контента, может быть, не очень хорошо разбирающийся в эстетике и поэтике текста, но высоко ценящий технические возможности предъявления текста, интернет-коммуникацию по поводу текста.

Жанры и дискурсы, более или менее устойчивые традиционные модели текста, сегодня всё чаще начинают определяться форматами, причем пользователь требует всё новых и новых форматов, поскольку последние для него представляют особую ценность, что, возможно, демонстрирует наступление эпохи не жанрового, а форматного мышления, значительно более жесткого, чем жанровое, требующего от автора «формовки» (термин Е. Добренко) определенного типа текста, автора,

читателя и определенных стратегий чтения. Формат встраивается в ту или иную жанровую модель, становится не только ее составляющей, но генератором ее глубинной трансформации – возникают форматная и неформатная литературы, что не следует, разумеется, рассматривать в оценочном плане.

Строгое жанровое мышление, как известно, периодически сменяет декларативную свободу творчества в истории литературного процесса. В переживаемый нами период эпохальной переходности, когда авторами легко и сознательно размываются все жанровые границы, наблюдается стремительное расширение корпуса форматов (к традиционным письменным – устным, рукописным – печатным добавляется длинный ряд новых форматов, поддерживаемых новыми цифровыми технологиями, социокультурными сдвигами и проч.), что призвано, вероятно, упорядочить, стабилизировать современный литературный процесс (возможно, даже управлять им). Именно поэтому понятия формата, форматной и неформатной литературы сегодня требуют осмысления и не только в области профессионального, но и непрофессионального литературного творчества.

Рассуждая о названных проблемах, Л. Рэйда в первую очередь определяет особенности неформатной литературы: «Суть явления выражена в его названии, и сводится она к тому, что автор работает не по формату, не ориентируясь на требования, которые к книге предъявляются извне – издательством, читательской аудиторией, сложившимися внутри жанра правилами и т. д.» [22]<sup>4</sup>. Соотнося понятия формат и жанр, автор указывает: «Собираясь написать какое-то произведение, автор форматной ли-

---

<sup>4</sup> Автор приводит показательные примеры, разъясняющие его понимания неформатной литературы: «Издательство, к примеру, говорит – мы хотим книгу на 12–15 авторских листов. А автор написал 7 или 40. Автор “форматной литературы” даже не увидит здесь проблемы. Нужно для издания еще пять авторских листов? Сейчас допишем. Нужно разбить один роман на два и впихнуть между ними промежуточный финал и лишнее вступление? Да без проблем. А вот для “неформатчика” это – серьезная проблема, а порой даже неразрешимый внутренний конфликт. Он считает, что, если искусственно подстраивать свой текст под подобные требования, текст станет хуже, потеряет цельность и гармонию. Для автора неформата текст и то, что его составляет – композиция, идея, проблематика, язык... – бесспорно важнее, чем все то, что к тексту только *прилагается* – издание, реклама, лайки, конкурсы et cetera. <...> Автор неформата говорит – я в курсе, что читатели не склонны читать описание рассвета или рефлексии персонажа на десять страниц. Но я считаю, что я смогу написать рефлексии персонажа на десять страниц так, что читатель будет в восхищении и попросит еще. Добиться от читателя такой реакции – это *моя* ответственность, а не ответственность читателя» [22].

тературы думает – какие жанры сейчас пользуются популярностью среди читателей?... Для неформатчика подобные вопросы звучат дико». Приведем еще одно, принципиальное для нас положение Л. Райда о формате и неформате: «Само по себе это не плохо и не хорошо, точнее, это может быть как очень плохо, так и очень хорошо» [22].

К позиции Л. Рэйда очень близка Д. Маркова. Рассуждая о двух публикациях в «Вопросах литературы» – «Лопнувший формат» Е. Луценко о Д. Рубиной [23] и «Разрыв шаблона» Г. Аросева об А. Дмитриеве [24], она пишет о фигурирующих в заглавиях статей терминах следующее: «В статье о Дине Рубиной речь идет о формате, присущем массовой и мидл-литературе, причем предельно ясно, почему он “лопнувший”: фиксируется движение от форматных романов (“Синдикат”, “Вот идет Мессия”, “Последний кабан из лесов Понтеведра”) к тем, в которых канва формата начала рваться под натиском “жизненности и оправданности повествования” и окончательно не выдержала вторжения автобиографичности, оттесняющей “ловко смонтированный бытовой сюжет” (“На Верхней Масловке”, “На солнечной стороне улицы”)). И далее Д. Маркова выделяет два вида формата, у Рубиной в частности: формат-формула и формат-форма (последнюю, по мнению Д. Марковой, всегда диктует содержание. – И.А.), «разница между ними прежде всего в том, что второй писательница выбирает и устанавливает сама, первый – вычитывается извне» [25. С. 197, 198]. Комментируя статью Г. Аросева, Д. Маркова делает важное для нас уточнение в понимании формата-формулы: «Образец, трафарет, штамп – все это характеристики формата-формулы» [25. С. 198].

Д. Леоньев, определяя фэнтези и другие виды современной литературы, называет их «литературными технологиями создания миров» [26] и утверждает, что «проблема формата – это более общая проблема, охватывающая не только большинство жанров литературы, но и другие искусства, особенно кино<sup>5</sup> и музыку. Суть ее в вычленении основных

---

<sup>5</sup> И.Н. Кемарская в своей докторской диссертации, посвященной форматной драматургии телевизионного произведения в медийном пространстве цифровой эпохи, пишет: «Рассмотрение форматной драматургии телевизионного произведения в медийном пространстве цифровой эпохи предполагает неизбежное разворачивание процесса исследования <...> к формализации креативных механизмов создания сюжетно-образной концепции ТВ-произведения» [27. С. 5]. «В свете постмодернистских установок, – считает автор, – телевизионный контент обретает креативную ценность, подчиняясь “новой эстетике серийности” (“серийности”, “вариативности”), которую Умберто Эко без тени иронии трактовал как широкое цивилизацион-

жанроспецифических компонентов, обеспечивающих спрос на данный жанр, и постановки на поток производства взаимозаменяемых произведений по известной рецептуре». Принцип формата, по мнению Д. Леонтьева, «по сути, отменяет основополагающий для классического искусства принцип авторства» [26]. Он усматривает, как «довольно отчетливо во всех видах искусства, хотя и с неодинаковыми темпами, наблюдается расслоение на два потока продукции: форматную и авторскую». Также отрицая оценочный подход к рассматриваемым явлениям, Д. Леонтьев пишет: «Форматная литература – литература для эмоций, в отличие от авторской – литературы для личности. Достоинства той и другой во многом противоположны. Форматная литература хороша, когда она доставляет читателю эмоциональные переживания, не сильно расходящиеся с его ожиданиями, и не заставляет его «париться». Авторская, наоборот, хороша, когда она позволяет читателю выйти за рамки ожидаемого и открыть для себя в этом мире что-то новое» [26]<sup>6</sup>.

Отталкиваясь от оценочного подхода, в рамках названных аспектов и методологических подходов, рассмотрим прозу второй половины 2000-х – начала 2020-х гг., созданную в цифровых форматах с использованием принципов и/или технологий продуктивной художественной рецепции – в фокусе нашего внимания, как было сказано выше, современная цифровая проза, порожденная восприятием творчества А.П. Чехова непрофес-

---

ное понятие или «...если угодно, синоним повторительного искусства» <...> Само существование телевизионных программ как экранной периодики основывается на потенциально бесконечных вариациях уже однажды найденного, насыщении новым содержанием повторяющейся структуры, лежащей в основе отдельных программных выпусков. Эта единая основа телепрограммы обозначается обобщающим понятием «формат»» [27. С. 6]. С точки зрения И.Н. Кемарской, «применение форматного подхода открывает возможности управления процессами креативного создания... экранных (и безэкранных)... текстов: на уровне эффективного выстраивания коммуникационной цепи «авторы – аудитория»; на уровне создания генеративной самовоспроизводящейся драматургической структуры; на уровне холистического понимания внутренних механизмов функционирования модели, ее исходно инновационной природы при потенциально бесконечной вариативности возможных повторений» [27. С. 25].

<sup>6</sup> Отметим, что в рамках осмысления явлений форматной и неформатной литературы начинает использоваться и еще одно понятие – формульное письмо, которое в области литературы характеризуется использованием стандартных повествовательных или драматургических конвенций, опирающихся на стереотипы, предписываемые конкретной культурой определённого времени. См.: [28, 29].

сиональными писателями<sup>7</sup>, публикующимися на портале Проза.ру (<http://www.proza.ru>)<sup>8</sup>. Как отмечают немногочисленные исследователи, непрофессиональные художественные тексты, связанные с «духом времени», наиболее эффективно рассматривать именно как «дискурсивное явление, моделируемое... на трех уровнях: дискурсивная практика (условия порождения и восприятия) – текст – социальная практика»<sup>9</sup>.

Обусловленные и по содержанию, и по форме авторским прочтением сочинений Чехова, полностью или частично, с разной степенью талантливости построенные на чеховских сюжетах, образах, стилевых особенностях, цитатах, они заслуживают исследовательского внимания, поскольку, во-первых, по-своему отражают современный литературный процесс, для которого характерна особая, креативная рецепция классики, предполагающая активные трансформации автором исходного классического текста как источник творчества, способ художественного самовыражения, творческого поиска, механизм текстопорождения. Во-вторых, тексты, созданные в рамках креативной рецепции, привлекают исследовательское внимание тем, что демонстрируют современное понимание ключевых для литературы категорий: текст, чтение, автор, читатель.

При всем разнообразии индивидуальных авторских портретов исследуемой нами прозы и формы их представления читателям на личных страницах портала довольно легко можно выявить их типичные черты и на этом основании смоделировать общий портрет автора цифровой прозы, созданной в рамках креативной рецепции А.П. Чехова. Для начала

---

<sup>7</sup> Необходимо оговориться, что анализ материалов мы проводим вне контекста похожих сочинений (фанфиков) и практик фанфикшен, не обращаемся к связанному с этим широкому научному контексту, что требует отдельного исследования.

<sup>8</sup> О портале см., напр.: [30. С. 117].

<sup>9</sup> См.: [30, 31]. Автор опирается на концепцию Н. Фэркло, который определяет дискурс (заметим, в духе М. Фуко) как «важную форму социальной практики, которая одновременно и воспроизводит, и изменяет знания, идентичности и социальные взаимоотношения..., в то же время сам дискурс формируется другими социальными практиками и структурами» [30. С. 118] и исходит из того, что «динамика и интерактивность, свойственные интернет-коммуникациям, привели к размыванию четкой оппозиции адресата и адресанта», что «теперь роли говорящего и пишущего взаимозаменяемы: каждый может быть не только читателем, но и писателем», что «для интернет-пользователей значима и сама возможность персонализации, т. е. самостоятельного формирования виртуального пространства, которое является новой формой социального взаимодействия и служит средством самоидентификации. Наиболее значимую роль в таком процессе самоидентификации пользователей играют порождаемые ими тексты» [30. С. 118].

представим некоторых авторов анализируемых в статье сочинений через их самопрезентации (выборка авторов и анализируемых сочинений – случайная<sup>10</sup>).

Эдуард Ратников, автор сочинения «Любопытно», опубликованного с жанровым подзаголовком «Ремейк рассказа Чехова», представляет себя следующим образом<sup>11</sup>: «Как ФАКТ, я, как и многие, не писатель. Пишу для себя, но рад, когда что-то прочитано ВАМИ» [32]. Юрий Бурчак-Находка, автор рассказа «Хамелеон» (опубликован с жанровым подзаголовком: ремейк рассказа Чехова А.П.) пишет о себе: «Пишу как могу. Вкривь да вкось с ошибками. Не ругайте сильно, я потом переживаю! Но всё таки накатал книгу!!! И опубликовал... правда, только в цифровом виде<sup>12</sup>. Её можно почитать и оценить здесь: [https://ridero.ru/books/widget/rossiya\\_rodina\\_slonov/](https://ridero.ru/books/widget/rossiya_rodina_slonov/). Старался как мог, чтобы получилось увлекательно и не скучно. Есть главная интрига, есть основная мысль, есть о бизнесе, о любви, об отношениях в семье, есть о сексе. Есть страшное, но в основном смешное! Всё в объёмке из приключений, смешных и глупых недоразумений. Читайте! Наслаждайтесь! PS-правда на Ridero только 20% книги, но я вышлю её целиком любому пользователю сайта, который захочет узнать чем закончилась эта история. Абсолютно бесплатно! Не из-за того, что она дрянная, а потому, что я не жлоб какой-нибудь, а просто добрый самаритянин» [33]. Екатерина Привольнева, автор повести «Дуэль. Римейк пьесы А.П. Чехова Медведь», представляет себя на личной странице подборкой цитат: «Что он называет резкостью? И разве я резка? А может, у меня просто нет времени деликатно обманывать, прикрывая горькую правду фальшивой позолотой хороших манер?» (Эрих Мария Ремарк «Жизнь взаймы»); «Недостойно думать, что ты не в состоянии достичь того, чего достигали великие мастера. Ведь мастера прежде всего люди, как и все мы. Рассуждая так, ты уже на Пути» (Ямамото Цунэтомо. Хагакурэ); «Сомнение губит даже гениального человека» (Луиза Мэй Олкотт. Маленькие женщины)...» [34]. Подборкой цитат из И. Бунина, И. Бродского, А. Франса, А. Шопенгауэра представляет себя и В.Н. Полетаев [35].

---

<sup>10</sup> В статье представлены результаты анализа 25 сочинений непрофессиональных авторов, опубликованных на портале Проза.ру в 2000–2020-е гг.

<sup>11</sup> Здесь и далее при цитировании сохранены авторские орфография, стилистика, пунктуация, особенности набора.

<sup>12</sup> Имеется в виду печатное издание Ю. Бурчака-Находки «Россия – родина слонов».

Сергей Кокорин, автор рассказа «Почта Деда Мороза», так же как и автор рассказа «Тонкий и толстый. Прошлое уходит. Ремейк» Сергей Десимон, автор пародий «Диван и девушка», «Умный уборщик», «Швабра» на рассказы А.П. Чехова «Баран и барышня», «Умный уборщик» и «Размазня», именующий себя Акакием Полиграфовичем Зимбершмундцем, представляются списком своих произведений. Автор рассказа «Послание Деду Морозу ремейк» называет себя Юрием 25, на личной странице портала представляясь так: «Я пишу в основном юмористические, эротические произведения или в сочетании. Кому такое нравится – милости прошу))))» [36]. Алексей Ольгин, автор рассказа «Чеховская пепельница», открывает личную страницу на Прозе.ру обращением к своим читателям: «К возможному Читателю. На “Прозе” размещены лучшие рассказы из семи изданных юмористических книг, а также и новые рассказы. Автор избрал стиль коротких рассказов, чтобы не утомлять читателя и не отнимать у него драгоценное время. Сюжеты взяты из всем известной жизни, но окрашены улыбкой или иронией, а также вопреки бытующему юмору на современной эстраде. Автор рассчитывает на внимательное, неторопливое прочтение и на оценку авторских приемов, литературных находок и образности языка непростого жанра. А. Ольгин» [37]. Сергей П. Емельченков, создавший несколько рассказов и собравший их в цикл «Таланту А.П. Чехова», использует литературный псевдоним Серж Пьетро и предлагает читателям довольно развернутую справку о себе, сообщая, что он – «академик Международной академии информатизации (МАИ), Международной академии интеллектуальных наукоёмких систем (МАИНС), инженер, изобретатель, математик..., советник Российской Федерации второго класса, постоянный член Совета экологической безопасности (экология знаний) Внешнеполитической ассоциации – секретариата Всемирного совета экс-министров иностранных дел..., автор книг (интернет-публикации): Цифры человечества. Ритмы человечества. Проблемы человечества. Теории человечества. Тезаурус незнаний..., автор переводов текстов песен с итальянского, французского, корсиканского, болгарского <...>. Оригинальный перевод с английского более ста сонетов Шекспира. Перевод с древнеславянского поэмы “Слово о полку Игореве”. <...> Номинирован на соискание Национальных литературных премий “Поэт года 2014, 2015, 2016, 2017”, “Наследие”, “Писатель года 2018, 2020”, “Георгиевская лента”, литературной премии имени Сергея Есенина “Русь моя”, “Песни”» [38].

Примеры можно продолжать. Но уже из приведенных вырисовывается следующая тенденция: большая часть авторов<sup>13</sup> в первую очередь подчеркивают, что они непрофессиональные писатели и вообще не писатели, пишут для себя, «как могут» (отсюда часто встречающаяся самоирония в представлении себя читателям), обращаясь за сюжетами и героями ко «всем известной жизни», что диктуется сознательной ориентацией на отражение в произведении правды жизни, не прикрытой «фальшивой позолотой хороших манер». Между тем авторы радуются, если у них находятся читатели, стараются затрагивать разные темы, чтобы привлечь их внимание, но их главная задача при создании текста – «не утомлять читателя, не отнимать у него драгоценное время»<sup>14</sup>, писать «увлекательно и не скучно», за которой стоят моделируемые ими процесс чтения и образ читателя. Чтение равно «наслаждение», отдых; читатель – любой заинтересовавшийся их сочинением, располагающий небольшим количеством времени, которое он может отдать чтению. Уже это позволяет рассматривать интересующие нас тексты как проявление дискурсивных практик, формируемых и определенным типом поведения автора и читателя и одновременно формирующих взаимодействия их коммуникативных, историко-культурных, социальных и т. д. установок, определяющих создание и восприятие текстов.

Корпус рассмотренных нами сочинений также нетрудно свести к некоторой модели: это в основном короткие рассказы<sup>15</sup>, вплоть до миниатюры, перекликающиеся в этом плане с излюбленным жанром Чехова (при иной, однако, чем у Чехова, мотивации использования лаконичного повествования, о которой уже было сказано выше: «не утомлять читателя, не отнимать у него драгоценное время»). Практически всегда они

---

<sup>13</sup> В нашей случайной выборке только 1 из 10 авторов представляет себя читателям как обладателя литературных премий, перечисляемых, кстати, после перечня достижений в иных областях: академик, инженер, математик, изобретатель, общественный деятель.

<sup>14</sup> При этом автор приведенного высказывания А. Ольгин пишет, что он «рассчитывает на внимательное, неторопливое прочтение и на оценку авторских приемов, литературных находок и образности языка» непростого, по его словам, жанра короткого юмористического рассказа.

<sup>15</sup> Ряд авторов объединяют свои сочинения в циклы (серии), напр., «Современный Чехов» А. Ольгина, «Таланту А.П. Чехова» С. Пьетро, «Виртуалы» Матфевны, заслуживающие, на наш взгляд, отдельного исследования. Отдельными главами («черновыми страницами», как называет их автор в «Предупреждении к читателям» на портале Проза.ру осуществлялась и первая публикация метаромана (по определению Н.В. Пращерук) Е.Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона». См. о нем: [39, 40].



имеют заголовок и/или жанровый подзаголовок, указывающие не только на обращение автора к тому или иному произведению Чехова, но и на тип его взаимодействия с классическим чеховским текстом: «Любопытно. Ремейк рассказа Чехова», «Хамелеон. Ремейк рассказа Чехова А.П.», «Тонкий и толстый. Прошлое уходит. Ремейк», рассказы из серии «Современный Чехов»: «Диван и Девушка. Эпизод из жизни “новых русских”», «Умный уборщик», «Швабра» определяются в подзаголовках как пародии на рассказы А.П. Чехова «Баран и Барышня», «Умный дворник» и «Размазня». Ремейк «Чехов. Человек в футляре» назван автором «современным триллером». «Чеховская пепельница» сопровождается примечанием автора: «Рассказ написан мной в 2005 году как отклик, сказанному когда-то, как бы в шутку А.П. Чеховым: “Вот, стоит пепельница, – хотите, я напишу рассказ?” Однако не написанный им, – и опубликован впервые в моем сборнике “Все мы немного лошади”... В последствии рассказ был перенесен на “Прозу.ру” для широкого круга читателей» [41] и др.

Нетрудно заметить, что наиболее часто продуктивной рецепции сочинений Чехова подвергаются его ранние и/или малоизвестные рассказы, а наиболее частотным типом такой рецепции является ремейк, новая версия уже существующего сочинения, ориентированная на его упрощение для массового читателя, приспособление к массовой литературе<sup>16</sup>. Эти трансформации происходят прежде всего на уровне жанра, который сам в этом процессе трансформируется в формат<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Зарождение замысла ремейка описано в рассказе «Антошка Палыч Чехов» В. Шурика. Четверокласснику Антошке, то ли в шутку, то ли всерьез называемому учительницей Чеховым, «не нравится рассказ про Белолобого. Он про волчицу. Её жалко. И её волчат жалко тоже. Они могут умереть, если старая мама уже не может добыть им еду. А пьяница Игнат может случайно её застрелить. И волчата умрут от холода и голода. Белолобому они понравились, и он хотел бы с ними дружить. А так ему скучно». Ребенок хочет исправить текст, чтобы Белолобый остался в стае волков. Он делится с учительницей своим замыслом: «Я представлял как Белолобый согривал своей шерстью совсем маленьких волчат. Как он их обнимал и мечтал, чтобы Игнат забрал их к себе на зимовье, если что-то случится с волчихой. У Белолобого большое, доброе сердце». Ребёнок, в силу своего возраста, не воспринимает глубоких мировоззренческих установок писателя, питающих трагизм рассказа Чехова, его понятное желание счастливого конца, между тем, упрощает проблематику и смыслы сочинения классика, о чем Антошка, конечно же, не задумывается. Но примечательна реакция учительницы на намерение своего ученика «переписать» «Белолобого» так, чтобы он соответствовал его пониманию – она даже не пытается объяснить своему ученику авторский замысел, радуясь его «творческому подходу» к чте-

Рассказ Э. Ратникова «Любопытно» [44], уже в подзаголовке обозначенный как «ремейк рассказа Чехова», наполовину посвящен описанию читателям событий, предшествующих написанию ремейка. Повествователь уподобляет себя главному герою рассказа Чехова «Ванька» и вторую часть рассказа пишет в форме «жалостливого письма в кремлёвские палаты ПУТИНУ». И длинное вступление, и само повествование (не очень удачно стилизуемое под письмо Ваньки Жукова) насыщены современными реалиями. Герой-повествователь, именующий себя Эдуард Ратников, пишет письмо президенту на ноутбуке, адресует его на «ПРО-ЗА.РУ» – ПУТИНУ», сохраняет его на флэшку, идет в Интернет-кафе, так как «новый оптоволоконный кабель Интернета так до сих пор и не подсоединили» к их дому, там вставляет «драгоценную флэшку в щель USB-входа почтового компьютера», открывает «свою страничку» и отправляет письмо в «Прозу.ру». Письмо посвящено объяснению президенту причин, по которым Эдуард принимает участие во всех протестных мероприятиях, описанию которых посвящено подробное, упомянутое выше предисловие к рассказу. Завершается письмо советами В.В. Путину на тему «Что надо сделать немедленно?» в общественной и политической жизни страны, в государственных органах власти, которые сам же герой-повествователь называет «наивными мечтами НЕСОГЛАСНОГО».

Подобная событийная трансформация текста полностью вымарывает общечеловеческие, философские смыслы рассказа Чехова, изменяя до неузнаваемости чеховский образ Ваньки, авторскую позицию и сам жанр рассказа. Сочинение оказывается перенасыщено событиями, публицистическим пафосом и при этом лишено динамики. Место потерянного в большом мире одинокого чеховского героя (такова авторская позиция, авторская концепция мира и человека) занимает герой-рупор, открыто выражающий и пытающийся отстаивать свою и биографического автора, и большого сегмента общества политическую позицию, характерную для конкретного исторического периода России (начало 2010-х гг.). Одновременно он не вполне верит в результативность своих действий, что подчеркивается вполне ожидаемой и шаблонной, декларативно иронической и даже абсурдной развязкой, отражающей позицию автора:

---

нию, и на следующем уроке дает всему классу задание переписать рассказ Л.Н. Толстого «Филиппок». См.: [42].

<sup>17</sup> Думается, с этим связано отсутствие ремейков поздней прозы Чехова среди сочинений непрофессиональных авторов. Использование мотивов и образов из его поздней прозы характерно для профессиональных писателей. См. об этом: [2, 43].

«Убаюканный сладкими надеждами, он, час спустя вернувшись домой, крепко заснул...» и увидел во сне сидящих за компьютером В.В. Путина и Д.А. Медведева, читающих его письмо «по очереди» министрам и правительству в полном составе, у ног президента и его сподвижника сидит кошка из детства героя и «метёт хвостом...»<sup>18</sup>.

Рассказ Н. Морозова «Самолётная фамилия, или Почти по Чехову» [46] уже своим заголовком отправляет читателя к раннему рассказу Чехова «Лошадиная фамилия», в котором, при всей юмористической модальности его повествования, раскрывается глубинная вечная проблема ориентации человека в окружающем его мире. Приказчик генерал-майора Булдеева, Иван Евсеевич, пытаясь помочь ему унять зубную боль, старается вспомнить фамилию акцизного Якова Васильевича, умеющего заговаривать зубы, но помнит лишь то, что она «словно как бы лошадиная». Все домашние «наперерыв» изобретали разные фамилии, которые, однако, были связаны с общепринятыми ассоциациями с лошастью, и поэтому походили одна на другую. Все они зашли в тупик, не умея мыслить индивидуально.

В ремейке «Самолетная фамилия» фабула тоже перенесена в современность: действие происходит в битком набитом автобусе, где главный герой, судья Вадим Петрович, в силу своей профессии, зорко наблюдает за тем, как «в этой, подчас искусственно создаваемой, сутолоке на задней площадке ловко орудуют умельцы потрошить чужие карманы и сумки», контролируя одновременно свой наружный карман и вспоминая о последнем судебном заседании, где он выносил приговор чуть достигшему совершеннолетия карманному воришке. И далее мы сталкиваемся с известным приемом «рассказ в рассказе»: потерпевший утверждает, что у мальчишки был взрослый соучастник, пытается его описать и никак не может вспомнить кличку, которой соучастника называл подсудимый, «что-то связанное с аэрофлотом. Самолёт, вертолёт, аэростат или дельтаплан. В общем, какая-то фамилия... самолётная». Эту кличку

---

<sup>18</sup> Близки по типу трансформации чеховского «Ваньки» к ремейку Э. Ратникова ремейки этого же произведения С. Кокорина «Почта Деда Мороза» (представляет собой множество писем, отправленных Деду Морозу накануне 2020 г., которые сливаются в одну жалобу учителей на плохое поведение учеников, а тех на учителей, родителей и школу в целом, водителей на пробки, полицейских на водителей и т. д., Юрия 25 «Послание деду Морозу (действие происходит в 8009 г., героиня по имени Марга чертит письмо Деду Морозу пальцем по воздуху: «Дарагой Дет Марос! На этат Новы гот я бы хатела, штобы все стали дабре, а я красиве... И дедушка сделай парней хоть чуточку умнее! И запрети им носить эти праклятые тиффоны чириз каторые всё видно...» [45]).

называет оперативник милиции, куда Вадим Петрович доставил пойманного им в автобусе карманника: «Ба! Старый знакомый – Дирижабль!». Как видим, в отличие от чеховского рассказа, в «Самолетной фамилии» смыслопорождающий мотив угадывания фамилии с помощью ассоциативного мышления вообще отсутствует. Оперативник назвал и кличку, и фамилию преступника, потому что он его узнал, потерпевший как будто бы вспомнил ее по ассоциации с внешним видом вора, что тут же снимается четким объяснением оперуполномоченным происхождения клички: «не по внешности дана ему кличка... Фамилия у него созвучная – Дирижабин». Рассказ Н. Морозова заканчивается информированием читателей о том, что после показаний оперативника «дело было направлено на доследование для привлечения к ответственности главного соучастника». Ср. у Чехова: приказчик вспомнил-таки фамилию целителя по явившейся ему неожиданной ассоциации с овсом, исходящей от доктора, удалившего больной зуб Булдеева, но эта фамилия как символ способности мозга порождать новые идеи, устанавливать уникальные соединения несоединимого, была никому не нужна.

Ремейк С. Десимона «Толстый и тонкий» с «говорящим» подзаголовком «Прошлое уходит» [47] представляет собой короткую миниатюру с чеховской фабулой встречи двух друзей детства. Тонкий и Толстый в ремейке словно меняются местами по настроению: ныне начальствующий тонкий обозлен на всех своих подчиненных, на молодое поколение, на жизнь, он болен, толстый ведет размеренный образ жизни и является собой само благодущие. Их едва начавшийся разговор обрывается, потому что тонкий торопится, ему «некогда точить лясы», а толстый извиняется за то, что задержал бывшего товарища, оставшись довольным встречей с далеким прошлым. И философская, и базирующаяся на ней социально-психологическая проблематика рассказа Чехова проигнорирована, герои предельно упрощены до маски-типа, их поведение и развязка повествования никак не мотивируются.

Рассказ Е. Привольневой, которому дан заголовок одного из программных сочинений позднего Чехова – «Дуэль» [48], строится на фабуле ранней одноактной шутки-комедии «Медведь»<sup>19</sup>. Повествование «Дуэли» Е. Привольневой лишено не только философской проблематики чеховской «Дуэли» (название ремейка прочитывается исключительно

---

<sup>19</sup> В.Н. Полетаев, напротив, строит свое драматургическое сочинение «Веселая грустная история» на основе рассказов и повестей и одноактных пьес Чехова: «Скучная история», «Сапоги», «Предложение», «Медведь», «После бенефиса», «Средство от запоя», «Анюта» и «Лебединая песня».

в буквальном смысле, в отличие от повести Чехова), но и динамизма, присущего одноактной комедии как драматургическому произведению.

Сюжет ремейка отягощен множеством дополнительных линий, характерных для беллетристики (воспоминание Медеи (в образ которой трансформирован образ чеховской помещицы Поповой) о ее первом визите в дом ее первого мужа: дом поразил богатым убранством, муж подарил дорогое кольцо и сделал ей предложение; отъезд героини из дома к больной матери, ее возвращение домой и обнаружение умершего мужа в ванной комнате, а через год после этого обнаружение в саду сейфа, в котором ее покойный муж спрятал большую сумму денег «в разных валютах» и много слитков золота, ощущение себя богатой и независимой от второго мужа, Геннадия (в этот образ трансформирован образ чеховского героя, помещика Смирнова), в которого она страстно влюбилась во время дуэли с ним в оранжерее и которому, однако, не сообщила о найденных богатствах).

Эти и другие сюжетные линии не только тормозят действие и повествование, но и лишают героев целостности характеров, которыми обладают действующие лица чеховской пьесы. Утонченная Медея, искренне скорбящая о муже, оказывается падкой на его дорогие подарки, деньги и золото, ее любовь к Геннадию лишена искренности. Геннадий, грубый мужлан, мгновенно превращается в способного на тонкие чувства мужчину. Очень показательно, что в рассказе не востребована сюжетная линия комедии, показывающая изменение отношения героини к любимой лошади покойного мужа, параллельное нарастанию ее чувств к Смирнову и расставанию с образом навечно обреченной на страдания вдовы, старательно выстраиваемым помещицей Поповой и демонстрируемым ею окружающим. Напряженная игра эмоций, неожиданные переходы от одного состояния в другое, борьба мужчины и женщины за равноправие в сцене дуэли, на чем строится и внешнее, и внутреннее действие пьесы-шутки, ее конфликт и развязка тоже оказались вычеркнутыми из ремейка, где эта сцена отсутствует.

Рассказ «Диван и девушка» [49], входящий в серию «Современный Чехов», в жанровом отношении определяется автором Акакием Полиграфовичем Зимбершмундцем<sup>20</sup> как «пародия на рассказ А.П. Чехова

---

<sup>20</sup> Псевдоним состоит из имени героя повести Гоголя «Шинель», Акакия Акакиевича, ставшего в русской литературе воплощением образа «маленького человека», отчество отправляет читателя к образу Шарикова, выбравшего для себя имя Полиграф Полиграфович, фамилия героя построена по модели немецких и включает в себя 2 части: Цимбер (Zimber используется как фамилия и считается германской, но значение не определено. Используется как фамилия в Восточной Европе с XII в.

“Баран и барышня”». Однако в рассказе точно воспроизводится фабула, композиция, система героев рассказа Чехова, некоторые фразы буквально совпадают с текстом-донором. Здесь не создается «комический образ» [50. С. 268] пародируемого художественного произведения, стиля или жанра, нет «имитации стиля, позиции или идей автора, представляющей их в нелепом виде», с целью высмеивания имитируемого автора или произведения. При всей текстовой близости рассказа «Диван и девушка» к рассказу «Баран и барышня» нет преднамеренного искажения в первом основных характеристик последнего [51. С. 289], что, однако, не означает отсутствия глубокой трансформации чеховского произведения под пером Акакия Полиграфовича Зимбершмундца.

Чеховский образ барышни осовременен в ремейке деталями ее внешнего описания (она носит бейсболку; представляясь хозяину дома, подает ему руку; она закончила институт нефтехимии и газа, потом работала в МакДональдсе, потом машинисткой и т. д. – всё это противоречит ее внутреннему облику, списанному с чеховской героини: она наивна, чиста, доверчива и неопытна) и сведен к типу «маленького человека», открытого русской литературе Н.В. Гоголем, превратившегося впоследствии в тип-клише, за рамки которого Чехов и другие русские писатели второй половины XIX в. уже вышли [59–64].

Образ «нового русского» создается как легко читаемый штамп: безымянный герой ремейка груб, вульгарен и пошл, не образован («Читать надоело сразу по окончании 11 класса»), богат («типа, начальник фирмы одной, чипсы делаем», в его доме есть служанка, он – владелец дорогого «Мерса», на котором его возит личный шофёр), но ограничен духовно, уровень его культуры и интеллекта невысок (обращается к незнакомой девушке на ты, круг его занятий: бесцельное «катание на машине» и поход в «кино», причем, если чеховский герой, пусть и от нечего делать, отправляется в театр, то «новый русский» в престижный «Кодак Киномир»<sup>21</sup> смотреть модный фильм «Восемь миллиметров»<sup>22</sup>). За-

---

Zimber может быть вариантом немецкого слова Kimber – также является именем и фамилией. Zimber также может быть искажением Zimble(r) или Tsimbl – древний средневековый струнный инструмент, на котором играли, перебирая струны пальцами или плектром – см.: <https://www.definitions.net/definition/Zimber>) + глагол нем. яз. *schmunzeln* (ухмыляться).

<sup>21</sup> Кинотеатр нового формата с соответствующим проекционным оборудованием на Пушкинской площади в Москве.

<sup>22</sup> Американский триллер американского режиссера и сценариста Д. Шумахера, имел большие кассовые сборы, при том что критикой был оценен негативно.

метим, что герой чеховского рассказа, в отличие от «нового русского» из ремейка, принадлежит к дворянскому сословию, он образован, служит в банке, научен хорошим манерам поведения, воспитан и, конечно же, имеет представление о том, как следует обходиться с дамами. И при этом культурный слой этого героя настолько тонок и хрупок, что стоит ему столкнуться с барышней, «одетой просто... даже очень просто», как он, считающий себя и представляющий себя обществу интеллигентным добропорядочным человеком, перестает видеть в ней не только даму, но и человека, воспринимает ее как просительницу и в силу этого позволяет себе фривольное поведение по отношению к ней, а главное, он не слышит ее, даже не пытается понять ее положение, отнестись всерьез к ее наивно подаваемой просьбе. Эти чеховские философские мотивы одиночества, отсутствия взаимопонимания между людьми, соотношения в человеке культурного, человеческого и природного, животного начал и др. в ремейке вычеркнуты, что сводит его смыслы к банально раскрытой теме унижения бедного и беспомощного богатым, грубым и властным<sup>23</sup>.

Довольно распространенным видом креативной рецепции среди рассматриваемых сочинений является пастиш, весьма разнообразный по воплощению этой литературной техники. Так, рассказ О. Бондаря Аши «Перечитывая Чехова» [52] открывается небольшой мемуарной преамбулой героя-повествователя о том, как они с родителями жили в Миньяре, как его мать, при «самом скромном житье», купила трехтомник рассказов Чехова, как он, будучи мальчиком, скучал над этими книгами, а мать «читала и перечитывала» их, «глубоко понимала Чехова» и «часто его цитировала». И далее следуют его, уже взрослого человека, резюме: «Рассказы Чехова: полифония, многоголосый хор, лиц и мыслей хоровод. Без назидательства и учительства, но как колокольчик или колокол, в зависимости от масштаба образа, вопрос, как мы живём? как надо жить?», и большая подборка составленных им цитат из чеховских

---

<sup>23</sup> В ряд с рассказом «Диван и девушка», по технике трансформации текста-донора, встают «Умный уборщик. Пародия на произведение А.П. Чехова», «Швабра. Пародия на произведение А.П. Чехова “Размазня”» Акакия Полиграфовича Зимбершмундца, ремейк Ю. Бурчака-Находки «Хамелеон. ремейк рассказа Чехова А.П.», рассказы Е. Нижельского «Переборщили» и «Толстый и тонкий», обозначенные автором в жанровом отношении «вариациями на чеховские рассказы».

рассказов, которая заключается словами «перечитывая Чехова» и ссылкой на упомянутый трехтомник писателя.

Сочинение И. Давыдовой «Чехов. Человек в футляре – современный триллер» [53] представляет собой комментированный пересказ данного рассказа с использованием цитат и с очевидным коммуникативным намерением автора свести содержание произведения к востребованной массовой аудиторией интерпретации<sup>24</sup>:

«Если считать по меркам нашего времени, то это произведение настоящий экшен. И чего только нет в нем: и мистика, и ужастики, и даже реализм присутствует. А не поговорить ли нам об этом произведении в это виде? История страшилки на ночь. Итак, начинается все по жанру – расположившиеся на ночлег охотники желают послушать историю. И вот один из них рассказывает “Ужастик”, свидетелем которого он был. Заинтересовались?»

Как видим, И. Давыдова не берет во внимание то, что «Человек в футляре» входит в «маленькую трилогию», общность которой задана автором единой системой рассказчиков, единой ситуацией, системой героев, которыми овладевает ложное представление о жизни и о цели пребывания человека на земле. Авторское обрамление рассказа, в котором сталкиваются три жизненные позиции и, соответственно, три типа реакции на историю о Беликове, сводится в начале к приведенному выше фрагменту, а в конце – к следующей интерпретации финала рассказа повествователем пересказа, инкрустированного цитатами из сочинения классика:

«Казалось бы не совсем логичный финал? Что с того, что над ним пошлась женщина, на которой он еще и не думал жениться? Что с того, что кто-то увидел это “небольшое событие”? Стоило ли из-за этого умирать такому “всемогущему человеку”, как Беликов? Оказывается – это вполне закономерно. Смех лишил “тирана его могущества и от него остался всего лишь “слабый и злой человечек”, которого уже никто не стал бы бояться и подчиняться. А именно этого Беликов, возможно, больше всего и боялся, и этому была подчинена вся его жизнь. И теперь все рассыпалось – никуда не спрячешься. И Беликов умер.” Да, он достиг своего идеала!» – как сказал о нем автор. Его похоронили, все почувствовали себя свободнее. Однако, надолго ли?... сколько еще таких человек

---

<sup>24</sup> Подобных текстов на портале довольно много, напр.: Наина. Чехов о любви; Чернов Ф.К. Об одном рассказе Чехова); З. Орлова. Размышления по некоторым рассказам Чехова; Э. Веденяпина. Страстная пятница по Чехову рассказ Студент; Н. Дали. Рассказы Чехова и др.



в футляре осталось. сколько еще будет!” Видимо на место Беликова встали другие, которые может и по-своему – но продолжили “его дело”. Продолжили давить, шпионить, следить друг за другом, фискалить на ближнего и докладывать о своих “разысканиях” начальству. И снова в городе стали процветать интриги, подлость, тотальная слежка. Почему? Посмотрите как актуально это даже и сейчас. И многие могут сказать то же, что и герои, слушавшие эту историю. “А разве то, что мы живем в городе, в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников и сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?” Горькие слова, которые и сейчас люди говорят себе. “Видеть и слышать, как лгут – и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сместь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена – нет, больше жить так невозможно!”. И выходит, что многие из нас и являются этим “человеком в футляре”. /большинство, конечно не по своей воле/ И эти “невидимые миру слезы” пожестче и круче любого ужасика.»

В центре миниатюры В. Байтингера «не Чехов» [54] находятся весьма неточно (вероятно, намеренно неточно) приведенные цитаты, приписываемые героем-повествователем немаркированным именами персонажам Чехова: «работать надо, господа, работать... работа делает человека человеком» (ср. в «Дяде Ване»: «Надо, господа, дело делать!», в «Трех сестрах»: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги»), и немаркированное высказывание (по определению повествователя, «другого классика») – «работа облагораживает» (ср. у В.Г. Белинского: «Труд облагораживает человека», «Труд делает человека человеком» – приписывается М. Горькому). Ее содержание сводится к следующему: повествователь, приехавший в деревню к родственникам, отправился вместе со всеми косить сено, «замахал с удовольствием, остервенело узким клином уходя в глубь сенокосного поля... Через пятнадцать минут взмок и раскраснелся ощущая великую причастность к трудовому народу... Вспомнил Чеховских героев которые говорили: работать надо, господа, работать... работа делает человека-человеком. Работа облагораживает говорил другой классик. Вернулся во двор, выпил колодезной воды... Рядом сестра делает творог...” Ну чем не Чехов”- гордо говорю? Она не оборачиваясь, спокойно: ничем не Чехов...».

Миниатюра отличается легкой иронией в отношении чеховских героев, реплики которых, будучи оторваны от действительности, в свое время были неуместны, а в результате постоянного искажения со временем были превращены в клише, банальные, тривиальные, не несущие никакого смысла высказывания, утратившие связь с семантикой источника, в отношении самого себя как потребителя таких штампов и их пользователя. Миниатюра, таким образом, оказывается сфокусированной на формулировке новой – не чеховской и не горьковской, вообще с ними не перекликающейся мысли: *всё – «не Чехов»*, наполняющей текст, обрамляющей его перекрещиванием заглавия и финальной фразы.

По структуре и модальности повествования (иронической) к миниатюре В. Байтингера близок рассказ И. Мосунова<sup>25</sup> «Красота спасёт мир» [55], имеющий подзаголовок «История возникновения фразы “Красота спасет мир”» и своего рода эпитафия «Лики русской литературы: Тургенев, Достоевский, Чехов. Один за всех и все за одного» (эпитафией в круг героев вводится еще четверка мушкетеров из романа А. Дюма). История «удивительной бессмертной фразы из романа Федора Михайловича Достоевского “Идиот”», действительно, представляет собой «историю», повествование в духе постмодернистской игры, в основе которой вымышленное событие: драка, произошедшая «солнечным летним днем» в Александровском парке между Чеховым, Достоевским, Тургеневым, с одной стороны, и пятью напавшими на последнего грабителями. Находясь не в самых дружеских отношениях, писатели объединяются против бродяг, желающих опустошить карманы Тургенева. Главным образом-символом рассказа становится статуэтка Афродиты, которую Чехов только что купил на аукционе и над которой за несколько минут до драки насмеялся Тургенев, желая уколоть ее владельца. Именно этой статуэткой, с мыслью «Сейчас, голубчики, вы узнаете истинную силу искусства», Антон Павлович, пока Достоевский «размахивал кулаками в разные стороны», а Тургенев то и дело падал на землю от ударов грабителей, наносил сильные и меткие удары по врагам, так что у статуэтки отвалилась голова, а враги начали отступать еще до появления городского. Праздную победу в кабаке, Тургенев заметил:

– А ведь что получается, господа... Красота нас спасла.

---

<sup>25</sup> Был номинирован редакционной комиссией портала Проза.ру на Национальную литературную премию «Писатель года 2015», «Писатель года 2016», «Писатель года 2017».

– А ежели выразиться более обще, – продолжил Достоевский, – Красота спасет мир.

– Точно! – поддержал Чехов.

Писатели поставили безголовую статуэтку в центре стола, чокнулись друг с другом, потом чокнулись со статуэткой, произнесли хором «Красота спасет мир», выпили водки и рассмеялись.

Такова подлинная история возникновения фразы «Красота спасет мир».

Как видим, глубина процитированного высказывания о красоте и ее назначении оказывается не востребованной автором, более того, ее суть разрушается самими классиками (статуэтку древнегреческой богини красоты и любви Чехов использует как оружие в драке, в ходе которой фигурка оказывается обезглавленной, в таком обезображенном виде писатели-классики ставят ее в центр праздничного стола, чокаются с ней, пьют водку под хоровое «Красота спасет мир» и смеются), что, конечно, выражает авторскую позицию в сочинении И. Мосунова в духе народной смеховой культуры. Вместо глубоких философских, мировоззренческих установок, транслируемых русской классикой, читателю предлагается восприятие постулата о спасении мира красотой в буквальном смысле, откуда и проистекает смеховой эффект всего повествования, включая финал.

Рассказ А. Ольгина «Чеховская пепельница» [41] ассоциирован самим автором с творчеством классика не только заглавием, но и постскриптумом, излагающим историю создания произведения: «Рассказ написан мной в 2005 г. как отклик, сказанному когда-то, как бы шутку А.П. Чеховым: “Вот, стоит пепельница, – хотите, я напишу рассказ?”»<sup>26</sup>. Написанный за Чехова рассказ А. Ольгина, состоящий из двух абзацев, ничем не связанный с Чеховым и его творчеством, не заменяет ненаписанное классиком сочинение ни в каком плане. Чуть более удачной оказалась попытка написать за Чехова рассказ о пепельнице у А. Ершова [57]<sup>27</sup>, в котором чеховская пепельница – лишь одна из ряда деталей повествования: поначалу она фигурирует как один из предметов коллекции ворованных клептоманом в ресторанах пепельниц, отличаясь от других тем, что называлась владельцем коллекции чеховской, потому что была украдена в городе Чехов, в финале она подарена клептоманом «немножко писателю», повествователю данного рассказа, который

---

<sup>26</sup> См. воспоминания В.Г. Короленко о Чехове в кн.: [56. С. 137].

<sup>27</sup> А. Ершов посвящает свой рассказ А. Ольгину.

с гордостью показывает ее заходящим к нему «случайным писателям», называя ее чеховской и предлагая «сочинить про нее рассказ».

Обобщая основные особенности представляемого корпуса текстов, можно увидеть, что круг сочинений Чехова, на которые ориентируются современные непрофессиональные авторы в поисках своего авторского «Я» – это, главным образом, раннее творчество писателя-классика, которое становится для них своего рода универсальным текстом, порождающим их сочинения. С другой стороны, исследование показывает, сколь широк круг современных произведений и их авторов-непрофессионалов, откликающихся на творчество Чехова – ими создается особого рода гипертекст к творческому наследию писателя-классика. Самым существенным результатом исследованной продуктивной (креативной) рецепции творчества Чехова писателями-любителями, публикующимися в цифровом формате, представляется выявленная парадигма авторских рецептивных стратегий – от ремейка до парафраза, от упрощения смыслов произведений классика, что наиболее частотно, до новых смыслов, весьма, однако, далеких от чеховских. Наиболее востребованной оказывается рассмотренная нами рецепция художественных текстов, хотя на портале опубликованы и образцы продуктивной рецепции эпистолярия Чехова, записных книжек писателя, его дневниковых записей, что представляет отдельную тему для изучения. Почти все проанализированные нами тексты являются простейшим типом продуктивной рецепции – прямой, формальный, т. е. опираются на текст-первоисточник, заимствуя при этом фабульную линию, систему героев, хронотоп и подвергая, максимум, осовремениванию деталей их описание. Авторский замысел как будто не принимается во внимание: его не усиливают, не развивают, ему не противоречат. Постмодернистская игровая стратегия «переписывания» Чехова – довольно редкое явление в прозе писателей-непрофессионалов (в нашей случайной выборке таковая использована, пожалуй, только в двух текстах: В. Байтингера «не Чехов» и И. Мосунова «Красота спасет мир»). Образцов конгениальной, по терминологии и типологии М.С. Слоистой, креативной рецепции, развивающей подтексты авторского замысла, сопоставляющей произведения разных авторов, в нашей выборке не встретилось (если не считать указанный выше рассказ И. Мосунова «Красота спасет мир», в котором три героя – Тургенев, Достоевский и Чехов – олицетворяют ушедшую в прошлое, саморазрушившуюся русскую классику XIX в.).

В заключение важно отметить, что малая сетевая проза непрофессиональных авторов, во-первых, является органичной частью общего современного процесса продуктивной художественной рецепции прозы

А.П. Чехова и русской классики в целом, отличаясь, конечно, отмеченными нами особенностями; во-вторых, она отражает дифференциацию современного цифрового общества, его движение, с одной стороны, к более сложной и динамичной структуре, а с другой – к «сбросу сложностей» (Л. Гудков) в понимании человека и окружающей его действительности, что демонстрирует разрыв с традиционной системой и одновременно предвосхищает новый виток в ее развитии [58]; в-третьих, в определенной мере характеризует современный литературный процесс, раскрывая изменения в понимании современным цифровым обществом институциональных понятий *художественная литература, писатель, литературное творчество, чтение*. Трансформации художественного текста в сетевой непрофессиональной прозе начала XXI в. происходят прежде всего на уровне жанра, который в этом процессе сам трансформируется в формат. Относясь к форматной литературе, порождаемой конкретными социокультурными запросами массовой читательской аудитории, которые задают содержание и форму художественного текста, рассмотренная сетевая проза востребована современной массовой сетевой читательской аудиторией, влияя на формирование (если не сказать, формовку – термин Е. Добренко [59–64]) и сетевых писателей, и сетевых читательских практик, критериев оценки и выбора для чтения художественных текстов.

Однако всё это требует полной аргументации и, следовательно, продолжения исследования заявленных в статье проблем.

#### Список источников

1. Шаопин Чж. Традиции А.П. Чехова в современной русской литературе (конец XX – начало XXI века) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 19 с.
2. Бушканец Л.Е., Иванова Н.Ф. Переписывание Чехова в современной прозе: опыт Д.В. Драгунского // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2024. № 1 (52). С. 101–110.
3. Абрамовских Е.В. Типологические особенности креативной рецепции незаконченных произведений А.С. Пушкина // Филологический журнал. 2006. № 1 (2). С. 91–103.
4. Абрамовских Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина). Челябинск : Библиотека А Миллера, 2006. 280 с.
5. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2011. 280 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 423 с.

7. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебных заведений: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
8. Трунин С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI в. Минск : Логвинов, 2006. 156 с.
9. Гимранова Ю.А. Креативные рецепции тургеневских рассказов Виктором Пелевиным // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2018. № 1. С. 237–247.
10. Ильясова А.Ж. Креативные рецепции произведений Ф.М. Достоевского в современной прозе // Уральский филологический вестник. 2020. № 3. С. 133–148.
11. Слоистова М.С. Типология и стратегии креативной рецепции на примере английской поэзии и прозы постмодерна // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 2. С. 110–119.
12. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М. : Радуга, 1984. 424 с.
13. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. № 1. С. 34–41.
14. Верма В., Мароши В.В. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского в современной отечественной литературе: между ремейком и пастисшем // Текст. Книга. Книгоиздание. 2025. № 37. С. 18–34.
15. Черкунова М.В., Пономаренко Е.В. Малоформатные произведения сетевой литературы в контексте современной англоязычной цифровой коммуникации: системно-динамический подход // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2021. Т. 27, № 4. С. 168–175.
16. Сарин Л. Современная русская литература в сети: основные художественные тенденции и свойства : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 19 с.
17. Харьковская А.А. Трансформация англоязычного коммуникативного пространства в эпоху медийных технологических инноваций // Эволюция и трансформация дискурсов : сб. науч. ст. Самара: Изд-во «Самарский государственный университет», 2016. С. 137–144. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27308431> (дата обращения 19.05.2025).
18. Леденева С.Н. О факторах коммуникативной эффективности текста // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 2. С. 97–101.
19. Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2016. 26 с.
20. Кучукова З.А., Берберова Л.Б. Сетература как культурный феномен в эпоху цифровизации // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. 2020. Т. 9, № 4. С. 21–24.
21. Хорева Л.Г. Жанровая специфика новейшей испанской малой прозы: между анекдотом и паремией // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 4 (32). С. 149–155.

22. Рэйда Л. Про формат и неформат. URL: <https://author.today/post/154458> (дата обращения: 22.05.2025).
23. Луценко Е. Лопнувший формат // Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 100–112.
24. Аросев Г. Разрыв шаблона // Вопросы литературы. 2010. № 4. С. 84–95.
25. Маркова Д. В третьей хижине: вопрос формата // Знамя. 2011. № 4. С. 197–203.
26. Леонтьев Д. Психологический феномен в «формате». URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/56\\_fenomen.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/56_fenomen.html) (дата обращения: 22.05.2025).
27. Кемарская И.Н. Форматная драматургия телевизионного произведения в медийном пространстве цифровой эпохи : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2021. 59 с.
28. Бирр-Цуркан Л.Ф. Формульный характер частных немецких писем XIV–XV веков // Немецкая филология в Санкт-Петербургском университете. 2020. Т. 10. С. 137–152.
29. Чупринин С. Формульное письмо // Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М. : Время, 2007. 766 с.
30. Костина В.А. Дискурс-анализ непрофессионального художественного текста (на примере детективного рассказа) // Коммуникативные исследования. 2017. № 4 (14). С. 117–127.
31. Костина В.А. Современная непрофессиональная интернет-проза как дискурс (на примере детективного рассказа) // Наука, технологии, прогресс : сб. тр. междунар. on-line конф., Киров, 29 октября 2017 г. URL: <http://student.eee-science.ru/listing/sovremennaya-neprofessionalnayainternet-proza-kak-diskurs-na-primere-detektivnogo-rasskaza/> (дата обращения 22.05.2025).
32. <https://proza.ru/avtor/rated141143ram> (дата обращения 02.05.2025).
33. <https://proza.ru/avtor/barnaxodka> (дата обращения 02.05.2025).
34. <https://proza.ru/avtor/kateryna> (дата обращения 02.05.2025).
35. <https://proza.ru/avtor/vpoletaev?ysclid=mbc6ni9nn3768095170> (дата обращения 02.05.2025).
36. <https://proza.ru/avtor/2510yura> (дата обращения 02.05.2025).
37. <https://proza.ru/avtor/telefon1> (дата обращения 02.05.2025).
38. <https://proza.ru/avtor/emeil2030> (дата обращения 02.05.2025).
39. Пращерук Н.В. Христианский метароман Е.Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона» // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16, № 3. С. 222–237.
40. Пращерук Н.В. Диалог с Ф.М. Достоевским в романе Е.Р. Домбровской «Путь открылся... Чехов. Духовные странствия Тимофея диакона» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17, № 4. С. 345–365.
41. <https://proza.ru/2015/12/11/1892?ysclid=mbc9sw7g19698419786> (дата обращения 02.05.2025).
42. <https://proza.ru/2022/04/26/1061?ysclid=mbc7fhhum843868430> (дата обращения 03.05.2025).
43. Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начале XXI веков : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 22 с.

44. <https://proza.ru/2013/01/15/1117?ysclid=mbc12lpeb3738162875> (дата обращения 03.05.2025.)
45. <https://proza.ru/2015/06/11/665?ysclid=mbc7snsrxp448726559> (дата обращения 03.05.2025.)
46. <https://proza.ru/2004/05/30-118?ysclid=mbc82q1nkn145787533> (дата обращения 03.05.2025.)
47. <https://proza.ru/2023/12/27/1138?ysclid=mbc8ctiqi0958400871> (дата обращения 04.05.2025.)
48. <https://proza.ru/2013/04/06/2088?ysclid=mbc8ifsc3t381788481> (дата обращения 04.05.2025.)
49. <https://proza.ru/2001/02/14-06?ysclid=mbc8rbyb6p389965846> (дата обращения 04.05.2025.)
50. Гаспаров М.Л. Пародия // Литературный энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1987. С. 268.
51. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов. М. : Астрель, 2003. 575 с.
52. <https://proza.ru/2020/04/14/1329?ysclid=mbc9b1mbri966977648> (дата обращения 05.05.2025.)
53. <https://proza.ru/2021/03/28/817?ysclid=mbc9dfgrj1981456677> (дата обращения 05.05.2025.)
54. <https://proza.ru/2022/08/15/1463?ysclid=mbc9kcsygr999868753> (дата обращения 05.05.2025.)
55. <https://proza.ru/2011/01/23/946?ysclid=mbc9n4fn73669154229> (дата обращения 05.05.2025.)
56. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М. : Худ. лит., 1986. 735 с.
57. <https://proza.ru/2017/05/16/1091?ysclid=mbc9ykcZ5860454343> (дата обращения 05.05.2025.)
58. Гудков Л. Проблема абортивной модернизации и мораль. Стенограмма лекции. Текст с электронной публикации с сайта Полит.ру: Лекции. 2008. С. 5, 7. <http://polit.ru/article/2008/11/21/gudkov/>
59. Добренко Е. Формовка советского читателя. М. : Академический проект, 1997. 321 с.
60. Дубин Б.В., Гудков Л.Д. Литература как социальный институт. М. : НЛЮ, 2004. 350 с.
61. Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб. : Академический проект, 1999, 558 с.
62. Дубин Б.В., Гудков Л.Д., Страда В. Литература и общество: Введение в социологию литературы. М. : РГГУ, 1998. 76 с.
63. Дубин Д.В., Зоркая Н.А. Чтение в России-2008. Тенденции и проблемы. М. : Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2008. 80 с.
64. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М. : НЛЮ, 2010. 345.



## References

1. Shaopin, Zh. (2018) *Traditsii A.P. Chekhova v sovremennoy russkoy literature (konets XX – nachalo XXI veka)* [Chekhov's Traditions in Modern Russian Literature (Late 20th – Early 21st Century)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
2. Bushkanets, L.E. & Ivanova, N.F. (2024) *Perepisyvanie Chekhova v sovremennoy proze: opyt D.V. Dragunskogo* [Rewriting Chekhov in Modern Prose: The Case of D.V. Dragunsky]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1(52). pp. 101–110.
3. Abramovskikh, E.V. (2006) Tipologicheskie osobennosti kreativnoy retseptsii nezakonchennykh proizvedeniy A.S. Pushkina [Typological Features of Creative Reception of A.S. Pushkin's Unfinished Works]. *Filologicheskij zhurnal*. 1(2). pp. 91–103.
4. Abramovskikh, E.V. (2006) *Fenomen kreativnoy retseptsii nezakonchennogo teksta (na materiale dopisyvaniy nezakonchennykh otryvkov A.S. Pushkina)* [The Phenomenon of Creative Reception of Unfinished Texts (Based on the Completions of A.S. Pushkin's Unfinished Fragments)]. Chelyabinsk: Biblioteka A Millera.
5. Zinchenko, V.G., Zusman, V.G. & Kirnoze, Z.I. (2011) *Literatura i metody ee izucheniya. Sistemno-sinergeticheskij podkhod* [Literature and Methods of Its Study: A Systemic-Synergetic Approach]. Moscow: Flinta: Nauka.
6. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskustvo.
7. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2004) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Vol. 1. Moscow: Akademiya.
8. Trunin, S.E. (2006) *Retseptsiya Dostoevskogo v russkoy proze kontsa XX – nachala XXI v.* [The Reception of Dostoevsky in Russian Prose of the Late 20th – Early 21st Century]. Minsk: Logvinov.
9. Gimranova, Yu.A. (2018) Kreativnye retseptsii turgenevskikh rasskazov Viktorom Pelevinyum [Creative Receptions of Turgenev's Stories by Victor Pelevin]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 1. pp. 237–247.
10. Ilyasova, A.Zh. (2020) Kreativnye retseptsii proizvedeniy F.M. Dostoevskogo v sovremennoy proze [Creative Receptions of F.M. Dostoevsky's Works in Modern Prose]. *Ural'skiy filologicheskij vestnik*. 3. pp. 133–148.
11. Sloistova, M.S. (2020) Tipologiya i strategii kreativnoy retseptsii na primere angliyskoy poezii i prozy postmoderna [Typology and Strategies of Creative Reception: The Case of English Postmodern Poetry and Prose]. *Vestnik Permskogo un-ta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 12(2). pp. 110–119.
12. Nauman, M. (1984) *Literaturnoe proizvedenie i istoriya literatury* [The Literary Work and the History of Literature]. Moscow: Raduga.
13. Zagidullina, M.V. (2004) Rannie stat'i Gogolya o Pushkine: k voprosu "vnutritsekhovoy" retseptsii [Gogol's Early Articles on Pushkin: On the Question of "Intra-Guild" Reception]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1. pp. 34–41.
14. Verma, V. & Maroshi, V.V. (2025) Crime and punishment by Dostoevsky in modern Russian literature: Between remake and pastiche. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing*. 37. pp. 18–34. (In Russian). DOI: 10.17223/23062061/37/2
15. Cherkunova, M.V. & Ponomarenko, E.V. (2021) Maloformatnye proizvedeniya setvoy literatury v kontekste sovremennoy angloyazychnoy tsifrovoy kommunikatsii: sistemno-dinamicheskij podkhod [Small-Form Works of Network Literature in the

- Context of Modern English-Language Digital Communication: A Systemic-Dynamic Approach]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya*. 27(4). pp. 168–175.
16. Sarin, L. (2018) *Sovremennaya russkaya literatura v seti: osnovnye khudozhestvennye tendentsii i svoystva* [Modern Russian Literature Online: Key Artistic Trends and Features]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
  17. Kharkovskaya, A.A. (2016) Transformatsiya angloyazychnogo kommunikativnogo prostranstva v epokhu mediynykh tekhnologicheskikh innovatsiy [Transformation of the English-Language Communicative Space in the Era of Media Technological Innovations]. In: *Evolutsiya i transformatsiya diskursov* [Evolution and Transformation of Discourses]. pp. 137–144. [Online] Available from: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27308431> (Accessed: 19th May 2025).
  18. Ledeneva, S.N. (2017) O faktorakh kommunikativnoy effektivnosti teksta [On the Factors of Communicative Effectiveness of a Text]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya*. 23(2). pp. 97–101.
  19. Lebedeva, M.N. (2016) *Mikrozhanry sovremennoy prozy* [Microgenres of Modern Prose]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tver.
  20. Kuchukova, Z.A. & Berberova, L.B. (2020) Seteratura kak kul'turnyy fenomen v epokhu tsifrovizatsii [Net Literature as a Cultural Phenomenon in the Era of Digitalization]. *Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaya kommunikativistika*. 9(4). pp. 21–24.
  21. Khoreva, L.G. (2018) Zhanrovaya spetsifika noveyshey ispanskoy maloy prozy: mezhdue anekdotom i paremiy [Genre Specificity of the Newest Spanish Short Prose: Between Anecdote and Paremia]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki*. 4(32). pp. 149–155.
  22. Reyda, L. (n.d.) *Pro format i neformat* [About Format and Non-Format]. [Online] Available from: <https://author.today/post/154458> (Accessed: 22nd May 2025).
  23. Lutsenko, E. (2009) Lopnuvshiy format [The Burst Format]. *Voprosy literatury*. 6. pp. 100–112.
  24. Arosev, G. (2010) Razryv shablona [Breaking the Template]. *Voprosy literatury*. 4. pp. 84–95.
  25. Markova, D. (2011) V tret'ey khizhine: vopros formata [In the Third Hut: The Question of Format]. *Znamya*. 4. pp. 197–203.
  26. Leontiev, D. (n.d.) *Psikhologicheskyy fenomen v "formate"* [The Psychological Phenomenon in "Format"]. [Online] Available from: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/56\\_fenomen.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/56_fenomen.html) (Accessed: 22nd May 2025).
  27. Kemarskaya, I.N. (2021) *Formatnaya dramaturgiya televizionnogo proizvedeniya v mediyom prostranstve tsifrovoy epokhi* [Format Drama of Television Works in the Media Space of the Digital Era]. Abstract of Philology Dr. Diss. Moscow.
  28. Birr-Zurkan, L.F. (2020) Formul'nyy kharakter chastnykh nemetskikh pisem XIV–XV vekov [The Formulaic Nature of Private German Letters of the 14th–15th Centuries]. *Nemetskaya filologiya v Sankt-Peterburgskom universitete*. 10. pp. 137–152.
  29. Chuprinin, S. (2007) *Russkaya literatura segodnya. Zhizn' po ponyatiyam* [Russian Literature Today: Life by Concepts]. Moscow: Vremya.
  30. Kostina, V.A. (2017a) Diskurs-analiz neprofessional'nogo khudozhestvennogo teksta (na primere detektivnogo rasskaza) [Discourse Analysis of Non-Professional Literary (na primere detektivnogo rasskaza)]

- Texts (Based on a Detective Story)]. *Kommunikativnye issledovaniya*. 4(14). pp. 117–127.
31. Kostina, V.A. (2017b) Sovremennaya neprofessional'naya internet-proza kak diskurs (na primere detektivnogo rasskaza) [Modern Non-Professional Internet Prose as Discourse (Based on a Detective Story)]. *Nauka, tekhnologii, progress* [Science. Technology. Progress]. Proc. of the Conference. Kirov, October 29, 2017. [Online] Available from: <http://student.eee-science.ru/listing/sovremennaya-neprofessionalnayainternet-proza-kak-diskurs-na-primere-detektivnogo-rasskaza/> (Accessed: 22nd May 2025).
  32. Ratnikov, E. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/rated141143ram> (Accessed: 2nd May 2025).
  33. Burchak, Yu. (n.d.) *Nakhodka*. [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/barnaxodka> (Accessed: 2nd May 2025).
  34. Privolneva, E. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/kateryna> (Accessed: 2nd May 2025).
  35. Poletaev, V. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/vpoletaev?ysclid=mbc6ni9nn3768095170> (Accessed: 2nd May 2025).
  36. Yury 25. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/2510yura> (Accessed: 2nd May 2025).
  37. Olgin, A. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/telefon1> (Accessed: 2nd May 2025).
  38. Emelchenkov, S.P. (n.d.) [Online] Available from: <https://proza.ru/avtor/emeil2030> (Accessed: 2nd May 2025).
  39. Prashcheruk, N.V. (2018) Khristianskiy metaroman E.R. Dombrovskoy "Put' otkrylsya... Chekhov. Dukhovnye stranstviya Timofeya diakona" [The Christian Metanovel by E.R. Dombrovskaya "The Path Opened... Chekhov. The Spiritual Wanderings of Deacon Timofey"]. *Problemy istoricheskoy poetiki*. 16(3). pp. 222–237.
  40. Prashcheruk, N.V. (2019) Dialog s F.M. Dostoevskim v romane E.R. Dombrovskoy "Put' otkrylsya... Chekhov. Dukhovnye stranstviya Timofeya diakona" [A Dialogue with Fyodor Dostoevsky in E.R. Dombrovskaya's Novel "The Path Opened... Chekhov. The Spiritual Wanderings of Deacon Timofey"]. *Problemy istoricheskoy poetiki*. 17(4). pp. 345–365.
  41. Olgin, A. (n.d.) *Chekhovskaya pepel'nitsa* [Chekov's ashtray]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2015/12/11/1892?ysclid=mbc9sw7g19698419786> (Accessed: 2nd May 2025).
  42. Shurik, V. (n.d.) *Antoshka Palych Chekhov*. [Online] Available from: <https://proza.ru/2022/04/26/1061?ysclid=mbc7fhhum843868430> (Accessed: 3rd May 2025).
  43. Mikhina, E.V. (2008) *Chekhovskiy intertekst v russkoy proze kontsa XX – nachale XXI vekov* [Chekhov's Intertext in Russian Prose of the Late 20th – Early 21st Centuries]. Abstract of Philology Cand. Diss. Ekaterinburg.
  44. Ratnikov, E. (2013) *Lyubopytno. Chekov's story rimeik* [Curious. A retelling of Chekhov's story]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2013/01/15/1117?ysclid=mbc12lpeb3738162875> (Accessed: 3rd May 2025).
  45. Yury 25. (2015) *Poslanie dedu Morozy* [A Message to Ded Moroz]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2015/06/11/665?ysclid=mbc7snsrxp448726559> (Accessed: 3rd May 2025).

46. Morozov, N. (2004) *Samoletnaya familiya, ili Pochti po Chekhovu* [An Airplane Last Name, or Nearly Chekhov]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2004/05/30-118?ysclid=mbc82q1nkn145787533> (Accessed: 3rd May 2025).
47. Desimon, S. (2023) *Tonkiy i tolstyy. Proshloe ukhodit. Rimeyk* [The Thin Man and the Fat Man: Times Gone By. A Remake]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2023/12/27/1138?ysclid=mbc8ctiqi0958400871> (Accessed: 4th May 2025).
48. Privolneva, E. (2013) *Duel'. Rimeyk p'esy A. P. Chekhova Medved'* [The Duel: A Reimagining of Chekhov's 'The Bear']. [Online] Available from: <https://proza.ru/2013/04/06/2088?ysclid=mbc8ifsc3t381788481> (Accessed: 4th May 2025).
49. Zimbershmundts, A.P. (2001) *Divan i devushka. Iz serii Sovremennyy Chekhov* [The Sofa and the Girl: From the Modern Chekhov Series]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2001/02/14-06?ysclid=mbc8rbyb6p389965846> (Accessed: 4th May 2025).
50. Gasparov, M.L. (1987) Parodiya [Parody]. In: Kozhevnikov, V.M. & Nikolaev, P.A. (eds) *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. p. 268.
51. Borev, Yu.B. (2003) *Estetika. Teoriya literatury: Entsiklopedicheskiy slovar' terminov* [Aesthetics. Theory of Literature: Encyclopedic Dictionary of Terms]. Moscow: Astrel'.
52. Bondar Asha, O. (2020) *perechityvaya Chekhova...* [Rereading Chekov]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2020/04/14/1329?ysclid=mbc9b1mbri966977648> (Accessed: 5th May 2025).
53. Davydova, I. (2021) *Chekhov. Chelovek v futlyare – sovremennyy triller* [Chekhov's 'The Man in a Case' – A Modern Thriller]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2021/03/28/817?ysclid=mbc9dfgrjl981456677> (Accessed: 5th May 2025).
54. Baytenger, V. (2022) *Ne Chekhov* [Not Chekhov]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2022/08/15/1463?ysclid=mbc9kcsygr999868753> (Accessed: 5th May 2025).
55. Mosunov, I. (2011) *Krasota spaset mir* [Beauty will save the world]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2011/01/23/946?ysclid=mbc9n4fn73669154229> (Accessed: 5th May 2025).
56. Gitovich, N.I. (ed.) (1986) *A.P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov* [A.P. Chekhov in the Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
57. Ershov, A. (2017) *Chekhovskaya pepel'nitsa* [Chekhovian Ashtray]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2017/05/16/1091?ysclid=mbc9ykecz5860454343> (Accessed: 5th May 2025).
58. Gudkov, L. (2008) *Problema abortivnoy modernizatsii i moral'* [The Problem of Abortive Modernization and Morality]. Transcript. pp. 5, 7. [Online] Available from: <http://polit.ru/article/2008/11/21/gudkov/>
59. Dobrenko, E. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelya* [The Making of the Soviet Reader]. Moscow: Akademicheskii proekt.
60. Dubin, B.V. & Gudkov, L.D. (2004) *Literatura kak sotsial'nyy institut* [Literature as a Social Institution]. Moscow: NLO.
61. Dobrenko, E. (1999) *Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury* [The Making of the Soviet Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.

62. Dubin, B.V., Gudkov, L.D. & Strada, V. (1998) *Literatura i obshchestvo: Vvedenie v sotsiologiyu literatury* [Literature and Society: An Introduction to the Sociology of Literature]. Moscow: RSUH.
63. Dubin, D.V. & Zorkaya, N.A. (2008) *Chтение v Rossii-2008. Tendentsii i problem* [Reading in Russia-2008: Trends and Problems]. Moscow: Interregional Library Co-operation Centre.
64. Dubin, B.V. (2010) *Klassika, posle i ryadom: Sotsiologicheskie ocherki o literature i kul'ture* [Classics, After and Beside: Sociological Essays on Literature and Culture]. Moscow: NLO.

***Сведения об авторе:***

**Айзикова Ирина Александровна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего литературоведения, издательского дела и редактирования филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: wand2004@mail.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Irina A. Ayzikova**, Dr. Sci. (Philology), professor, head of the Department of General Literature Studies, Publishing and Editing, Faculty of Philology, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wand2004@mail.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 05.06.2025;  
одобрена после рецензирования 20.06.2025; принята к публикации 20.06.2025*

*The article was submitted 05.06.2025;  
approved after reviewing 20.06.2025; accepted for publication 20.06.2025*