

На правах рукописи

ДОМАНСКИЙ ЮРИЙ ВИКТОРОВИЧ

**ВАРИАТИВНОСТЬ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА
(ПАРАДИГМА НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ)**

По специальности 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук**

Москва – 2006

Работа выполнена на кафедре теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета

Научный консультант:

доктор филологических наук, профессор В.И. Тюпа

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Н.В. Капустин

доктор филологических наук, профессор А.В. Кулагин

доктор филологических наук, профессор И.В. Силантьев

Ведущая организация:

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

Защита состоится 15 июня 2006 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д. 212.198.04 при Российском государственном гуманитарном университете по адресу: 125993 Москва, ГСП–3, Миусская площадь, д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного гуманитарного университета

Автореферат разослан _____ мая 2006 года

Учёный секретарь

диссертационного совета,

кандидат филологических наук

В.Я. Малкина

В последние годы стало очевидным, что текстология перестала быть дисциплиной сугубо вспомогательной, что её место в литературоведении отнюдь не на периферии, что ближайшая перспектива её развития – интеграция с теорией литературы. Текстология в наши дни активно интегрируется с теорией литературы, становясь в процессе этой интеграции аналитической научной дисциплиной. Устойчивой рекомендацией при сугубо литературоведческом анализе становится обращение к творческой истории произведения.

В процессе создания и бытования художественного произведения практически неизбежно появление новых его вариантов. Однако качественно этот процесс различен в разные эпохи, на разных стадиях развития словесности. Так, подход к художественному произведению с позиции изучения его творческой истории оказывается ещё более оправдан и, как кажется, продуктивен при обращении к произведениям искусства, созданным на стадии так называемой неклассической художественности. В этот период перед наукой о литературе открываются новые возможности, продиктованные спецификой самой литературы, изменением её статуса относительно предшествующих стадий. Однако для актуализации таких возможностей необходимо не только обращение к уже сформированным в текстологии приёмам, но и создание на базе текстологии традиционной новой текстологии, создание с поправкой на концептуальные изменения самого статуса литературного произведения в новой парадигме художественности. В той же степени необходимо и создание литературной теории, строящейся на принципах новой текстологии.

Определяющей в «неклассических» текстологии и теории позволим себе признать категорию варианта. Между тем, не только парадигматическая закреплённость художественного произведения обуславливает его вариативный потенциал. Степень вариативности зависит и от сущностной природы самого произведения: некоторые, условно говоря, «виды» сло-

весности обладают повышенной способностью к вариантопорождению вне зависимости от принадлежности к той или иной парадигме художественности. В числе прочего это драма и песня, вариативный потенциал которых обусловлен возможностью осуществления себя в разных способах бытования.

Не менее важно, что в отмеченных видах словесности вариативный потенциал, хоть и присутствует всегда, качественно меняется в зависимости от парадигматической принадлежности произведения. В парадигме неклассической художественности степень вариативности в драме и песне не просто возрастает, а переходит на качественно иной уровень.

Из этого следует центральная проблема реферируемой работы: проследить степень способности тех или иных текстов к вариантопорождению, описать способы вариантообразования и элементы текстов, способствующие проявлению вариативности, обозначить некоторые смыслы, формирующиеся в процессе порождения вариантов тех или иных произведений на репрезентативном материале.

Актуальность работы связана с происходящим в современной науке поиском новых подходов к тексту, к процессу обретения заложенных в нём и закладываемых в него смыслов. Возможности подхода, предлагаемого в нашей работе, подхода, объединяющего принципы теории литературы и текстологии, обосновываются рассмотрением произведения неклассической художественности XX века не как раз и навсегда заданной реальности, а как реальности, вечно живущей и развивающейся и обладающей неисчерпаемым смысловым потенциалом не только в силу самой своей природы, но и в силу способности порождать варианты и осуществляться в них. Данный подход позволяет увидеть такие механизмы смыслообразования, такие смысловые грани произведения, которые могут быть скрыты при иных подходах.

Степень изученности темы можно признать достаточно высокой, учитывая достижения отечественной и зарубежной текстологии XX века. Однако обращения к явлению вариативности, к смыслообразованию в процессе вариантопорождения применительно к неклассической художественности оказываются в литературоведении всё же частными и случайными; собственно литературоведческие работы носят, по преимуществу, историко-литературный характер, тогда как в реферируемой работе вариативность осмысливается в теоретическом аспекте.

Новизна работы заключается в поиске моделей вариантопорождения в двух различных, но соотносимых друг с другом по ряду критериев видах творчества неклассической художественности XX века: драматургия и песня.

Объект работы как по сути своей, так и исторически делится на два, на первый взгляд, автономных объекта: изначально письменная, «бумажная» драматургия Чехова и изначально исполняемая, звучащая авторская песня (на примере наследия Высоцкого) и рок-поэзия; первый объект соотносится с временем рубежа XIX–XX веков, второй – с 70–90-ми годами века прошлого. Возможность рассмотрения столь, казалось бы, разных объектов для нас обусловлена двумя основными причинами – это «видовая» сущность текста, направленная на презентацию его различными способами, и это «авторское отношение» к своему тексту. И драма Чехова, и авторская песня с рок-поэзией реализуют себя в разных способах бытования: драма Чехова реализуется в виде печатного текста на бумаге и в театре в виде бесконечного ряда спектаклей; авторская песня и рок-поэзия реализуются в бесконечном ряде авторских и неавторских исполнений и в виде ряда печатных изданий вербального субтекста. Диахронически оба объекта «зеркально» противопоставлены друг другу: для первого первично одномерное «бумажное» бытование, заданное «биографическим» автором, тогда как многомерное театральное вторично и рецептивно; для второго

первичным оказывается устное, звучащее бытование (чаще всего – это исполнение самим автором), а «бумажная» публикация вторична и чаще всего осуществлена без участия «биографического» автора. В синхронии же можно говорить о равноправии разных способов бытования. Другой критерий репрезентативности данных объектов в их системе – специфика авторской позиции. Мы исходим из того, что и драма Чехова, и рок-поэзия с авторской песней в истории отечественной культуры принадлежат к парадигме неклассической художественности, где текст, творимый автором, содержит установку на сотворчество реципиента.

Заявленный объект работы релевантен её **предмету**, которым является вариативность, понимаемая как способность художественного текста порождать варианты. В предмет работы включаются и механизмы смыслообразования, актуализирующиеся в процессе вариантопорождения. Но только такого вариантопорождения, которое возможно вне осознания художественного произведения как авторской собственности, то есть осуществляемого в пределах парадигмы неклассической художественности.

Целью работы является анализ механизмов смыслопорождения в процессе вариантообразования в тех произведениях неклассической художественности, бытование текстов которых осуществляется разными способами, а реализация смыслового потенциала предполагает интерпретационное сотворчество реципиента.

Для достижения этой цели решаются следующие **задачи**:

- описать природу и сущность художественного произведения, продемонстрировать его тотальную подвижность вне зависимости от принадлежности к той или иной парадигме художественности;
- показать зависимость степени и качества вариативности художественного произведения от его парадигматической и сущностной закреплённости;

- обозначить коммуникативную и интерпретационную специфику вариативности драмы и песни в парадигме неклассической художественности;
- рассмотреть те элементы драматургии Чехова, которые содержат в себе потенции к варьированию при театрализации;
- рассмотреть специфику функционирования вариантов пьес Чехова в образцах иных литературных родов (эпосе и лирике);
- рассмотреть некоторые аспекты вариантообразования в авторской песне на примере поэзии В.С. Высоцкого;
- рассмотреть некоторые аспекты вариантообразования в рок-поэзии.

Методологической основой работы является комплексный подход, сочетающий в себе концепцию авторского высказывания М.М. Бахтина, концепцию структуры текста Ю.М. Лотмана, достижения исторической поэтики (от А.Н. Веселовского до С.Н. Бройтмана) и текстологии (Г.О. Винокур, Б.В. Томашевский, А.Л. Гришунин, французская генетическая критика), концепцию парадигм художественности современных исследователей (в частности, В.И. Тюпы), концепции автора и читателя Д.С. Лихачёва и некоторых зарубежных авторов (М. Фуко, Р. Барт, В. Изер, А. Компаньон). Используются достижения современных фольклористики, языкознания, книговедения, театроведения.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в основных и специальных курсах по теории литературы, текстологии и истории русской литературы XX века, а также в учебных пособиях.

Апробация результатов исследования. Диссертация и отдельные её элементы обсуждались на заседаниях кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ и кафедры теории литературы ТвГУ, а также на ряде конференций в Москве, Санкт-Петербурге, Твери, Череповце, Иванове,

Пушкинских Горах, Ижевске, Великом Новгороде, Екатеринбурге (Россия), Гродно (Белоруссия), Ялте (Украина), Варшаве, Белостоке, Ченстохове, Кракове (Польша), Баденвейлере (Германия), Оттаве (Канада).

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав и заключения. Расположение по главам обусловлено задачами диссертации. Первая глава носит теоретический характер, во второй анализируется вариативность и смысловой потенциал драматургии А.П. Чехова, в третьей – вариантообразование в авторской песне В.С. Высоцкого и рок-поэзии. В заключении подводятся итоги работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** ставятся цель и задачи исследования, обосновывается выбор объекта и предмета.

В **первой главе «ВАРИАТИВНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ»** описываются и обосновываются некоторые условия, при которых динамика художественного произведения оказывается качеством вариантообразующим, то есть способствует порождению вариантов. В § 1 **«Природа и сущность вариативности художественного произведения»** говорится о том, что художественное произведение по самой своей сути содержит направленность на подвижность. Однако у разных произведений степень подвижности и, соответственно, степень вариативности различны. Обусловлено это факторами самых разных уровней: родовой и жанровой принадлежностью произведения, способами его бытования, спецификой эпохи, в которую произведение создаётся и бытует, спецификой авторской позиции, спецификой предлагаемой в произведении стратегии чтения.

Таким образом, текстов, манифестирующих одно и то же произведение, может быть много. Соответственно, и смысл произведения формируется в самом общем виде как сумма смыслов всех репродуцирующих его

текстов. Такой подход не только не противоречит пониманию литературного произведения как субстанции подвижной, варьируемой, но более чем поддерживает такое понимание: каждый текст становится вариантом произведения, а появление каждого такого нового текста – залог и гарант подвижности произведения, которое может быть обозначено как структурная (или даже структурированная) совокупность текстуальных манифестаций.

Другое дело, что, принимая и применяя представление о произведении как структурной совокупности текстов, порою очень трудно уловить границу, за которой одно произведение кончается и начинается другое; сложно понять, что именно данный конкретный текст манифестирует: прежнее ли это произведение или же произведение новое. Проще говоря, прочтение может быть адекватное и неадекватное. Но любое прочтение, раз уж оно существует, причастно произведению, которое способно это прочтение породить, и, следовательно, способно породить свои собственные варианты в виде рецептивных текстуальных манифестаций.

В этом ключе допустимым видится подход к произведению через коммуникативную природу высказывания. Схема вариантопорождения при данном подходе может быть такова: текст, манифестирующий определённое произведение, входит в сферу восприятия, рождая впечатление, при экспликации которого появляется вариант – текст, манифестирующий то же самое произведение, что и текст-предшественник, но обретающий относительно текста-предшественника новые смыслы. В общем виде любое вариантопорождение осуществляется по такой схеме. Но только в общем виде.

Казалось бы, во все времена и во всех видах словесности в одинаковой степени присутствует вариативность. Между тем, важно и то, что степень и качество вариативности в разные эпохи и у различных по природе своей произведений существенно различаются. Степень и качество вариативности в традиционной литературе нового и новейшего времени не так

высоки, как, скажем, в литературе древности или фольклоре. Иные виды словесности, соотносимые с литературой, но в строгом смысле литературой не являющиеся, тоже, в силу специфики своего бытования, дают гораздо более высокие показатели степени вариативности, чем литература традиционная. Самое же важное, что в ряде случаев происходит процесс, неявный в вариантообразовании традиционной литературы: текстуально закреплённый вариант того или иного художественного произведения оказывается интерпретацией этого произведения.

Таким образом, в зависимости от сущностной закреплённости произведения словесности и от принадлежности его к тому или иному типу художественности зависит статус вариативности, а уже от этого – соотношение вариантообразования со смыслообразованием. Подробно об этом речь идёт в **§ 2 «Парадигматическая и сущностная природа произведения и степень его вариативности»**. Степень вариативности художественного произведения прямо зависит от той эпохи, от той стадии поэтики, от той парадигмы художественности, в которую это произведение создаётся.

Современная историческая поэтика выделила в третьей (на сегодняшний день завершающей) стадии поэтики – стадии художественной модальности – два периода, что весьма целесообразно, если смотреть на словесность с точки зрения вариативности. Выделение неклассического периода в стадии художественной модальности подтверждается концепцией поступательного движения литературы как смены парадигм художественности. Данные фазы художественного самосознания соотносятся со стадиями исторической поэтики как стадиями развития художественной практики.

В исторической поэтике наиболее ранней стадией общепризнанна стадия дорефлективного традиционализма, а следующей – рефлективного традиционализма. Уже на этих двух стадиях отчётливо видна смена статуса варианта в культуре. Дорефлективный традиционализм в аспекте вариативности

тивности являет собой стадию, в которой вариантопорождение – процесс основополагающий; произведение формируется из совокупности бесконечного множества вариантов как в синхронии, так и в диахронии. В рефлексивном традиционализме статус варианта и характер вариативности по сравнению с предшествующей стадией меняются в связи с превалированием категории жанра. Рефлексивный традиционализм, будучи в отличие от традиционализма дорефлексивного не только стадией поэтики, но и парадигмой художественности, сменяется креативистской парадигмой, в которой определяющей становится уже категория автора. Степень и качество вариативности на этой стадии словесности предельно минимализированы. На следующей стадии – стадии посткреативизма (в художественной практике – неклассической внутренней меры в рамках стадии художественной модальности) в аспекте вариативности осуществляется в какой-то мере возврат к дорефлексивному традиционализму, в котором способом бытия словесного искусства был фольклор, вариативный по своей природе. Как известно, поэтика дорефлексивного традиционализма или синкретизма, как никакая другая, сопряжена с позднейшей поэтикой – стадией художественной модальности. Однако несмотря на внешнюю схожесть функционирования вариативности в фольклоре и в традиционной литературе, есть всё же существенные моменты, позволяющие говорить и о различиях между ними. Эти различия проявляют себя не только в очевидном (например, в форме бытования), но и в том, что только в литературе возникает фигура автора. При этом в рефлексивном традиционализме категория авторства всё же ещё далеко не ключевая, гораздо более существенна категория жанра; соответственно, и процесс вариантообразования идёт в ракурсе этой категории.

С наступлением креативистской парадигмы статус автора претерпевает изменения – происходит его усиление одновременно с ослаблением статуса жанра. В креативистской парадигме институт авторства достигает

своего апогея, а вместе с ним совершенно особые формы обретает вариативность, целиком и полностью осуществляемая в авторской сфере, а рецептивная рефлексия сводится к строжайшему соблюдению авторской воли, намерения автора, данного в произведении.

Но с момента, когда креативизм сменяется посткреативизмом, писатель перестаёт быть полноправным собственником и единственным творцом произведения, смысл которого из креативной сферы всё больше удаляется в сферу рецепции. Произведение становится носителем самостоятельных, отличных от декларативно заданных автором смыслов, а это перерастание происходит в связи с процессом вариантообразования.

Кроме статусов автора и произведения в плане усиления или ослабления степени вариативности в той или иной парадигме художественности во многом ключевой оказывается фигура читателя. В эпоху неклассической художественности читатель перестаёт быть просто получателем сообщения, а становится со-творцом произведения. Только в неклассической парадигме художественности фигура читателя может быть представлена в одном ряду с фигурой автора, при восприятии посткреативистского текста «соавторские» функции реципиента оказываются, как представляется, обязательными. Это определяется спецификой неклассической художественности, а значит позволяет сделать вывод о весьма высокой вариативной способности произведений данной парадигмы. Здесь реципиент может порождать свой вариант того или иного текста-источника, и этот вариант может радикальным образом отличаться от принадлежащего другому реципиенту варианта того же самого источника. Такие уж правила выработала стадия неклассической художественности, что не только допустимы, но даже необходимы оказались построения, связанные с процессом чтения как даже уже не сотворчества, а, если можно так выразиться, квазитворчества.

С наступлением неклассической парадигмы художественное произ-

ведение стало представляться серией презентующих его текстов-вариантов, а не каким-то одним, пусть даже «канонически представительным» текстом, как это вполне могло быть в парадигме, предшествующей посткреативизму.

Вновь приходится констатировать парадоксальное сближение посткреативистской парадигмы художественности с дорефлективным традиционализмом, ведь и там произведение представлялось совокупностью всех манифестирующих его текстов. Но отождествление вариативности посткреативизма и дорефлективного традиционализма было бы ошибкой. В дорефлективном традиционализме интенция нового варианта относительно варианта-предшественника заключается в сохранении его (другое дело, что эта интенция закономерно и постоянно нарушается). В посткреативизме интенция нового варианта относительно варианта-предшественника сводится к его (варианта-предшественника) интерпретации. Вариант в неклассической парадигме оказывается не просто интерпретативен в формате произведения, не просто несёт интерпретационные функции; вариант сам по себе является интерпретацией. В этом заключается оригинальная особенность вариантообразования в неклассической парадигме художественности.

Итак, интерпретационное вариантообразование оказывается возможным только в неклассической парадигме, только в посткреативизме. Однако и в рамках неклассической парадигмы художественности, в этом предельно, как кажется, вариантообразующем контексте, есть произведения, вернее даже – определённые виды литературы, обладающие повышенной степенью вариативности, благодаря потенциальной способности к переходности литературного текста в текст иного вида словесности и наоборот.

Так, и театр, и песня – вполне самостоятельные виды искусства, с самых древнейших времён известные человечеству. Но в истории культуры могут наступать такие моменты, когда театр и песня, в целом оставаясь

в традиционном для себя формате, оказываются тем не менее, как это ни противоречит письменной природе литературы, именно и в первую очередь манифестантами произведения литературного. Для русской культуры, на наш взгляд, исторические моменты литературоцентризма театра и песни могут быть обозначены следующим образом: для театра это рубеж XIX–XX вв., связанный в русской драматургии с «главными» пьесами Чехова; для песни – последняя треть XX века, время небывалого расцвета безусловно литературоцентричных направлений авторской песни и рок-поэзии. Эти явления оказываются направлены к рецептивному сотворчеству и, соответственно, вариантопорождению, как в силу самой своей природы, так и по причине специфики той парадигмы, в которой они создаются и функционируют.

Итак, усиление тенденций к вариантообразованию, степени и качества вариативности происходит в литературе с наступлением парадигмы неклассической художественности. Следовательно, наиболее благоприятной в плане интерпретационного вариантопорождения эпохой позволим себе признать XX век.

Степень вариативности произведения зависит от целого ряда причин как внутреннего, так и внешнего свойства. К внутренним отнесём интенции самого произведения к вариантопорождению, заключённые в системе целого ряда факторов. Интенция к вариантопорождению у произведения тем выше, чем больше этих факторов в нём присутствует. Например, драма парадигмы неклассической художественности или лирика этой парадигмы располагают к вариантопорождению (театральный спектакль, песня) не только в силу парадигмальной закреплённости, но и по родовой своей природе; синтетическая песня в посткреативизме распадается на способные стать вариантами иного уровня субтексты гораздо охотнее, чем это было с песней классического периода стадии художественной модальности. То есть специфика потенциально наиболее вариативных произведений заклю-

чается в сочетании их сущностных свойств с интенциональной незавершённой, предполагающей «достраивание» произведения в новом текстовом варианте. Такая незавершённость оказывается возможна только в парадигме неклассической художественности.

В § 3 «Вариативность драмы и песни в неклассической художественности. Вариативность как интерпретация» рассматривается специфика вариативного потенциала произведений, сочетающих в себе и внешние и внутренние причины для порождения варианта.

В параграфе даётся рабочее определение варианта, не претендующее ни на полноту, ни на категоричность, но важное для дальнейшего разговора. Под вариантом понимается вербальное или синтетическое проявление «первичного» текста, вне зависимости от его сущностной природы, но в ином относительно этого «первичного» текста пространственном и / или временном измерении; и вместе с тем, не выходящее за границы произведения как вариативной совокупности.

Вариативность как интерпретация оказывается особенно возможной при соблюдении двух условий: 1) произведение принадлежит к посткреативистской парадигме, открывающей новые возможности словесности, соответствует критериям, характерным для этой стадии поэтики в плане статусов автора, читателя, произведения; 2) произведение, потенциально предрасположенное к перекодировке в иной вид искусства, вид словесности.

В истории русской словесности мы наметили два явления, относящиеся к неклассической художественности и интенционально направленные на перекодировку: драма Чехова и авторская песня и рок-поэзия. Оба явления соответствуют характерологическим особенностям стадии неклассической художественности и направлены на возможность перекодировки в иной вид словесности: драма Чехова направлена на театральную интерпретацию, то есть на создание синтетического варианта; авторская песня и

рок-поэзия, будучи синтетическими по своей природе, направлены на вычленение вербального субтекста и дальнейшее бытование его в формате традиционной литературы. Драма Чехова в истории русской литературы знаменует собой переход от креативистской парадигмы к посткреативизму, от классического этапа стадии художественной модальности к неклассическому. Песенная культура последней трети прошлого века – авторская песня и рок-поэзия являются ярким примером итога редукции авторства на данный момент. Здесь редукция «первичного» автора не просто заявляет о себе, а становится одной из основ создания и бытования произведения.

В разговоре о вариативности обозначенных явлений необходимо уточнить, что же следует считать инвариантом и насколько эта категория необходима при изучении вариативности словесности в интерпретационном ракурсе.

Как известно, для выявления инварианта есть два пути, полярно противоположные друг другу, даже разноуровневые. Первый путь направлен на выявление инварианта того или иного типа, вида, рода или жанра словесности по наиболее раннему его образцу. В этом случае инвариант окажется вполне осязаемым, реально существующим текстом, но как инвариант для всего последующего развития явления он будет бесполезен, поскольку не будет вмещать в себя всего того, что было выработано реальной историей развития того или иного рода или жанра. Второй путь – построение структурной модели на основании соотнесения особенностей разнообразных, но взаимозаменимых вариантов – призван учесть все характерные особенности явления, проявившиеся в его жизни. Однако здесь проблема в том, что инвариант не будет настоящим текстом, а будет только моделью, не закреплённой ни в какой реальной структуре. По всей видимости, идеальным путём построения инварианта мог бы стать путь, синтезирующий оба отмеченных подхода, соединяющий реально существующий первоисточник и структурную модель, как взаимодополняющие

друг друга типы инварианта. Однако такая контаминация двух подходов к поиску инварианта на практике вряд ли достижима, ибо инвариантные модели при разных подходах к ним окажутся различны и даже противопоставлены друг другу. То есть при поиске инварианта следует не столько искать универсальные пути, сколько каждый раз исходит из специфики материала, а самое главное – специфики его вариативных способностей.

Что же может быть инвариантом в сложных случаях вариативности – в потенциально переходных видах словесности посткреативизма? Если речь идёт о театральном представлении, о спектакле, о сценической интерпретации пьесы, то инвариантом относительно вариантов такого рода во всём их потенциальном многообразии следует признать «бумажный» драматургический текст. Так, текст той или иной пьесы будет инвариантом ко всем существовавшим и существующим сценическим интерпретациям этой пьесы. Зная инвариант, зритель может в варианте-спектакле видеть новые смыслы, казалось бы, неведомые «бумажному» инварианту, и наблюдать редукцию смыслов, инварианту присущих. Другое дело, что «бумажный» инвариант потенциально содержит в себе все эти смыслы. Если же рождается что-то принципиально новое, на самом деле неведомое инварианту ни на каком его уровне, то перед нами уже не вариант этого инварианта, а манифестация нового произведения.

Применительно к авторской песне и рок-поэзии ответ на вопрос, что считать инвариантом, тоже не может быть однозначен в силу специфики создания и бытования текстов этих явлений. Здесь автор, будучи исполнителем своей песни, постоянно трансформирует своё творение от исполнения к исполнению, двух абсолютно одинаковых исполнений в авторской песне и рок-поэзии быть не может; то есть песня в руках автора живёт пока поётся. Инвариантом в этом случае будет, по аналогии с традиционной литературой, первое авторское исполнение, а все более поздние исполнения станут относительно него вариантами. В диахронии они не будут равно-

правны, поскольку каждый последующий вариант будет ориентирован на непосредственный вариант-предшественник. Тогда творческая история произведения может быть представлена в виде цепочки вариантов, расположенных во времени последовательно друг за другом.

Но жизнь песни не заканчивается тем моментом, когда автор перестаёт её исполнять. Песню могут петь другие исполнители. Тогда на место инварианта уже не очень подходит первое авторское исполнение, с которым новый исполнитель может быть и не знаком. Видимо, придётся признать, что инвариантом здесь будет знакомый «новому автору» вариант исполнения песни автором «первичным».

Проблема инварианта в этих явлениях осложняется ещё больше, если учитывать их синтетическую, то есть расчленяемую на субтексты природу. Вычленение вербального субтекста и публикация его в виде относительно самостоятельного текста стали для авторской песни и рок-поэзии постоянной практикой. Диахронически инвариантом здесь должен быть тот звучащий текст, по которому делалось вычленяющее сканирование вербального субтекста. Но такое сканирование может (и в идеале должно) делаться по нескольким звучащим вариантам. Из этого следует, что инвариантом к графической записи вербального субтекста песни можно считать всю совокупность исполнений этой песни как единого произведения.

Можно заключить, что инвариант в авторской песне и рок-поэзии строго и однозначно обозначен быть не может; что для каждого пути вариантопорождения, более того – для каждого конкретного случая вариантообразования существует своё представление об инварианте. Вместе с тем, поиск инварианта в произведениях парадигмы неклассической художественности позволяет увидеть важные специфические особенности самих произведений, относимых к этой парадигме, а следовательно – характерологические черты данной парадигмы, в которой вариативность – это способность художественного произведения порождать собственные вариан-

ты. Сам процесс реализации такой способности уместно назвать варианто-порождением или вариантообразованием. Вместе с тем, вариативность, обеспечивающая вариантообразование, – это и способ экспликации смысла художественного высказывания, а значит – способ бытования произведения.

Итоги первой главы реферируемой работы таковы. Степень и качество вариативности зависят во многом от статусов автора, читателя и произведения, которые, в свою очередь, обусловлены парадигмальной принадлежностью. В дорефлективном традиционализме вариативность – залог сохранения традиции, но вариант здесь не является интерпретацией варианта-предшественника. В рефлексивном традиционализме вариативность идёт по пути жанровому: создание варианта соотносится, прежде всего, с *жанровым* инвариантом. С наступлением креативизма превалирующим становится институт авторства, а следовательно, вариативность целиком и полностью включается в авторскую собственность, а рецепция строго определяется авторской интенцией. И только в посткреативизме статусы автора, читателя и произведения выстраиваются таким образом, что вариативность организуется как коммуникативное событие, при котором вариант реализует определённые смыслы текста-источника, при этом уходя из собственности «первичного» автора. Итак, наибольшим вариативным потенциалом обладают те произведения, которые по природе своей направлены на перекодировку в иной вид словесности и которые создаются в рамках неклассической парадигмы. Соблюдение этих двух условий способствует тому, что вариативность оказывается свойством интерпретационным, что вариант становится интерпретацией инварианта или варианта-предшественника.

Глава вторая «ВАРИАТИВНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА» призвана подтвердить часть теоретических посылов первой главы.

Драматургия Чехова направлена на то, что адресат будет её достраивать, порождая своё высказывание. Это связано и с эксплуатацией родовой специфики (установка на соавторов при перекодировке драмы Чехова в театральный текст), и со спецификой собственно чеховских пьес. Театральная практика прошедшего века со всей убедительностью доказала две вещи, которые, на первый взгляд, противоречат друг другу: драмы Чехова в театре ставить нельзя, потому что любая постановка оказывается неполноценной относительно «бумажного» текста; драмы Чехова много, активно и часто успешно ставятся в театре.

То есть драма Чехова, как любая *драма*, нуждается в постановке, но как драма *Чехова* – сопротивляется постановке. В попытке понять механизм этого явления мы будем исходить из того, что «главные» пьесы Чехова, являющиеся началом посткреативистской парадигмы в отечественной драматургии, потенциально содержат в себе бесконечное количество разных сценических интерпретаций. Смыслы, реализованные в акционных вариантах, заложены уже в варианте «бумажном» как инварианте относительно всех театральных интерпретаций, однако эксплицировать эти смыслы можно лишь при акционном исполнении, т.е. при подключении адресатов-соавторов. Другое дело, что единичный акционный текст будет лишь *одним из* вариантов «бумажного» инварианта, т.е. воплотит только какую-то часть смыслов, спрятанных в инвариантном тексте; но воплотит то, что спрятано, эксплицирует имплицитное.

В результате бытие чеховской пьесы можно представить следующим образом: есть «бумажный» инвариант с безграничным смысловым потенциалом, способным раскрыться только в варианте сценическом, или, шире, в любом другом варианте, порождённом в процессе рецепции инварианта (например, включение текста Чехова в свой текст «новым автором»). То есть чеховская пьеса устроена так, что смыслы, заложенные в ней, оживают при рецептивном осмыслении, воплощённом художественными средст-

вами, при любой художественной (в том числе – сценической) интерпретации.

Родовые признаки (от особой графической организации печатного драматургического текста до предназначения к постановке на сцене) в чеховских пьесах сохраняются в полной мере, но статус литературного произведения относительно предшествующей традиции в корне меняется: произведение только теперь мыслится как коммуникативное событие, благодаря тому, что статус адресата повышается, и поэтому каждое восприятие является вариацией первичного «бумажного» текста.

Мы попытаемся рассмотреть те элементы чеховской драматургии, благодаря которым пьесы Чехова, сохраняя в полной мере родовые признаки, оказываются всё же столь необычными в плане рецептивного вариантаобразования. К таким элементам мы отнесли персонажа, ситуацию «один на сцене», ремарку и финал. Кроме того, в реферируемой работе прослеживаются некоторые особенности чеховской драматургии в вариантах собственно литературных.

В § 1 «Вариативность персонажа в драматургии Чехова» рассматриваются три персонажа из чеховский пьес – это Маша из «Чайки» и Солёный и Вершинин из «Трёх сестёр».

В осмыслении некоторых имплицитно представленных граней персонажа чеховской драмы в этом параграфе мы идём от выработанной критикой, наукой, театральной практикой доминанты персонажа, очевидной, казалось бы, в инварианте – пьесе Чехова; но учитываем то, что персонаж в драме Чехова построен предельно многопланово. Потенциальная театрализация даже на уровне характеристики персонажа позволяет говорить о множестве способов воплотить этот образ акционно, о громадном спектре возможностей для актёра, способного к сотворчеству, способного быть адресатом-соавтором, на что чеховский текст и нацелен в силу принадлежности к посткреативизму; т.е. такого актёра, который оказывается в состоя-

нии создать свой вариант инвариантного персонажа. Персонаж Чехова на бумаге, отчётливо имея характерологическую доминанту, скрывает за ней (а во многом – и в ней) большое количество самых разных характеристик, которые вполне могут быть реализованы при перекодировке драматургического текста в текст театральный, и значит, персонаж драматургии Чехова потенциально вариативен, а система персонажей чеховской драмы – элемент вариантообразующий и вариантопорождающий.

Персонаж чеховской драмы в «бумажном» инварианте по всем уровням многозначен, широкий спектр инвариантов имплицитно представлен в персонаже; и эти варианты могут быть эксплицированы при сценической интерпретации, т.е. театральный вариант создаётся из инварианта «бумажного», черпает из него смыслы для себя; но, конечно же, черпает не все смыслы, а только те, которые адресат-соавтор счёл нужным или смог увидеть в авторском инварианте.

Таким образом, на примере трёх чеховских персонажей показывается, что действующие лица располагают к порождению вариантов при перенесении «бумажного» текста на сцену. Потенциал вариативности заложен в самом «бумажном» тексте-инварианте, где персонаж оказывается предельно многогранен и направлен на художественное сотворчество реципиента-актёра. Но вот воплотить этот потенциал в театре удаётся далеко не всегда: при акционализации актёр самым способом бытия своего искусства обречён на то, чтобы делать из персонажа что-то более-менее однозначное, тогда как «бумажный» его инвариант как раз и нацелен на почти безграничную поливариантность. Однако именно конкретные сценические интерпретации, актёрские работы позволяют эксплицировать то, что в «бумажном» тексте может быть скрыто и обнаружено лишь путём рецептивного сотворчества. То есть персонаж драмы Чехова «сделан» таким образом, что его потенциальная поливариативность эксплицируется лишь то-

гда, когда реципиент, адресат принимает интенцию автора на сотворчество и творит значение персонажа в своём сознании.

В § 2 «Вариативность ситуации “один на сцене” в драматургии Чехова» раскрывается многомерность этой ситуации при её потенциальной акционализации. Выявляется, что ситуация «один на сцене» в пьесах Чехова существенно трансформируется по сравнению с предшествующей креативистской традицией (пьесы Н.В. Гоголя) как в плане формальной организации, так и в плане содержания. В плане формальной организации в реферируемой работе отмечен ряд способов необычной организации ситуации «один на сцене»: сцена на сцене в «Чайке», монологи перед глухим и перед отсутствующими на сцене, но слушающими в «Трёх сёстрах», отсутствие реплик и передача состояния героев в ситуациях «один на сцене» в «Вишнёвом саде» через ремарки. В каждом случае эти способы обладают совершенно особыми смыслами, позволяющими увидеть потенциальное обилие вариантов их прочтения, их сценических интерпретаций.

Но даже тогда, когда ситуации «один на сцене» организованы традиционно, они перестают быть простым аналогом реплик «в сторону», как это было у Гоголя: герои Чехова и наедине с собой говорят то же самое, что и в присутствии других. Такая «откровенность» может быть понята и как знак того, что герои всегда одиноки, что собеседники их не слышат, а потому можно всегда говорить то, что думаешь; и, вместе с тем, как знак невозможности быть искренним даже в одиночестве. Выстроенная таким образом «откровенность» может быть понята и как знак бессмысленности быть откровенным. И каждый такой случай содержит в себе вариативные возможности, позволяющие дать разнообразные сценические интерпретации как того или иного персонажа (например, Петя Трофимов оказывается не только будущим революционером и / или фарсовым неудачником, но и искренне влюблённым молодым человеком), так и пьес целиком.

Монологи персонажей, остающихся в одиночестве, формируют поливариативность потенциальных сценических интерпретаций в спектре от полной откровенности до невозможности быть откровенным даже наедине с собой, в своих мыслях. От того, какую стратегию в этом плане выберет реципиент-«соавтор», и будет зависеть его конкретная сценическая интерпретация, тот вариант пьесы, который появится в сознании адресата. И драма Чехова всячески способствует этому нетривиальной организацией ситуации «один на сцене».

В § 3 «Вариативный потенциал ремарки в драматургии Чехова» исследуются вариативные и смысловые возможности одной ремарки из «Вишнёвого сада» – ремарки, в которой Начальник станции читает «Грешницу» А.К. Толстого.

В результате анализа этой ремарки как включения «чужого» слова в «свой» текст, в контексте остального чеховского творчества, в контексте других ремарок Чехова, близких рассматриваемой по своей природе, в плане реализации ситуации «сцена на сцене», в работе делается вывод о том, что этот эпизод – совершенно особая ситуация и с точки зрения механизма смыслопорождения, и с точки зрения воплощения в этой ремарке ряда аспектов проблематики «Вишнёвого сада» и, шире, авторской позиции, которая сводится к тому, что автор не даёт строгой экспликации своего замысла, а предлагает режиссёру, читателю самому додумать, домыслить, довоплотить сцену, представив её акционно, в результате чего и возникает широкий спектр вариантов. Однако вся полнота смыслов оказывается возможна только при соотнесении «бумажного» и акционных вариантов, ведь определённые смыслы эпизода в «бумажном» варианте оказываются редуцированы при воплощении их на сцене, а смыслы, возможные в сценическом варианте, прямо не предусмотрены в тексте «бумажном» и могут быть только «дочитаны» при сценической интерпретации. Только система драматургического и театральных текстов и оказывается способ-

ной относительно полно представить смысловой потенциал чеховской драмы.

В § 4 «Вариативность финалов драм Чехова» на примере пьес «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры» и «Вишнёвый сад» последние «явления» рассматриваются через их потенциальную театрализацию.

В «Дяде Ване» финал в аспекте его вариативности при потенциальной театрализации решён вполне традиционно, хотя ряд элементов, включая заключительную ремарку о *медленно* опускающемся занавесе, креативистскую традицию существенно редуцируют. В финале «Чайки» элементы, необычные для драмы как рода литературы, уже выходят на передний план, они способны даже редуцировать мелодраматический пафос финальной фразы Дорна, которая в этом месте в результате выглядит необычно, эксплицирует не мелодраматизм, а напряжённость столкновения противоречий. А вот финалы «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада» при всей их нетривиальности для театра, содержат эксплицированную интенцию на акционность через усиление указаний на синтетическую природу, на корреляцию разных по своей природе субтекстов, выраженных тем не менее в единой системе графических слов и знаков препинания, которые только транслируют субтексты потенциально невербальные. И эти потенциально невербальные субтексты вступают в конфронтацию как друг с другом, так и с чисто вербальным субтекстом. В результате полностью вербальный текст перестаёт быть словоцентричным, тяготея к вербально представленной синтетичности. Таким образом, «бумажный» чеховский текст, активно сопротивляясь однозначной театрализации, является, вместе с тем, во-первых, плацдармом для театрализации, средоточием неисчерпаемого множества театральных интерпретаций, а во-вторых, эксплицирует авторское представление о театральном тексте – только эксплицирует в графической вербальной системе реплик и ремарок. Только театральный вариант обладает способностью не просто эксплицировать смыслы, имплицитно

представленные в бумажном инварианте, но активно обогащать инвариант смыслами.

Между тем, акционализация – отнюдь не единственный способ создания своего варианта из инварианта чеховского. Ещё один способ – включение чеховского текста «новым автором» в текст свой. Это уже прямое следствие того, что Чехов оказался в посткреативистской парадигме, что его тексты оказались способны порождать варианты в сознании реципиентов в русле словесности. И эти варианты обладают теми же признаками, что и варианты сценические, а именно – способностью эксплицировать скрытые в инварианте смыслы, способностью обогащать инвариант в смысловом плане. В § 5 «Варианты драмы Чехова в эпике» и § 6 «Варианты драмы Чехова в лирике» рассмотрены возможности включения элементов драматургии Чехова в иные роды литературы. Отчасти чеховские пьесы сами провоцируют такое включение, поскольку организованы они во многом на основе именно родового синтеза, на основе слияния драмы с эпосом и лирикой; отчасти желание «нового автора» включить чеховский текст в свой находится вне родовой проблематики, а вызвано просто интересом осмыслить «классику».

В § 5 мы пытаемся понять, что происходит с чеховской драмой (а именно – «Вишнёвым садом») внутри эпического текста (романа Андрея Геласимова «Год обмана»).

Четыре эпизода, связанные с «Вишнёвым садом» в романе Геласимова, расположенные в порядке их следования, позволяют говорить о типологии отсылок к Чехову. Все типы отсылок, в свою очередь, выстраиваются в систему, которая, репродуцируясь в совокупности четырёх эпизодов, связанных с Чеховым, позволяет получить новый вариант «Вишнёвого сада», увидеть такие смыслы текста-источника, которые сами по себе не были эксплицированы.

Вот некоторые особенности этой метатекстуальной системы или системы в системе: в процессе вариантообразования через синтез эпического и драматургического черты драмы редуцировались, но актуализировались черты характерного для раннего Чехова «жанра» сценки; в эпической «обработке» Геласимова потенциально возможная ситуация «сцена на сцене» предстала «сценой вне сцены»; литературными средствами оказалась осуществлена запись театрального действия, даже такого его элемента как пауза; «чужой» текст оказался инкорпорирован и по традиционному принципу «текст в тексте», относительно которого метатекстуальная рефлексия персонажа-рассказчика оказалась направлена на понимание «текста-предшественника»; «цитируемы» оказались и фабульная ситуация «Вишнёвого сада», и даже расхожая театральная интерпретация чеховской драмы.

Таким образом, мы убеждаемся, что посткреативистский драматургический текст-инвариант оказывается предельно открыт в плане рецептивного художественного вариантообразования, которое в нашем случае осуществляется по целому ряду уровней. Именно в эпическом роде литературы новый автор оказывается в состоянии создать такой вариант, инвариантным относительно которого будет не только «бумажный» текст чеховской пьесы, но будут и её театральные интерпретации, синтетические по своей природе; даже трактовки чеховской драматургии оказываются здесь инвариантны. Видимо, из литературных родов именно эпос наиболее открыт для предшествующей культуры в плане вариантопорождения; именно в эпосе наиболее наглядно обращение к целой системе инвариантов, а не только к инварианту-«бумажному» тексту.

Гарантом же создания нового варианта оказывается родовая перекодировка: «Вишнёвый сад» – драма, но драма, сделанная так, что способна в процессе вариантообразования стать эпосом.

В § 6 мы обращаемся к песенному тексту второй половины XX века – песне «Поспели вишни». Эта песня относится к современному музыкальному направлению так называемого городского шансона, бытует в устном исполнении с гитарным сопровождением и традиционно входит в разряд русских «блатных» песен, включаемых в массовую песенную культуру. Всё это не мешает отнести данную песню к лирическому роду литературы. И уже в первой фразе («Поспели вишни в саду у дяди Вани») своеобразно сконтаминированы заглавия двух чеховских пьес – «Вишнёвый сад» и «Дядя Ваня». Это позволяет говорить о том, что перед нами пример включения чеховского драматургического слова в лирическое слово автора второй половины XX века. И даже такое, казалось бы, незначительное включение элементов драмы Чехова в лирический текст оказывается вариантообразующим.

Мы приходим к выводу, что в песне реализуется чеховская ситуация, которая в песенном варианте из трагикомической стала только комической и даже фарсовой. Если в чеховских пьесах слились фазисы трагедии и комедии, то песня «Поспели вишни» обозначила следующий фазис – фазис комедии, но комедии, переданной средствами лирики. Мир Чехова из трагикомического стал фарсовым. Кроме того, можно сказать, что если рассматривать песню «Поспели вишни» как лирический вариант чеховской драматургии, то имеет смысл говорить и о переходе этой песни из разряда шуточно-развлекательного в разряд текстов, где ставятся проблемы времени, бытия, места человека в мире. «Поспели вишни» позволяет существенно откорректировать и рецепцию пьес Чехова в новейшее время, а в некоторой степени даже уточнить их проблематику, когда герои и ситуации чеховских драм переводятся в анекдотический план.

В случае с песней «Поспели вишни» вариант чеховской драмы сформировался благодаря цитации заглавий двух чеховских пьес. Но драматургический инвариант предстал в этом варианте в виде лирического

высказывания, что, как и в случае художественной рецепции драматургии Чехова эпикой, позволяет говорить о вариантообразующей природе такого явления неклассической художественности, как межродовое взаимодействие.

Итак, в ряде элементов чеховского «бумажного» текста заложен вариантопорождающий потенциал. Взаимодействуя друг с другом, эти элементы увеличивают спектр вариативных возможностей при театрализации или межродовом взаимодействии фактически до безграничного. И такой вариантопорождающий потенциал интенционально заложен в чеховской посткреативистской драматургии. Бытие текста неклассической художественности определяется его вариантопорождающим потенциалом, способствующим созданию бесконечного множества разнообразных вариантов и экспликации безграничного количества смыслов. Совокупность всех этих вариантов и являет собой экспликацию смысловой многомерности «бумажного» инварианта, в нашем случае – драматургии Чехова.

Третья глава «ВАРИАТИВНОСТЬ И СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ И РОК-ПОЭЗИИ» реферируемой работы посвящена произведениям пика парадигмы неклассической художественности.

§ 1 «Специфика песни в парадигме неклассической художественности» обращён к общим вопросам бытования посткреативистской песни. Доказывается, что вариантообразование становится важнейшим способом бытия песни, поскольку песенный текст (как система вербального, музыкального и театрального), созданный так называемым «первичным» автором, являющимся в большинстве случаев и первым исполнителем, продолжает бытовать от исполнения к исполнению, трансформируясь по всем уровням.

Существует два способа бытования песни парадигмы неклассической художественности: устный и письменный, и в каждом из них актуа-

лизируется своя система порождения вариантов. Вариантообразование при устном бытовании оказывается близко (не будем утверждать – тождественно) к этому процессу в традиционном фольклоре. Вариативность авторской или рок-песни и вариативность фольклора соотносимы на том основании, что и в фольклоре даже самые устоявшиеся тексты не являются застывшими – они меняются по всем субтекстам. Это ещё раз подчёркивает близость неклассической художественности и дорефлективного традиционализма. Фольклорный текст и авторская или рок-песня близки и в аспекте реализации плана времени в силу того, что диахронически первичный способ бытования в обоих случаях – способ устный. Есть, правда, одно очень важное отличие рассматриваемых явлений от фольклора, связанное с проблемой авторства, то есть обусловлено сущностным различием дорефлективного традиционализма и посткреативизма, стадией, где фигура автора невозможна в принципе, и парадигмой, в которой автор редуцирован. В плане авторства и авторская песня, и рок-искусство одновременно реализуют и фольклорное, и собственно литературное начало.

Далее в третьей главе демонстрируется и систематизируется многообразие вариантопорождающих возможностей авторской песни (на примере песенной поэзии В. Высоцкого) и рок-поэзии. Это многообразие обусловлено, как показывают наблюдения, предельной посткреативистичностью рассматриваемых «направлений», синтетичностью, а значит – расчленяемостью произведений рок-поэзии и авторской песни, наконец, концептуальной установкой на редукцию «медиальности» в этих «направлениях».

В § 2 «Печатные варианты песен В. Высоцкого» анализируется подборка текстов песен поэта, вошедшая в альманах «Метрополь». Оговаривается, что применительно к наследию Высоцкого с одинаковой долей уверенности можно говорить и о первичности звучащего текста, и о первичности текста «бумажного», но важно не то, какой текст «каноничней».

Важно, что и «бумажный», и звучащий варианты обладают подчас автономными друг от друга смыслами, хотя и являются собой варианты одного произведения.

При «бумагизации» звучащего посткреативистского текста важную смыслообразующую роль, помимо прочего, применительно к новому варианту начинает выполнять контекст. Так, если говорить о публикации подборки Высоцкого в альманахе «Метрополь», то таких контекстов, порождающих смыслы, оказывается, по меньшей мере, два: во-первых, контекст создают сами тексты, выбранные автором для публикации и расположенные в определенном порядке; во-вторых, сама подборка оказывается элементом более крупного контекста – всего альманаха.

Состав подборки Высоцкого в «Метрополе» содержит принципиальную установку на многоплановость по самым разным уровням. В результате перед читателем подборки возникает как бы целостная картина поэзии Высоцкого.

Значимой в плане вариативности оказывается строчная и строфическая сегментация публикуемых в «Метрополе» стихотворений Высоцкого.

Отмечено и то, что описанный способ порождения варианта, будучи явлением посткреативизма, не ограничивается только «авторской волей». Уже альманах «Метрополь» позволяет говорить о полиавторской природе каждой публикации, ведь приглашение автора, определение его места в альманахе, наконец, желание видеть или не видеть те или иные тексты – это прерогатива составителей.

В § 3 «Синтетические варианты стихов В. Высоцкого» рассматривается другой путь формирования нового варианта применительно к наследию Высоцкого: создание на основе вербального письменного текста текста синтетического. Технически этот путь вполне осуществим в руках автора: создаётся письменный текст, потом к нему сочиняется музыка, затем песня исполняется автором. Однако нас интересует иной способ поро-

ждения варианта. Способ, когда «новый автор» создаёт музыку к «чужому» тексту, а потом сам исполняет песню – *свою* песню на *письменные* стихи автора-предшественника, который, в свою очередь, больше известен как исполнитель *своих* песен. Примеры такого обращения к наследию Высоцкого взяты с альбома «Странные скачки» – это песни «Я дышал синевой...» (группа «Алиса») и «Если б я был физически слабым...» (группа «СерьГа»). Смысл этих вариантов создается за счёт корреляции вербальных текстов (Высоцкого) с музыкой и исполнением (Кинчева и Галанина).

Относительно песен Кинчева и Галанина на стихи Высоцкого в качестве смыслообразующих могут выступать контексты. Это, прежде всего, альбомный контекст: все прочие песни, исполненные на альбоме «Странные скачки», вступают в смыслопорождающие отношения друг с другом, создавая систему, близкую к циклу в лирике. В результате в альбоме даётся система точек зрения разных исполнителей через разные песни Высоцкого. Таким образом актуализируются многоплановость наследия Высоцкого и многоплановость рока.

Другой контекст – остальное творчество исполнителя той или иной песни Высоцкого на «Странных скачках»: мы рассматриваем стихотворение Высоцкого «Я дышал синевой...» в контексте оригинальных песен Кинчева.

В результате приходим к выводу, что такого рода обращение к наследию Высоцкого в аспекте вариативности позволяет, во-первых, удостовериться в справедливости суждения о том, что процесс тяготения синтетических текстов к вербализации, а вербальных – к синтетическим формам в парадигме неклассической художественности является процессом вариантообразующим; во-вторых, увидеть, что каждый новый вариант действительно имеет право называться именно вариантом, поскольку может обладать такими смыслами, которые не были присущи варианту-

предшественнику. Следовательно, описанные процессы являются процессами смыслопорождающими.

В § 4 «Вариантообразующий потенциал концертного контекста в наследии В. Высоцкого» на примере одной песни («Я вам, ребята, на мозги не капаю...») рассматриваются вариантообразующие возможности таких позиций концерта, как авторское вступление и ближний к выбранной песне песенный контекст.

Проанализировав вступления к этой песне Высоцкого на разных концертах, мы пришли к следующим выводам. Авторское вступление к песне необходимо прежде всего для того, чтобы сформировать у слушателя предпонимание следующей песни, – но предпонимание такое, какое хочется автору; оно может и не соответствовать главной авторской «идее» песни. С рассматриваемой песней произошло именно это. Во вступлениях Высоцкий словно осознанно пускал слушателя по не самому главному смысловому пути, уводил как бы в сторону от того, что можно считать ключевым.

Во вступлениях автор сознательно говорил не о том, готовил слушателя не к тому, о чём речь в песне – Высоцкий формировал предпонимание песни как шуточной, «антиалкогольной», актуально-политической, но в юмористическом ключе, рассказывал предшествующую историю, говорил о заглавии песни как необычно длинном, предлагал практически применять песню в целях политической пропаганды... Но всё это оказалось буффорией, скрывающей главное. Автору было важно, чтобы предпонимание пошло не по пути главной «идеи», чтобы слушатель просто посмеялся над песней. И только потом, отсмеявшись, понял весь её не только юмористический, но трагикомический смысл. И хотя интенция «пролога» трансформировалась от исполнения к исполнению в направлении от шуточного изложения сюжетной ситуации в сторону изложения «проблематики», в которой в большей степени виден трагикомизм (что могло означать эво-

люцию авторского понимания песни), автор так нигде и не сказал главного. Вернее, сказал, но не в «прологе», а в самой песне. Другими словами, Высоцкий не раскрывает всех карт сознательно – он даёт шанс слушателю самому понять смысл, самому додуматься; в «прологе» играет в креативизм, вслед за которым «выдаёт» самое что ни на есть посткреативистское высказывание.

Справедливость сделанных выводов подтверждает и вариантопорождающие возможности контекста иного свойства. Это те песни, которые исполнялись в концерте непосредственно перед песней «Я, вам, ребята, на мозги не капаю...» и после неё.

Контекст концерта, как показали наблюдения, характеризуется предельной вариативностью, которая, как это ни парадоксально, основана на своего рода тяготении к стабильности: как и в работе над песней, в работе над контекстом автор ищет оптимальный вариант, поэтому на какое-то время контекст мог застывать, только минимально меняясь от концерта к концерту, но потом мог снова радикально трансформироваться, чтобы после этого опять застыть или снова измениться. И анализ показал, что контекст у Высоцкого одновременно раскрывает-затемняет эволюцию авторского понимания песни, её тематики и проблематики, специфики субъектно-объектных отношений и потенциальной рецепции.

Итак, творчество Высоцкого, как наиболее яркий образец авторской песни, будучи по своей природе посткреативистским, зиждется на вариантопорождении по самым разным моделям: «бумажная» публикация вербальных субтекстов как самостоятельных стихотворений в контекстах ближних и дальних; музыка и исполнение «новых авторов» к изначально «бумажным» стихам поэта в контексте творчества этих «новых авторов»; система авторских вступлений к песне; место песни в концерте. Каждая из этих моделей применительно к творчеству Высоцкого образует новый вариант произведения, но и не выходит за границы этого произведения, за-

данные инвариантом. Кроме того, важно, что предложенная нами методика работы с вариантами как песенного звучащего, так и печатного текста может быть опробована на другом материале.

Начиная с § 5 «**Вариантообразование в устном способе бытования вербального субтекста рок-поэзии**» мы обращаемся уже к специфике вариативности русского рока. В данном параграфе подробно рассматриваются изменения словесной составляющей в песнях Майка Науменко и Александра Башлачёва на примере ряда фонограмм песен «Сладкая Н», «Дрянь» (Майк Науменко) и «Случай в Сибири» (Александр Башлачёв). В результате сравнения вариантов видно, что варьируются чаще всего одни и те же места, а это может означать повышенное внимание к ним автора. Но самое главное, что все изменения вербального субтекста от исполнения к исполнению, несмотря на типологические различия, оказываются семантически значимы. Значения всех изменений в трёх названных песнях проанализированы в данном параграфе.

В § 6 «**Контекстуальное и паратекстуальное вариантообразование в рок-поэзии**» мы обращаемся к уровню, который находится как бы за пределами текста, реализуется во взаимодействии того или иного варианта с вариантами его окружающими, т.е. с контекстом – как с контекстом ближним, микроконтекстом, так и с макроконтекстом. Такая контекстуальность может быть обусловлена локативно. В качестве примера берётся исполнение Александром Башлачёвым песен «Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» на так называемом «Таганском концерте». Пример этих двух песен показывает не только важность ближнего песенного контекста в формате альбома или концерта – предшествующей и последующей песен – но и важность такого элемента как «прозаические» авторские вступления к песням, которые характерны, прежде всего, для концертных выступлений и их записей. Для доказательства этой мысли в данном параграфе описываются все авторские вступления, прозвучавшие на «Таганском концерте»

Башлачёва; после чего эти вступления соотносятся со вступлениями к тем же песням, но на других концертах.

Всё это позволяет сделать следующий вывод: рок-песня формируется как единство не только всех её звучащих вариантов с учётом контекста альбома или концерта, в которых находятся эти варианты, но и с учётом контекстов всех вариантов авторских вступлений, рассмотренных как система. При соотнесении авторских вступлений к одной и той же песне мы сталкиваемся с двумя, по меньшей мере, тенденциями. Во-первых, это повтор определённых элементов из раза в раз, во-вторых, это наличие элементов, характерных только для этого конкретного исполнения. Более того, система устойчивого и оригинального в «преамбулах» указывает на то, что произведение представлено всей совокупностью его вариантов, но в этой совокупности каждый вариант автономен и самоценен. Это не противоречит друг другу, а позволяет говорить о совершенно особой специфике рок-песни: как бы не пытался автор через автоматотекст навязать своё прочтение, слушатель знает, что песня не о том, а о гораздо большем — слушателя в XX веке автоинтерпретациями не обманешь.

Таким образом, система смыслов формируется как «по горизонтали» (внутритекстовые изменения одной песни), так и «по вертикали» (контекстуализация и взаимоотношение всех контекстов через находящиеся в них варианты песни; взаимодействие варьируемых мест друг с другом, взаимодействие авторских вступлений к одной и той же песне в разных концертах). Традиционное рассмотрение предполагает видеть текст «по вертикали», но наличие вариантов предполагает актуализацию «горизонтالي». Так формируется мегатекст всех исполнений как совокупность вариантов.

Применительно к рок-искусству имеет смысл говорить и о вариантах, порожденных в чистом виде метатекстуальным способом. Об этом речь идёт в § 7 «**Метатекстуальное вариантообразование в рок-поэзии**».

Рассматривается ряд разнородных и разноуровневых метатекстов и автометатекстов к песне «Сладкая N» Майка Науменко.

Вся совокупность (мета)текстов – это система. В диахронии получается, что «Сладкая N» Науменко вторична к «Sweet Jane» Лу Рида; «Сладкая N» с альбома «Blues de Moscou» вторична к «Сладкой N» с альбома «Сладкая N и другие» и так далее; образ Сладкой N вторичен по отношению к образу Татьяны Апраксиной – знакомой Михаила Науменко, но вербализованная история об отношениях М.В. Науменко и Т. Апраксиной вторична по отношению к песне; точно так же вторична к песне и «расшифровка» образа Сладкой N самим Майком в интервью; наконец, рассказ «Моя прекрасная Эн» Ирины Денежкиной вторичен к «Сладкой N» Науменко и всем уже названным её метатекстам. Как видим, в диахронии любой метатекст вполне метатекстуален. Но мы находимся сейчас в той точке времени и пространства, где все эти «тексты» существуют как единство. И вот уже поэтому перед нами не иерархия, а совокупность равновеликих и взаимодополняющих друг друга элементов, полиавторская система текстов, в которой каждый элемент участвует в смыслопорождении. Следовательно, анализ таких систем можно проводить по аналогии с существующими методиками анализа контекстов – например, стихотворных циклов и книг.

В § 8 «Вариативность в графическом способе бытования рок-поэзии» сравниваются варианты печатных изданий отдельных текстов рок-поэзии. Отличия между разными графическими вариантами часто касаются собственно вербального компонента; причём в письменном способе бытования можно увидеть те же типы, что и в устном – мы имеем в виду вариативность вербального субтекста в его лексическом компоненте. Но появляются и оригинальные особенности, характерные только для графического способа бытования, особенности, которые тоже оказываются вариантообразующими: это пунктуация и строчная и строфическая сегмента-

ция – данные уровни в разных изданиях при публикации одного и того же текста существенно различаются. Конечно, подобное явление можно наблюдать и при тиражировании текстов традиционной литературы, но там это чаще всего является отклонением от нормы, тогда как при публикации первично звучащих текстов различия между бумажными вариантами являются едва ли не обязательным параметром. Строчная и строфическая сегментация публикуемых текстов является визуальным знаком того, что перед нами именно стихи, внешне оформленные по законам публикации стихотворных произведений в литературе. Кроме того, учитывая звучащую природу вариантов этих текстов, графическая сегментация может и в идеале должна служить выразителем сегментации интонационной. Следовательно, при соотнесении даже на уровне визуальной организации письменно зафиксированных вариантов вербальной составляющей синтетического текста различия оказываются смыслопорождающими. Но и здесь необходимо отметить, что смысл рождается в корреляции разных вариантов.

В результате анализа пунктуационных и контекстуальных отличий разных вариантов печатных текстов с учётом наблюдений предшествующих параграфов выявляется, что собственно произведение – это совокупность всех звучащих и всех графических вариантов с учётом всех контекстов и метатекстов. Такое положение дел увеличивает смысловой потенциал произведения и, соответственно, интерпретационные возможности.

§ 9 «Вариативность в “чужих” исполнениях рок-поэзии» вводит ещё один способ вариантопорождения в роке, позволяющий наглядно увидеть неклассическую природу рок-искусства в аспекте авторства, – исполнение известной песни новым исполнителем. Объектом здесь служит альбом «КИНОпробы», на котором известные и не очень рокеры поют песни Виктора Цоя. Альбомы такого рода – явление моноавторское, но, несмотря на это, по меньшей мере две вещи задают полиавторский контекст: во-

первых, новый исполнитель, вольно или невольно перекодируя известную песню в свою эстетическую систему, становится «соавтором» этой песни; во-вторых, новые смыслы создаются за счет того, что старая песня, прежде, возможно, включённая в какой-либо альбом, попадает в новый контекст – новый альбом.

В проектах такого типа значимыми оказываются как универсальные для альбомов факты (заглавие, обложка, композиция), так и факты оригинальные, присущие только альбомам такого типа и связанные с выбором песни новым исполнителем и той перекодировкой, которую старая песня переживает в новой интерпретации. Предпринятое в реферируемой работе описание проекта «КИНОпробы» доказывает высокую степень вариантопорождающего потенциала рок-песни. Песни Цоя, будучи «авторской собственностью», являют собой образцы «кризиса авторства», что воплощается в реализации вариантопорождающих возможностей инвариантов в исполнениях песен Цоя «новыми авторами». Этот вывод может быть распространён и на всё отечественное рок-искусство последней трети XX века – времени, когда посткреативизм в отечественной культуре достиг своего пика. В исполнении «новым автором» песня Цоя не выходит за границы самой себя, за границы произведения, остаётся высказыванием, соотносимым с инвариантом, который закреплён за «первичным автором»; но песня Цоя обретает новые смыслы, а значит – перед нами новый её вариант, творец которого ещё недавно был относительно инварианта адресатом, реципиентом.

В результате очевидна и общность рок-поэзии и авторской песни – это одинаковая синтетическая природа обоих явлений, схожий статус автора, близкая сфера бытования, принадлежность обоих «направлений» к пику отечественного посткреативизма и многое другое. Как мы убедились, схожи в рок-поэзии и авторской песне и способы вариантообразования – это разные исполнения песни «первичным» автором, разные издания вер-

бального субтекста в «бумажном» формате, исполнения песни «новыми авторами», метатексты, автометатексты, авторские «прозаические» вступления к песне (автометапаратексты), контексты (от авторских – концерт, альбом, книга – до «издательских»). Столь широкое многообразие вариантов порождающих возможностей обусловлено редукцией креативизма, которая соотносима со специфическим для рассматриваемых видов искусства разнообразием способов бытования, изначальной синтетичностью и пониженной «медиаальностью» рока и авторской песни.

Итак, смыслы произведения в целом вырастают из совокупности всех его вариантов, вырастают вне зависимости от того, какими способами эти варианты порождены. А поскольку разнообразных вариантов в роке и авторской песне потенциально может быть бесконечно много, то и смыслы высказывания такого рода безграничны.

В заключении подводятся итоги и намечаются перспективы исследования.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Доманский, Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова: монография / Ю.В. Доманский. – Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.
2. Доманский, Ю.В. Статьи о Чехове / Ю.В. Доманский. – Тверь, 2001. – 95 с.
3. Доманский, Ю.В. «Тексты смерти» русского рока / Ю.В. Доманский. – Тверь, 2000. – 109 с.
4. Доманский, Ю.В. Вариативный потенциал драмы Чехова: Финал «Вишнёвого сада» // Известия Уральского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – Вып. 11. – Екатеринбург, 2006. – С. 59–67.
5. Доманский, Ю.В. Мотив дома в русской рок-поэзии 1970–1980-х гг. (творчество Майка Науменко) // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): материалы международной научной конференции: в 2 ч. – Гродно, 1998. – Ч. 1. – С. 245–251.
6. Доманский, Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – С. 70–87.
7. Доманский, Ю.В. Комментарий к одной цитате у Константина Кинчева // Художественный текст и культура. III: материалы и тезисы докладов на международной конференции 13–16 мая 1999 г. – Владимир, 1999. – С. 81–83.
8. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2: сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – С. 26–38.
9. Доманский, Ю.В. Имя Пушкина у рок-поэтов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 12. – Воронеж, 1999. – С. 104–117.

10. Доманский, Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – С. 99–122.
11. Доманский, Ю.В. О культурном статусе русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – С. 215–225.
12. Доманский, Ю.В. «Тверской текст» рок-поэзии Бориса Гребенщикова // Русская провинция: миф – текст – реальность. – М.; СПб., 2000. – С. 444–449.
13. Доманский, Ю.В. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – С. 84–91.
14. Доманский, Ю.В. «Текст смерти» Александра Башлачева // Потаенная литература: исследования и материалы. – Иваново, 2000. – Вып. 2. – С. 226–237.
15. Доманский, Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4: сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – С. 217–233.
16. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия в системе «рядов» художественной словесности конца XX века // Русская литература XX века: итоги и перспективы: материалы Международной научной конференции, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 24–25 ноября 2000. – М., 2000. – С. 132–134.
17. Доманский, Ю.В. Блоквская цитата в стихотворении А. Башлачева «Мы льем свое больное семя...» // Александр Блок и мировая культура: материалы научной конференции 14–17 марта 2000 года. – Великий Новгород, 2000. С. 369–377.
18. Доманский, Ю.В. Башлачевский биографический миф в русской рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: сб. науч. статей. 40-летию Александра Башлачева посвящается. – Череповец, 2000. – С. 44–55.
19. Доманский, Ю.В. Сема «романтик» в «тексте смерти» Виктора Цоя // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (IX Гуляевских чтений). Тверь, 16–18 мая 2000 г. – Тверь, 2000. – Вып. 4 (28). – С. 174–179.
20. Доманский, Ю.В. Легенда о Поэте: Александр Башлачев и Александр Пушкин // Северо-Запад: Историко-культурный региональный вестник: статьи и материалы. – Вып. III: Сборник памяти В.А. Сапогова. – Череповец, 2000. – С. 223–232.
21. Доманский, Ю.В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. Приложение к серийному изданию «Русская рок-поэзия: текст и контекст». – Тверь, 2001. – С. 110–127.
22. Доманский, Ю.В. Веня и Майк: встреча в пригороде («Ерофеевская трилогия» Майка Науменко) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7. Анализ одного произведения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. – Тверь, 2001. – С. 123–128.
23. Доманский, Ю.В. Пospели вишни в саду и дяди Вани (Два чеховских заглавия в одной строке) // Альманах «Мелихово». Литературоведческие очерки, архивные изыскания, статьи, эссе, воспоминания, хроника. – Мелихово, 2000. – С. 63–70.
24. Доманский, Ю.В. Мужчины голосами женщин: Настя и Чичерина поют мужские песни // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины: материалы конференции «Толерантность в условиях многоукладности российской культуры» 29–30 мая 2001 г. – Екатеринбург, 2001. – С. 52–56.
25. Доманский, Ю.В. Топоним «Вена» в песне «Средневековый город» группы «Зимовье зверей» и «Петербургский текст» // Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Вена и Санкт–Петербург на рубеже веков: культурные интерференции. – St. Peterburg, 2001. (1999/2000). – Bd.4/1. – С. 409–415.
26. Доманский, Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5: сб. науч. тр. – Тверь, 2001. – С.237–252.

27. Доманский, Ю.В. Типология неклассических способов циклизации в альбомах русского рока // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Международной научной конференции 10–11 октября 2000 года: В 2 ч. – Екатеринбург, 2001. – Ч. 2. – С. 76–81.
28. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия: Вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст 6: сб. науч. тр. – Тверь, 2002. – С. 97–103.
29. Доманский, Ю.В. Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – Вып. V. – М., 2001. – С. 335–344.
30. Доманский, Ю.В. От контекста к контексту: «Сатиры» Саши Черного в «Сатирах» Александра Градского // *Satura w literaturah wschodniosłowiańskich*. – Белосток, 2002. – С. 305–313.
31. Доманский, Ю.В. Семантика образа в «Трех сестрах» Чехова: Соленый, Вершинин // Традиции в контексте культуры: межвузовский сб. науч. работ. – Вып. IX. – Череповец, 2002. – С. 68–72.
32. Доманский, Ю.В. Ситуация «один на сцене» в пьесах Чехова // Драма и театр: сб. науч. тр. – Тверь, 2002. – Вып. 4. – С. 83–102.
33. Доманский, Ю.В. Оппозиция «Варшава / Краков» в русском роке // Тверская филология: Прошлое, настоящее, будущее. – Тверь, 2002. – С. 311–318.
34. Доманский, Ю.В. «Tribute» в русском роке: Полиавторство в проекте «Кинопробы» // Потаенная литература: исследования и материалы. – Вып. 3. – Иваново, 2002. – С. 239–247.
35. Доманский, Ю.В. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича // Мир Высоцкого: исследования и материалы. – Вып. VI. – М., 2002. – С. 335–344.
36. Доманский, Ю.В. Рок-поэзия // Русская литература: Универсальное пособие для школьников и абитуриентов. – Екатеринбург, 2003. – С. 332–333.
37. Доманский, Ю.В. Традиция при тиражировании: редукция или актуализация? // Традиции в контексте культуры: межвузовский сб. науч. тр. – Вып. X. – Череповец, 2003. – С. 12–17.
38. Доманский, Ю.В. Творчество Высоцкого в аспекте вариативности: Текст и контекст // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции. – М., 2003. – С. 80–97.
39. Доманский, Ю.В. Вариативность литературного произведения. Постановка проблемы // Историко-литературный сборник. – СПб., 2003. – С. 5–8.
40. Доманский, Ю.В. Образ Пушкина в русской рок-поэзии 1970–1980-х гг.: Юрий Шевчук, Борис Гребенщиков, Майк Науменко // Пушкин и современная культура: Материалы конференции 23–27 января 2003 г. – СПб., 2004. – С. 93–99.
41. Доманский, Ю.В. «Достал уже этот Чехов!» / «Чехов был гений!»: Об одной игре в «Вишнёвый сад» // 100 лет после Чехова: научный сборник. – Ярославль, 2004. С. 122–124.
42. Доманский, Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Вып. 8. – Тверь, 2005. – С. 75–119.
43. Доманский, Ю.В. Игра в Чехова: «Вишнёвый сад» в романе Андрея Геласимова «Год обмана» // *Studia Rossica XVI. Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj*. – Warszawa, 2005. – S. 347–362.
44. Доманский, Ю.В. Петербург в «главных» пьесах Чехова // Драма и театр: сб. науч. тр. – Вып. 5. – Тверь, 2005. – С. 151–159.

45. Доманский, Ю.В. Смыслообразование в процессе вариантопорождения // Вестник Тверского государственного университета. – 2005. - № 7 (13). - Сер. «Филология». - Вып. 3. – Тверь, 2005. – С. 37–43.
46. Доманский, Ю.В. Вариативность и смысл // Дискурсивность и художественность: К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: сб. науч. тр. – М., 2005. – С. 71–82.
47. Доманский, Ю.В. Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». – М., 2005. – С. 467–478.
48. Доманский, Ю.В. «Нюхает табак и пьёт водку... всегда в чёрном». Семантика образа Маши в «Чайке» // *Čechov medzi nami*. – Bratislava, 2005. – S. 77–93.
49. Доманский, Ю.В. Контекст в концертном наследии Высоцкого: (Песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...») // Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения: сб. науч. статей. – Калининград, 2006. – С. 52–87.