

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
2. Соколов-Микитов И. С. Автобиографические заметки // Жизнь и творчество И. С. Соколова-Микитова. – М.: Детская литература, 1984. – С. 177–188.
3. Соколов-Микитов И. С. Собр. соч.: В 4 т. – Л.: Художественная литература, 1985. Т. 3. – 592 с.
4. Смирнов В. В. Дополнения к автобиографии // Соколов-Микитов И. С. Посвящение. – М.: Советская Россия, 1982. – С. 5–16.

УДК 821.161.1-192+929Науменко

Ю. В. Доманский

«СЛАДКАЯ N» МАЙКА НАУМЕНКО В КОНТЕКСТЕ МЕТАТЕКСТОВ

В статье песня Михаила «Майка» Науменко «Сладкая N» рассматривается в контексте её метатекстов: от англоязычных источников до авторского комментирования и рассказа Ирины Денежкиной «Моя прекрасная Эн».

Ключевые слова: русская рок-поэзия, метатекст, контекст, ленинградский рок, вариативность, Майк Науменко, Ирина Денежкина.

Мы не станем углубляться в разнообразные определения понятия «метатекст», наша задача ограничится описанием механизма конкретного случая порождения метатекста, его бытования и собственных порождающих возможностей.

Метатекст – это, при всей банальности такого определения, текст о тексте. Не хочется вслед за лингвистами говорить о том, что это текст второго порядка, вторичный текст, поскольку даже в диахронии сам метатекст может провоцировать появление других метатекстов. Не считать же их после этого текстами третьего, четвертого и т.д. порядков? Более того, этимология слова «метатекст» указывает на то, что перед нами текст, появляющийся *после* текста, по крайней мере, в диахронии. При этом в синхронии вся цепочка метатекстов будет являть собой систему, где тот или иной метатекст окажется связан не только с непосредственным текстом-предшественником, но и со всеми элементами системы, получаемой нами – реципиентами – как синхронная.

Песня Майка Науменко «Сладкая N» появилась в 1980 г. в альбоме «Сладкая N и другие». Эта песня, как и ряд других у раннего Майка, является «вторичным текстом», ведь «Майк и Боб, как самые англоязычные из ленинградских авторов, прекрасно знали западную рок-поэзию. Не обязательно было что-либо переводить полностью, если достаточно изучить поэтическую философию или ментальность западных рок-менестрелей и воспроизвести искомое применительно к советскому городскому фольклору или превращенным традициям серебряного века» [3: 75]. Источником у «Сладкой N»

как метатекста может считаться песня «Sweet Jane» с альбома «Rock'n'roll Animal» (1974) Лу Рида (Lou Reed) и группы «Velvet Underground». Заметим, правда, что прямых указаний самого Майка на последний источник нам обнаружить не удалось, но музыкант не раз называл Лу Рида в числе наиболее авторитетных для него западных исполнителей. Так, в интервью 1978 г. Науменко на вопрос о том, кто оказал на него наибольшее влияние, отвечает: «“Битлз”, естественно, “Джетро Талл”, Заппа, “Ти Рекс”. Огромное влияние оказал Лу Рид. После того, как я его услышал, мне захотелось бросить бас и играть и на гитаре. Так я и сделал» [4: 90]. Кроме того, «Sweet Jane» была исполнена на концерте «День рождения Майка» в 1997 г. Евгением Фёдоровым и Эдом Нестеренко. Что касается «порождающего потенциала» песни Лу Рида, то напомним, что в самой западной культуре существуют её варианты: например, «Sweet Jane» Cowboy Junkies.

Очевидно, что «вторичный текст» Майка весьма далёк от текста-источника. Более того, песня «Сладкая N» очень скоро сама стала источником для ряда разноуровневых автометатекстов. После альбома «Сладкая N и другие» песня была исполнена ещё на трёх номерных альбомах – «концертнике» «Blues de Moscou» (1981), «Иллюзии» (1986 или, если верить надписи на кассете, 1984), «Музыка для фильма» (1990). И в каждом варианте вербальная составляющая изменялась. Представим все эти изменения в виде таблицы:

1980	1981	1984/1986	1990
1 Песня предваряется фразой: Это не рок-н-ролл, это Зоопарк	1 Песня предваряется фразой: Но на этом мы с вами не прощаемся, а уходим на небольшой перерыв		
Я проснулся утром одетым в кресле	Я проснулся днём одетым в кресле	Я проснулся днём одетым в кресле	Я проснулся утром одетым в кресле
И у него был рубль, и у меня четыре	И у него был рубль, и у меня четыре	И у меня был рубль, и у него четыре	И у меня был рубль, и у него четыре
В связи с этим мы взяли три бутылки вина	В связи с этим мы взяли три бутылки вина. Арбатско-го...	И мы купили три бутылки вина	В связи с этим мы купили три бутылки вина
И он привёл меня в престранные гости	И он привёл меня в престранные гости	И он привёл меня в странные гости	И он привёл меня в странные гости
Там пили портвейн...	Там пили портвейн...	Там пили напитки...	Там пили портвейн...
И называли друг друга говном	И танцевали так, что тряся весь дом	И танцевали так, что тряся весь дом	И танцевали там так, что тряся весь дом

	Нет строфы от « <i>Всё было так, как бывает в мансардах...</i> » до « <i>А кто всего лишь о шести рублях</i> »		
А кто всего лишь о шести рублях		А кто всего лишь о трёх рублях	А кто всего лишь о пяти рублях
И кто-то, как всегда, нёс чушь о тарелках	И кто-то, как всегда, нёс мне чушь о тарелках	И кто-то, как всегда, нёс мне чушь о тарелках	И кто-то, как всегда, нёс мне чушь о тарелках
А я сидел в углу и тупо думал	А я сидел в углу и думал	А я молчал в углу и думал	А я молчал в углу и думал
Я пристроился в кресле и потягивал ром	Я забился в кресло и потягивал ром	Я забился в кресло и потягивал ром	Я забился в кресло и потягивал ром
А я молчал, пень-пнём, и думал	А я молчал в углу и тупо думал	А я молчал, пень-пнём, и думал	А я молчал, пень-пнем, и думал
И к тому же с трудом отыскал свой сапог	И к тому же с трудом отыскал свой сапог	И к тому же я с трудом отыскал свой сапог	И к тому же с трудом отыскал свой сапог

Не будем анализировать значимость каждого изменения (это тема отдельной работы), а лишь констатируем факт, что каждое исполнение в пределах «номерных» альбомов являет собой новый вариант даже на вербальном уровне. Если придерживаться хронологии, то перед нами лестница метатекстов, где текст 1981 г. вторичен по отношению к тексту 1980-го, текст 1984/1986 гг. вторичен к двум предыдущим, а текст 1990-го – сразу к трём. Так ли это? Разумеется, не совсем. Каждый вариант первичен. И все они вместе являют собой систему – собственно песню «Сладкая N» в авторском исполнении. Но и это не совсем точно – всё зависит от того, какую позицию мы выбираем: если мы стоим на позициях диахронного подхода, то тогда, конечно, перед нами иерархичная система метатекстов; если же на позициях синхронии, то – система равнозначных элементов системы.

Вот, например, начало песни. Кажалось бы, варианты 1 и 4 (*Я проснулся утром...*) противоречат вариантам 2 и 3 (*Я проснулся днём...*). Согласитесь, одно дело проснуться *утром* одетым в кресле, и совсем другое – в том же состоянии, но – *днём*. Тогда, конечно, один вариант исключает другой. Но это лишь один из способов осмысления отношений между этими двумя (а по сути – четырьмя) вариантами.

Представим и некоторые другие способы. Например, варианты могут взаимодополнять друг друга: Я проснулся утром и провёл день до самого вечера в мыслях о том, с кем и где провела эту ночь моя Сладкая N; Я проснулся днём... и снова всё так же. Хотя время, отведённое на мысли и дела, в этот раз сократилось, события (в широком смысле) остались те же самые,

а значит, время не зависит от того, в какой части суток Я просыпаюсь. Не время подчиняет себе мои мысли и дела, а наоборот. Или ещё: четыре варианта – это четыре разных дня. Однажды Я проснулся утром, в следующий раз днём, потом опять днём, а потом снова утром. Но как же эти четыре дня моей жизни оказались похожи друг на друга! А всё потому, что каждый раз в ночь перед этим моя Сладкая N куда-то исчезала – вот и день потом проходил в мыслях о том, с кем и где провела эту ночь моя Сладкая N. И все внешние события тоже почти повторились. Другими словами, можно одним вариантом зачеркнуть другой, можно совместить их, а можно выстроить во временную цепочку последовательных событий. Как видим, наличие вариантов и признание их равноправности позволяет обыгрывать их взаимодействие по самым разным основаниям.

Но есть и автотекст другого статуса, другого порядка. В одном из интервью Майк пояснил заглавный образ своего альбома:

«Сладкая N» – потрясающая женщина, которую я безумно люблю, но при этом я совершенно не уверен, что она существует.

– Является ли “Сладкая N” идеалом жены и любовницы для тебя?

– Любовницы – да, жены – ни в коем случае, я бы удавился или развёлся.

Скорее второе.

– А доволен ли ты художественным воплощением её на обложке?

– Я же говорю, что никогда не видел её. Но, может быть, она и похожа на ту на обложке [4: 98].

Разумеется, интервью «вторично» по отношению к песне, если строго брать метатекст как «текст о тексте»; тогда метатекст, как и положено, существенно уточняет смысл текста-источника. Но если принять авторскую интенцию, то эксплицированный в интервью образ в авторском сознании возник раньше, чем образ реализовался в песне. Грубо говоря, диахронная схема такова: сначала были представления о женщине, которые затем воплотились в художественный образ, и только потом вербализовались в тексте интервью. Тогда образ Сладкой N будет метаобразом к тому, что позднее эксплицировалось в авторском комментарии. Согласимся, что очень трудно понять, что же здесь текст, а что – мета-...

Ситуация ещё более осложняется при подключении другого «метатекста» того же порядка, вербализованного историком российского рока:

В реальности прообразом Сладкой N послужила ленинградская художница Татьяна Апраксина, с которой Майк познакомился ещё в 1974 году. Интересная внешне, с притягательным внутренним миром и шармом сказочной колдуньи в исполнении Марины Влади, Татьяна была тогда основной музой Майка. <...> Вер ассоциаций, возникший у Майка после четырёх лет дружбы с Татьяной и резко вспыхнувшего, но недолгого романа, развернулся как собирательный образ Сладкой N. В глазах многих Сладкая N стала символом времени не в последнюю очередь благодаря удачно выбранному образу – не менее оригинальному, чем Вера Холодная, и не менее романтичному, чем Прекрасная Незнакомка Блока. В одном из своих поздних интервью Майк выдал очень сокровенное и, пожалуй, самое главное: “Все мои песни посвящены ей...” [3: 75–76].

Здесь можно вывести те же отношения, что и в предыдущем случае: тогда образ Сладкой N становится метаобразом относительно реального прототипа. Однако сам «текст» о Татьяне Апраксиной диахронно вторичен относительно песни Майка, он (текст об Апраксиной) смыслово зависим от песни, а образ Апраксиной в этом тексте – метаобраз к образу Сладкой N. Другое дело в синхронии: тут оба текста вступают в системные отношения. И тогда песня Майка помимо своих «внутренних» смыслов, благодаря подключению текста об Апраксиной, обретает, в числе прочего, например, смысл, который можно обозначить как «реально-исторический». Тогда «Я» песни – это М. В. Науменко, который рассказывает о том, как однажды он проснулся, потом весь день где-то болтался, думая только о своей Татьяне, а вечером обнаружил её спящей у себя дома. Делаем вывод из такого прочтения: М. В. Науменко, конечно, был влюблён в Т. Апраксину, которая, однако, своим поведением часто доставляла М. В. Науменко неприятности, о чём он и написал песню. Такой «сюжет» легко – даже слишком легко – «прорастает» из взаимодействия текста и его метатекста, в результате корректируется как образ Сладкой N, так и «образы» Науменко и Апраксиной.

И ещё один метатекст к «Сладкой N», растиражированный в 2003 г. московским издательством «Метро» в книге юной екатеринбургской писательницы Ирины Денежкиной «Дай мне!», – это короткий рассказ «Моя прекрасная Эн». Данный текст очевидно цитатен, но реализует ещё и метатекстуальную функцию. Приведём этот рассказ целиком:

Моя прекрасная Эн

Петербург нависал огромными сырыми стенами. Толстые ангелы, сморщившись, смотрели на небо. С неба уныло капал дождь, уже которую неделю. Небо затянуло мутной пеленой.

Заяц сидел на скамейке, завернувшись в плащ. Он был пьяный. Он никогда раньше не был пьяный. Волосы слиплись сзади косичкой, и капли стекали за шиворот. Заяц плакал.

Зайца бросила девочка. Вчера. Она ему сказала: «Заяц, ты мне на хрен не нужен». Как дверью по лицу. Они сидели в гостях, и за окнами так же размеренно капал дождь. Как сейчас. Только тогда ещё было весело, а сейчас нет. Вчера был день рождения Генки Титова, и он танцевал с девочкой Зайца. А потом они целовались на кухне. А Заяц смотрел телевизор и пил морс. Его все лошили, что не водку. Потом он пошёл на кухню и всё увидел. И напился. Первый раз в жизни. Дурак.

Девочка пришла из кухни и сказала, что Заяц не понимает приколов. Заяц спросил, если это прикол, то что тогда по-настоящему. Девочка ответила, что нельзя быть таким упёртым. И послала Зайца.

Заяц ушёл с дня рождения в час ночи и пешком пошёл в центр. Запнулся за какой-то прут и упал в лужу. И уснул. Проснулся в пять утра и пошёл обратно. И теперь сидел на скамейке у девочкиного подъезда. Он подумал, что ему приснилось, как она его послала. Он на это надеялся и плакал.

Они познакомились, когда в одной группе ездили в Венгрию. Потом оказалось, что они учатся в одной школе. Заяц влюбился. Первый раз в жизни. Они гуляли по городу, и Заяц кормил её в «Макдональдсе». Водил в Эрмитаж. Непонятно

зачем. Но он не умел ухаживать за девочками. Эта девочка его научила. Она говорила: «Заяц, я из тебя сделаю клёвого пацана». Заяц не понимал, что это значит, и смущённо улыбался. У него были оттопыренные прозрачные уши и длинные передние зубы. Уши разъезжались в стороны, когда он улыбался. Получались две ямочки на щеках и торчащие зубы. Как у кролика. Но девочке нравилось. Ей не нравился характер Зайца. Заяц был слишком робкий, слишком наивный и слишком честный. Перед собой и перед другими. Девочка его переделывала, а Зайцу нужно было только одно: чтобы она никуда не пропала и всегда была с ним. Он думал о ней постоянно и ни о чём не мог говорить. Но его и так не особенно спрашивали. Заяц и Заяц.

Каждый день Заяц покупал мороженое и приходил к девочкиному подъезду. Она выходила, и он протягивал ей мороженое. А она сердилась. «Ну почему ты такой упёртый романтик?» – спрашивала она Зайца и ела мороженое. Заяц пожимал плечами. Девочку это раздражало. Её раздражало то, как Заяц одевается, то, как он смеётся, как иногда громко говорит, на всю улицу. Её раздражало, что, выходя из автобуса, Заяц хватал её за локоть, и это было неудобно. Что он был постыдный и неинтересный. Что всегда был серьёзный и не понимал шуток. Она твердила Зайцу, что так нельзя, а он улыбался, и прозрачные уши его розовели.

Зато Заяц был верный. Лучший друг. Она его иногда спрашивала: «А если я буду тебе изменять?», – и Заяц отвечал: «Я тебя брошу». И так было бы на самом деле.

А Генка Титов был весёлый. И старше Зайца на два года. Ему было пятнадцать.

Заяц поплотнее завернулся в плащ и посмотрел вверх. Он знал, что никогда не простит девочку. И поэтому плакал. Ничего не мог с собой поделать. Он был упёртый романтик и принципиальный человек. И не мог перешагнуть через принципы. Всё равно что добровольно прыгнуть в кучу дерьма и улыбаться. С ямочками. Подъездная дверь хлопнула, и Заяц увидел свою девочку. Она подошла к нему, и Заяц заулыбался.

– А где мороженое? – спросила она.

– Сейчас, – ответил Заяц и поспешно вскочил. – Подожди!

И побежал в магазин, путаясь в плаще.

А Генка Титов сидел на кровати у себя дома, пел под гитару: «И я подумал: а так ли это важно, где и с кем ты провела эту ночь, моя прекрасная Эн...» Рядом, на полу, спали друзья [1: 192–194].

Маркеры, указывающие на «вторичность» рассказа Денежкиной относительно песни Майка, достаточно многочисленны. Это и название рассказа – изменённая цитата из песни, и Петербург как место действия [подробнее о разнообразных знаках «петербургского текста» в рок-поэзии Майка Науменко см.: 2] (укажем, что начало рассказа Денежкиной, первый абзац, содержит целый ряд характерных для петербургского мифа мотивов; более того, эти мотивы размещены в предельной концентрации, сосредоточены на очень малом пространстве: *огромные серые стены, толстые ангелы, небо, затянутое мутной пеленой, дождь, уныло капающий которую неделю*; все эти мотивы, сосредоточенные в «сильной позиции» рассказа и экслицирующие петербургский миф, перекликаются с «петербургским текстом» и рок-поэзии, и биографического мифа Майка Науменко, т.е. могут

быть рассмотрены как знаки метатекстуальности «Моей прекрасной Эн» относительно «Сладкой N», в которой хотя и нет прямых отсылок к Петербургу, но всё же «петербургский текст» прочитывается: каморка, знакомые стены, мост, мансарда, престранные гости, позднее возвращение домой...), и описание характера мальчика, его отношения к девочке, и поведение девочки, и разрешение конфликта, и, наконец, описание исполнения в финале той самой песни Майка (вернее, почти той самой, но об этом скажем ниже). Пока же заключим, что, таким образом, перед нами своеобразное эпическое развёртывание, нарративизация лирического сюжета песни. *То, как всё было на самом деле.* Такой эффект достигается в числе прочего благодаря редукции субъектно-объектных отношений песни. В «Сладкой N», напомним, субъект («Я») проводит день в пустых «делах», думая только о своей Сладкой N, которая одновременно и объект («Ты»), и персонаж, поскольку как объект реализуется лишь в мыслях субъекта («думал», «подумал»), а прямо появляется только в самом финале, да и то – она спит: *«И когда я вернулся домой, ты спала, // Но я не стал тебя будить и устраивать сцен...»* Песня – фиксация переживаний субъекта, где внешние события оказываются лишь фоном для передачи внутреннего чувства, что становится знаком конфликта между внешним и внутренним, знаменующего разлад в душе героя.

Рассказ Денежкиной – «объективный» взгляд со стороны. И не на один день из жизни влюблённого, а на всю love story. Характеры раскрываются не только в прямых характеристиках персонажей, но и в их поведении. И характер, и поведение Зайца почти повторяет, хотя и в усиленном виде, поведение субъекта песни Майка. Заяц не принимает участия «в общем веселье»: *«А потом они целовались на кухне. А Заяц смотрел телевизор ипил морс. Его все ложили, что не водку»*; он *«был слишком робкий, слишком наивный и слишком честный. Перед собой и перед другими. Девочка его переделывала, а Заяцу нужно было только одно: чтобы она никуда не пропала и всегда была с ним. Он думал о ней постоянно и ни о чём не мог говорить»*; он *«романтик и принципиальный человек»*; он *«знал, что никогда не простит девочку»*; и, как и субъект песни, который в финале *«подумал: так ли это важно, // С кем и где ты провела эту ночь, моя Сладкая N»*, Заяц в финале рассказа *«заулыбался <...> и побежал в магазин»* [1: 192–194] за мороженым для девочки.

А девочка? И девочка, конечно же, *та самая* Сладкая N из песни – ещё один «метаобраз» в ещё одном метатексте. Только из песни мы ничего не узнаем о ней, не знаем даже, с кем и где она провела предшествующую ночь; да субъект особо и не распространяется о своей возлюбленной – «так ли это важно»? А вот любой слушатель легко реконструирует характер Сладкой N. Повествователь же, в отличие от любого слушателя, ещё и вербализует свою реконструкцию. Вот тогда и получается метаобраз – девочка, которая «послала Зайца», этого, по её словам, «упёртого романтика», не понимающего шуток; и ведь именно она учила его ухаживать за девочками,

делала из него «клёвого пацана», а он покупал ей мороженое... И она на кухне целовалась с Генкой Титовым.

Собственно, это и всё, что произошло со Сладкой N, попавшей в эпический текст, – она получила возможность на свою точку зрения, а повествователь обнаружил, чем же она всё-таки могла заниматься в свободное от мальчика время. Но именно это породило одно очень важное отличие: уникальная лирическая ситуация песни стала в рассказе типичной, универсальной – вот такая девочка, вот такой мальчик, вот так у них всё сложилось, да и у многих всё вот так... От этого и Сладкая N превратилась в Прекрасную Эн, утратив и оригинальный эпитет, заменённый на более типичный, и оригинальный (в графике) криптоним: из N превратилась в Эн – англазированное имя Анна. Однако нам бы хотелось обратить внимание на другое: на то, что и песня, и рассказ вступают в системные отношения, взаимодополняя друг друга. Отбросив диахронию, видим, что перед нами два уровня одной ситуации: переживание и описание. Теперь мы знаем оба уровня, и переживание Майка воспринимаем с поправкой на описание Денежкиной, которое, в свою очередь, воспринимаем с поправкой на переживание Майка. И опять: что же здесь текст, а что его мета-?

Более того, получается, что вся совокупность (мета)текстов – это система. В диахронии всё просто: «Сладкая N» Майка вторична к «Sweet Jane» Лу Рида; «Сладкая N» из альбома «Blues de Moscou» вторична к «Сладкой N» из альбома «Сладкая N и другие» и т.д.; образ Сладкой N вторичен по отношению к образу Татьяны Апраксиной, но история об этом вторична по отношению к песне; точно так же вторична к песне и «расшифровка» образа Сладкой N самим Майком в интервью; наконец, «Моя прекрасная Эн» Денежкиной вторична 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 система. И вот уже поэтому перед нами не иерархия, а совокупность равновеликих и взаимодополняющих друг друга элементов.

Что же это даёт в описательном и аналитическом планах? Прежде всего то, что перед нами 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.

Следующий «шаг» – за счёт контекстуализации создаётся своего рода целостность, в которой элементы вступают в отношения корреляции друг с другом. При изучении этой целостности можно, как нам кажется, использовать разрабатываемую в настоящее время методику исследования синтетического текста, в частности, рок-произведения, где подсистемы – вербальная, музыкальная, акционная, визуальная – коррелируют друг с другом. В этом случае объектом изучения окажутся не элементы, а системные отношения между ними. Смыслы целого, таким образом, будут порождаться не в сумме смыслов элементов, а в их взаимопроникновении друг в друга;

не только то, что *в них*, а и то, что *между ними* должно интересовать исследователя в таких контекстах. Разумеется, такого рода работа – дело будущего. Мы же пока ограничимся констатацией того, что (мета)тексты не просто поддаются систематизации, а живут в этих системах; причём в рамках таких систем мы можем говорить о своего рода иерархичной организации (текст и его метатекст(ы)), к чему подталкивает диахрония, а можем рассматривать их как совокупности равнозначных, взаимодополняющих друг друга, коррелирующихся друг с другом элементов (система (мета)текстов) в синхронии. Более того, в последнем случае текст и вся система представлений о нём (самых разных) будет являть собой ту целостность, которую и можно будет назвать произведением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Денежкина И. Дай мне! – М.: Лимбус Пресс, 2002. – 224 с.
2. Капрусова М. Н. Майк Науменко в литературном пространстве Петербурга XX века // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 128–141.
3. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ+, 1999. – 400 с.: ил.
4. Майк из группы «Зоопарк». <Майк: Право на рок>. – Тверь: ЛЕАН, 1996. – 288 с.

УДК 821.161.1.09+929Чехов

Н. И. Ишук-Фадеева

СВАДЬБА В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА: ОБРЯД, МЕТАФОРА И СИМВОЛ

В статье исследуются генетические связи чеховских пьес с античным театром. Особое внимание уделяется воплощению обрядовости и обряду свадьбы в драматургии А. П. Чехова.

Ключевые слова: драма, жанр, новации, метафора, символ.

Неослабевающий интерес к драматургии А. П. Чехова, его притягательность для исследователей связаны, думается, с ускользающей тайной его письма: с каждой новой серьёзной работой, посвящённой новациям Чехова, нам кажется, что мы постигли законы его драматургического мира. Но с течением времени «демон теории» вновь будоражит филолога, находящего всё новые необъяснимые вещи, требующие осознания *механизмов* создания нужного драматургу эффекта.

Как правило, новации А. П. Чехова рассматривают на фоне жанрово традиционной драматургии – и здесь многое сделано. Другое дело, что классическая драма, восходя к античной и во многом наследуя её структуру, в то же время и значительно отличается от неё, что неизбежно по мере