

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Выпускная квалификационная работа на тему:

Драматургия А. В. Вампилова как метатекст

Направление 032700 «Филология»

Выполнила:

студентка София Олеговна Шаплова

Научный руководитель:

Доктор филологических наук, профессор Игорь Николаевич Сухих

Рецензент:

Доктор филологических наук, профессор

Александр Олегович Большев

Санкт-Петербург  
2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

### ВВЕДЕНИЕ

*«Да, меня не ставят, но это пока, — сказал он и, помолчав, добавил, иронично улыбаясь — будут ставить, куда они денутся. Замыслов у меня много, я должен жить долго-долго...»<sup>1</sup>.*

Александр Валентинович Вампилов прожил недолгую жизнь. Он погиб за два дня до своего тридцатипятилетия. Творческая судьба талантливого

---

<sup>1</sup> Из разговора Д. М. Шварц и А. В. Вампилова

Цит. по: *Старосельская Н. Д.* Товстоногов. М., 2004. С. 283.

сибиряка – это: пятнадцать лет работы, четыре многоактные и несколько одноактных пьес, около семидесяти небольших рассказов, письма и записные книжки. Но, несмотря на раннюю кончину и небольшое творческое наследие, Вампилов – один из известнейших драматургов двадцатого века. Уже пятое десятилетие спектакли по его пьесам не сходят с афиш театров по всей стране. А в 2007 году в центре Москвы, перед театром «Табакерка»<sup>1</sup>, была установлена скульптурная композиция, посвящённая Вампилову и двум его не менее известным современникам: В. С. Розову и А. М. Володину.

Несмотря на внимание, которое оказывали талантливому сибиряку такие выдающиеся деятели театрального искусства, как Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос и Ю. П. Любимов, творческую жизнь Вампилова сложно назвать счастливой. Он не успел написать роман, не увидел постановок двух своих пьес, а авторы отзывов и рецензий на его произведения и спектакли по ним при жизни писателя так и не смогли прочувствовать и понять своеобразие этого автора, разгадать «загадку Вампилова».

Вампилов-драматург начал интересовать театральную критику с 1966 года, после публикации в журнале «Ангара» первой многоактной пьесы «Прощание в июне», которая получила одобрительные отклики и в течение нескольких лет заняла видное место в репертуаре многих провинциальных театров. А имя Вампилова начинает появляться в центральных органах печати: журнале «Театр», газетах «Комсомольская правда» и «Советская культура» и др..

Прижизненная критика о творчестве Вампилова обладает некоторыми специфическими чертами. Во-первых, многие оценки были идеологически обусловлены. Неограниченным в выражении своих эмоций критик мог быть в том случае, если перед ним драматург, проверенный не только временем, но и, что еще важнее, властью.

---

<sup>1</sup> Московский театр-студия под руководством Олега Табакова

Во-вторых, на восприятие критиками пьес часто оказывало влияние то впечатление, которое производили на них спектакли, поставленные по текстам Вампилова. Происходило смешение оценок пьесы и её постановки на сцене.

Иного взгляда на творчество Вампилова придерживались поэты, прозаики и драматурги того времени, его современники. В отличие от театральных критиков они сразу отмечали особое своеобразие пьес Вампилова. Люди, подобные Серафиму Сака или Н. Н. Котенко, играли в жизни Вампилова очень важную роль. В атмосфере тотального непонимания они укрепляли веру драматурга в правильность выбранного им пути.

К этой же группе можно отнести и статьи Г. А. Товстоногова и А. В. Эфроса, вышедшие уже после смерти Вампилова.

После 1972 года интерес к творчеству Вампилова сильно возрастает. Его пьесы ставятся в столичных театрах. Выходят многочисленные статьи (В. Соловьёв, М. И. Туровская, К. Л. Рудницкий) и книги (Б. Ф. Сушков, Е. М. Гушанская, Н. С. Тендитник, Е. И. Стрельцова, М. С. Махова), в которых даётся глубокий анализ творческого наследия Вампилова.

Сложно определить то место, которое занимает Вампилов в истории русской драматургии. Он, с одной стороны, дитя своего поколения, чей художественный мир перекликается с творчеством писателей-шестидесятников. С другой стороны, в своих пьесах Вампилов продолжает традиции А. П. Чехова, стоящего у истоков русского психологического театра. Но в его произведениях заметно следование и лучшим образцам европейского классицизма, и трагедиям Шекспира.

Несмотря на большее влияние русской и мировой литературы на творчество Вампилова, в теоретических и критических работах о драматургии второй половины XX века всё чаще можно встретить словосочетание «Театр Вампилова». Подобная тенденция свидетельствует о том, что, Вампилов – самобытный писатель, чья художественная система отличается цельностью, устойчивостью и самостоятельностью.

**Объектом** исследования являются драматические произведения Вампилова, а **предметом** – их поэтика.

**Материалом исследования** стали четыре многоактные пьесы: «Прощание в июне» (1966), «Старший сын» (1968), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972).

**Цель** данной работы состоит в том, чтобы доказать художественное единство пьес и выделить их метатекст. При этом, «метатекст необходимо отличать от интертекста: если интертекст рассматривает данный текст во всем многообразии его связей с другими, обычно чужими, произведениями, то для метатекста характерна «замкнутость» произведения на себе, само-рефлексия автора»<sup>1</sup>.

Для достижения поставленной цели автор ставит перед собой следующие **задачи**:

- 1) изучить критические и научные работы о жизни и творчестве Вампилова;
- 2) проанализировать творческое наследие Вампилова (пьесы, прозаические произведения, письма и записные книжки);
- 3) выявить те элементы художественной организации пьес, которые являются частью единого вампиловского метатекста.

### **Структура основной части работы**

В первой главе «Художественный мир драматургии А. В. Вампилова» будет дан анализ основных уровней художественной организации текстов с точки зрения их метатекстуальности.

Во второй главе «Динамика художественного мира» из всего многообразия мотивов и композиционных приёмов, используемых автором,

---

<sup>1</sup> Байкова С. А. Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 3. С. 248.

подробно рассматриваются только те, что характерны для всей драматургии Вампилова.

## **ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДРАМАТУРГИИ А. В. ВАМПИЛОВА**

### **1.1. ХРОНОТОП: «МЕЖДУ ГОРОДОМ И СЕЛОМ...»<sup>1</sup>**

Идея о метатекстуальности драматургии Вампилова позволяет представить хронотопы четырех многоактных пьес как единое пространственно-временное поле. Можно допустить, что электричка, на которую опоздали Бусыгин и Сильва, направлялась именно в тот город, в котором учились герои комедии «Прощание в июне». А Зилов собирался

---

<sup>1</sup> Строчка из стихотворения Н. М. Рубцова «Грани» (1966).

охотиться на уток в той же местности, где провёл большую часть своей жизни Еремеев. Подобные предположения возможны благодаря однородности изображаемого мира.

В пьесах Вампилова можно встретить как большие, так и малые топосы. Ко второй группе относятся: квартира («Утиная охота», «Старший сын»), сад или полисадник («Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске»), ресторан или чайная («Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота»), место работы («Утиная охота»), общежитие, кладбище, университет («Прощание в июне»), улица или двор («Прощание в июне», «Старший сын»). Кроме того, можно говорить и о внесценическом пространстве пьес, тех локациях, которые называются, но не показываются.

Действие пьес Вампилова происходит на периферии. Это может быть провинциальный город, как в «Прощании в июне», а может быть районный центр, как в драме «Прошлым летом в Чулимске». Как же реализуется периферия в пьесах Вампилова? Слово «периферия» несет не столько административно-территориальный смысл, сколько философско-нравственный. Периферия – это не село и не город. Она, как нельзя лучше, подходит для изображения действия, цель которого – подвергнуть «среднего», заурядного человека нравственно-философскому испытанию: выбрать между добром и злом, правдой и ложью, жизнью и смертью.

В. Я. Лакшин в статье «Живая душа», анализируя творчество Вампилова, пишет о провинции, как об основном месте действия пьес драматурга, вкладывая в это понятие следующий смысл: «Провинция...сфера жизни, куда, будто не достают лучи просвещения, где зоологические интересы наглядны, а уловки лицемерия однообразны и простодушны, где не верят в благородство и талант, а пуще всех людских достоинств уважают чин, должность и "кусоч"»<sup>1</sup>.

Такое понимание периферии не отражает столь важную для всех пьес Вампилова двойственную природу топоса (не село и не город). Поэтому, в

---

<sup>1</sup> Лакшин В. Я. Живая душа // Дом окнами в поле. Иркутск, 1981. С. 11.

данной работе при анализе пространственной организации пьес будет использоваться понятие периферии или различных её вариаций (провинциальный город, предместье, районный центр).

Место действия комедии «Прощание в июне» – это провинциальный город. Тот же топос и в «Утиной охоте». В обеих пьесах ни разу не упоминается название городов. Это вызывает ряд вопросов. Во-первых, имеют ли эти города реальные прототипы или же перед читателями и зрителями вновь возникает «Город N», хорошо знакомый по текстам Гоголя, Достоевского, Чехова и многих других русских писателей. Несомненно, что у «Города N» и вампиловского города много общего. Основная объединяющая черта – провинциальность. Жители этих городов – носители сознания, находящегося на стыке деревенской/сельской и городской жизни. Они уже во многом оторваны от природы, но вряд ли готовы для жизни в столице. По крайней мере, ни один вампиловский герой не высказывает желания отправиться «в Москву, в Москву, в Москву!»<sup>1</sup>. Они не отождествляют свои города с болотом, из которого трудно, но необходимо выбраться. Провинциальный воздух не удушает их. Время событийно. Хронотоп разомкнут. Герои не являются пленниками своего города: они, при желании или по необходимости, в праве и силах сменить место жительства.

Можно сказать, что в пьесах раскрывается собирательный образ города, который имеет один определённый прототип. Это – Иркутск. В этом утверждении кроется ответ на второй вопрос: в первой и третьей пьесах изображается один или разные города? Ответ однозначный – один.

В комедии «Прощание в июне» есть четыре топонима, которые в большей или меньшей степени указывают на Иркутск. Улица Чапаева, о которой упоминает Колесов, приглашая Татьяну на свадьбу в общежитие, действительно существует в Иркутске. Но стоит отметить, что она была и существует по сегодняшний день во многих городах России, например, в Санкт-Петербурге и Саратове. Менее распространенный топоним – Бытовая,

---

<sup>1</sup> Фраза, которую неоднократно повторяют герои пьесы А. П. Чехова «Три сестры»

место, где произошла первая встреча Колесова и Тани. Помимо Иркутска, данную улицу можно встретить в Ангарске (Иркутская область) или Караганде. Среди других географических названий, подтверждающих очевидную связь пьесы с Иркутском, – Канск, город, в котором живет мать Колесова. Находится он в Красноярском крае, граничащим с Иркутской областью.

В «Утиной охоте» также упоминается один очевидный тоpos, отсылающий читателя к Иркутску. Скрывая истинную причину своего ночного отсутствия, Зилов говорит жене, что был в недолгой командировке на фарфоровом заводе в Свирске. Этот город находится примерно в двух часах езды от Иркутска.

Действие комедии «Старший сын» происходит в местечке под названием «Ново-Мыльниково». Этого географического объекта не существует в настоящее время и не существовало при жизни самого драматурга ни в Иркутской области, ни где-либо в СССР. Ново-мыльниково, наряду с Чулимском, – топонимы выдуманные. Но, несмотря на это, хронотоп неразрывно связан с Сибирью, с родиной Вампилова. На это указывают другие географические названия, появляющиеся в пьесах. Например, в «Старшем сыне» в сцене знакомства «друзей» упоминается общежитие медицинского института на улице Красного восстания, которая в действительности существует в Иркутске. Реален и Табарсук – село в Иркутской области, куда направляется Шаманов («Прошлым летом в Чулимске»), так как там *«тракторист жену избил»* [3, 331]. А сёстры Валентины *«по иркутским живут да по красноярским»* [3, 357].

Таким образом, если герои Вампилова и не живут в городе, в котором провёл большую часть своей жизни сам драматург, то, несомненно, с Иркутском и окружающей его областью они знакомы. Действие всех четырех пьес разворачивается в едином пространственном поле. Это иркутский хронотоп, часть обширного сибирского хронотопа.

Если допустить, что в произведениях автор воспроизводит образ своего родного города, то возникает вопрос: Иркутск Вампилова – какой он? В письмах и записных книжках драматург редко упоминает этот город, но одно размышление заслуживает внимания: *«Иркутск. Город, который стал чужим. Умиления возвращения не получилось»* [3, 673]. Город в пьесах – это старый и родной Вампилову город или новый и чужой? Второй вариант представляется более вероятным. Для героев Вампилова жизнь в городе полна потерь и разочарований.

Образ города у Вампилова не одухотворен. Это не Петербург Достоевского и не Москва Булгакова. В пьесе «Прощание в июне» наибольшее количество локаций. Но город не оказывает большого воздействия на своих обитателей. Единственный топос, представляющий интерес, – это старое кладбище, где происходит переосмысление ценностных ориентиров героев.

Ранее говорилось, что не совсем корректно называть провинцию главным местом действия четырех многоактных пьес Вампилова. Относительно комедии «Старший сын», использование самого слова «провинция» и того смысла, которое в него вкладывает Лакшин, представляется невозможным по ряду причин.

Во-первых, сам автор неоднократно использует слово «предместье» в тексте пьесы, а в одной из ранних редакций оно даже используется в качестве заглавия («Предместье»<sup>1</sup>). Во-вторых, нельзя сказать, что действиями героями «Старшего сына» руководствуют исключительно «зоологические интересы», что они не верят в лучшее в человеке, а уважают в нём худшее. Бусыгин не является жителем предместья. Читателям об этом становится известно из реплики героя. Оказывается, что проживает он в общежитии медицинского института на улице Красного Восстания. Учится герой в Иркутске, городе, в котором прошли студенческие годы самого Вампилова. Этот факт даёт нам право полагать, что образ молодого человека,

---

<sup>1</sup> *Вампилов А. В. Предместье: комедия в 2 действиях // Ангара. 1968. № 2. С. 3 – 31.*

воссозданный Вампиловым во всех четырёх многоактных пьесах, не случаен, а является отражением современного драматургу поколения. Автор «выводит на сцену юношу-студента – умного, нигилистически мыслящего»<sup>1</sup>, которому в скором времени придется «сделать нравственный выбор, решиться на поступок в сложной, необычной ситуации»<sup>2</sup>.

Приехав из города, Сильва и Бусыгин попадают в предместье, совершенно особенное, чуждое им пространство. Поначалу оно настроено к молодым людям враждебно. Поздний вечер. Дождь. Пропустив возможность вернуться в город, герои ищут ночлега. В основе взаимоотношений Бусыгина и жителей предместья важную роль играет приём «проверки», который является своеобразным аналогом «испытания» в волшебной сказке.

В «Старшем сыне» «проверка» может быть разделена на два этапа. В первом – Бусыгин «проверяет» незнакомых ему людей на их способность или неспособность быть отзывчивыми. Второй этап – это «проверка» самого главного героя.

Если предместье не выдерживает проверку молодого человека (под властью предрассудков, люди, убежденные, что любой ночной посетитель – это вор или убийца, не решаются оказать гостеприимство двум незнакомцам), то Бусыгин, пережив метаморфозу собственного сознания, справляется с проверкой. Он находит в себе силы на раскаяние в собственных поступках, на духовное развитие. Он начинает понимать особенности жизни в предместье и осознает, что, предместье – это не только люди, не откликнувшиеся в свое время на его просьбу о приюте, живущие исключительно своими интересами, это и Сарафанов, для которого «все люди – братья».

Предместье «Старшего сына» – это не только пространство, в котором разворачивает действие пьесы, но и часть художественного мира, созданного

---

<sup>1</sup> Журчева Т. В. Эволюция жанра, конфликта и героя пьесы А. Вампилова "Старший сын" // Поэтика реализма. Межвузовский сборник. Куйбышев, 1984. С. 101.

<sup>2</sup> Там же.

драматургом. К этому миру относится и таёжная глубинка из драмы «Прошлым летом в Чулимске».

Шаманов, как и Бусыгин, приехав из города, знакомится с особенным человеком, Валентиной, которая переворачивает его внутренний мир, полностью меняет жизненные ориентиры. Но, в отличие от героя «Старшего сына», он, если и проходит проверку, то проходит её слишком поздно, когда его действия и определённое стечение обстоятельств уже привели к необратимой драме в жизни героев пьесы.

Шаманов – обладатель городского сознания. Но возвращаться он не стремится. О городе у героя не самые лучшие воспоминания. Там у него начались проблемы как профессионального, так и личного характера. Но и в глубинку он переехал не из-за стремления к тихой, спокойной жизни на природе, ему *«просто было некуда податься»* [3, 336]. Возможно, этот герой находится вне пространственных границ. Ему не подходит ни провинциальный город, ни предместье, ни райцентр. Он не переходит границу «чужой – свой», как это происходит с Бусыгиным.

Не переходит её и ещё один герой драмы «Прошлым летом в Чулимске» – Еремеев. Для «странника» таёжный райцентр чужд, а его порядки абсурдны. Он также не способен стать «своим», но потому, что принадлежит совершенно иному хронотопу – дикой Сибири. Чем дальше от города, тем проще, естественней кажется человек. Поэтому, самый светлый, отчасти сказочный образ всей вапильской драматургии – это именно Еремеев, живущий там, где свобода, *«закон – тайга, прокурор – медведь»* [3, 361].

Пространство квартиры – наиболее распространённый малый топос вапильской драматургии. Впервые он появляется в первой пьесе «Прощание в июне». В этом случае квартира не несет какой-либо особенной смысловой нагрузки, а является лишь местом действия. Иная ситуация – квартиры Сарафановых и Зиловых.

В «Старшем сыне» пространство квартиры тесно связано с мотивом родного дома.

В понимании драматурга, родной дом – это нечто большее, чем просто дом, где человек родился. Это место, где он вырос, причём, не столько физически, сколько духовно. С этой точки зрения, квартира Сарафановых становится для Бусыгина родным домом. В то время, когда молодой человек только-только начинает вживаться в новое для него пространство, остальные герои стремятся его покинуть. Для чужого человека этот дом становится родным, а для своих – чужим.

В разное время и при разных обстоятельствах «убежать» из него хотят все члены семьи Сарафановых. Первой это пытается сделать Нина. Её действия, скорее всего, продиктованы жадой перемен, которые, в её представлении, могут сделать девушку счастливой, избавить от груды обязанностей, возложенной на нее после ухода матери. Следующим попытку бегства предпринимает младший брат героини – Васенька. Как и сестра, он уверен, что смена мест излечит его душевную травму, нанесенную неразделённой любовью. Последним эту попытку совершает глава семейства Сарафановых, но, как и в ситуации с его детьми, неудачно.

Показав крушение Дома, автор воссоздаёт его вновь. Никто из героев так и не покидает своего семейного гнезда. Они приходят к осознанию, что счастье и несчастье в жизнь человека приносит не место, в котором он живёт, а окружающие его люди и взаимоотношения с ними. Родной дом – это не квартира в предместье. Это место, где человек чувствует себя спокойным, защищённым. Где он – член семьи. Таким образом, родной дом для Вампилова – это, прежде всего, близкие люди.

Столь желаемая квартира не становится для Зиловых («Утиная охота») родным домом. Её жильцы обречены на одиночество. Поэтому со временем квартира теряет своих обитателей. Сначала её покидает Галина, прельщённая возможностью построить личное счастье. Далее из неё бежит от своих

проблем Зилов. Вновь звучит идея, что дом Домом делают не стены, крыша, двери и окна, а люди, живущие в нём.

Интересен процесс самоидентификации и оценки персонажами друг друга, основанный на их географической/пространственной принадлежности. Героиня «Утиной охоты» Галина с переездом в квартиру связывает свои надежды на потерянное семейное счастье. Возможно, она жила ранее в «Ново-Мыльниково», как и Нина Сарафанова, строила планы и мечтала начать новую жизнь: *«Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!»* [3, 169]. В этой фразе чувствуется отрицательное отношение девушки к предместью. Но все планы Галины рушатся. Новая квартира, город не спасают её брак.

Теме города и деревни посвящён небольшой диалог драмы «Прошлым летом в Чулимске». Хороших считает, что Валентине следовало бы уехать в город, более подходящий для молодой девушки, нежели таёжная глубинка. Так проявляет себя стереотипное мышление, которое оказывается совершенно чуждым Валентине.

Сюжет каждой вампиловской пьесы наполнен многочисленными приездами и отъездами или стремлениями и планами на эти передвижения. С одной стороны, эта характерная черта художественного мира может быть обусловлена открытой природой хронотопа. С другой – метатекстуальностью произведений. Перед нами не четыре пьесы, а одна, и, соответственно, один хронотоп.

## **1.2. ПЕРСОНАЖИ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТИПЫ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАСКИ**

Для многих, особенно молодых, героев Вампилова характерно отсутствие морального стержня, позволяющего с достоинством пройти проверку на «готовность» быть человеком. Как отмечала Л. Л. Иванова, «их «прибивает» то к берегу добра, то к берегу зла...»<sup>1</sup>. От того, каков

---

<sup>1</sup> Иванова Л. Л. Вампилов: творческая индивидуальность. Мурманск, 2010. С.25.

нравственный и духовный уровень человека, его ожидает или гибель, или спасение.

На основании категорий «нравственности» и «духовности» большинство героев Вампилова могут быть разделены на три типа: «нормальные», «ненормальные» («блаженные», «психи») и «дикари» («очаровательные нахалы»).

«Нормальные» герои Вампилова – не ангелы и не грешники, не хорошие и не плохие. Они – обыватели, люди, «лишённые общественного кругозора, живущие только мелкими личными интересами»<sup>1</sup>, мещане. Чаще всего они действуют в соответствии с общественными представлениями о том, как надо думать, чувствовать, жить.

Так поступает Мечёткин («Прошлым летом в Чулимске»), когда решает жениться на Валентине, потому что *«пора бы»* [3, 317]. Так выглядит официант Дима («Утиная охота»), который *«всегда в ровном деловом настроении»* [3, 160]. Именно так ведёт себя Кудимов («Старший сын»), который формально мог бы претендовать на звание самого положительного героя пьесы. Из ремарок мы узнаём, что он *«энергичен»* [3, 131], *«добродушен»* [3, 132], постоянно *«улыбается»* [3, 132] и говорит *«весело»* [3, 132].

С точки зрения общечеловеческих норм морали, Кудимов – не просто «нормальный», а идеальный герой. Курсант лётного училища, человек, для которого понятия долга и истины стоят превыше всего. У него есть два жизненных правила, которые не терпят исключений: всегда приходить вовремя (*«Я дал себе слово не опаздывать. А я своё слово уважаю»*. [3, 134]) и никогда не лгать, потому что *«уж лучше горькая правда, чем такие вещи»* [3, 138], как сказал сам Кудимов об обмане в семействе Сарафановых.

Но ему не дано быть человеческим, не дано любить и быть любимым. Кудимов «страдает эмоциональной глухотой. Его принцип «"всегда говорить правду" несостоятелен в ситуациях высокого эмоционального накала,

---

<sup>1</sup> Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 2011. С. 429.

требующего от героя не столько прямолинейной честности, сколько душевного такта»<sup>1</sup>.

Идеальным женихом является, например, «нормальный» Мечёткин. Денежный вопрос обычно не стоит как для героев Вампилова, так и для него самого. Персонажи не дифференцированы по материальному положению. Они принадлежат к одному социальному слою. Исключение – размышления Помигалова о возможном браке дочери. Склоняя Валентину к замужеству, он, среди достоинств Мечёкина, упоминает его материальный достаток: «...если у человека есть деньги, значит, он уже не смешной. Значит, серьёзный. Нищие нынче из моды вышли» [3, 372].

*«Богатые и бедные, – пишет Вампилов, – категория старая, но дураки и умные – категория бессмертная»* [4, 670].

Таким образом, «положительные», лучшие качества «нормальных» героев соответствуют общепринятым представлениям о том, каким должен быть человек: пунктуальным, как Кудимов, ответственным, как официант Дима, и серьёзным, как Мечёткин. Но эти герои не вызывают симпатии. Они лишены главного – человечности. Гуманизм Вампилова в том, что он не требует от своего героя совершенства. Люди могут быть обладателями самых разнообразных недостатков. Колесов самонадеян, Бусыгин циничен, Сарафанов слабоволен, Валентина наивна. Но именно этим героям сопереживает зритель.

«Очаровательным нахалом» или «дикарём» является названный друг Бусыгина Сильва («Старший сын»), стоящий на нравственной лестнице ниже Кудимова и значительно ниже Сарафановых. Он не стремится к истине, не предан чувству долга. Для него существуют лишь самые примитивные интересы.

Пашка, герой драмы «Прошлым летом в Чулимске», вряд ли может быть назван «очаровательным нахалом». Он настоящий «дикарь», для которого важны только собственные потребности и желания. Его манера

---

<sup>1</sup> Иванова Л. Л. Указ. соч. С.48.

речи, его поведение, взаимоотношения с окружающими – всё выдаёт в нём человека невоспитанного и наглого.

«Ненормальные» отличаются от «нормальных» человеческим, творческим подходом ко всему, что делается ими в жизни»<sup>1</sup>. Главное – они способны на сильные чувства. Они смеются, плачут, гnevятся, раскаиваются, отчаиваются, мечтают. Настоящий «сумасшедший дом» [3, 109]. Главные обитатели этого «сумасшедшего дома» дома – Сарафанов, Еремеев и Валентина.

Вне данной классификации персонажей находятся главные герои драматургии Вампилова: Колесов, Бусыгин, Зилов, Шаманов. Они одновременно и «очаровательные нахалы», и «нормальные», и жильцы «сумасшедшего дома».

«В театре Вампилова ощутимо пристрастие к одному человеческому типу – рефлектирующему человеку средних лет, ощущающему нравственный дискомфорт, недовольство своим образом жизни и «раннюю усталость» от неё»<sup>2</sup>.

Наиболее интересным примером именно такого типа героя является Виктор Зилов («Утиная охота»). В его описании можно заметить отчётливый парадокс, несоответствие внешней и внутренней характеристик. *«Он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда»* [3, 154].

Действие «Утиной охоты» происходит как раз в тот момент, когда процесс внутреннего разложения в душе Зилова подходит к кульминации. Духовная смерть приводит к смерти физической (попытка самоубийства).

---

<sup>1</sup> Иванова Л. Л. Указ. соч. С.53.

<sup>2</sup> Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2006. С. 37.

Бусыгин во многом напоминает Зилова. Именно таким ему грозило стать в случае, если бы он не смог преодолеть своё «духовное предместье». Перед читателем вновь возникает образ молодого, умного, самоуверенного студента. Ему, как и Колесову («Прощание в июне»), необходимо сделать нравственный выбор, решиться на поступок в сложной, необычной ситуации. Бусыгин, осознав, какое сильное влияние оказывает его ложь на жизнь доверившейся ему семьи, быстро раскаивается, но довольно-таки долго не может найти в себе силы открыть правду.

Продолжает галерею образов Шаманов. Из предыстории этого героя известно, что ранее в его жизни было всё: красавица жена, хорошая работа. Но перед зрителями – уставший «старик». Сложно сказать, в чём трагедия его жизни. Возможно, не добившись справедливости, он разочаровался в своей профессии. Или же усталость от жизни, разочарованность, скука – главные болезни этого времени.

Колесов, Бусыгин, Зилов, Шаманов – это люди «потерянного поколения», вампиловские «лишние люди».

Если бы не трагический уход из жизни, то, возможно, Вампиловым была бы написана еще одна пьеса со схожим образом главного героя: *«Новая пьеса - драма. Всем героям по 30 лет. Рушатся Дружба, Любовь, Вера. Персонаж типа Б. Всю пьесу собирает уезжать на зимовку - бороться с комплексом неполноценности (молодость прошла в лени и безверии). Так и не уезжает»* [4, 670].

Возможность разделения героев Вампилова на «нормальных», «ненормальных», «дикарей» возможность соотнесения героев с определёнными вечными образами и литературными архетипами даёт основание полагать, что применительно к системе персонажей его пьес возможны и другие классификации.

На протяжении всей истории сценического искусства театральные деятели (как драматурги, так и режиссёры) стремились к определённой систематизации всего многообразия ролей. Так в Древней Греции было

деление актёров на трагиков и комиков с последующим подразделением трагиков на протогонистов, дейтерагонистов и триагонистов, в зависимости от значимости персонажа.

С расцветом в Италии *commedia dell'arte* в театральном искусстве появляется понятие персонажа-маски, который обладает определённой внешней и внутренней характеристикой и в представлении выполняет ту или иную функцию. Количество масок в *commedia dell'arte* очень велико (всего их насчитывается более ста), но большинство из них являются родственными персонажами, которые различаются только именами и незначительными деталями. Именно из масок-персонажей рождаются театральные амплуа, получившие наибольшее распространение в театре классицизма.

«Амплуа – это тип роли актёра, соответствующий его возрасту, внешности и стилю игры»<sup>1</sup>, т.е. как внешним, так и внутренним данным. В России вопрос о значимости актёрского амплуа в театральной системе был поднят в начале двадцатого века и породил скрытую полемику между двумя крупнейшими фигурами отечественного театра того времени: Станиславским и Мейерхольдом. Станиславский, а вслед за ним и Михаил Чехов, считали, что амплуа – это пережиток прошлого, ограничивающий способности актёра, его творческую индивидуальность. Совершенно иного мнения придерживался Мейерхольд, который в 1922 году в работе «Амплуа актёра»<sup>2</sup>, вместе с Бебутовым и Аксёновым, представили вневременную, «вечную» таблицу из семнадцати пар мужских и женских амплуа, с помощью которых можно было бы охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности.

Далее будет предпринята попытка соотнесения мужских персонажей пьес Вампилова с некоторыми театральными амплуа.

## 1. ГЕРОЙ

---

<sup>1</sup> Пави П. *Словарь театра*. М., 1991.. С. 12.

<sup>2</sup> Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксёнов И. А. *Амплуа актёра*. М., 1922.

В классификации Мейерхольда Герой выполняет следующую сценическую функцию: «преодоление трагических препятствий»<sup>1</sup> либо в плане патетики (Мейерхольд приводит примеры первого типа амплуа: Макбет, Эдип, Дон Жуан (Пушкин) Борис Годунов), либо в плане самопожертвования (примеры второго типа: Эдгар, Лопахин, Дмитрий Карамазов).

Несомненно, в каждой пьесе Вампилова есть такой герой. Это: Колесов («Прощание в июне»), Бусыгин («Старший сын»), Зилов («Утиная охота»), Шаманов («Прошлым Летом в Чулимске»). Именно эти герои при перечислении действующих лиц выводятся драматургом на первое место. Препятствие, требующее преодоления, в вампиловских пьесах всегда носит нравственно-философский характер. Драматург устраивает своим героям проверку. С этими препятствиями герои справляются по-разному. Особенно стоит выделить Бусыгина. Он единственный из героев, чьё испытание лежит не только в плане патетики, но и в плане самопожертвования. Свои препятствия преодолевают все герои, но только Бусыгин успевает это вовремя, пока не становится слишком поздно.

## 2. ВЛЮБЛЁННЫЙ

Для влюблённого характерно «активное преодоление любовных препятствий»<sup>2</sup> либо в плане лирическом (Ромео), либо в плане этическом (Тихон, Алёша Карамазов, Треплев).

Это, несомненно, Колесов, Бусыгин и Васенька. В их случае влюблённость – это состояние, которое не только является частью характеристики героев, но и участвует в формировании сюжета, конфликта, как внешнего, так и внутреннего.

Некоторыми чертами влюблённого обладают и другие персонажи (Шаманов, Зилов).

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 6.

<sup>2</sup> Там же.

В случае с пьесами Вампилова можно говорить не только об амплуа влюблённого, но и о роли, так называемого, мнимого влюблённого, который, несмотря на состояние влюблённости, никаких препятствий не преодолевает, не реализуя, таким образом, своей главной сценической функции. Примерами таких героев могут стать: Фролов из «Прощания в июне», Кудимов из «Старшего сына» или Мечёткин, герой пьесы «Прошлым летом в Чулимске».

Кроме того, существуют герои, влюбленность которых носит исключительно внешний характер. Это, к примеру, Сильва и Пашка. Их также можно отнести к мнимым влюблённым.

Мнимые влюблённые вводятся автором в сюжеты пьес с целью создания контраста с истинными влюблёнными. Ложные чувства одних лишь подчёркивают искренние чувства других. Таким образом, формируются любовные треугольники: Букин – Маша – Фролов, Бусыгин – Нина – Кудимов, Васенька – Макарская – Сильва, Шаманов – Валентина – Пашка/Мечёткин.

В классификации Мейерхольда мнимый влюблённый может быть соотнесен с амплуа ХВАСТЛИВОГО ВОИНА или СО-ДЕЙСТВУЮЩЕГО, сценическая функция которых заключается в присвоении себе функций других героев, к примеру, влюблённого.

Сразу хочется отметить, что некоторым героям соответствует не одно амплуа, а два, три и даже более. В этом случае уместнее говорить, к примеру, не о том, что Бусыгину соответствует амплуа героя, а о том, что функции, которые выполняет данный герой, соответствуют сценическим функциям таких амплуа, как герой, влюблённый, проказник и т.д. При совмещении амплуа происходит рождение характера.

### 3. ПРОКАЗНИК (ЗАТЕЙНИК)

Главная сценическая функция проказника – это «игра негубительными препятствиями»<sup>1</sup>, которые могут быть созданы как им самим, так и кем-то

---

<sup>1</sup> Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С.7.

или чем-то иным. Примеры: 1) Хлестаков, Петрушка, Глумов; 2) Санчо Панса, Епиходов, Чебутыкин.

#### 4. КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК

Центральная функция – «умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)»<sup>1</sup>. Это различные шуты, могильщики, клоуны.

Амплуа ПРОКАЗНИК (ЗАТЕЙНИК) и КЛОУН, ШУТ, ДУРАК, ЭКСЦЕНТРИК по своему происхождению тесно связаны с литературными архетипами шута, плута и дурака.

Как и в случае с театральными амплуа, практически невозможно одного героя назвать шутом, другого – плутом, а третьего – дураком. Но основные черты этих литературных типов, несомненно, присутствуют во всех центральных персонажах вампиловских пьес.

М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» определил, что одной из главных функций героев подобного типа является «разоблачение всякой конвенциальности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях»<sup>2</sup>.

Что при этом делают герои комедии «Старший сын» или пьесы «Утиная охота»? Они лгут и обманывают. Но, тем не менее, финалы обеих пьес представляют собой утверждение идеи о торжестве истины над ложью. Возникает вопрос, почему, несмотря на все действия и противодействия героев, результат оказывается прямо противоположным. Ответ на него кроится в возможной генетической связи героев пьес с персонажами площадных театральные подмостков.

Отношения в комедии «Старший сын», во многом, строятся по принципу антитезы «свой – чужой». В зависимости от того, принадлежит ли герой определенной среде, зависят его взаимоотношения с этой самой средой. Герой, пришедший извне, является сторонним наблюдателем, что

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 309.

позволяет ему быть объективным, видеть саму суть вещей. Это положение обеспечивает ему право «пользоваться любым жизненным положением лишь как маской»<sup>1</sup>.

Так формально построена сюжетная линия Бусыгина. Вначале он играет роль сына. Во-первых, это помогает ему, по факту оставаясь «чужим», стать для Сарафановых «своим». Во-вторых, ему очень быстро удаётся прочувствовать семейство, подметить все их достоинства и недостатки. Но затем с героем происходит метаморфоза, которую не переживает, к примеру, классический плут, также примеряющий на себя различные роли для достижения собственных целей. Бусыгин не просто представляется «своим», он им становится. Он перестаёт играть роль. С плутом такого не происходит, потому что своего бытия у него нет и быть не может. Вампилов трансформирует образ. В итоге, как из Бусыгина не получается полноценный Гамлет, так же из него не получается и плут.

Более последовательно функцию плута выполняет другой герой комедии – Сильва. У него также есть определённые корыстные цели, к осуществлению которых он идет обманным путем. Это линия поведения проявляется и в истории с Сарафановым, и во взаимоотношениях с Макарской. Герой постоянно играет какую-либо роль. То он «преданный друг» Бусыгина, то он «страстный возлюбленный» Макарской. Настоящего своего лица, если оно и есть, он не показывает. Маски не снимает. Происходит это, прежде всего, от того, что он, в отличие от своего наречённого друга, не переходит из категории «чужой» в категорию «свой».

Сильва – не только плут, но и шут. Из его уст то и дело звучат различные колкости в адрес остальных героев пьесы. Так, например, в одном из своих четверостиший он смеётся над чувствами Бусыгина к Нине, а в другом – над обманом молодых людей семьи Сарафанова. Он говорит правду, но делает это, как и положено, в своей шутовской манере.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 309

Кроме того, можно отметить и чисто формальное сходство между Сильвой и его возможным прототипом. Традиционный средневековый шут обычно изображается с музыкальным инструментом в руках, чаще всего – с погремушкой. Звуки производит и другой неизменный атрибут данного персонажа – колпак с бубенцами. Герой «Старшего сына» постоянно напевает и наигрывает небольшие куплеты на гитаре, которая, несомненно, более соответствует изображаемому времени. Стоит отметить, что никакой метаморфозы с этим героем не происходит. Он только утверждает себя в роли шута, появляясь в самом конце перед героями комедии и, соответственно, зрителями спектакля, буквально без штанов.

Пожалуй, главный вампиловский шут – это Букин («Прощание в июне»). Эту роль герой выполняет осознанно. Он сам представляет себя шутом. Во время свадебного застолья он разыгрывает сценку, в которой говорит о себе самом в третьем лице: *«Предлагаю кое-что сверх программы. Новое в свадебном репертуаре. Букин прощается с Букиным. Минутку...»* [3, 15]. Перед зрителями разворачивается настоящая клоунада. Другие герои относятся к сценке Букина как к «балагану» [3, 15], а его называют то «шутом гороховым» [3, 17], то «скоморохом» [3, 62], то «комиком-народистом» [3, 63].

Дурака, в понимании М. М. Бахтина, характеризуют «бескорыстная простота»<sup>1</sup> и «наивное непонимание»<sup>2</sup>. Такие герои не имеют практически никакой связи с реальным миром. В самой распространенной классификации системы персонажей Вампилова подобные герои получили название «ненормальные». Чудаки и блаженные, они вынуждены терпеть постоянные насмешки и издевательства. От осознания собственного положения, от озлобленности на окружающий мир одних спасает «непонимание» (Еремеев из драмы «Прошлым летом в Чулимске»), а других, как в случае с героем «Старшего сына», непоколебимая вера в добро. Эти герои «не от мира сего».

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 312.

<sup>2</sup> Там же. С. 313.

Они не поняты и не приняты, прежде всего, своими родными и друзьями. Нина («Старший сын»), к примеру, неоднократно называет своего отца сумасшедшим.

Драматургия Вампилова насквозь пронизана литературными архетипами: праобразами, прамотивами и прасюжетами. А. Ю. Большакова в статье «Литературный архетип»<sup>1</sup> выделяет такие архетипы, как «вечные образы» и указанные ранее типы героев. Эти культурологические и литературоведческие категории во многом соответствуют театральным маскам.

К «вечным образам», нашедшим своё отражение в анализируемых пьесах, можно отнести: Гамлета, Дон Кихота, Короля Лира и Дон Жуана.

Прежде всего, стоит отметить, что ни один «вечный образ» не был взят драматургом в «чистом виде» и, соответственно, не может быть в полной мере соотнесен с героями пьес. Вампилов берет некоторые свойства и функции вечных образов и затевает с ними своеобразную игру, трансформируя и меняя их в соответствии со своим творческим замыслом.

Тем не менее, возможно провести некоторые аналогии.

Первая аналогия – ГАМЛЕТ.

Основываться данная аналогия будет на понимании гамлетовского героя, представленном И.С.Тургеневым в речи «Гамлет и Дон Кихот».

Среди основных черт, характеризующих Гамлета, И. С. Тургенев выделяет скептицизм и безверие. Обе эти стороны гамлетовского характера проявляются в главных героях вампиловских пьес.

Например, в начале пьесы «Старший сын» Бусыгин произносит фразу: *«У людей толстая кожа, и пробить её не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить»* [3, 82]. Сама атмосфера предместья, его жители только усиливают уверенность Бусыгина в том, что окружающие его люди бесчувственны. Жестокость людей рождает жестокость и в душе самого

---

<sup>1</sup> Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учёба. 2001. № 6. С.171.

героя. Он, поддавшись собственному эгоизму (что, кстати, также свойственно и Гамлету) и влиянию своего новоявленного приятеля, прибегает к обману. Стремление «пробить» «толстую кожу» людей приводит к неожиданному результату. Формально обман удаётся. Он напугал и разжалобил. Ему поверили и посочувствовали.

Но знакомство с Сарафановым, с его светлой душой, его верой в лучшее в людях преображает самого Бусыгина. Его теории человеческой бесчувственности противопоставлена вера Сарафанова в то, что «все люди – братья» [3, 120]. В этот момент Бусыгин проявляет такое свойство своего характера, которое ещё больше сближает его с героем шекспировской трагедии, и, одновременно с этим, значительно отдаляет от него. Речь идет о глубокой рефлексии молодого человека, результатом которой оказывается его духовный рост. Сложно сказать, хорошее и лучшее в нем появляется или проясняется после знакомства с Сарафановым, но важно, что Бусыгин после своего утверждения в пьесе в качестве идеального положительного героя становится чуть ли не гамлетовским антиподом.

Использование гамлетовских черт при создании образа главного героя произведения – случай в драматургии Вампилова не единичный. Этот прием используется автором и в остальных многоактных пьесах.

Основное объединяющее начало – неблагополучно складывающиеся отношения с окружающими людьми. Никто из них гамлетовских героев не имеет по-настоящему сильных привязанностей. Особенно это относится к их взаимоотношениям с родными и возлюбленными. Со своими родителями герои живут врозь, редко о них вспоминают. Несомненно, тема отцов и детей и близкая к ней тема безотцовщины занимают очень важное место в творчестве Вампилова. Рано потеряв отца, он, как никто другой, понимает, насколько важно для любого, особенно юного, человека иметь перед своими глазами достойный пример для подражания. «Бусыгин остро переживает безотцовщину, повлекшую за собой раннее недоверие к людям,

озлобленность»<sup>1</sup>. Кроме того, детство Вампилова прошло в послевоенном Советском Союзе. Он рос среди ребят, которые, так же, как и он, потеряли своих отцов, если не в репрессиях, то на войне.

Об отце Колесова в пьесе нет ни одного упоминания, так же, как и о родителях Шаманова. А смерть отца Зилова – становится одним из узловых событий сюжета «Утиной охоты».

Возлюбленных же своих главные герои не понимают и не ценят. Принципиальное различие между ними состоит в том, что не все эти персонажи в равной степени прошли тот путь саморазрушения, который приводит к гамлетовскому состоянию.

«Главным героям Вампилова не на шутку угрожает духовная гибель. Но драматург каждому из своих героев дает возможность спасения»<sup>2</sup>. Реализуют они эту возможность по-разному. Бусыгин, как уже было сказано ранее, под влиянием Сарафанова раскрывает лучшие качества своего характера и превращается в антипод Гамлета. Шаманов и Колесов, также не прошедшие путь гамлетизма до конца, хоть и потеряли своих возлюбленных, но ещё могут надеяться на своё духовное возрождение.

Вторая аналогия – КОРОЛЬ ЛИР.

Вампилов не единожды обращается к драматургии Шекспира.

Король Лир, оставленный и преданный двумя своими дочерьми, сходит с ума. Подобная сюжетная модель реализуется в драматургии Вампилова несколько раз.

Много общего у героя комедии «Старший сын» с королём Лиром, главным персонажем одноимённой трагедии. Во-первых, центральная сюжетная линия обеих пьес посвящена проблеме взаимоотношений отцов и детей. Во-вторых, и в «Короле Лире», и в «Старшем сыне» важную роль играет мотив безумия.

---

<sup>1</sup> Иванова Л. Л. Указ. соч. С.19.

<sup>2</sup> Там же. С. 20.

Сарафанову, любящему своих детей всем сердцем, грозит расставание с ними. Речь идёт не о предательстве. Нина, усталая от повседневного быта, стремится покинуть сонное предместье, вырваться из него. Васенька же бежит от чувства первой неразделённой любви. Им руководствует скорее собственный детский эгоизм и слабость характера, нежели равнодушие к чувствам родного отца. В детях Сарафанова нет ни капли подлости, а жестокость носит неосознанный характер. В этом принципиальное различие между двумя пьесами. Спасение для героев в обоих произведениях приходит с совершенно неожиданной стороны. Король Лир находит своё утешение в лице младшей дочери, некогда выгнанной им самим, а Сарафанова, как и его детей, спасает чужой человек, ставший родным.

Брошен своими детьми и Еремеев, герой драмы «Прошлым летом в Чулимске». Кровные узы давно порваны, родные люди потеряли друг с другом связь.

Формально известному шекспировскому сюжету близка история Помигалова, у которого, так же, как и у Короля Лира, трое дочерей. Двое разъехались по городам, а третья – осталась жить с отцом (и в этом отличие от всемирно знаменитой истории об оставленном отце).

Третья аналогия – ДОН КИХОТ.

Дон Кихот – один из центральных вечных образов мировой литературы.

В вышеупомянутой статье И. С. Тургенева Дон Кихот характеризуется как преданный человек, непоколебимо верующий в свои идеалы и способный на бескорыстное самопожертвование во имя них. Столь положительная характеристика может быть применима к целому ряду героев.

В театре Вампилова три Дон Кихота: Сарафанов, Валентина, Еремеев.

Такие герои Вампилова совершенно лишены мещанского/обывательского взгляда на окружающий их мир. При этом они «имеют заветную мечту, духовную пристань, которая придаёт им силы, вселяет

уверенность, заставляет видеть жизнь в новом для себя свете...»<sup>1</sup>. Для Валентины («Прошлым летом в Чулимске») такой «духовной пристанью» является палисадник с цветами, для другого героя этой же пьесы Еремеева – тайга. Валентина не оставляет попыток сохранить прекрасный сад от разрушения. Этот кусочек земли – материализация в пространстве её внутреннего мира, её души. Она пытается защитить и себя, и палисадник от губительного влияния окружающих её людей.

Всю свою жизнь Сарафанов пишет *«то ли кантату, то ли ораторию»* [3, 120]. Музыка для него – это символ веры, веры в себя, в смысл своего существования. Символично название *«то ли кантаты, то ли оратории»* - *«Все люди братья»*. К концу пьесы она так и остается незаконченной. Но свою мысль о том, что «все люди-братья», герой всё же воплощает в жизнь своими словами и поступками. Сарафанов, таким образом, персонифицирует в произведении главную авторскую идею.

Комизм Дон Кихота – «от противоречия между действительностью и представлениями Дон-Кихота и его возможностями, комизм – от разрыва между силой веры в иной, лучший, справедливый мир и неосознанным собственным бессилием изменить этот мир»<sup>2</sup>.

Каждый живёт в своём собственном, придуманном им мире. В основе мироощущения – самообман. Герой «Старшего сына», в отличие от своего испанского прототипа, всё же осознает это. Его самообман – осозанный самообман. Именно по этой причине он бездействует. Он, видя реальный мир, добровольно закрывает глаза. Герой не оканчивает своё музыкальное сочинение и даже не пытается перебороть алкогольную зависимость. Вампилов играет с классическим литературным образом. Он практически лишает своего Дон Кихота способности к активному действию.

Неосознанный самообман у Еремеева. Он за годы жизни в тайге настолько отвык от жизни в социуме/обществе, что не в состоянии заметить,

---

<sup>1</sup> Махова М. С. Феномен Александра Вампилова. М., 1999. С. 28.

<sup>2</sup> Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1958. С. 171.

насколько его представления о мире не соответствуют современности. Он не понимает, как одна маленькая бумажка может стоить дороже человека. Герой становится жертвой своей иллюзии. Оказывается, что он не вправе рассчитывать на какую-либо помощь со стороны государства.

Многовековое сосуществование таких литературных образов, как Гамлет и Дон Кихот, привело к их вечному противопоставлению в многочисленных критических и научных работах. И. С. Тургенев в статье не утверждает превосходство одного героя над другим. Он неоднократно отмечает нравственное преимущество Дон Кихота и интеллектуальное – Гамлета. Более интересным представляется вопрос об отношении людей к этим двум героям. Гамлет, по мнению Тургенева, не способен повести за собой толпу. Он ничего не созидает, а только разрушает. Дон Кихот, наоборот, в состоянии зародить в людях веру в общечеловеческие ценности и идеалы. Пусть для этого ему придется претерпевать постоянные насмешки и издевательства со стороны этой самой толпы.

В «Старшем сыне» Дон Кихот в Сарафанове, несомненно, побеждает Гамлета в Бусыгине. Под влиянием «отца» происходит вышеописанное перевоплощение молодого человека в гамлетовского антипода. Аналогичная ситуация происходит и с героями драмы «Прошлым летом в Чулимске». Валентина, её вера в неискоренимое добро внутри каждого человека, её любовь пробуждают в Шаманове те чувства и надежды, на которые он, казалось, уже и не способен.

Ещё один вечный образ, отголоски которого можно встретить в творчестве Вампилова – это ДОН ЖУАН. «Дон-Жуан знает только личные радости; он органически слеп и глух к страданиям и болям другого. Смысл его жизни – в наслаждении. Он утверждение эгоистического начала»<sup>1</sup>.

В комедии «Прощание в июне» главным Дон Жуаном является Колесов. Его поведение в начале пьесы полностью обусловлено желанием произвести впечатление на симпатичную, понравившуюся ему девушку. Но

---

<sup>1</sup> Нусинов И. М. Указ. соч. С. 327.

Дон Жуаном Колесов остаётся только до тех пор, пока наигранная влюблённость не сменяется настоящим и трепетным чувством.

В «Старшем сыне» несколько героев попеременно воплощают в себе основные черты главного обольстителя мировой литературы. Это и Васенька с его безумной влюбленностью в женщину старше его возрастом. Это и Бусыгин с его ревностью к своей наречённой «сестре». Но, прежде всего, это Сильва. Он остроумен, что можно заметить благодаря его саркастическим четверостишиям. Он нагл. Это становится понятным из его манеры поведения с девушками уже в самом начале пьесы. Он неоднократно становится участником любовного треугольника, что в целом характерно для традиционных сюжетов о Дон Жуане. Первый, нереализованный любовный треугольник – это Сильва/Нина/Бусыгин, второй – Сильва/Макарская/Петенька. Во втором случае любовный треугольник можно назвать состоявшимся, потому что сложные взаимоотношения его героев привели к мелодраматической (драматической) ситуации в развитии одной из центральных сюжетных линий пьесы.

Дон Жуаном «Утиной охоты» является Зилов. Читателям (зрителям) известно о его взаимоотношениях с тремя героинями: ветреной Верой, наивной Ириной и Галиной, его женой. В основе взаимоотношений Зилова и Веры – правда. Они оба понимают, что их связь – это не более чем увлечение. К Галине Зилов испытывает настоящее сильное чувство – любовь, но, тем не менее, их отношения строятся на лжи, причём, обоих супругов. Таков парадокс мира. Любовь оказывается неотделима от лжи. Наиболее жестоко поступает Зилов с Ириной. Не испытывая к молодой девушке сильной привязанности, он не отпускает её, не даёт ей свободу. Она связывает с Зиловым все свои надежды на личное счастье.

### **1.3. ДЕЙСТВИЕ: СЛУЧАЙНОСТЬ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ**

В каждой пьесе Вампилов ставит перед собой цель – понять суть человека, того или иного героя, подвергнув его определенному нравственно-философскому испытанию. Именно поэтому сюжеты своих пьес он

основывал на каком-либо парадоксальном случае, застигающем жизнь врасплох, раскрывающем человеческий характер.

Случай лежит в основе действия всех произведений Вампилова. *«Случай, пустяк, стечение обстоятельств иногда становятся самыми драматическими моментами в жизни человека»* [4, 537], – так начинается первый рассказ «Стечение обстоятельств» одноименного вампиловского сборника. Это начальная точка, запускающая как внешнее действие пьес, так и внутреннее действие в душе и сознании главных героев. Но ошибочно полагать, что всё в сюжете пьес случайно. Перед нами не случайные драмы и не драмы случайностей. Об этом писал сам Вампилов в письме к Е. Л. Якушкиной, отвечая на критику «Старшего сына»: *«"Система случайностей, на которых строится сюжет, нарочита". Где система и где нарочитость? Случайность всего одна: появление Сарафанова во дворе как раз в то время, когда там находятся Бусыгин и Сильва. Больше случайностей в пьесе нет, все последующие события оправданны и закономерны»* [4, 704]. Таким образом, на смену случайности, первого узлового события, приходит последовательность событий, являющаяся закономерностью. С точки зрения композиции, случайность – это завязка от которой действие через ряд событий и кульминацию приходит к развязке. Особенно чётко эта модель реализуется в пьесах «Прощание в июне» и «Старший сын». Основная проблема – найти случайность, первоначальное звено вышеописанной закономерности. Вампилов за первоначальную случайность «Старшего сына» принимает ситуацию, когда «приятели» и Сарафанов оказались во дворе в одно и то же время. Не подвергая сомнению данное утверждение, допустим и иной вариант. Случаем, стечением обстоятельств также можно считать то, что Бусыгин опоздал на электричку именно в это время, именно в этом предместье и именно в компании Сильвы. Такова завязка, а всё остальное – это развитие действия, цепочка событий, движение по инерции или, иными словами, закономерность.

Главная случайность «Прощания в июне» – это встреча Колесова и Татьяны. Все события в жизни героя – результат его знакомства с девушкой. Если бы не её отказ, то он: не пошёл бы приглашать на свадьбу артистку Жанну Голошубову, не повздорил бы с музыкантом Шафранским, не попал бы в милицию, не был бы отчислен из института. Эти и другие события не произошли бы без случайности первой картины первого действия.

Кроме того, интерес представляет временная организация действия. Неоднократно нарушается временное единство. Постепенно начинается ускоренное течение времени: вечер – через час – на другой день (I действие); через неделю – через месяц (II действие). Происходит изменение динамики события. Этому способствует тот факт, что за каждым временным скачком следует и скачек в пространстве. Схожий приём мы наблюдаем и в пьесе «Утиная охота, о чём будет сказано далее.

С чего начинается «Утиная охота»? У этой пьесы совершенно особые законы построения действия. Основной приём – приём монтажа, к которому драматург прибегал и ранее. В комедии «Прощание в июне» в качестве первых наработок приёма можно рассматривать пространственно-временные скачки. Но в «Утиной охоте» чувствуется абсолютное овладение Вампиловым этого приёма. Наиболее заметен монтаж на уровне паратекста.

Важная особенность «Утиной охоты» – её сценичность. В ремарках драматург тщательно прописывал визуальное и аудиальное сопровождение пьесы. Монтаж достигается Вампиловым при помощи следующих приёмов. Во-первых, происходит наложение времён. Сцены настоящего чередуются со сценами прошлого, так называемыми воспоминаниями. Переход осуществляется при помощи света и музыки. Вначале происходит затмение, поворот круга, затем – освещение сцены. Это универсальная составляющая монтажа. Сложнее с декорациями и музыкой. Чаще всего сценография меняется при смене времён (настоящее – воспоминание (всего 6 воспоминаний) – настоящее) Аналогично и с музыкой. Например, в конце четвёртого воспоминания траурная мелодия внезапно обрывается и *«после*

*секундной паузы сменяется своим развязным вариантом»* [3, 215]. При этом «*круг поворачивается»* [3, 215], что означает и смену декораций. Воспоминание переходит в сцену из настоящего времени. Смена декораций и музыки происходит и при других условиях. Дважды (в первом и третьем действиях) даются картины похоронной процессии, которые рисует воображение Зилова. Причём, эти картины в точности повторяют друг друга. Так возникает ещё одно композиционное кольцо. Переход на эти картины сопровождается ремарками, содержащими следующую информацию. Во-первых, при помощи двух прожекторов освещается не вся сцена, а определенная её часть. Так акцентируется внимание зрителя. Во-вторых, вновь играет траурная музыка. На сцену в одной и той же последовательности выходят персонажи, произносящие одни и те же реплики.

Таким образом, структура «Утиной охоты» состоит из трёх переплетающихся пространственно-временных пластов: настоящее (квартира Зилова, чаще всего начинается входящим или исходящим телефонным звонком), прошлое/воспоминание и двух картин, созданных воображением (вернее сказать, что эти картины находятся вне пространства и времени). В сценах прошлого больше внимания уделяется внешнему действию, а в сценах настоящего – внутреннему.

Многоуровневая структура действия осложняет вычленение первоначальной ситуации. В настоящем времени ситуацией, которая застигает героя врасплох, является полученный им венок, злая шутка его друзей. Именно она становится отправной точкой, которая привела Зилова к попытке самоубийства (кульминация этого временного пласта). В формировании завязки принимает участие и начавшийся дождь, и, следовательно, невозможность поехать на охоту. Всё это – стечение обстоятельств.

*«Театр будет двигаться в сторону камерности, психологии от - острых сюжетов»*, [4, 676] – это предположение подтверждается самим

Вампиловом, благодаря творческой эволюции его пьес. Автор идет по пути сюжетного упрощения и психологического углубления. Чем глубже погружение во внутренний мир героя, тем меньший интерес вызывает мир внешний. Это изменение может быть проиллюстрировано на примере авторской ремарки. Обратимся к описанию главных героев первых и последних пьес. Подробнее становятся ремарки, направленные на раскрытие внутреннего состояния человека. Проще становятся сюжетные ходы. Трагедия приходит на смену комедии. В «Утиной охоте» главный герой задумывает попытку самоубийства, а в одном из вариантов драмы «Прошлым летом в Чулимске» Валентина совершает самоубийство.

Нельзя сказать, что постепенно сюжет перестаёт интересовать драматурга. Но внутреннее действие становится более значимым, чем внешнее.

## **ГЛАВА II. ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА**

### **2.1. МОТИВ**

Мотив – одно из важнейших понятий поэтики. Анализ драматургии А. В. Вампилова основывается на понимании данной литературной категории, приведенном И. Н. Сухих в книге «Структура и смысл: Теория литературы для всех»: «Мотив – акцентированный, выделенный, повторяющийся элемент любого уровня произведения»<sup>1</sup>. Из определения следует, что мотив – вертикальная категория структуры литературного

---

<sup>1</sup> Сухих И. Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб., 2016. С. 243.

произведения, которая взаимодействует с категориями горизонтальными. Таким образом, в пьесах Вампилова могут быть выделены следующие мотивы: хронотопические или предметные (дождь), фабульные и сюжетные (возвращение блудного сына), тематические (смерть). Кроме связанных мотивов, есть свободные, которые «можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий»<sup>1</sup>. К ним относятся, к примеру, и различные звуковые мотивы, которые дополняют мотивы, играющие в рассказе более значимую роль.

В данной главе будут рассмотрены те мотивы, которые являются частью вампиловского метатекста.

## 1. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

В основе «Старшего сына» – вечный мотив мировой литературы, претерпевший в творчестве Вампилова определённую метаморфозу. Речь идёт о библейской «Притче о блудном сыне», перешедшей в своё время из области религии в литературу.

В «Старшем сыне» это основной мотив, образующий фабулу и сюжет произведения. Именно «возвращение» старшего сына становится главным импульсом действия, оказывая влияние на всех героев пьесы. Оно создаёт внутренний конфликт в душе главного героя. Оно раскрывает личностный потенциал Сарафанова. Оно зарождает в сознании Нины сомнение в правильности сделанного ею выбора. От оригинального источника Вампилов берёт идею о всепрощении, пронизывающую всю пьесу. Как герой притчи принимает своего оступившегося сына, так и Сарафанов прощает обманувшего его Бусыгина и своих родных детей, непонимание которых причинило ему так много боли. В конце обоих произведений утверждается идея о том, что «все люди – братья», вне зависимости от наличия или отсутствия между ними кровных связей.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 197.

В пьесе Вампилова мотив «возвращения блудного сына» претерпевает следующие изменения. Во-первых, Бусыгин не приходится Сарафанову родным сыном. Во-вторых, нет у Вампилова самого элемента «возвращения». Герой не может вернуться в тот дом, который никогда не покидал, в тот дом, в котором никогда не жил. Перед читателем скорее не мотив, а мотив-перевертыш, отчасти противоречащий оригиналу. По факту, нет ни возвращения, ни сына, ни отца, ни родного дома.

Данный «мотив-перевертыш» встречается и в последующих пьесах драматурга.

В «Утиной охоте», в отличие от «Старшего сына», есть настоящий отец (А. Н. Зилов, внесценический персонаж) и его настоящий сын (Зилов), но рассматриваемый мотив также даётся в изменённом виде. Исходная ситуация (отъезд из родного дома) и отсутствие (жизнь вдалеке от родного дома) приводятся, но самого возвращения не происходит. В тот момент, когда Зилов получает письмо от своего отца с просьбой приехать, он не в силах отказаться от своей главной слабости:

*САЯПИН. А сколько ему лет?*

*ЗИЛОВ. Да за семьдесят. То ли семьдесят два, то ли семьдесят пять. Так что-то.*

*САЯПИН. Старый. И в самом деле может помереть.*

*ЗИЛОВ. Он? Да нет, папаша у меня ещё молодец.*

*САЯПИН. Все-таки ты взял бы да съездил.*

*ЗИЛОВ. Когда?*

*САЯПИН. Ну в отпуск, в сентябре.*

*ЗИЛОВ. Не могу. Сентябрь — время неприкосновенное: охота.*

[3, 185]

Возвращение не происходит потому, что духовная связь между отцом и сыном, которая обнаруживается у, казалось бы, не родных героев «Старшего сына», отсутствует у Зиловых. В оригинальном сюжете важную роль играет мотив раскаяния. В пьесе раскаяние наступает слишком поздно. Зилов осознаёт свою вину лишь после смерти отца: «Хреновый я ему сын. За

*четыре года ни разу его не навестил» [3, 212]. В данной пьесе вновь звучит идея, что родными людей делает близость не по крови, а по духу.*

В наиболее упрощённом виде, с точки зрения смыслового содержания, мотив «блудного сына» возникает в драме «Прошлым летом в Чулимске». Возвращение Пашки в родной дом к матери и отчиму не приносит счастья ни одному из членов этой семьи.

*ХОРОШИХ. Заведённый... Уезжать тебе надо, Павел.*

*ПАШКА. Ну во-от. В гости, называется, приехал. К матери родной... Гонишь, что ли?*

*ХОРОШИХ. Не гоню, а пора тебе. Отпуск кончился. Отгулял своё. Как бы тебя там с работы не выгнали.*

*ПАШКА. Не выгонят, не беспокойся. Это я у вас тут не котируюсь, а там – не беспокойся...*

[3, 338]

Между Пашкой и Дергачёвым нет ни кровной, ни духовной связи. В данном случае происходит возвращение сына, но оно носит исключительно формальный характер. Мотив дёется намёком, а идейно-смысловая доминанта исконной притчи опускается.

Несомненно, что данный мотив не существует в пьесах иркутского драматурга изолированно. Он неразрывно связан с темой семьи, вечной проблемой взаимоотношений отцов и детей, хронотопом родного дома. Всё вышеперечисленное было важно для Вампилова, принадлежащего к поколению, где каждый второй был сиротой, лишившейся своего отца или мать либо на войне, либо в лагерях. Отец самого Вампилова был расстрелян, когда его сыну не было ещё и года.

## 2. ОБМАН

Прежде чем говорить о данном мотиве в драматургии Вампилова, необходимо разобраться, что собой представляет обман как неотъемлемая часть жизни человека и какие её формы существуют. С этой целью обратимся к работе Б. Ф. Егорова «Обман в русской культуре».

Обман это – «акция ложных слов или дел (или акция умолчания о важных для данного случая фактах), в результате чего объекту обмана или наносится вред в виде материального ущерба, душевной травмы и т. п., или, наоборот, оказывается благотворное воздействие на его психику и ментальность»<sup>1</sup>.

Обман, в трактовке Б. Ф. Егорова, – понятие родовое, имеющее различные видовые вариации. В том случае, если обман имеет в своей природе действие, на уровне слова или дела, то он получает синоним – ложь. Недейственной вариацией обмана является утаивание. Из видов обмана, представленных в классификации Егорова, в пьесах Вампилова можно встретить: блеф, измену, иллюзию и самообман, клевету, коварство, лесть, притворство, розыгрыш, мистификацию, лукавство, хитрость. В художественном мире Вампилова ложь – неотъемлемая часть жизни человека. В большей или меньшей степени прибегают к обману практически все персонажи не только многоактных и одноактных пьес, но также и прозаических произведений. Грань, разделяющая виды обмана столь неуловима, условна, что внимание автора данной работы будет сосредоточено на наиболее ярких примерах торжества неправды над правдой.

Заметно сходство между такими видами обмана, как розыгрыш, мистификация и притворство. Во всех трёх случаях мы имеем дело с искусственно созданной ситуацией, в основе которой – ложные слова или обманные действия. Главная особенность данных видов обмана – связь с мотивом игры.

Мистификация, в концепции Егорова, – это «обманное создание легенды»<sup>2</sup>. Наиболее интересную мистификацию в драматургии Вампилова создают герои «Старшего сына» Бусыгин и Сильва.

Обычно мистификация несёт отрицательную коннотацию. «Старший сын» – исключение. Представившись сыном Сарафанова, Бусыгин, сам не

---

<sup>1</sup> Егоров Б. Ф. Обман в русской культуре. СПб., 2012. С. 14.

<sup>2</sup> Егоров Б. Ф. Указ. соч. С. 24.

осознавая этого, коренным образом меняет жизнь всех, кто так или иначе в него вовлечён. Создаётся легенда. Бусыгин начинает играть роль сына. Неосознанно в игру вовлекаются все персонажи комедии. Так реализует себя художественный прием «пьеса в пьесе». Внешний спектакль – потенциальная постановка «Старшего сына» в том или ином действительно существующем театре. Внутренний спектакль играют сами герои комедии. Причем, этот спектакль – чистая импровизация. Он играется не по пьесе и в определенный момент выходит из-под власти своих режиссёров (Бусыгина и Сильвы). В начале молодые люди преследуют определённую цель. Они ищут место, где могли бы переночевать. В результате стечения обстоятельств, приятели попадают в квартиру Сарафанова. Возможно, будь это другая квартира, другая семья, их обман не удался бы с самого начала. В финале пьесы жертвой обмана становится сам Бусыгин.

Притворство – самый обобщенный вид обмана, представляет собой «обманные действия или слова»<sup>1</sup>. Притворяется, например, главный герой «Утиной охоты». Зилов звонит в общежитие к Ирине и представляется проректором. Это, отчасти, и мистификация, и розыгрыш, и игра. Притворством в некоторой степени являются действия персонажей «Прощания в июне», которые продолжают играть свадьбу без настоящих жениха и невесты.

Розыгрыш – один из сюжетных стержней пьесы «Утиная охота». Розыгрыш – это «операция с ложными сообщениями, провоцирующими разыгрываемого человека на деяния или слова, которые должны создать комический эффект»<sup>2</sup>. Комизм в пьесах Вампилова сохраняется, но розыгрыш получает отрицательную коннотацию. Вначале, веноч позиционируется Зиловым как шутка, но, благодаря ремаркам, сразу становится очевидным, что этот розыгрыш не приносит герою радости: *«Молчит. Потом смеётся, но недолго и без особого веселья»* [3, 156].

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Егоров Б. Ф. Указ. соч. С. 24.

Зиловым овладевает шок, он не понимает, как себя вести. В это время начинается короткая буффонада (проявление в герое архетипического сознания шута). Жертва розыгрыша надевает венок себе на шею, гримасничает перед зеркалом. Вновь мотив обмана переплетается с мотивом игры.

Блеф – «обман с целью внушить другим преувеличенное представление о себе»<sup>1</sup>. В художественном мире Вампилова блеф – это, прежде всего, орудие «очаровательных нахалов», героев самоуверенных, изобретательных. «Очаровательные нахалы», шуты и плуты (в системе персонажей драматургии Вампилова они представляют собой единый корпус) – этот тип героя который является неотъемлемой частью всех четырёх анализируемых пьес. Блефует Пашка, когда убеждает Шаманова, что не только не боится его, но и убьёт, если тот будет продолжать своё общение с Валентиной. «Очаровательный нахал» в этом случае не достигает своей цели. Внушить своему оппоненту страх у него не получается.

Герою пьесы «Прошлым летом в Чулимске» знакомы не только блеф, но и клевета, орудие плутов и проказников. Пашка обманывает Валентину, убеждая, что узнал о её влюбленности от самого Шаманова. Цель – убедить девушку в аморальности и безнравственности своего главного соперника.

Любовная коллизия не занимает ведущее место в сюжете анализируемых пьес. Но любовный многоугольник – один из самых распространенных приемов вампиловской драматургии, поэтому измена возлюбленной или возлюбленному, как вид обмана, в пьесах – не редкость. Измена понимается не только в физическом, но и духовном плане. Ближайший к измене вид обмана – предательство.

Можно сказать, что предательство совершает Колесов, когда разрывает отношения с Таней под влиянием отца девушки. Как измену расценивает Васенька кратковременный роман Сильвы и Макарской.

---

<sup>1</sup> Там же.

Настоящая супружеская измена встречается в произведениях иркутского драматурга дважды. Зилов был неверен своей жене. Читателю (зрителю) известно о его связи с двумя женщинами. Данное обстоятельство не показывается как главная драма «Утиной охоты» по нескольким причинам.

Во-первых, в самом начале пьесы становится понятно, что взаимоотношения супругов уже давно переживают кризис. Во-вторых, способность к обману настолько органично вписывается в цельный образ главного героя, что измена не представляет собой нечто неестественное, противоречащее натуре Зилова. В-третьих, предательство не становится сюрпризом для Ирины, которая и сама уже начала новые взаимоотношения.

Вторая измена – это неверность Хороших, которая привела к семейной драме. В отличие от героя «Утиной охоты», Хороших на протяжении вот уже многих лет переживает муки совести.

В художественном мире Вампилова можно встретить и лесть. Льстецов у Вампилова немного. В основном это такие «очаровательные нахалы», как Сильва.

К обману чаще прибегают мужчины, но не чужд он и женщинам. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» есть пример женского коварства. По Егорову, коварство – это «злой умысел, прикрываемый внешним доброжелательством»<sup>1</sup>. Кашкина, скрывает от Валентины записку Шаманова. Совершённый ею обман – одна из главных причин последующей драмы.

Ложь в «Старшем сыне» реализуется в совершенно определённой форме. Это «ложь во спасение». К ней особенно часто прибегают члены семьи Сарафановых. Отец лжет своим детям о том, что продолжает играть в симфоническом оркестре. Дети же делают вид, что не знают правды. Несомненно, что мотивировка обоюдной лжи кроится в искреннем желании всех членов семьи оберегать друг друга, не причинять друг другу боль. Но, при этом, никакие лучшие побуждения не могут оправдать ложь. Она только уничтожает семью, а не сохраняет её. Идея о торжестве правды над

---

<sup>1</sup> Егоров Б. Ф. Указ. соч. С. 24.

неправдой реализуется драматургом в самом финале пьесы, когда раскрываются все тайны, секреты, недомолвки.

Нередко герои поддаются самообману. Так, например, Васенька слепо верит в возможность ответных чувств со стороны Макаарской. Нина уверяет себя в том, что возможно построить своё личное счастье с нелюбимым человеком. Сарафанов обманывает себя, думая, что правда о его работе может разрушить его отношения с семьей, не осознавая, что именно эта ложь их и разрушает. В финале у всех героев пьесы наступает прозрение. Ни одно заблуждение, ни одна иллюзия не сохраняет свою власть над ними.

Самообманом является надежда Галины на то, что, переехав в новую квартиру, они с мужем начнут новую жизнь.

Некто «Она» из записных книжек драматурга говорит: *«Не обманываясь, скучно жить. Человеку необходимы иллюзии – для радостей, для восторгов для наслаждений»* [4, 650]. Герои Вампилова постоянно лгут. Друг другу или сами себе. Обман воспринимается как неотъемлемая, а иногда и необходимая часть жизни человека.

### 3. Подсматривание и подслушивание

Подсматривание и подслушивание – одни из самых распространенных мотивов мировой драматургии. В пьесах Вампилова эти два мотива почти не трансформируются. Они лишь выполняют свою главную сюжетообразующую функцию, обеспечивая успешную реализацию определённых сюжетных ходов. За ними не стоит никакого возможного сакрального смысла. Они носят осознанный характер. Обычно подслушивают и подсматривают герои, которым соответствуют амплуа проказника/интригана (= архетип плут).

Данные мотивы обнаруживаются в двух вампиловских пьесах.

В «Старшем сыне» оба мотива связаны с фигурами Сильвы и Бусыгина, выполняющими в пьесе, по крайней мере, в самом её начале, функцию антигероев. Сначала они подсматривают за общением Сарафанова с Макаарской. Затем подслушивают разговор отца и сына. В первом случае

герои понимают, что квартира Сарафанова на время осталась без присмотра взрослого человека, что обуславливает их приход именно туда. Во втором случае они узнают всю информацию, необходимую для успешного совершения их незапланированного обмана.

В «Утиной охоте» подслушивание может быть охарактеризовано как ненамеренное. Ирина становится нечаянной слушательницей исповедального монолога Зилова, обращённого к ушедшей жене. Очередная роковая случайность. Возможно, если бы слова главного героя услышала всё же его жена, а не любовница, их брак можно было бы спасти.

#### 4. Дождь

Один из интереснейших предметных мотивов драматургии Вампилова – мотив дождя. Появляется он в двух центральных пьесах: «Старший сын» и «Утиная охота». Функционирует он в них по-разному, но существует объединяющее начало. В комедии «Старший сын» дождь скорее играет формальную функцию, а в «Утиной охоте» – смысловую. В обоих случаях дождь – мотив, в большей или меньшей степени, сюжетообразующий.

Дождь в «Старшем сыне» связан с исходным случаем. Завязка пьесы складывается из трех ситуаций: ночь, дождь и опоздание на электричку. Возможно, отсутствие первых двух факторов (сюжетообразующая значимость третьего даже не поддаётся сомнению) могло сыграть фатальную роль и воспрепятствовать знакомству Бусыгина с Сарафановым. Утром или днём, опоздав на электричку и попав под дождь, герои могли бы провести время в любом открытом общественном месте. Иная ситуация – герои опоздали на электричку поздним вечером, но нет дождя. В этом случае они также могли бы не искать приют, а подождать утреннего транспорта, например, на привокзальной площади. Но обстоятельства таковы, что герои вынуждены искать место для ночлега. Получается, что дождь в соединении с ночью и ушедшей электричкой меняют жизнь всех героев пьесы.

Дождь проходит лейтмотивом через весь текст пьесы «Утиная охота». Он рушит планы главного героя, «запирает» его в квартире, отчасти

обуславливает процесс саморефлексии, выраженной, в том числе, в многочисленных воспоминаниях и представлениях. Это один из самых часто повторяющихся мотивов.

В ремарке первой картины первого действия говорится: *«День дождливый»* [3, 153]. Дается намёк на то, что такая погода – это явление не краткосрочное, а долговременное. Дождь упоминается практически в каждой ремарке, предваряющей новую картину или сцену (*«...он чрезвычайно недоволен тем, что идёт дождь»* [3, 153], *«За окном по-прежнему дождь»* [3, 183], *«За окном идёт дождь»* [3, 192], *«За окном по-прежнему дождь»* [3, 225], *«Шум дождя усиливается»* [3, 238], *«За окном дождь»* [3, 239]). Иллюзия его нескончаемости поддерживается и диалогами персонажей. Непрекращающийся дождь особенно беспокоит Зилова: *«Тоже мне — покорители природы, не знаете даже, когда дождь закончится...»* [3, 192], *«Дима?.. Это я, Зилов. Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...»* [3, 200].

Возникает архаический мотив Всемирного потопа, существующий во многих мифологиях и в библейской истории: *«и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей...»* [Быт. 7:12]. Во всех вариациях данного сюжета «Бог насылает на людей потоп в наказание за неверие, нарушение законов, убийство животных и т. п.»<sup>1</sup>.

Вампилов буквально цитирует библейский текст. Перенимает он и смысловое ядро мотива. Дождь – кара, которая одновременно и наказывает за грехи, и отпускает их. Очищение возможно только через страдание. В «Утиной охоте» дождь – это материальное воплощение процесса, происходящего внутри главного героя. Финал пьесы остаётся открытым.

Но последние события «Утиной охоты» позволяют предположить, что вектор развития образа главного героя направлен на возможное возрождение. Зилов отказывается от идеи покончить жизнь самоубийством. Он всё же

---

<sup>1</sup> Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 2008. С. 324.

принимает решение отправиться на утиную охоту. И всё это происходит на символическом фоне прекратившегося дождя: *«К этому времени дождь за окном прошёл, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем»* [3, 247].

О положительной коннотации дождя (очищение, обновление, возрождение) говорит и следующая запись одной из записных книжек Вампилова: *«Все города в дождь одинаковы. Все города в дождь красивы, молоды и меланхоличны»* [4, 673].

В более полном виде мотив дождя и связанный с ним сюжет Всемирного потопа представлены в первоначальном варианте сцены, изъятой цензурой, прощания Рябова (Зилова) с Галиной и его встречи с Ириной. Возникает не только потоп, но и ковчег с Араратом. В данном случае дождь в сознании героя связан не только с потопом, но и с последующим спасением и возрождением мира.

## 5. Смерть

Еще один лейтмотив драматургии Вампилова – мотив смерти. Формируется он на разных уровнях организации драматического текста. Смерть многолика и многозначна. Такова она и в пьесах Вампилова.

В комедии «Прощание в июне» данный мотив реализуется в третьей картине, когда Колесов и Золотуев приходят на старое кладбище для отработки наказания. Разрушение кладбищ под влиянием цивилизации, урбанизации или борьбы с религией – явление в советское время нередкое. Известно, что в Иркутске, к примеру, есть участок железной дороги, проложенный на территории старого кладбища. К постановлению горсовета можно относиться по-разному. Наиболее циничный взгляд у главного героя пьесы – Колесова. Он ведет себя фамильярно (*«Этот свет расширяется, тот сокращается»* [3, 26]), шуточно (*«Сержант, нам бы здесь местечко – тихо, по знакомству. А, товарищ сержант?»*) [3, 24].

Мотив смерти в «Старшем сыне» реализуется через образ Сарафанова. Музыкант, в силу определённых обстоятельств, вынужден играть на праздниках и похоронах.

В «Утиной охоте» мотив смерти тесно переплетён с вышеописанным мотивом розыгрыша. Полученный главным героем венок запускает целый комплекс мотивов, драматических приёмов и сюжетных ходов, связанных с мотивом смерти. Это и траурная музыка, сопровождающая всё действие пьесы и играемая в разные моменты на разный лад. Это и картинки траурной процессии, которые возникают в воображении Зилова. И, наконец, попытка самоубийства. Кроме того, в данной пьесе происходит единственная смерть. Отчасти из-за доминирования мотива смерти в данном произведении «Утиная охота» нередко воспринимается читателями (зрителями) как самая мрачная пьеса Вампилова.

Нет мотива смерти в основном варианте драмы «Прошлым летом в Чулимске». В нём Валентина, смирившись с происшедшим, вновь, как и в начале пьесы, занимается палисадником. Финал остаётся открытым. Но существует и иной финал, от которого Вампилов отказался в процессе переработки текста для издательства «Искусство». Валентина, которая не в силах справиться с разочарованием в жизни и в людях, уходит из жизни. Однозначного ответа на вопрос, что же стало причиной изменения финала, нет. Наименее вероятный вариант – требование цензуры, а наиболее вероятный – волеизъявление самого автора. Героиня, очевидно, заслуживает второй шанс. Финал четвёртой пьесы перекликается с основным финалом третьей. В обоих случаях герои (Зилов и Валентина) избегают своей смерти.

#### Дополнение

В художественном мире Вампилова есть мотивы, которые не являются частью метатекста, но функционируют на тех же основах. Так, например, в отношении мотива «неузнанный брат, влюблённый в неузнанную сестру, драматург вновь применяет приём трансформации или метаморфозы. За

основу берётся распространённая фабульная модель и изменяется в соответствии с авторским замыслом.

#### А. Неузнанный брат, влюбленный в неузнанную семью

Столь же вольно, как и с мотивом «возвращения блудного сына», драматург обходится и с другим распространённым в мировой литературе мотивом – «неузнанный брат, влюбленный в неузнанную сестру». Этот мелодраматический элемент – основа любовной коллизии «Старшего сына». Герой и героиня влюбляются друг друга. Но когда их счастье близко к осуществлению, их мир рушится. Они осознают, что не могут быть вместе, потому что оказываются друг другу родными братом и сестрой. Таков был бы сюжет драмы или, возможно, даже трагедии. Но перед нами всё же комедия. Вампилов трансформирует классический мотив. У него молодые люди сначала знакомятся, узнают, что они родственники (но сразу стоит отметить, что Бусыгин, в отличие от Нины, знает всю правду), затем влюбляются. Автор по-настоящему жесток к своим героям. Бусыгин испытывает муки совести. Нина пытается игнорировать свои чувства к «брату». Правда раскрывается лишь в самом конце пьесы. Финал остаётся открытым. Невозможно с абсолютной уверенностью сказать, будут ли герои вместе. Но использование драматургом кольцевой композиции (Бусыгин вновь опаздывает на электричку и вынужден остаться у Сарафановых) указывает на то, что история Бусыгина и Нины ещё не окончена.

#### Б. Двойничество

«Основной конфликт в «Старшем сыне» – это конфликт психологической пьесы, который всегда носит внутренний характер. У Вампилова он выражен и во внешнем действии, т.е. материализован: это борьба со внутренними демонами в виде спутников героев»<sup>1</sup>.

Сильва – не только спутник Бусыгина, но и его своеобразный двойник. Именно он отвечает за реализацию внутреннего конфликта главного героя во внешнем действии. Какими способами происходит эта реализация?

---

<sup>1</sup> *Имхелова С. С.* Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ, 2001. С. 45.

И в первом, и во втором действии Сильва напевает небольшие куплеты, которые, при всей своей кажущейся бессмысленности, неразрывно связаны с сюжетом пьесы и развитием внутреннего конфликта Бусыгина. Они представляют собой своеобразные дубликаты событий «Старшего сына». Первое действие комедии оканчивается четверостишием:

*СИЛЬВА (поёт).*

*«Эх, да в Черёмхове на вокзале  
Двух подкидышей нашли,  
Одному лет восемнадцать,  
А другому тридцать три».*

[3, 116]

Два подкидыша, Сильва и Бусыгин, к этому моменту уже воплотили свой обман в жизнь. В данном случае драматург использует прием скрытого самообличения героев. Сильва признаётся в совершенном ими обмане, но признание это остается незамеченным для семейства Сарафановых. При этом, оно отражает и, одновременно, подогревает только-только зарождающееся в Бусыгине чувство раскаяния за совершенный им поступок. Таким образом, в пьесу вводится внутренний конфликт главного героя.

*СИЛЬВА (напевает).*

*«Ах дети, дети, что же вы, дети,  
зачем вы пьёте кровь мою,  
у нас таких законов нету,  
чтоб брат любил сестру свою...».*

[3, 129]

Эти же строки звучат во втором действии, когда Бусыгин и Нина осознают, что начинают испытывать друг к другу взаимную симпатию.

Таким образом, Сильва вербализирует два центральных мотива пьесы (мотивы-перевёртыши): блудного (потерянного) сына и неузнанного брата, влюбленного в неузнанную сестру.

Наглядно идея о двойничестве двух героев была показана Т. В. Журчевой, которая, сопоставив различные редакции Старшего сына, пришла

к выводу, что «в первой редакции Сильва и Бусыгин очень похожи друг на друга»<sup>1</sup>. Так например, в первоначальной редакции пьесы не Сильва, а сам Бусыгин называет себя сыном Сарафанова. Таким образом, он примерят на себя роль «главного злодея», которая в конечной редакции была отдана «очаровательному нахалу». Такая переменна ролей была реализована Вампиловым неслучайно. Она имеет определенный идеологический подтекст. Самая первая редакция пьесы «Старший сын», которая носила название «Женихи», сразу же после публикации в 1965 году вызвала оживлённый интерес со стороны театров, в том числе и столичных. Проблема, мешающая постановке пьесы на сцене, состояла в том, что, по мнению руководства театров, главный герой не может совершить столь гнусный поступок: обмануть взрослого человека, назвавшись его сыном. Изменение всего лишь одной этой сцены оказало большое влияние на образ Бусыгина, сделав его более соответствующим образу идеального героя любого драматического произведения.

На протяжении всей пьесы автор целенаправленно разрушает систему двойничества героев. В самом начале Бусыгин и Сильва схожи. Во-первых, они в равной степени нахальны, что показано в эпизоде их настойчивого «напрашивания» в гости к двум молодым девушкам, с которыми они только-только познакомились. Во-вторых, они не способны понять, прочувствовать истинную сущность человека, увидеть в нём лучшее. Так, например Бусыгин уверен в том, что у всех людей «толстая кожа» и пробить её можно, только напугав или разжалобив их. А увидев в первый раз Сарафанова, направляющегося поздно вечером к Макарской, герои скорее повесят на него клеймо «развратника», чем допустят возможность того, что он всего лишь отец, переживающий за своего сына, стремящийся оградить его детскую душу от сильных личностных переживаний. В-третьих, они оба жестоки, о чём говорит уже то, что они оказались способны обмануть такого светлого и

---

<sup>1</sup> Журчева Т. В. Указ. соч. С. 115.

доброго человека, как Сарафанов, и такого доверчивого и запутавшегося ребенка, как Васенька.

Главное же различие между двумя приятелями в том, что Бусыгин, в отличие от Сильвы, способен на глубокий самоанализ с последующим саморазвитием и самосовершенствованием себя как личности. Он не просто раскаивается в совершённом им обмане, он начинает испытывать к Сарафановым сильную привязанность. Он осознает, что готов на самопожертвование ради спокойствия и счастья близких ему людей. Он чувствует в себе настоящую любовь. Всего этого не дано пережить Сильве. Он ничуть не меняется.

Таким образом, из двойников Бусыгин и Сильва превращаются в двойников-антиподов, противопоставленных друг другу, как в системе нравственных ценностей/ориентиров, так и в линиях поведения. Перед читателем снова возникает уже известная ему игра драматурга с классическими литературными приёмами. Истоки этой игры могут быть найдены в мифе творения, рассмотренном Е. М. Мелетинским в работе «О литературных архетипах». По мнению исследователя, мотив двойников и двойничества уходит своими корнями в древнее противопоставление трикстера, как персонажа отрицательного, идеальному герою. Особое внимание Е. М. Мелетинского привлекает не столько антитеза двух героев, сколько отклонения от нее. Речь идет об альтернативных вариантах реализации антитезы: «триктсер – брат и трикстер – второе лицо культурного героя»<sup>1</sup>.

Несмотря на некоторые действия Бусыгина в пьесе, именно он предстаёт в качестве идеального героя. Сильва же является воплощением природы трикстера. Вместе они составляют систему двойничества.

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 41.

## 2.2. КОМПОЗИЦИЯ

### ЗАГЛАВИЕ

Заглавие играет важную роль в композиционной структуре пьесы. Оно указывает, в какую сторону должен быть направлен вектор внимания читателя. Заглавия вампиловских пьес будут рассмотрены с опорой на типологию, представленную И. Н. Сухих в книге «Структура и смысл: Теория литературы для всех».

«Прощание в июне» – это одновременно и местоуказывающее, и ситуационное заглавие. С одной стороны, сразу определяется время действия пьесы. Все события происходят в течение одного месяца – июня. С другой стороны, важен мотив прощания. Пьеса оканчивается выпускным вечером в университете. Молодые люди прощаются друг с другом, с городом (их ожидает распределение), со своим «детством». Колесов прощается со своей возлюбленной, а возможно, и со своим прошлым «Я».

«Старший сын» – это персонажное заглавие. Именно роль старшего сына играет Бусыгин в начале пьесы и фактически становится им в конце. В ранних вариантах пьесы фигурировали такие названия комедии, как «Женихи» (персонажное заглавие), «Предместье» (местоуказывающее заглавие) и «Свидание в предместье» (ситуационно-местоуказывающее заглавие). Окончательное заглавие представляется более верным с точки зрения философского подтекста пьесы.

«Утиная охота» – это ситуационное заглавие с философским подтекстом. Утиная охота – это и часть сюжета, и словосочетание – символ. Мечтой об утиной охоте живет Зилов. Это стремление сбежать от настоящего, быта, серых будней, любовных переживаний. Невозможность разобраться в своих заботах тяготит и угнетает главного героя. Утиная охота – это эмоциональная разрядка и возможность забыться. Также она может быть рассмотрена как процесс сублимации, который направлен не на созидание, а на разрушение.

«Прошлым летом в Чулимске» – временное и местоуказывающее заглавие, которое сразу же отсылает нас к кинофильму французского режиссёра Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». На данный момент никаких работ, которые раскрывали бы, обосновывали бы связь между двумя произведениями, нет. Из ранних вариантов заголовка известны «Лето красное – июнь, июль, август...» (временное заглавие) и «Валентина» (персонажное заглавие), которое было изменено по известной причине, в связи с пьесой М. М. Рощина.

#### АФИША

Следуя классицистической традиции, вначале афиши драматург упоминает главного героя и персонажей мужского пола, далее – любовный интерес главного героя и персонажей женского пола, а в конце – второстепенных персонажей. При этом важна номинация.

<p>«Прощание в июне»</p> <p><u>Колесов – главный герой</u></p> <p>Букин</p> <p>Фролов</p> <p>Гомыра</p> <p>Репников</p> <p>Золотуев</p> <p><u>Таня – любовный интерес</u></p> <p><u>главного героя</u></p> <p>Маша</p> <p>Репникова (искл. – внесценический персонаж)</p> <p>Весёлый – второст. персонаж</p> <p>Серьёзный – второст. персонаж</p> <p>Красавица – второст. персонаж</p> <p>Комсорг – второст. персонаж</p> <p>Строгая – второст. персонаж</p> <p>Милиционер – второст. персонаж</p>	<p>«Старший сын»</p> <p><u>Бусыгин – главный</u></p> <p><u>герой</u></p> <p>Сильва</p> <p>Сарафанов</p> <p>Васенька</p> <p>Кудимов</p> <p><u>Нина – любовный</u></p> <p><u>интерес главного героя</u></p> <p>Макарская</p> <p>Две подруги – второст. персонаж</p> <p>Сосед – второст. персонаж</p>
--	--

«Утиная охота»

Зилов – главный герой

Кузаков

Саяпин

Кушак

Галина – любовный интерес главного героя

Ирина – люб. инт. (2)

Вера – люб. инт. (3)

Валерия

Официант – второст. персонаж

Мальчик – второст. персонаж

«Прошлым летом в Чулимске»

Шаманов – главный герой

Пашка

Помигалов

Дергачёв

Мечёткин

Еремеев

Валентина – любовный интерес главного героя

Кашкина – люб. инт. (2)

Хороших

Персонажи мужского пола в афише обычно представлены фамилией. Но есть два исключения: Гомыра, Сильва и Пашка – с одной стороны, и

Васенька – с другой. К первой группе относятся герои, которые в классификации вампиловских персонажей могут быть названы «очаровательными нахалами» или «дикарями». Их поведение далеко от норм, принятых в обществе. Гомыра злоупотребляет спиртным (прозвище идет от слова гомырка, что на жаргоне означает «водка, самогон»<sup>1</sup>) и нередко говорит неуместные колкости, Сильва (история появления прозвища неизвестна) фамильярен и эксцентричен, а Пашка несдержан и груб. Но есть в театре Вампилова и Васенька. Это имя в его уменьшительно-ласкательной вариации отличается мягкостью, нежностью. Так проявляет себя симпатия драматурга к данному герою, который отличается от всех остальных персонажей. Образ Васеньки опозитизирован. Он столь же импульсивен, как и Пашка. Обоими руководствует юношеский максимализм. Но в сердце Васеньки – неокрепшая, отчасти детская, но сильная влюбленность.

Главный женский образ вампиловской драматургии – это симпатичная молодая девушка, добрая и скромная. В афише такие героини указываются по имени: Таня, Нина, Галина, Ирина, Валентна, а опытные, уже прошедшие определенный жизненный путь женщины – по фамилии (Макарская, Кашкина, Хороших).

В пьесах появляются и внесценические персонажи, которые в афише не упоминаются (исключение – Репникова). К ним относятся: матери Колесова и Бусыгина, отец Зилова, друг Галины, артистка Голошубова и т.д.. В процессе формирования сюжета пьесы внесценические персонажи могут играть большую или меньшую роль. Одни из них лишь упоминаются (мать Колесова), о других говорят (Репникова), третьи являются неотъемлемой частью сюжета (отец Зилова).

## ДЕЙСТВИЕ (АКТ), КАРТИНА, СЦЕНА (ЯВЛЕНИЕ)

---

<sup>1</sup> Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992. С. 54.

Прежде чем приступить к анализу вышеперечисленных элементов композиции в пьесах Вампилова, необходимо разобраться в их взаимосвязях. Для этого обратимся к «Словарю театра» Патриса Пави.

Акт (от лат. *actus* – действие) – «внешнее разделение пьесы на части примерно равноценной значимости в соответствии с временем и развитием действия»<sup>1</sup>. В прозе акту соответствует глава.

Картина (Франц.: *tableau*; англ.: *tableau*; нем.: *Tableau*; исп.: *cuadro*.) – «единица пьесы с точки зрения серьезных изменений места, обстановки или эпохи. В большинстве случаев каждой картине соответствует особая декорация»<sup>2</sup>. Очевидна связь с такой литературной категорией, как хронотоп.

Сцена – одно из самых многозначных слов театрального языка. Пави отмечает постоянное расширение этого термина: «декорация, игровая площадка, место действия, временной отрезок в течение акта и, наконец, в метафорическом смысле — внезапное и яркое зрелищное событие («устроить кому-либо сцену»)<sup>3</sup>. В данной главе, повествующей о композиции драматического текста, понятие «сцена» будет использоваться в значении «временного отрезка в течение акта»<sup>4</sup>.

Относительно данных категорий, в драматургии Вампилова нет четкой, универсальной композиции. Наиболее сложные структуры у первой многоактной пьесы («Прощание в июне») и третьей («Утиная охота»). В традиционном понимании драматический текст должен состоять из трёх или пяти равных по своему объёму актов. Это правило взаимообусловлено с правилом трёх единств. В этом плане «Старший сын» и «Прошлым летом в Чулимске» более остальных двух пьес соответствуют классицистическим образцам.

---

<sup>1</sup> Пави П. Указ соч. С. 4.

<sup>2</sup> Пави П. Указ соч. С. 138.

<sup>3</sup> Там же. С. 336.

<sup>4</sup> Там же.

Первая многоактная пьеса имеет самую размытую композицию. Интересно, что в различных изданиях даётся различное деление пьесы на акты. Так, например, в сборнике «Избранное» (М., 1975) пьеса «Прощание в июне» печатается как «Комедия в двух действиях» [3, 5]. Напечатанная «Искусством» редакция многими исследователями творчества Вампилова считается канонической. Таковой она была на момент издания Е. М. Гушанской книги «Александр Вампилов. Очерк творчества» в 1990 году. Именно эта редакция перепечатывается впоследствии и воспроизводится в последнем сборнике А. Вампилова «Избранное», выпущенном «Согласием» в 1999 году. В нём пьеса также разделена на два акта.

Первое действие состоит из четырех картин, четырех локаций: картина первая – улица, картина вторая – общежитие, картина третья – кладбище, картина четвертая – квартира. Второе действие разделено на три картины и происходит, соответственно, в трёх локациях: дача, университет, улица.

Но возможно и иное деление пьесы на акты. Оно представлено, к примеру, в редакции пьесы, напечатанной в 1972 году Восточно-Сибирским книжным издательством<sup>1</sup>. Важное отличие – это ввод третьего действия (университет и улица, 6 и 7 картины). Подобному членению способствует временная организация пьесы, а именно – временные скачки, о которых было сказано ранее.

Двухактная композиция и в комедии «Старший сын», и в драме «Прошлым летом в Чулимске».

Все пьесы Вампилова в основе своей структуры имеют кольцевую композицию. Повторяющийся элемент может быть более или менее заметен. Чаще всего кольцо возникает на уровне хронотопа или действия. Цель повтора – поместить героя, прошедшего определённый путь, в первоначальную ситуацию. Этот приём помогает акцентировать внимание на

---

<sup>1</sup>Вампилов А. В. Прощание в июне: комедия в 3 действиях. Иркутск, 1972.

тех внутренних изменениях, которые претерпел герой. Место, время, окружение остаются теми же, но появляется новый смысловой оттенок.

В первой пьесе практически полностью дублируется сцена знакомства Колесова и Тани. Ремарка приобретает семантику повторяемости: «*И снова улица*» [3, 70], «*Обстановка первой картины*» [3, 70], «*В старом доме вновь разучивают гаммы*» [3, 70]. Но, при этом, ощущается иной подтекст. Главный герой уже не тот, что прежде. Появляется развёрнутая ремарка, которая немного приоткрывает внутренний мир молодого человека. На смену самоуверенному и наглому юноше приходит человек, который в настоящее время пребывает в состоянии задумчивости, ожидания. Он не может стоять на месте. Возможно, его одолевают сомнения. Повторяется первоначальная ситуация. Около афишной тумбы Колесов вновь встречает Таню. Эта ситуация носит менее случайный характер. Очевидно, что Колесов ждал именно её. Вначале оба героя делают вид, что не знают друг друга. Они разыгрывают сцену знакомства. Девушка оба раза отказывается от приглашения. Но во втором случае она уже не передумает. Колесов не получает своего второго шанса.

Менее заметная кольцевая композиция у комедии «Старший сын». В ней также повторяется исходная ситуация. Бусыгин вновь опаздывает на электричку. Вторая пропущенная электричка – это не столько случайность, сколько закономерность. Бусыгин остался не потому, что опоздал. Он и не должен был уезжать. Он обрел не только семью, но и родной дом. Его странствия окончились. Теперь он на своём месте.

Анализ кольцевой композиции «Утиной охоты» представляет определённую сложность. Формально, и в начале пьесы, и в конце перед нами одно и то же пространство (квартира), не меняющееся на протяжении всего действия. Но если брать во внимание многочисленные ретроспективы, то композиционное кольцо начинает вырисовываться. Аналогичная ситуация и со временем, и с действием пьесы. Повтор – одно из основных образующих начал «Утиной охоты». На протяжении всего действия систематически

повторяются: мотивы (дождь, звонок телефона), воспоминания и «зарисовки воображения» (похоронная процессия). Композиционное кольцо сменяется композиционной спиралью<sup>1</sup>. Поэтому закономерно, что финал пьесы повторяет её начало. Но полного дублирования не происходит. Даются многочисленные намёки на разрыв композиционного кольца, на окончание движения по спирали. Прекращается дождь. Зилов решает отправиться на охоту. Покинув квартиру, герой вырвется из заточения. Трудно ответить, проходит ли герой ту же духовную эволюцию, что и Колесов. Но он также получает возможность второго шанса, дойдя до конца спирали, вернувшись в исходную точку.

В первых трёх пьесах кольцевая композиция неизбежно связана с образом главного героя, его сюжетной линией.

По ряду причин главным героем драмы «Прошлым летом в Чулимске» следует считать Шаманова. Его фамилия стоит первой в афише, он продолжает развитие гамлетовского образа, начатого непосредственно центральными персонажами других пьес, его внутренний мир претерпевает наибольшую эволюцию. Но нельзя оставить без внимания любовный интерес главного героя, центральный женский персонаж драмы – Валентину. Она занимает не меньше сценического времени, чем Шаманов. Если проанализировать взаимосвязь персонажей пьесы, то оказывается, что она – центральная фигура. Об этом говорит и несостоявшееся заглавие драмы – «Валентина». Это, возможно, один из самых светлых образов вампиловской драматургии. Она не нуждается во втором шансе. Главная цель использования автором кольцевой композиции в данной пьесе иная. Повторяющийся элемент – это сцена восстановления ограды полисадника Валентиной и Еремеевым. В финале проявляются такие качества молодой девушки, как стойкость и сила духа. Она, несмотря на пережитые трудности,

---

<sup>1</sup> Движение по спирали всегда имеет два возможных направления: восхождение и нисхождение. Герой «Утиной охоты» идет по второму пути. Его жизнь рушится. Он расстается с женой, ругается с друзьями. Портятся отношения с начальником. Спускаясь вниз, он тянет с собой и других героев. От его действий страдает, например, его молодая возлюбленная Ирина.

не сломилась. Валентина, несомненно, изменилась. Но не лишилась таких сторон своего характера, как доброта, сострадание и участие. Полисадник – это олицетворение борьбы с обстоятельствами. И, пережив личную драму, Валентина продолжает бороться.

Кольцевая композиция сохраняется и в другом варианте финала пьесы, в котором Валентина кончает жизнь самоубийством. Полисадник в конце восстанавливает Шаманов при помощи других персонажей, за исключением Пашки. Полисадник символизирует доброе начало в человеке, веру в лучшее. И, когда персонажи помогают Шаманову, они признают свою вину в трагедии, прозревают. Они также получают второй шанс, но он обходится им очень дорого.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждая пьеса А. В. Вампилова обладает особенными чертами, которые выделяют её из числа остальных произведений. С «Прощания в июне» начался творческий путь Вампилова как драматурга. В ней даны наброски основных тем и образов, которые получают развитие и в последующих текстах.

Комедия «Старший сын» представляет собой переработку и переосмысление вечных мотивов, образов и художественных приёмов мировой литературы.

Пьеса «Утиная охота» представила один из самых сложных и запоминающихся образов русского театра второй половины двадцатого века. Особенности развития действия этой пьесы могут быть и должны стать предметом дополнительного изучения.

У драмы «Прошлым летом в Чулимске» наиболее цельная и законченная структура.

Но, несмотря на уникальность каждого произведения, четыре многоактные пьесы могут быть рассмотрены как одна пьеса. Это становится очевидным из данного в работе анализа поэтики текстов. На каждом уровне организации художественного мира были найдены элементы, объединяющие четыре драматических текста.

В главе «Художественный мир драматургии А. В. Вампилова» был охарактеризован единый хронотоп – пространство, находящееся «между городом и селом». В системе персонажей был найден единый главный герой. Это мужчина средних лет, у которого сложные взаимоотношения с окружающими его людьми, особенно с родителями и возлюбленными. Он принадлежит к «потерянному поколению», циничен и чёрств, но, несмотря на это, способен на самоанализ, раскаяние и столь сильное чувство, как любовь. Также было замечено, что наибольшая неоднородность пьес наблюдается на уровне их действия.

Глава «Динамика художественного мира» была посвящена исследованию основных мотивов и особенностей композиции. Рассматривались преимущественно те мотивы и приёмы, которые характерны не для одной пьесы, а для двух и более, иными словами, для метатекста.

За пределами исследования остались такие важные и интересные вопросы, как: жанровая природа пьес (мелодрама, социально-бытовая драма, психологическая драма, трагикомедия, производственная драма и т.д.); метод и направление; влияния (Шекспир, Мольер, Островский, Чехов и т.д.). Эти и многие другие вопросы могут быть рассмотрены в последующих работах.

Кроме того, метатекст Вампилова включает в себя не только «Прощание в июне», «Старшего сына», «Утиную охоту» и «Прошлым летом в Чулимске». К нему же относятся «Провинциальные анекдоты» и многие другие одноактные пьесы, а также проза.

Таким образом, изучение вампиловского метатекста – сложная задача, решение которой требует ещё больших усилий.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Источники:*

1. *Вампилов А. В.* Предместье: комедия в 2 действиях // Ангара. 1968. № 2. С. 3 – 31.
2. *Вампилов А. В.* Прощание в июне: комедия в 3 действиях. Иркутск, 1972.
3. *Вампилов А. В.* Избранное. М., 1975.
4. *Вампилов А. В.* Избранное. М., 1999.

**Исследования:**

5. Александр Вампилов: становление драматурга: семинарий: учеб. пособие. Иркутск, 2008.
6. *Байкова С. А.* Метатекст // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 3. С. 248 – 210.
7. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
8. *Большакова А. Ю.* Литературный архетип // Литературная учёба. 2001. № 6. С. 169 – 173.
9. *Бродская Г. Ю.* Герой пьесы А. Вампилова // Театр. 1971. № 1. С. 83 – 93.
10. *Бычкова М. Б.* Категория вины в структуре драматического текста: (На материале драматургии А.В. Вампилова): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.08 / М. Б. Бычкова. Тверь, 2003.
11. *Владимирова З. В.* Легенда — и театр сегодня // Театр. 1968. № 2. С. 34 – 40.
12. *Григорай И. В.* Значение записных книжек А. Вампилова для интерпретации его пьес «Прощание в июне», «Старший сын», «Утиная охота». Вестник ДВО РАН. 2005. № 4. С. 104 – 112.
13. *Громова М. И.* Русская современная драматургия. М., 2002.
14. *Громова М. И.* Эстетические искания в советской многонациональной драматургии 70-80-х годов. М., 1987.
15. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2006.
16. *Гушанская Е. М.* Александр Вампилов: очерк творчества. Л., 1990.
17. *Демин Г. Г.* Вампиловские традиции в социально-бытовой драме и ее воплощение на столичной сцене 70-х годов: автореф. дисс. канд. Искусствоведения: 17.00.01 / Г. Г.Демин. М., 1986.
18. *Егоров Б. Ф.* Обман в русской культуре. СПб., 2004.

19. *Емельянов Б.* Вариации на тему Дон Кихота // Театр. 1972. № 6. С. 52 – 58.
20. *Желобцова С. Ф.* Драматургия Александра Вампилова: Герой. Конфликт. Жанр. Якутск, 1996.
21. *Журчева Т. В.* Эволюция жанра, конфликта и героя пьесы А. Вампилова "Старший сын" // Поэтика реализма. Межвузовский сборник. Куйбышев, 1984. С. 100 – 133.
22. *Журчева Т. В.* Драматургия Александра Вампилова в историко-функциональном освещении (конфликты, характеры, жанровое своеобразие): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.02 / Т. В. Журчева. Куйбышев, 1984.
23. *Зборовец И. В.* Драматургия Александра Вампилова: (Пробл. характера, худож. своеобразие): автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.02 / И. В. Зборовец. Киев, 1983.
24. *Зоркин В. И.* Не уйти от памяти: Штрихи к портрету А. Вампилова. Иркутск, 1997.
25. *Иванова Л. Л.* Драматургия А.В. Вампилова: (Черты творческой индивидуальности художника): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.02 / Л. Л. Иванова. Л., 1983.
26. *Иванова Л. Л.* Вампилов: творческая индивидуальность. Мурманск, 2010.
27. Извне и изнутри Сибири: А. Чехов – А. Вампилов – В. Шукшин: коллективная монография. Ишим, 2014.
28. *Имихелова С. С.* Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ, 2001.
29. *Каримова И. Р.* Коммуникативная организация драматического произведения: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.01/ И. Р. Каримова. Казань, 2004.
30. *Котенко Н. Н.* Испытание на самостоятельность // Молодая гвардия. 1972. № 5. С. 312 – 316.

31. *Кузнецова Н. М.* Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А. В. Вампилова: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. М. Кузнецова. Иркутск, 2004.
32. *Лакишин В. Я.* Живая душа // Дом окнами в поле. Иркутск, 1981.
33. *Лапин Б. Ф.* Вампиловские страницы: Воспоминания. Иркутск, 2002.
34. *Махова М. С.* Феномен Александра Вампилова. М., 1999.
35. *Махова М. С.* Драматургия А. Вампилова: (Традиции и новаторство): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.02 / М.С.Махова. М., 1991.
36. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. М., 1922.
37. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994.
38. *Меркулова М. Г.* Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / М. Г. Меркулова. М., 1995.
39. Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 2008.
40. *Моторин С. Н.* Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80 – 90-х годов XX века: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01/ С. Н. Моторин. М., 2002.
41. *Нусинов И. М.* История литературного героя. М., 1958.
42. *Овчаренко А. И.* Большая литература. М., 1985.
43. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. М., 2011.
44. *Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
45. *Погосова Н. В.* Театр Александра Вампилова: культурологический аспект: автореф. дисс. канд. филол. наук: 17.00.01 / Н. В. Погосова. М, 1994.
46. *Радин П.* Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. СПб., 1999.
47. *Радь Е. А.* История «блудного сына» в русской литературе. М., 2014.
48. *Распутин В. Г.* Что в слове, что за словом?. Иркутск, 1987.
49. *Рудницкий К. Л.* По ту сторону вымысла. Заметки о драматургии А. Вампилова // Вопросы литературы. 1976. № 10. С. 28 – 75.
50. *Румянцев А. Г.* Вампилов. М., 2015.

51. Сака С. Три встречи с Вампиловым // Кодры. 1978. № 12. С. 162 – 177.
52. Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992.
53. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2006.
54. Смирнов С. Р. Драматургия Вампилова: закономерности творческого процесса. Иркутск, 2006.
55. Смирнов С. Р. Творческая лаборатория Александра Вампилова: от "Ярмарки" до "Утиной охоты". Иркутск, 2006.
56. Соловьёв В. Праведники и грешники Александра Вампилова // Аврора. 1975. № 1. С. 61 – 63.
57. Старосельская Н. Д. Товстоногов. М., 2004.
58. Стрельцова Е. И. Театр Александра Вампилова и некоторые проблемы современного сценического искусства: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.01 / Е. И. Стрельцова. М., 1987.
59. Стрельцова Е. И. Плен утиной охоты: О А. Вампилове. Иркутск, 1991.
60. Сухих И. Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб., 2016.
61. Сушков Б. Ф. Александр Вампилов: Размышления об идейн. корнях, проблематике, худож. методе и судьбе творчества драматурга. М., 1989.
62. Тендитник Н. С. Перед лицом правды: очерк жизни и творчества А. Вампилова. Иркутск., 1997.
63. Товстоногов Г. А. Как разговаривать с классиком? // Современная драматургия. 1982. № 4. С. 202 – 209.
64. Товстоногов Г. А. Премьера прошла без него... // Театральная жизнь. 1987. № 17.
65. Туровская М. И. Вампилов и его критики // Сибирь. 1976. № 1. С. 99 – 103.
66. Туровская М. И. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987.
67. Тютелова Л. Г. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии ("новая волна"): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.Г.Тютелова. Самара, 1995.

68. *Цымбалистенко Н. В.* Художественное мастерство Александра Вампилова: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.02 / Н. В. Цымбалистенко. Воронеж, 1986.
69. *Шин Янг Мин.* Женские образы в драматургии А.В. Вампилова: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Янг Ми Шин. М, 2002.
70. *Эфрос А. В.* О современной пьесе // Современная драматургия. 1983. № 2.
71. *Юрченко О. О.* Ирония в художественном мире А. Вампилова: автореф. дисс. канд. филол. наук 10.01.01 / О. О. Юрченко. Красноярск, 2000.