

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/61/9

В. Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

**«Прощание в июне» А. Вампилова
как эпическая – неклассическая драма ***

Предлагаемый в статье анализ пьесы А. Вампилова «Прощание в июне» обнаруживает в ней трансформации известных мотивов искушения, испытания, договора человека с дьяволом, а также других мотивных комплексов. Разнообразие степени и места их проявления в поведении большой группы действующих и внесценических лиц дает возможность говорить об относительной самостоятельности сюжетных линий и полифонической – нелинейной структуре драматического действия. Обнаруженные стратегии его организации позволяют сделать вывод о том, что первую пьесу Вампилова можно рассматривать как авторскую модель эпической драмы, как явление неклассической парадигмы.

Ключевые слова: А. Вампилов, пьеса «Прощание в июне», полифоническая структура действия, мотивный комплекс, искушение, испытание, договор человека с дьяволом, метаязык, метаструктура, авторская модель эпической драмы, неклассическая художественная парадигма.

В августе 2017 г. Александру Вампилову могло бы исполниться 80 лет, а ушел он из жизни, не дожив до своего 35-летия. Оставил книги рассказов, несколько одноактных, четыре полноформатные пьесы, одну незаконченную, ряд набросков. Первая пьеса в двух действиях – «Прощание в июне», написанная в 1964 г. [Имихелова, Юрченко, 2001, с. 37] 27-летним автором о студентах – выпускниках университета, многим казалась и кажется до сих пор пробой пера, обычной молодежной пьесой¹. Она меньше привлекала и привлекает внимание театров и иссле-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (РГНФ) и Правительства Томской области в рамках научного проекта № 17-14-70004a(p).

¹ «История Колесова (вместе со всеми его компромиссами) и Тани (вместе со всеми ее девическими переживаниями) – вторична и второстепенна. <...> Читателю и зрителю совершенно явно подсовывалась лирика (модная, кстати, в те годы), “земной” анекдот, банальный случай-морализаторство из студенческой жизни» [Стрельцова, 1998, с. 151]; «Лирическая комедия “Прощание в июне”, в основу которой легли впечатления студенче-

Головчинер Валентина Егоровна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия; vgolovchiner@gmail.com)

дователей, чем «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске», особенно после экранизации последних.

Уже идущая в периферийных театрах во второй половине 1960-х гг. пьеса «Прощание в июне» (далее – «Прощание») в столицах долго казалась интересной, но что-то останавливало в готовности ее ставить. Ее читали (и что-то почувствовали в ней) А. Арбузов, А. Твардовский, Г. Товстоногов, О. Ефремов, заведующие литературной частью разных театров, автору давали советы (особенно заинтересованные завлиты), он что-то дорабатывал, но так и не дождался ее постановки в Москве и Ленинграде [Стрельцова, 1998, с. 147–150]. Казалось, молод, все впереди – успеет. А оставалось ему всего семь лет жизни...

Отношение к первой пьесе Вампилова и после осознания трагического факта его гибели у пишущих о драме не изменилось. Что-то в ней настораживало, не позволяло вписать в знакомый ряд. Вот это несовпадение и интересно.

В драматургии 1960-х гг. были особенно заметны пьесы А. Арбузова («Мой бедный Марат»), В. Розова («В дороге»), Л. Зорина («Варшавская мелодия»), Э. Радзинского («Сто четыре страницы про любовь») и др. Этот далеко не полный перечень представляет пьесы классической парадигмы, линейное действие которых развивается по отмеченной Аристотелем логике судьбы главного героя / героини, перемен (перипетий) счастья / несчастья их жизни. Система персонажей определялась причинно-следственными связями. В логике В. Я. Проппа, действующих лиц такой драмы можно представить как *помощников* и *вредителей* главных героев. Этот тип драмы предопределял и классический, по Аристотелю, результат восприятия – очищающе острое сопереживание главным героям, катарсис. В атмосфере «оттепели» и еще какого-то недолгого времени можно было, наконец, показать, как сложно складывались, точнее, как ломались человеческие судьбы в условиях немногим изменившейся нашей политической истории. И в пьесах страдали герои: причинами их несчастий в значительной мере оказывались внешние, «так сложившиеся» обстоятельства.

Вампиловское «Прощание», казалось, включалось в этот мейнстрим. Особое внимание здесь привлечено к самому способному, если не самому талантливому на курсе студенту Николаю Колесову в последние три недели перед выпуском из университета. Красавец, счастливчик. Кажется, что значение имени Николай – *победитель воинов* актуализируется в полной мере. Да и фамилия Колесов ненавязчиво вызывает в памяти образ Фортуны – древнеримской богини удачи, изображаемой с колесом и рогом изобилия. Все вокруг уверены, что его ждет аспирантура, и он сам спокойно ждет ее, чтобы продолжить опыты по выращиванию в сибирских краях необыкновенной альпийской травы. Но положение героя в силу стечения случайных и роковых для него обстоятельств уже в начале действия резко меняется.

Осмысление происшедшего с Колесовым актуализирует в воспринимающем сознании *post factum* какие-то компоненты – эпизоды, фрагменты диалогов, обнаруживает между ними не только прямые, но и обратные связи, новые смыслы. В процессе рефлексии начинают проступать метатекстовые структуры – проявления, трансформации в действии пьесы издревле известных мотивов искушения, испытания, договора человека с дьяволом и соответствующие им сюжетные ситуации, системы персонажей, типы их поведения. Таким образом, эмоциональное восприятие с катарсисом в финале классической драмы отступает перед осознанием достаточно сложной организации действия, перед поиском вариантов ин-

ской юности Вампилова, посвящена судьбе молодого человека, вступившего на путь морального компромисса» [Сибирский талант, 2012, с. 5]; «Обратившись к жанру большой пьесы, он (Вампилов. – В. Г.) не достиг все же такого совершенства формы... какое обнаружил в “Старшем сыне”» [Тендитник, 1979, с. 30].

терпретации каждого персонажа в отдельности и в соотношении их друг с другом. С кем-то (и чем-то) обнаруживаются основания сближения, с кем-то, напротив, – расхождения.

Есть произведения литературы, предполагающие возможность их анализа с учетом одного, доминирующего мотива. В выпусках экспериментальных словарей сюжетов и мотивов, подготовленных коллективом Института филологии Сибирского отделения РАН, преобладают указания на такую возможность. Но встречаются и взаимосвязанные, сближенные сюжеты/мотивы, например: Потоп / Ной / Ноев ковчег [Словарь-указатель..., 2003, с. 62]. Следует подчеркнуть, что каждый из этих мотивов может в произведении реализоваться отдельно, но есть такие тексты, в которых ощутимо проявляются именно мотивные комплексы: в них разные мотивы существуют в семантической связке: дополняют, усиливают друг друга, редуцируются, играют на разных участках действия разными своими коннотациями. В случае первой пьесы Вампилова речь должна идти именно о мотивном комплексе, как понимает его О. Н. Русанова [Русанова, 2006а; 2006б].

Интересно, как в действии пьесы обозначается, нарастает, соединяется с другими, существует параллельно, усиливая или ослабляя ментальный план восприятия пьесы Вампилова каждый из трех мотивов – искушение, испытание, договор человека с дьяволом.

Стоит вспомнить логику происходящего в пьесе. Незадолго до выпуска в общежитии собирается студенческая свадьба, на которую Колесов обещал прийти «с самой симпатичной девушкой в городе». Он видит на пустой автобусной остановке такую ², приглашает, а она отказывается идти с ним. По ходу короткого разговора (меньше двух страниц текста), начатого героем, они все-таки обмениваются минимальной информацией – называют свои имена, но больше говорят о третьем предмете – обсуждают афишу приехавшей на гастроли эстрадной певицы Жанны Голошубовой. Колесов еще успеваает сообщить Тане на всякий случай адрес общежития прежде, чем отправится в гостиницу приглашать артистку.

В этой ситуации, казалось бы, ничто не указывает на особый, второй план действия. Нет никаких оснований считать Колесова бесом-соблазнителем девушки: единственное, что он ей обещает, – «скучно не будет» ³. Разве что автор подает читателям / зрителям сигнал: в предложении Тане пойти на свадьбу Колесов не конкретизирует, чью. И оно может восприниматься весьма расширительно: с одной стороны, характеризовать легкомыслие героя, с другой, и это важнее, – определять возможную стратегию отношений этой пары в пьесе.

² ...Таня читает афиши. Появляется Колесов.

Колесов. Добрый вечер.

Таня (*не оборачиваясь*). Добрый.

Колесов. Давно не было автобуса?

Таня. Не знаю. (*Оборачивается.*)

Колесов. Ого... добрый вечер!

Таня. Что значит «ого»?

Колесов. Compliment.

Таня. А-а-а... (*Поворачивается к афише.*)

[Вампилов, 2002, с. 44]

³ И это важно в мотивной системе пьесы: с Колесовым до его встречи с Репниковым связаны радость, веселье – то, что, по О. М. Фрейденберг [1998, с. 75], издревле связано с семантикой света, жизни. И следует добавить на нашем материале: с творчеством жизни. Последнее связано не только с упомянутыми опытами по акклиматизации альпийской травы, но с творчеством в самом широком смысле – способностью создавать новые связи, радовать, привлекать к себе людей. Об этом свидетельствует не только стойкое расположение к герою в студенческом общежитии (Букина, Гомыры, Красавицы, Веселого), но и впечатления первый раз увидевших его и испытывающих симпатию к нему Тани, ее матери, Голошубовой, в конечном счете даже Золотуева.

О том, что никаких особых чувств к Тане, далеко идущих планов не успело появиться, свидетельствует не только финальная фраза коротенькой сцены, но и завершающая ремарка – «на ходу». Он уходит, фиксируя в последней реплике равное положение в своем представлении только что встреченной девушки и еще не знакомой артистки: «Приглашаю и вас и Голошубову. Что тут такого? (*На ходу.*) Места всем хватит – свадьба!» [Вампилов, 2002, с. 46].

Эпизод в гостинице опускается⁴, действие предельно концентрируется. Следующая большая сцена представляет студенческую свадьбу в общежитии. Она кончается плохо. Мало того что невеста Маша поссорилась с женихом Букиным из-за его перепившего друга, но к комнате подходит ректор университета по фамилии Репников⁵. Он по обычаям того времени пришел с инспекцией, которая должна выглядеть как дружеский визит. Активистка-комсорг тут же приглашает его на свадьбу. С его появлением в комнате действие накаляется. Ректор рассержен: он подумал, что со свадьбой его обманули, просто нашли повод выпить. И это не все. Вдруг распахивается окно, в комнату влетает Колесов, не замечая никого, устремляется к выключателю, гасит свет, потому что за ним гонится милиция; в темноте вступает в борьбу с кем-то, кто пытается свет все-таки включить. При свете против Колесова оказывается ректор. И сразу появляется милиционер. Власть последнего оказалась в этот момент более ощутимой, из ответов на его вопросы выясняется, что произошло в номере Голошубовой: она согласилась пойти с Колесовым, но в номер ворвался музыкант Шафранский, оскорбил и ее, и его, за что был «приведен в чувство». В драке Колесов неудачно зацепил его руку и в связи с угрозой милиции бежал. Теперь ему грозит 15 суток исправительных работ и исключение из университета. Милиционер уводит виновника драки, и появляется Таня. Изумленным вопросом ректора «Таня?», который увидел свою дочь, спрашивающей Колесова, драматургически эффектно завершается вторая картина «Общежитие». Такие концовки весьма характерны для пьес Вампилова, что свидетельствует о таланте драматурга.

В первых двух картинах первого действия резко нарастает количество внешних и, можно сказать, роковых в античном смысле обстоятельств (вспомним историю Эдипа, не подозревающего, что женат на матери, что поднимает руку на отца). Но эти первые картины в «Прощании», по сути, оказываются экспозицией действия – полифонического, интеллектуального в основной своей части. Далее направление событий определяется позициями героев, решениями, которые они принимают. И дальнейшая жизнь каждого из них зависит только от них самих, а не от исторических, социальных, других внешних обстоятельств.

Колесов во время исправительных работ, узнав от сокурсников, посетивших его в воскресный день, что вопрос о нем решен, но приказ об исключении еще не подписан, устремляется к ректору домой, просить о возможности закончить университет, продолжить опыты с альпийской травой. Он еще не знает, что встреченная им на остановке Таня – его дочь.

Уже дома Таня пытается защитить Колесова перед отцом, говорит о своей вине, о том, что это она подала ему мысль пойти к Голошубовой. И чем горячее она защищает, тем сильнее настраивает отца-ректора против Колесова. Финал их короткого разговора предreshен. Герой покидает квартиру Репникова, не добившись желаемого. Он не выиграл в этой встрече, но и не проиграл. Важно, что он

⁴ Анализируется последний вариант пьесы, опубликованный по изданию: *Вампилов А. В. Избранное* (М.: Согласие, 1999) в книге «Драматургическое наследие» [Вампилов, 2002].

⁵ Мысль о том, что его приближение таит в себе дьявольскую опасность, знакомую по произведениям с древним сюжетом договора человека с дьяволом, придет позже, когда проявятся и другие его сигналы.

не сломлен: «...(тоже вспылел). Я пришел к вам с просьбой, но унижаться не намерен. И если вы меня не понимаете, это вовсе не значит, что вы можете на меня кричать» [Вампилов, 2002, с. 67]. После этого для Колесова контакт с ректором закончен, и он предлагает свои услуги в качестве сторожа дачи Золотуеву.

На этом этапе действия его второй план – ментальный, осознаваемый «над», «за» отношениями реально действующих лиц пьесы, еще не ощутим. Он намечается в продолжении сцены, после ухода Колесова. На вопрос жены «за что ты его так не любишь» Репников раздражается большим монологом, в котором вопросительные предложения/интонации/знаки быстро сменяются восклицательными – утверждающими. Перед женой, не смущаясь, он проговаривает основание своей позиции. В его речи можно видеть процесс укрепления, утверждения в принятом решении. В ремарке «ходит вокруг стола» по-своему это выражает предлог: мысли Репникова давно крутятся *вокруг да около Колесова* и, что важно, ему подобны *умников* (множественное число здесь показательно).

А за что мне его любить? За что?.. (Ходит *вокруг* стола.) Мне *никогда* не нравились *эти типы*, эти юные победители с сомнением до небес! Тоже мне – гений! <...> У него есть способности, да, но что толку! Ведь никто не знает, что он выкинет через минуту! <...> ...Сейчас он на виду, герой, жертва несправедливости! Татьяна клюнула именно на эту удочку! <...> Да что Татьяна! По университету *ходят целыми толпами – просят за него!* <...> *Он не один – вот в чем беда.* Ему сочувствуют – вот почему я его *выгнал!* А не *выгони я его, представь, что эти умники забрали бы себе в головы!* <...> Одним словом, он вздорный, нахальный, безответственный человек, и Татьяна не должна с ним встречаться! Это надо прекратить раз и навсегда, пока не поздно! [Там же, с. 68] (Выделения в цитируемом тексте везде наши. – В. Г.).

Позицию Репникова в монологе определяет не столько забота о судьбе дочери, сколько неприязнь к таланту («тоже мне – гений!»), к «умникам», которые могут «забрать себе в головы» невесть что. Колесов, как самый яркий из них, раздражает его больше всех. Его и кипение жизни вокруг него он воспринимает как беду. И, пользуясь формально допустимой нормой, он готов его выгнать.

Только что впустившая в дом молодого человека мать Тани не может понять мужа и присоединяется к толпам просящих за него: «Что ты в него *вцепился?*⁶ Неужели нельзя отнестись к нему помягче?» [Там же, с. 69]. Пытаясь сохранить мир в семье, Репников обещает подумать. Но для себя он уже все решил, и даже действие в мыслях уже совершил – выгнал.

Он не выдержал испытания как человек. Все вокруг – действующие и внесценические персонажи – певица Голошубова звонила, декан неизвестного возраста и пола ходатайствовал, толпы студентов просили, и даже дочь и жена – все на стороне Колесова. А Репников поддается искушению использовать свою власть ректора – избавляется от явно отмеченного талантом, жизненной энергией молодого человека.

Отношения творческой личности и чиновника, молодой энергии и поблекшего во всех отношениях, но обладающего определенным административным ресурсом человека в развивающемся далее действии создают метаструктуру, соотносимую с древним сюжетом договора человека с дьяволом.

В последней картине «Университет» в связи с Репниковым знаки его дьявольской сути нарастают, становится ясно, что искушения в приведенном монологе,

⁶ Интересна произвольно зоморфная оценка поведения Репникова. «Да он что, *озверел* что ли?» – первая реакция Колесова на известие о том, что вопрос о нем ректор решил однозначно [Вампилов, 2002, с. 60], потом уже возникает «ты... *вцепился*» в вопросе Репниковой мужу. Соответствующий пример употребления этого слова находим в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова: «Собака *вцепилась* в ногу».

видимо, почти и не было. В метафорическом плане Репников в отмеченной функции выступает давно, более того, сам точно знает момент, после которого необратимо живет и действует в соответствии с ней. «Кто однажды крепко оступился, тот всю жизнь прихрамывает» [Вампилов, 2002, с. 90], – говорит он Колесову. Хромота как знак ущербности издревле считалась печатью дьявола⁷. Упоминание о ней в контексте других деталей здесь имеет знаковый характер, явно отсылая к давно и широко известному представлению о враге рода человеческого – искушающему, вводящему в грех, порочающему его представителей.

Вы меня ненавидите... А почему собственно? Давайте разберемся... Когда я рвался в науку с таким же нетерпением, со мной случилось нечто похожее, – разоткровенничался Репников, уверенный в своем успехе *искушения* Колесова. – <...> Согласитесь, у нас с вами есть *нечто общее* [Там же, с. 91].

И, выступая в функциях дьявола древнего сюжета, сбивая человека с пути истинного, Репников становится инициатором двух встреч с Колесовым. Первый раз ректор университета (!) находит его «черт знает где» – на даче Золотуева и предлагает отказаться от встреч с дочерью. Цена вопроса – сначала шанс получить диплом, в последней картине «Университет» – место в аспирантуре.

Стоит отметить трансформацию отмеченного мотива / сюжета по типу инверсии. В произведениях XVI–XVII вв. в качестве повода обращения героя к помощи дьявола, наряду с жадной властью, богатства, часто оказывалось желание любовных утех с недоступной ему девушкой / женщиной [Орлов, 1992, с. 12; Журавель, 1996, с. 118]. Вампилов трансформирует ситуацию до обратной: Колесов, поглощенный свалившейся на него бедой, забыл о Тани, не ищет встреч не только с ней, но и с кем бы то ни было – работает на даче у Золотуева. А Таня явно симпатизирует герою, еще и оказавшемуся в бедственном положении. Поссорившись с отцом, находит Колесова на далекой загородной даче, потом, снова без его приглашения, сама приходит на вручение дипломов поздравить с окончанием университета (об образе Тани – чуть ниже). Здесь важно отметить, что встречи ищет она. Это не отменяет возможности размышлять о трансформации известного мотива.

Наиболее отчетливо узнаваемым его знаком (метазнаком) выступают дважды упомянутые именно ректором документы – ходатайства декана о восстановлении Колесова в числе студентов и потом – о месте для него в аспирантуре. И в этом случае известный сюжет / мотив тоже инвертируется. Рассмотрим этот аспект.

На парадигматическом уровне О. Д. Журавель выделяет в развитии произведений с дьявольским сюжетом следующую последовательность блоков:

«I блок – мотивировка обращения к дьяволу;

II блок – путь к заключению договора, поиск героем контакта с дьяволом, выбор места, времени, способы связи с дьяволом;

III блок (центральный) заключение договора с дьяволом, реализация основных сюжетных функций главных героев;

IV блок – путь к разрыву договора;

V блок – разрыв договора с дьяволом, ликвидация основной функции героя в результате вмешательства высших сил (богородицы, святого) или в результате обмана героем дьявола» [Журавель, 1996, с. 57].

При всей разнице в развитии дьявольского сюжета древнерусских произведений, анализируемых О. Д. Журавель, и пьесы Вампилова функции первых двух блоков в известной степени совпадают. Есть у Колесова необходимость обращения к ректору, чьей силой / властью он может завершить обучение в университете, и он находит его в его собственной квартире, правда легко, без сложностей.

⁷ «...Черт – хромой» [Фрейденберг, 1988, с. 76].

Но герой-человек быстро понимает, что диалог с ректором как существом другой природы невозможен («вы меня не понимаете»), и резко, однозначно покидает его пространство. Это становится началом инверсий в воплощении известной истории.

Заинтересованным в договоре оказывается у Вампилова не тот, кто выступает в функциях человека, а тот, кто соотносится с нечистой силой. Именно Репников дважды ищет встречи, теперь он первым излагает свой повод обращения к Колесову и сам, уже в соответствии с каноном, но как бы между прочим, упоминает о главном – о документе, как свидетельстве договора. В «Прощании» ректор обещает Колесову подписать ходатайства декана в обмен на отказ от встреч с Таней и молчание об их разговоре-договоре: «Я слышал, что деканат еще раз собирается за вас ходатайствовать. Я *возражать не буду*» [Вампилов, 2002, с. 82]. Есть такая резолюция руководителя учреждения: «не возражаю» – в верхнем левом углу документов. Репников обещает поставить эту надпись и подпись сначала на одном, потом и на другом ходатайстве (об аспирантуре) и призывает Колесова «быть благоразумным» [Там же] – выполнить его условия. Эти документы с резолюциями-подписями выступают в функциях манускриптов древних историй.

Своеобразную поддержку эта интерпретация отношений Репникова – Колесова как метаструктурных, отсылающих к мотиву договора с дьяволом, находит в случайно-неслучайно сказанных героями словах, которые можно рассматривать как метасигналы, метазнаки. Одно произнес ректор при посещении его группой студентов, и, что важно, оно звучит в подчеркнуто двойной огласовке: его цитирует, передавая как чужую прямую речь, однокурсница Колесова Маша: «Вы так развинтились, что *грех* кого-нибудь из вас не выгнать» [Там же, с. 72].

Другое слово как метасигнал обнаруживаем в речи самого Колесова: оно является как результат воздействия на него Репникова. Формально не ответивший согласием на первое его предложение («Я должен об этом подумать»), Колесов на следующее утро в разговоре с Таней, ночевавшей в доме Золотуева, предлагает прекратить встречи и трижды произносит имя одного из самых известных в мировой литературе влюбленных в отрицательной конструкции как отречение⁸ от себя: «Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео. Какой я к *черту* Ромео!» Если бы он все для себя решил, достаточно было бы одного отрицания. Тройное нагнетание его вариантов свидетельствует о том, что душа Колесова неспокойна, что он пытается в чем-то убедить не только девушку, но и себя. И упоминанием черта проговаривается о том, кто ему мешает встречаться с Таней: герой почти готов продать черту душу⁹.

Слова «черт», как до этого «грех», произносятся героями без учета их метафорического смысла – они возникают у них в потоке речи в функциях междометия, усиления экспрессии. Но автор, написавший едва ли не семнадцать вариантов первой пьесы [Там же, с. 789], сохраняет их и тем самым вольно или невольно посылает читателю / зрителю совершенно определенные знаки культуры с метатекстовой семантикой.

Вторая встреча Репникова с Колесовым укрепляет нас в верности найденного основания их особого выделения. Обнаруженный нами вариант договора с дьяво-

⁸ «Герои всех литературных сюжетов о договоре с дьяволом, ожидая помощи от дьявола, должны отречься от Бога. Это – основное действие, совершаемое главным героем, его основная сюжетная функция» [Журавель, 1996, с. 62]

⁹ Слово это настойчиво, дважды прозвучит и в последнем разговоре двух этих героев; у второго – повторенное едва ли не с иронией.

Репников (*отводит Колесова в сторону*). Почему, черт возьми, вы устроили это свидание?

Колесов. Потому, черт возьми, что мы давно не виделись. Целых три недели [Вампилов, 2002, с. 90].

лом у Вампилова интересен тем, что не молодой герой ищет для себя желаемого и подписывает под давлением нечистого «договор» – «манускрипт» («собственной рукой»; в старых европейских текстах – кровью), а тот, кто совращает его с пути истинного, человеческого.

На выпускном вечере Репников, снова увидев рядом с Колесовым Таню, пришедшую его поздравить, потребовал оставить их наедине и предложил ему более высокую цену в договоре. Он обещает ту же свою резолюцию, но уже на ходатайстве декана об аспирантуре и, что важно в этом разговоре, уверенный в результате, диктует условия, уравнивая Колесова с собой.

Колесов. Ага... решили, стало быть, добавить? И на каких условиях?

Репников. Татьяну забудьте. И держите язык за зубами... Мы будем молчать.

И вы и я – оба [Вампилов, 2002, с. 91].

Отказавшегося в какой-то момент от себя («Какой я к черту Ромео!»), опустошенного, лишённого души – личного стержня Колесова Репников в логике и коннотациях древнего сюжета уподобляет себе: *мы, вы и я, оба*. По тому, как построена реплика ректора, видно, что еще больше, чем каких бы то ни было отношений Колесова с дочерью (это масштаб его поражения в масштабе семьи), он боится широкой огласки сделанных им предложений. Осознано или неосознано Репников проговаривается, фиксирует смысл и масштаб события в случае достигнутой с Колесовым договоренности, независимый от личного плана семьи.

Сюжетные линии Репникова и Колесова оказываются как минимум двусоставными. Как отец и муж первый предстает частным лицом в логике причинно-следственных связей. Но он выходит за их пределы как глава своего ведомства, обладающий властными полномочиями, реализуется не только в пространстве отношений ректор – студент, но и в обособляющем, выделяющем их – представленном системно ментальном дьявольском сюжете. И в этом, современном его – вампиловском варианте не может справиться с человеком: по большому счету, слаб, мелок бес в масштабе жизни.

Колесов уже в сцене первого искушения – в саду¹⁰ Золотуева явного согласия на предложение Репникову не дал («Я должен об этом подумать»). Вторая встреча – в университете закончилась, если учитывать логику древнего сюжета, полным провалом миссии «дьявола». Во-первых, нелегко давшееся признание Колесова Тане о цене диплома может восприниматься как светский аналог церковному покаянию древнерусских вариантов сюжета; во-вторых, то, что он демонстративно на глазах ректора порвал диплом, в логике старого сюжета может быть интерпретировано как окончательное отречение от искушавшего его дьявола и спасение души.

Среди персонажей пьесы особым местом и функциями отмечен образ Тани. В системе очевидных причинно-следственных связей она может восприниматься едва ли не главным лицом и причиной обострения отношений ее отца-ректора с «нахалом»-студентом; хотя в качестве возможного жениха один воспринимает другого явно с опережением событий. Между молодыми людьми никаких отношений вначале не намечалось. Кроме, может быть, некоторого интереса со стороны Николая: больше на остановке никого не было. Но он не был в этом интересе сколько-нибудь настойчив, легко переключился на следующий объект – побежал

¹⁰ Начиная второе действие картина называется «Сад». «Сколько здесь цветов...», «Как здесь тихо...», – говорит Таня [Вампилов, 2002, с. 70, 71], усиливая коннотацию названия картины с райским садом и появлением в нем разрушителя идиллии человечества – дьявола. Приход Репникова, смутившего сознание Колесова своим предложением-искушением, новый после их разговора тон героя в общении с Таней и предложение быть «благоразумными», прекратить встречи работают на эту семантику.

с приглашением на свадьбу в гостиницу к увиденной на афише Голошубовой. Причины появления Тани в общежитии не конкретизированы, и это открывает простор разным предположениям. Может быть, ее заинтересовал тип мужского поведения, столь не похожий на известный ей; а может быть, ей двигало простое любопытство: хотелось узнать, удался ли Колесову эксперимент с приглашением артистки.

Явно, даже приключившимися бедами выделяющийся в своей среде молодой человек и неадекватная реакция на него отца пробуждают в ней желание разобраться в ситуации самой. Начальное понимание отца как «старшающегося быть справедливым» [Вампилов, 2002, с. 91] резко меняется в сознании Тани в момент, когда она узнает о результате его разговора с Колесовым (картина «Квартира»).

Таня. Значит, ты отказал ему (восстановить в числе студентов. – В. Г.) из-за меня? Говори! Из-за меня или нет?

Репников. Я отказал ему, потому что он нахал. И довольно! Я не желаю больше ничего о нем слышать!

Таня. А я не желаю тебя видеть! (*Надевает плащ.*)

Репников. Можно узнать, куда ты собираешься?

Таня. Прогуляться!

Репникова. Татьяна!

Таня. Что – Татьяна? Я не хочу, чтобы папа из-за меня делал подлости. Слышите! [Там же, с. 68]

Это первый и последний диалог-агон с ее участием дома: она его покидает. Словом «подлость» она оценила не столько поведение отца, сколько человека, которому верила, которого уважала. Далее она предстает только в расположении Колесова: находит его на даче Золотуева, приходит на вручение дипломов в университет, продолжая тем самым ряд своих решительных шагов в жизни, начатый первым появлением в общежитии.

Последняя фраза девушки, еще не знающей о цене полученного Колесовым диплома: «Ты не рад, что я пришла... Всегда я... всегда сама... Я нахалка, правда?» [Там же, с. 90], – может восприниматься как сигнал ретроспективного осмысления ее поведения в коннотациях пушкинской Татьяны Лариной. На них работает, конечно, неслучайное имя героини, цельность ее натуры, готовность следовать своему чувству – степень ее *самостояния* во всех обстоятельствах жизни. Это заметно выделяет ее, в том числе и на фоне героя.

И еще одну, наряду с Татьяной Лариной, культурную модель, важную в составе образа Тани у Вампилова, нужно отметить. Над системой образов, объединенных непосредственными причинно-следственными связями (отец, дочь, герой, разрушающий домашнюю идиллию), ее образ поднимает, выделяет и обеспечивает ему относительную самостоятельность функция, сближающая еще и с теми надмирными существами, которые отмечены О. Д. Журавель в V блоке дьявольского сюжета. Человеку в разрыве договора с дьяволом помогает вмешательство высших сил – богородицы, святого [Журавель, 2002, с. 57]. Силы в поддержании человеческого в Колесове, в противостоянии разрушающему личность «благодаразумию» – «дьявольскому» соблазну / искушению, исходящему от Репникова, подпитывает безоглядное чувство к Колесову его дочери. Хотел или не хотел этого автор – выпускник историко-филологического факультета Иркутского университета, но дьявольским действиям в его пьесе оказалась противопоставлена спасающая сила любви, той, что, по Данте («Божественная комедия»), «движет солнце и светила».

Своеобразную параллель сюжету Тани и Колесова с некоторым сдвигом по фазе и инверсией можно видеть в логике отношений молодоженов Букиных – однокурсников Колесова. Относительную семантическую связь сюжетов этих пар обеспечивают события ссоры-расставания и примирения. Они лишь осуществля-

ются в обратной последовательности. Маша ссорится с Букиным на свадьбе в начале действия и понимает к финалу, что жить без него не может. Расстроенная в начале действия свадьба, счастливо завершается к его концу. И это намечает перспективу отношений Тани с Колесовым. В финале действие параболически возвращается в пространство автобусной остановки, на которой встретились впервые бескомпромиссно требовательная героиня и герой. Они сами, их чувства прошли серьезное испытание. Еще не все решено. Таня снова отказывается от приглашения Колесова, но в ее отказе важно лишаящее категоричности раздумье, отмеченное многоточием («Нет... Счастливо оставаться»). Сцена не оставляет ощущения безысходности – герои не расходятся в разные стороны, как это было в начале. Многоточие в реплике Тани и, главное, заключительная ремарка «Стоят в трех шагах друг от друга» [Вампилов, 2002, с. 94] оставляют надежду на ее мудрость, умение прощать и на финал сюжета их отношений *в трех шагах* от истории Букиных.

В той же логике развертывания параллельных линий, что отмечена для независимых друг от друга судеб Тани и Маши, можно рассматривать сюжеты Колесова и Букина. Конечно, это герои разного масштаба и разной степени прорисовки. Но готовность отстаивать свою позицию, верность в дружбе, способность не поддаваться унынию, поддерживать и веселить товарищей Букина позволяет думать о соотносимости его человеческих качеств с колесовскими. А их однокуртник Фролов, выжидающий свою удачу от неудачи других, оказывается соотносим в чем-то принципиально важным с Репниковым: они одной породы.

Поиск параллелей в действии «Прощания» можно продолжать и далее. В ряд внешне не связанных причинами и следствиями Репникова, Фролова вполне вписывается и не появляющийся в последнем варианте пьесы шантажирующий Колесова музыкант Шафранский. В поле притяжения образа Тани можно рассматривать не только упомянутую Машу, но и Красавицу на свадьбе, по чувству симпатии к Колесову – мать Тани, не появляющихся, но упоминаемых в действии Голошубову, неизвестного пола декана, «толпы студентов» в университете и т. д.

Но об одной, принципиально наиболее важной среди других сюжетной линии, свидетельствующей о высочайшем мастерстве драматурга и укрепляющей представление о полифоничности действия пьесы, нужно сказать особо. Степенью независимости от других в нем выделяется образ Золотуева. Историю человека, далекого от университетской среды, другого образа жизни и мыслей по аналогии с «текстом в тексте» можно воспринимать как вводную в системе действия. И чем менее ощутимы внешние связи, тем значительнее, важнее внутренние, семантические.

Он появился рядом с Колесовым совершенно случайно, по воле милиции в эпизоде исправительных работ, и с этого момента буквально прошивает действие своими неуместными, комическими появлениями-репликами, особенно часто – в дуэтных сценах Колесова с Репниковым. И оказывается в главном – в борьбе за душу Колесова дублером ректора. Это человек с позицией, он убежден, что всех можно купить: «Честный человек это тот, кому мало дают. Дать надо столько, чтобы человек не мог отказаться»¹¹ [Там же, с. 79]. Ему мешает окончательно утвердиться в ней только один за всю его жизнь случай: ревизор, некогда обнаруживший у него как у продавца излишек, не взял предложенную ему сумму отступного и посадил на десять лет. Отсидевший срок Золотуев живет мечтой о новой встрече с ним. Только за то, чтобы тот просто, без свидетелей сказал бы «зря я посадил человека», он собирается предложить ему такие деньги, от которых тот не смог бы отказаться. Не сознавая, Золотуев собирается высту-

¹¹ По этой логике действует и Репников в отношениях с Колесовым: поднимает ставку.

пить в роли дьявола-искусителя. И ничего у него не получилось: не взял ревизор больших, очень больших денег. Лишенный цели и смысла жизни, расстроенный, одинокий Золотуев предлагает Колесову работать на его даче, – по сути, как и ревизора, соблазняет материальной выгодой: обещает к приличной зарплате «записать» на него дом, машину, дачу. Колесов, как и ревизор, резко, не задумываясь, отказывается от этих возможностей. Таким образом Золотуев в чем-то оказывается зеркально искривленным двойником Репникова по отношению к главному герою, а внесценический, оживающий в рассказе ревизор оттеняет какие-то стороны позиции, личности Колесова: они проявили себя одинаково – выдержали испытание / искушение «золотом». А бес, в облике ректора ли, продавца ли (профессия знаковая в середине шестидесятых годов) оказался, по Вампилову, слаб, мелок в масштабе жизни. Рухнул авторитет Репникова в собственной семье: взбунтовалась, ушла из дома дочь, не принял его условий, порвал документ студент Колесов. Бессилен оказался и Золотуев со своими ценностями не только в случае с безымянным ревизором в разные годы его жизни, но и с безработным студентом без диплома.

В полифонической структуре действия выстраиваются ряды параллельных линий, сложно составленных сюжетов героев. Они – герои – отличаются способом введения в действие, масштабом изображения, подробностью представленных деталей – но важны драматургу не отличающимися их конкретными деталями жизни, а жизненными принципами, типом поведения, семантической соотнесенностью с Репниковым или Колесовым, Золотуевым или ревизором.

Таким образом, в системе персонажей пьесы выделяются не столько главные и второстепенные лица, что характерно для драмы классической парадигмы, сколько разные группы лиц. Подробнее других представлены сюжеты Колесова, Репникова, Тани; менее детально, в отдельных ситуациях – фигуры однокурсников Колесова в мужской и женской их части; в собственных рассказах-монологах обозначены два главных события судьбы Золотуева; договаривают, проявляют семантику первой группы лиц внесценические, лишь упоминаемые персонажи (артистка Голошубова, ревизор, декан, толпы студентов). Еще одна группа – расширяющие поле наших размышлений-ассоциаций персонажи вечных сюжетов задают полюса, точки отсчета, стратегии исследовательского осмысления. И таким образом указывают, что в интерпретации пьесы важны не только объясняющие, корректирующие обстоятельства (социальные, политические), но личный выбор, решение проблемы каждым в каждый момент его жизни.

В специфической организации действия важна и его параболичность. Две финальные сцены, не абсолютно совпадая, связывают начало и завершение – это сцена примирения некогда поссорившихся жениха и невесты – счастливого завершения свадьбы, а также новая встреча на автобусной остановке Колесова с Таней – в логике их встреч и расставаний вполне вероятно не последняя. Финал, по сути, открыт.

В заключение можно сказать следующее. Столь сложная – нелинейная – полифоническая структура действия, его параболичность, использование не одного мотива, а мотивного комплекса, позволяющего интерпретировать героев в метатекстовых структурах более и менее древних историй, свидетельствуют о том, что у большинства современников Вампилова были основания чувствовать в его пьесе что-то, выводящее ее из ряда вполне понятных и привычных. Эта первая пьеса молодого автора сопротивлялась определению ее в регламентирующих жанровых формах, была отчетливо выраженной авторской моделью драмы [Головчинер, Русанова, 2014], явлением неклассической художественной парадигмы, выражением которой задолго до ее осмысления в науке стала в художественной практике эпическая драма [Головчинер, 2007].

Список литературы

- Вампилов А.* Драматургическое наследие. Иркутск: Иркут. обл. тип. № 1, 2002. 844 с.
- Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. 2-е изд., доп. и испр. Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. 320 с.
- Головчинер В. Е., Русанова О. Н.* Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014. № 7(148). С. 178–185.
- Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. 234 с.
- Имixelова С. С., Юрченко О. О.* Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. ун-та, 2001. 101 с.
- Орлов М. А.* История отношений человека с дьяволом. М.: Республика, 1992. 344 с.
- Русанова О. Н.* Мотивный комплекс как способ моделирования авторской картины мира (на примере драматургии Е. Шварца) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2006а. № 80. С. 93–98.
- Русанова О. Н.* Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы (на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»): Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006б.
- Сибирский талант: к 75-летию со дня рождения Александра Вампилова: беседа о творчестве / Амур. обл. науч. б-ка им. Н. Н. Муравьева-Амурского; сост. И. В. Трофимова. Благовещенск, 2012. 18 с.
- Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное изд. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1. 243 с.
- Стрельцова Е. И.* Плен утиной охоты. Иркутск: Иркут. обл. тип. № 1, 1998. 376 с.
- Тендитник Е.* Александр Вампилов. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. 71 с.
- Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. 132 с.

V. E. Golovchiner

*Tomsk State Pedagogical University
Tomsk, Russian Federation, vgolovchiner@gmail.com*

«Farewell in June» by Alexander Vampilov as an epic nonclassical drama

The analysis of the first underestimated play of Alexander Vampilov «Farewell in June» (1964) reveals various transformations of motives of temptation, test, a contract of a person with the devil, and other complexes of motives. The path of the researcher's understanding of the contemporary characters is defined by the known models of behaviour. A variety of degrees and forms of such models allows one to think about some relative independence of different plotlines and polyphonic non-linear structure of a dramatic action. In such organisation of an action, one can see the increasing importance of semantic correlation in perceiving consciousness at metalevel of separate components, situations, vital behaviour along with relationships of cause and effect (among the family, professional ones). An emotional perception with a catharsis at the end of a classical drama succumbs in the case of «Farewell in June» to the comprehension of a sufficiently complex system of action, the search for variants of interpretation of each character separately and of the play as a whole. The found strategies of the organisation of action allowed us to draw a conclusion that the first play of Vampilov as an author's model of drama was

an example of the nonclassical art paradigm. In the literary practice, such paradigm was expressed through an epic drama long before it was comprehended.

Keywords: Alexander Vampilov, play «Farewell in June», polyphonic structure of action, motive complex of temptation, test, contract of a man with a devil, metatypes, metastructures, author's model, epic drama, nonclassical art paradigm.

DOI 10.17223/18137083/61/9

References

- Freydenberg O. M. *Mifi i teatr* [Myth and theater]. Moscow, GITIS, 1988, 132 p.
- Golovchiner V. E., Rusanova O. N. Avtorskaya model' khudozhestvennogo teksta kak sintez vyrazitel'nykh vozmozhnostey roda literatury [Author's model of the art text as synthesis of expressive opportunities of literature]. *Tomsk State Pedagogical Univ. Bulletin*. 2014, no. 7(148), pp. 178–185.
- Golovchiner V. E. *Epicheskaya drama v russkoy literature XX veka. Izd 2-e, dop. i ispr.* [Epic drama in the Russian literature of the 20th century, 2nd edition]. Tomsk, TGPU, 2007.
- Imikhelova S. S., Yurchenko O. O. Khudozhestvennyy mir Aleksandra Vampilova [Alexander Vampilov's world of art]. Ulan-Ude, Izd. Buryat. univ., 2001, 101 p.
- Orlov M. A. *Istoriya otnosheniy cheloveka s d'yavolom* [Story of the relations of a person with the devil]. Moscow, Respublika, 1992, 344 p.
- Rusanova O. N. Motivnyy kompleks kak sposob modelirovaniya avtorskoy kartiny mira (na primere dramaturgii E. Shvartsa) [Motive complex as a way of modeling of an author's picture of the world (on the example of E. Schwartz's dramatic art)]. *Tomsk State Univ. Journal*. 2006, no. 80, pp. 93–98.
- Rusanova O. N. *Motivnyy kompleks kak sposob organizatsii epicheskoy dramy (na materiale p'esy E. Shvartsa "Ten'" i "Drakon")* [Motive complex as a way of the organization of an epic drama (on the material of plays of E. Schwartz "Shadow" and "Dragon")]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Tomsk, 2006.
- Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury: Eksperimental'noe izdanie*. [Dictionary-index of plots and motives of the Russian literature]. Novosibirsk, SO RAN, 2003, iss. 1, 243 p.
- Strel'tsova E. I. *Plen utinoy okhoty* [Captivity of duck hunting]. Irkutsk, Irkut. obl. tip. № 1, 1998, 376 p.
- Tenditnik E. *Aleksandr Vampilov* [Aleksandr Vampilov]. Novosibirsk, Zap.-Sib. kn. izd., 1979, 71 p.
- Trofimova I. V. (Comp.). *Sibirskiy talant: k 75-letiyu so dnya rozhdeniya Aleksandra Vampilova: beseda o tvorchestve* [Siberian talent: to the 75 anniversary since the birth of Alexander Vampilov: a conversation about art]. Amur. obl. nauch. bibl. im. N. N. Murav'eva-Amurskogo. Blagoveshchensk, 2012, 18 p.
- Vampilov A. *Dramaturgicheskoe nasledie* [Dramatic art heritage]. Irkutsk, Irkut. obl. tip. № 1, 2002, 844 p.
- Zhuravel' O. D. *Syuzhet o dogovore cheloveka s d'yavolom v drevnerusskoy literature* [A plot about the contract of a person with the devil in Old Russian literature]. Novosibirsk, Sibirskiy khronograf, 1996, 234 p.