

УДК 82.091

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-203-210

КОНТЕКСТНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» (ЧАСТЬ 1)

О. Н. Русанова

Томский государственный педагогический университет, Томск

Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск

Сравниваются пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» и У. Шекспира «Ромео и Джульетта», анализируются механизмы изменения сюжетной схемы, функции действующих лиц. В качестве художественной стратегии писателя констатируется отказ от прямого следования логике известного сюжета, использование узнаваемых сюжетных ситуаций, деталей, реплик как исходных для инверсивного развития действия, противоположной мотивации поведения героев. Это позволяет обосновать внутренние художественные причины возникновения второй (окончательной) редакции пьесы – с новым названием и изменением трагичного финала.

Ключевые слова: отечественная драматургия 1970-х годов, литературный контекст, Шекспир, трансформация сюжетной схемы.

Контекстное изучение драматургии Александра Вампилова – направление в литературоведении не новое и не случайное. В «Записных книжках» драматург писал: «Замысел должен быть гениальным, писать надо, ориентируясь на шедевр, тогда получится сносный рассказ» [1, с. 110]. Отчетливо ощущая преемственность автора с отечественной и мировой литературой, исследователи неоднократно писали о творческих связях – устойчивых мотивах и известных сюжетах, аллюзиях, творческих манерах [2–7]. Об осознанной ориентации А. Вампилова на русскую и мировую классику свидетельствуют дневниковые записи писателя, опубликованные в различных журнальных версиях и впоследствии собранные в отдельном издании. Среди авторов, о которых Вампилов упоминает неоднократно, – Чехов, Пушкин, Шекспир: «Даже Ромео познакомился с Джульеттой на танцах», «Я надеюсь, что этот Шекспир возьмет свои слова обратно», «Шекспиром надо восхищаться (и Чеховым)» [1]. Именно о шекспировском контексте в прочтении последней пьесы драматурга «Прошлым летом в Чулимске» (1971) и пойдет речь в настоящей статье.

Логика развития действия этой пьесы позволяет сформулировать несколько проблемно-тематических комплексов, воплощенных в разных сюжетных линиях. Одна из них изображает уставшего от жизни, разуверившегося в справедливости и в собственных силах Шаманова; другая реализует концепцию «естественного» человека и связана с судьбой Еремеева; третья воскрешает в сознании одну из центральных тем мировой литературы, тему любви и представляет собой «перифраз» известной истории о Ромео и Джульетте.

Как писал Александр Веселовский: «Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими спорами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на ве-

ковечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее» [8, с. 376]. Ко вторым типам сюжетов, несомненно, относится и история молодых влюбленных, сложившаяся задолго до Шекспира¹ и реализовавшаяся в произведениях разных родов и жанров. Модель сюжета о двух влюбленных при естественных вариациях² в процессе продолжительного бытования достаточно узнаваема благодаря устойчивости актантных отношений.

В отличие от многих авторов, отчетливо ориентирующихся на ту или иную литературную традицию и использующих в качестве компонентов собственного художественного мира знаковые явления «чужого» текста (как то: М. Булгаков «Дон Кихот», Е. Шварц «Тень», А. Володин «Дульсинея Тобосская», Г. Горин «Чума на оба ваши дома»), у Вампилова отсутствуют узнаваемые имена, названия, цитаты-эпиграфы. Его произведение невозможно назвать спин-оффом или ремейком, так как никакие конкретные детали, никакие персонажи не напоминают историю именно Ромео и Джульетты.

¹ Историю «бродячего сюжета» о молодых влюбленных подробно восстанавливали шекспироведы, приводя в пример произведения Луиджи Да Порто, Маттео Банделло, Пьера Буато, Вильяма Пейнтера, Артура Брука и др. [9]. И. Иванов пишет: «Сюжет Шекспир мог заимствовать из десятка источников: в старинной Италии не было города, где бы ни разыгрывались по несколько раз драмы туземных Монтеки и Капулетти, и при Шекспире существовала на английском языке поэма на ту же тему» [10].

² У разных авторов могут меняться имена героев, названия места действия, состав действующих лиц, некоторые сюжетные моменты.

Напротив, вся обстановка и характер происходящих событий максимально жизнеподобны, социально и психологически достоверны, сохраняют приметы современной автору культурно-исторической действительности. Тем не менее характер протраивания логики действия, обыгрывания узнаваемых сюжетных ситуаций и положений, а также принципы моделирования образов героев позволяют утверждать, что Вампилов по-своему рассказывает историю о влюбленных с проекцией именно на шекспировскую пьесу.

Наиболее очевидны параллели между главными героинями, Валентиной и Джульеттой. Начнем с того, что обе – молодые девушки. Некоторая биографическая разница в возрасте (одной «нет еще четырнадцати лет», а второй «не более восемнадцати лет») оказывается несущественной в силу культурно-исторических различий. Важно, что они – невесты «на выданье». Ключевые повороты судьбы героини вампиловской пьесы во многом совпадают с историей Джульетты – встреча с молодым человеком, признание в любви, вынужденное расставание, нежелательное сватовство, эпизод с запиской, трагическая развязка. Их жизненные установки, характер поведения (при внешней скромности и уступчивости обе обладают сильным внутренним стержнем, способностью принять судьбоносное решение) позволяют в общем виде говорить об их типичности.

При определенных сходствах нельзя не заметить ряд существенных отличий. Название первого варианта пьесы, «Валентина» (1970), является своеобразной репликой в творческом диалоге автора с Шекспиром. С одной стороны, в названии сохранилось имя собственное главной героини, с другой – прием умолчания скрывал мужское имя, что принципиально меняло концепцию любовного сюжета.

У Шекспира, мы помним, оба героя влюбляются друг в друга с первого взгляда, одновременно, но первым инициативу проявляет именно Ромео: он подходит к незнакомке на балу, затем незаметно пробирается в сад Капулетти и застаёт в одиночестве Джульетту, объяснившись с возлюбленной, спешит к брату Лоренцо договариваться о венчании. После кульминационной трагической сцены убийства Меркуцио и Тибальта инициатива переходит к Джульетте, которая в отсутствии Ромео разыгрывает мнимое самоубийство, чтобы избежать незаконного и нежелательного для нее замужества с Парисом. Сила чувств и совместность предпринимаемых усилий героев по воссоединению, казалось, обеспечивали им возможность связать свои судьбы навсегда. В первой половине действия этому способствовал и фактор счастливой случайности, и природа (ночь укрывает Ромео от преследующих его друзей, когда он пробирается

на первое свидание к Джульетте), и люди (брат Лоренцо, кормилица). Но во второй половине действия несчастливое стечение обстоятельств возникает из-за незначительного расхождения героев во времени (чуть раньше до пробуждения возлюбленной принял яд Ромео, немного опоздал к пробуждению Джульетты брат Лоренцо). Это приводит к трагической развязке, но и к разрешению давнего конфликта между семьями, восстановлению гармонии в мире.

У Вампилова бессознательно направленные интенции и реальные действия в сближении героев смещаются по отношению друг к другу во временной плоскости. В логике действия даже последовательность появления героев на сцене символично меняется: первой мы видим героиню, которой принадлежит ведущая в действии роль, она задает импульс развитию отношений с Шамановым. Значительно позже на сцену выходит Шаманов. В начале действия он, в отличие от Валентины, безнадежно в него влюбленной, не замечает юную девушку. В этот жизненный момент герой вовсе не готов к неожиданно открывшемуся чувству, к серьезным отношениям. Синхронности в развитии их чувств, как и взаимности изначально не наблюдается. После первого признания они расходятся, диалог остается незавершен, у одного он вызывает смущение, у другой – разочарование и общее непонимание, как жить дальше, что делать. Вместо той ясности, которую почувствовал при встрече с Джульеттой Ромео, здесь любовь вносит в жизнь еще больший разлад, смятение чувств и мыслей. После объяснения Валентина поспешно скрывается во дворе дома, при этом оставляя открытыми ворота, но Шаманов не готов в этот момент следовать за ней. На протяжении действия он все время «не поспевает» за Валентиной, его душевные движения и действия навстречу любви развиваются в замедленном темпе. Позже, когда он осознает происшедшее и спешит на свидание с Валентиной, уже не застаёт ее. Она, не надеясь на возможность каких-то отношений с Шамановым, уходит на танцы с Пашкой.

Необходимо отметить, что у Вампилова любовь Валентины и Шаманова не является такой абсолютной, как у предшественников. Для Валентины это первая влюбленность, для Шаманова – скорее интерес к ней как к цельному, непонятному для него самому человеку. Их встреча и попытка построить отношения не обеспечивает разрешения общей конфликтной напряженности, напротив, наметившиеся отношения между ними провоцируют других персонажей, что только осложняет общую ситуацию и приводит, в конце концов, к драматичному финалу.

Любовь главных героев развивается на фоне других несчастливых вариантов отношений между

мужчиной и женщиной. Главная причина жизненного драматизма – не враждующие семьи, а многочисленные любовные треугольники, сложным образом соединяющие разных персонажей, мотивирующие на неожиданные поступки и проявления человеческой натуры.

Когда Ю. М. Лотман, рассуждая о типологии сюжетных схем, появившихся к ходе исторического развития, говорил о линейном сюжете как результате «линейного развертывания циклических текстов», называл в качестве одной из показательных характеристик этого процесса появление системы персонажей-двойников. Ученый приводил в качестве аргументации своей позиции комедии Шекспира [11]. В сюжете трагедии «Ромео и Джульетта» наличие «пучка взаимно-эквивалентных имен» также не вызывает сомнения, автором задаются, как возможные, векторы развития судеб героев другие любовные линии (влюбленность Ромео в Розалину, сватовство Париса). Но то, что намечено у Шекспира контурно, создает фон для главных событий, у Вампилова – главный объект изображения. Каждая любовная история представлена на сцене крупным планом в разные моменты действия; какие-то истории остались в прошлом (намек Кашкиной на женщину, знавшую Шаманова раньше и оставшуюся в городе; слова Хороших об оставленной в городе жене Шаманова), другие являются источником постоянных недовольств, претензий, скандалов в настоящем (Кашкина/Шаманов, Хороших/Дергачев, Валентина/Пашка).

По мере разворачивания действия степень драматизма жизненных обстоятельств нарастает, возникают «локальные» стычки между разными персонажами. Состояние конфликтности, в которое погружены все окружающие, не ограничивается только любовными отношениями: Шаманов испытывает глубокое внутреннее разочарование в жизни, в самом себе; Кашкина страдает от нелюбви и непонимания; Пашка сненаем ревностью и собственнической любовью к Валентине, Дергачев и Хороших всю жизнь живут в состоянии неприятия и вины; Мечеткин обнаруживает неудовлетворенность собственной жизнью из-за отсутствия полагающейся в его возрасте и положении семьи; Еремеев не может обосновать свое право на заслуженную пенсию, страдает, в том числе, от отеческого одиночества; наконец, Помигалов беспокоится об обеспечении жизненного благополучия младшей дочери. В этом непреходящем, неизбывном жизненном драматизме любовь обречена. И не столько случай, сколько окружающие люди своей волей, желаниями, поступками (Кашкина, Пашка, Помигалов, Мечеткин) способствуют тому, чтобы Валентина и Шаманов не были вместе, но в еще большей степени «виноват» в этом главный герой.

Характер мироощущения принципиально отличает его от Ромео, он не юноша, грезящий о романтической любви, а человек, имеющий жизненный опыт. Пережив в прошлом драматичную историю, сложившую его лично, он продолжает существовать по инерции, мечтая в тридцать лет о пенсии. Таким он предстает перед читателем/зрителем в завязке истории. В начале действия на шекспировские страсти он просто не способен (на вопрос Кашкиной «Что бы ты сделал, если бы я тебе изменила?» он отвечает «со вздохом»: «Что бы я сделал?.. Ну известное дело. Я бы тебя застрелил. Или бы задушил. Ты что предпочитаешь?.. В свою защиту я бы сказал, что ты замучила меня нелепыми вопросами. Суд бы меня оправдал. А вообще я хочу на пенсию» [12]), потому и нет его имени в названии пьесы. Он – не герой³, причем не-герой именно любовного сюжета. Валентина в финале обоим претендентам отвечает отказом – и Пашке, и Шаманову. Неземная любовь в таежном райцентре не состоялась. Но, делая Шаманова несостоятельным в функции героя-любownika, автор завершает его образ в иной логике. Его аномальная пассивность связана с духовным кризисом, с трудностями в переоценке мировоззренческих установок, что Ромео было абсолютно чуждо. Благодаря Валентине он открыл в себе те личностные возможности, в которые уже не верил, почувствовал себя героем другой истории – борца за справедливость. Он и до этого совершал решительные поступки, характерные для такой роли, вопреки собственному самоощущению. Например, после приведенной сцены объяснения с Кашкиной друг за другом следуют эпизоды, в которых он поступает именно «как герой» – защищает девушку от назойливого ухажера, разнимает драку между Пашкой и Дергачевым. Но делал он это по *инерции*, а в финале принял *осознанное*, взвешенное решение выступить в суде в качестве свидетеля обвинения, довести начатое ранее дело до конца, добиться справедливости.

Как видим, Вампилов системно выстраивает анти-историю моделирует сюжет и образы персонажей на не-соответствиях с прецедентным текстом. Причем автор делает это на разных уровнях – меняет последовательность сюжетных событий, использует иные мотивировки поведения персонажей, противоположным образом трактует семантику мотивов-характеристик и т. д.

³ Модель не-героя была уже апробирована Вампиловым в другой его пьесе «Прощание в июне», в которой Колесов заявляет Татьяне: «Прости... И послушай. Ты ушла, а я здесь думал и вот какое дело: нам надо остановиться... Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео. Какой я к черту Ромео!.. В общем так: отбросим иллюзии, у нас с тобой ничего не выйдет... Все! Я не Ромео. У меня на это нет времени... Мне некогда, понимаешь?» [13, с. 54–55].

Так, образы главных героинь изначально создаются с помощью разных художественных приемов. В шекспировской трагедии Джульетта представлена в восприятии Ромео, в монологе влюбившегося юноши встречаем «портретную» характеристику ее несравненной красоты. В переводе Т. Щепкиной-Куперник для этого концентрировано используется эмоциональная лексика⁴: сравнительные обороты, построенные на образном параллелизме («Как белый голубь в стае воронья – / Среди подруг красавица моя»), на контрасте («Сияет красота ее в ночи, / Как в ухе мавра жемчуг несравненный»); а также гиперболы («Она затмила факелов лучи!», «Редчайший дар, для мира слишком ценный!», «И я любил? Нет, отрекайся взор: / Я красоты не видел до сих пор!») [15, с. 25–26]⁵. Подобные приемы портретной характеристики генетически восходят к древним способам выражения лирического состояния, по мнению некоторых исследователей [16], зародились еще в до-античную эпоху и оформились в жанровых канонах средневековой европейской любовной лирики. Вариативность развития художественных форм в разных жанрах и культурно-исторических обстоятельствах позволила сохранить этот образный язык как наиболее устойчивый и в дальнейшем⁶. В последующую, шекспировскую эпоху характерные приемы изображения *внешней* красоты отражают *душевую гармонию* ее обладательницы – настоящее воплощение женского идеала чистоты, любви, верности. Первое впечатление, произведенное Джульеттой на Ромео, по ходу действия только усиливается. Она искренна в проявлении своих чувств («Хотела б я приличья соблудности, / От слов своих хотела б

отказаться, / Хотела бы... но нет, прочь лицемерье!» [15, с. 35]), верна своему избраннику не только в клятвах, но и на деле.

У Вампилова впервые достаточно подробное описание героини мы читаем в первой же иностранной ремарке *автора*: «Она среднего роста, стройна, миловидна. На ней ситцевое летнее платье, недорогие туфли на босу ногу. Причесана просто. Валентина направляется в чайную, но на крыльце неожиданно останавливается и, обернувшись, осматривает палисадник. Бегом – так же как и поднялась – спускается с крыльца. Она проходит в палисадник, поднимает с земли вынутые из ограды доски, водворяет их на место, потом кое-где расправляет траву и принимается чинить калитку» [12]. Как можно видеть, способы портретного описания принципиально иные по сравнению с шекспировским текстом: отсутствуют развернутые «пышные» сравнения, в перечислительном ряду называются детали-характеристики, никак не выделяющие Валентину, не подчеркивающие ее избранности. Внешне она – обычная девушка. Гораздо важнее автору было подчеркнуть, *что* она делает и *как*. В поведенческом портрете проступают черты не «светозарного ангела», сияющего во мраке ночи, не «легкокрылого посланца небес», а заботливой и внимательной «хозяйки», благоустраивающей все вокруг, замечающей и устраняющей «разрушительные мелочи» (сломанный забор палисадника здесь, без сомнения, символичен).

В создании главного мужского образа Вампилов также отталкивается от праобраза, с одной стороны намечая типологические соответствия, с другой – трактуя его в принципиально противоположном ключе.

Психологическое состояние главных героев воплощается в мотиве *потери себя* (в самохарактеристике Ромео это звучит так: «Тсс... нет меня! Где ты Ромео видишь? / Я потерял себя. Ромео нет»; в вампиловской пьесе Кашкина констатирует: «Да-а, ты был другой человек, теперь я вижу»). В завязке до появления Ромео на сцене, о нем с беспокойством говорят родители: «Он – не скажу, что сам себе не верен, / Но так он необщителен и скрытен, / Так недоступен никаким расспросам... » [15, с. 8]. Желание уединиться, не рассказывать о своих переживаниях присуще и Шаманову. Его сожительница Кашкина неоднократно пытается вывести его на откровенный разговор:

К а ш к и н а. Ну серьезно. Сколько мы знакомы? А ведь я про тебя ничего почти не знаю. А что знаю, услышала от других людей, не от тебя. Знаешь, даже немного обидно... Да нет, не беспокойся, пожалуйста, ничего я от тебя не требую... Но я хотела бы тебя понять.

Ш а м а н о в. Зачем, Зина, зачем понять?

⁴ В 1844 г. В. Г. Белинский пишет: «Пафос Шекспировой драмы „Ромео и Джульетта“ составляет идея любви, – и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные *патетические* речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любовное друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства» [14, с. 313].

⁵ При неоспоримых достоинствах разных переводов пьесы Шекспира, в частности Б. Пастернака, при цитировании шекспировской трагедии мы воспользовались переводом Т. Щепкиной-Куперник в связи с тем, что актантная мотивировка поведения персонажей здесь дана более отчетливо, что принципиально важно для понимании логики действия.

⁶ Известный шекспировед А. Аникст писал о типологической общности художественного языка трагедий и поэтического творчества писателя с литературным контекстом английского Возрождения – с поэзией Кристофера Марло, Роберта Грина: «...новейшие исследования поэтических произведений Шекспира обнаруживают в них мотивы, проходящие через поэзию почти двух тысячелетий. Это не означает, что Шекспир знал в деталях всю сокровищницу западной лирики. Просто он воспринял различные поэтические концепции, дошедшие до него, и, анализируя их, критика устанавливает, что поэзия Шекспира то повторяет, то видоизменяет традиционные поэтические образы и связанные с ними представления» [17].

Кашкина. Зачем?.. Да хотя бы, чтобы не задавать тебе нелепых вопросов. В самом деле, ну почему бы тебе не рассказать мне про свою городскую жизнь?

Шаманов. Ни в коем случае. Стоит рассказать, и вопросов у тебя появится еще больше, и они будут еще нелепее. Уволь, Зина... Не обижайся, но у меня нет никакого желания исповедоваться [12].

Причины скрытности у героев, конечно, разные. Один страдает от неразделенной любви к Розалине (в приватном дружеском разговоре с Бенволио Ромео сам раскрывает причину своей душевной тоски: «Да, злее нет любви недуга. / Печаль, как тяжесть, грудь мою гнетет» [15, с. 10]), другой – впал в апатию из-за отсутствия веры в себя, в человека вообще; отсюда и нежелание Шаманова что-либо делать и неспособность на искреннюю привязанность к кому-либо.

В характеристике томимого безответной любовью Ромео в начале действия используется мотив *безумия* (Бенволио: «Ромео, право, ты сошел с ума!» [15, с. 15]; Меркуцио: «Все это из-за бледной Розалины; / Его жестокосердная девчонка / Так мучает, что он с ума сойдет» [15, с. 43]), это является отправной точкой для его последующих изменений. Состояние безумной влюбленности синонимично *ложной* страсти, а *истинная* любовь дарует ему просветление сознания. Процесс перемен после встречи с Джульеттой засвидетельствован братом Лоренцо («Святой Франциск! Какое превращенье!», «Так измениться! Где ж былая страсть?» [15, с. 41]), другом Меркуцио («Теперь с тобой можно разговаривать, ты прежний Ромео; ты то, чем сделали тебя природа и воспитание» [15, с. 46]) и отмечен в измененной модели поведения, характере речи (в смене пафоса куртуазной поэзии на дружеские остроты).

Мотив *безумия* у Вампилова становится определяющим и в характеристике Шаманова, в процессе функционирования этого мотива фиксируются этапы изменения сознания, мироощущения и поведения этого героя. При выяснении отношений с Шамановым Кашкина рассказывает его «историю», которую она услышала от своей приятельницы. Он, как следователь, расследующий дело, неожиданно для всех решил добиваться справедливости в суде, но проиграл. Его собственная оценка своего поведения в прошлом категорична: «Не хорошо и не плохо. Это безумие», «Добиваться невозможного – в самом деле сумасшествие», «Биться головой о стену – пусть этим занимаются другие. Кто помоложе и у кого черепок потверже», «Один против девяноста девяти – это шанс для умалишенных» [12]). В настоящем же он «благоразумен», по словам Кашкиной. Финальная сцена (когда он звонит по телефону и сообщает, что будет выступать в суде) свидетельствует о том, что он возродился.

Семантика *безумия* в контексте вампиловского произведения соответствует активной жизненной позиции, молодости, жизни. Очевидно, такие коннотации достаточно устойчивы в отечественной культуре со времен грибоедовского «Горя от ума».

Есть еще одна любопытная параллель между произведениями Шекспира и Вампилова – в использовании характеристик «слепой» и «глухой». Помимо отдельных реплик Ромео («Увы, любовь желанные пути / Умеет и без глаз себе найти!»), брата Лоренцо («О, вижу я, что все безумцы глухи» [15, с. 69.]) знаменателен следующий диалог между влюбленными:

Джульетта

Кто указал тебе сюда дорогу?

Ромео

Любовь! Она к расспросам понудила,

Совет дала, а я ей дал глаза [15, с. 35].

Отголоском этого диалога звучит фраза Валентины, брошенная Шаманову после признания в любви: «Вы один здесь такой: ничего не видите... (*Неожиданно громко, с отчаянием.*) Вы слепой! Слепой – ясно вам? <...> (*с напряжением, изо всех сил стараясь улыбнуться.*) Слепой... Но не глухой же вы, правда же?» [12]. И эти, узнаваемые мотивные характеристики работают как минус-прием, подчеркивают неспособность Шаманова видеть/слышать/чувствовать – любить.

Возвращаясь к разговору об актантных отношениях в сюжетной схеме, отметим, что и на этом уровне Вампилов не строго следует за Шекспиром, но образная преемственность просматривается. Помимо центральной пары, сложно соотносимой с шекспировскими влюбленными, другие персонажи вампиловской драмы в той или иной степени принимают на себя функции разных героев праистории, хотя зачастую эти функции – неглавные. Пашка импульсивным характером, провокационным поведением похож на шекспировского задиру Тибальда (антагониста главного героя). Кашкина напоминает Розалину, она в результате оказывается «ложной невестой». Вместо двух пар родителей, представителей враждующих семей, у Вампилова есть только один отец невесты, но роль его в действии напоминает нам старшего Капулетти, особенно в диалоге с дочерью о возможном счастливом замужестве. Хороших, опекающая Валентину и с высоты своего жизненного опыта дающая ей советы, обнаруживает некоторое функциональное сходство с кормилицей Джульетты (помощник). В противоположность шекспировской традиции наделять персонажей вполне определенными функциями (герой, ложный герой, помощники, антагонисты и т. д.) в современной драме привычна иная картина – усложненной актантной модели и функционально-го полифонизма, когда один герой выполняет не-

сколько сюжетно важных функций. П. Пави в «Словаре театра» обозначает несколько механизмов возможного усложнения актантной модели, в том числе демультипликацию, когда «актант представлен многими актерами» [18, с. 8–9]. В связи с этим функция Париса, молодого графа, сватающего Джульетту, распределяется между двумя персонажами вампиловской пьесы – Пашкой и Мечеткиным. Один, подобно Парису, вступает в соперничество с Шамановым, второй ищет отеческой благосклонности Помигалова, отца Валентины. Сюжетные положения в современной пьесе сильно усложняются за счет перераспределения функций между персонажами, обязательной конкретизации мотивировки поведения каждого из них. В одной сюжетной ситуации противоречиво сталкиваются волевые импульсы нескольких участников событий. Например, в истории Пашки важно не только то, что он ревниво требует от Валентины внимания к себе, но и его сложное положение «прижитого на стороне ребенка» в своей собственной семье.

Наконец, еще один прием выстраивания антиистории подразумевает, что сюжетные положения и ситуации, заимствованные у Шекспира, дают совершенно иной разворот. Узнаваемые элементы любовного сюжета становятся поводом для инверсивного развертывания действия по отношению к пре-тексту, для иных импульсов, проявлений человеческой природы. Мы видели уже это в завязке любовной истории, теперь покажем на примере других ключевых моментов действия.

Кульминационная сцена между друзьями Ромео и представителями семьи Капулетти (сцена 1 третьего акта), в которой словесная перепалка перерастает в реальный смертельный поединок, как в искривленном зеркале отражается в вампиловской пьесе. Сцена словесного поединка между главными соперниками-претендентами на любовь Валентины, Пашкой и Шамановым, потенциально грозящего перерасти в реальный поединок и, возможно, в убийство разворачивается в самой середине действия вампиловской пьесы. К этому моменту обозначились все драматические противоречия, выяснились все отношения между персонажами, в том числе обнажилось соперничество между Пашкой и Шамановым. Там, где у Шекспира в силу вступал несчастный случай (убийство Меркуцио и затем Тибальта), у Вампилова и случай не приводит к настоящей трагедии. Доведенный до бешенства Пашка нажимает на курок, но осечка спасает жизнь Шаманова. Все катастрофичные сцены, характерные для подобного сюжета, – скандалы в семье Дергачева-Хороших, «дуэль» между Шамановым и Пашкой, возможная месть отца за поруганную судьбу дочери – сходят на нет. В ряду инверсивно развивающихся сцен показателен также эпизод с запиской. Мы помним, что заминка в передаче записки ока-

зывается фатальной в шекспировской трагедии. У Вампилова в игру с запиской включается уже не случай, а человек, соперница, которая подслушивает разговор, хитростью заполучает любовное послание, меняет предполагаемый ход событий. Еще один важный момент сюжета – брачная ночь и драматичная сцена *расставания* с молодой женой. В современной пьесе вместо этого внесценическая история о том, как Валентина уходит с нелюбимым мужчиной. О произошедшем за кулисами мы понимаем из сцены *возвращения*. Вместо соединения любящих сердец у Вампилова – грубое насилие, эгоистичная собственническая любовь-страсть.

В первой редакции пьесы героиня Вампилова добровольно уходила из жизни, что напрямую соотносится с шекспировским финалом. Самоубийство Валентины, ее человеческое подвижничество, «бытовой героизм» заставили окружающих задуматься о собственном существовании, невнимании к ближнему (Дергачев: «Мы виноваты... Все виноваты. Слышь, Павел... <...> Все причастные. Все будем отвечать» [12]). Шаманов, перенимая за Валентиной эстафету, принимался чинить палисадник и окружающие символично вставали, готовые ему помочь в этом.

Вторая редакция пьесы с иной развязкой смещает акценты, следуя общей логике отказа от «литературности» сюжета. Трагичность чернового финала пьесы заменяется на более реалистичный исход, исключительность события на драматизм события. Противоречия жизни не снимаются автором окончательно. Трагедия личной жизни остается почти не замеченной односельчанами, одной из многих личных драм, ничего принципиально не изменивших в мире в целом. Потому, думается, в окончательном названии («Прошлым летом в Чулимске») акцентируется не столько время событий, сколько пройденность пути, то, что прошло. На утро следующего за основными событиями дня Валентина привычно приходит на свое рабочее место, но, правда, позже всех остальных. В остальном – ничего не изменилось. Все так же в чайной завтракают Кашкина с Шамановым, Мечеткин, работает в буфете Хороших. Только Пашка и Еремеев собираются уезжать. Привычными жестами Валентина начинает чинить вновь сломанный забор, и единственный Еремеев ей помогает.

Любовь в концепции автора преображает не мир, привнося гармонию, а жизнь, сознание человека, самостоятельно делающего свой выбор. Событием произошедшее становится лично для Валентины, для Пашки, Шаманова, в этом варианте пьесы занимающего более активную жизненную позицию, обретающего уверенность в себе, в силе справедливости, вершимой им самим, а не высшими силами.

Сравнительный анализ двух пьес показал, что характерная для Возрождения мысль о любви, как

источнике духовного обогащения человека, звучит в драме Вампилова в новом, достаточно далеком от шекспировского, прочтении. Тем не менее преемственность образных решений, творческое применение семантических кодов позволяют по-новому прочитать последнюю пьесу Александра Вампилова. При том что драматург не стремится реконстру-

ировать с узнаваемой точностью сюжетные перипетии пре-текста, в пьесе системно совмещаются две смыслопорождающие стратегии: литературоцентричность и жизнеподобность.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и правительства Томской области в рамках научного проекта № 17-14-70004а(р).

Список литературы

1. Вампилов А. В. Записные книжки / Иркут. обл. фонд А. Вампилова; предисл. В. Жемчужникова; сост. О. М. Вампилова; ред. Л. В. Иоффе; худож. В. В. Дейкун. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 112 с.
2. Одесская М. М. Отец и безотцовщина в драматургии Чехова, Вампилова и Петрушевской // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 180–183.
3. Сухих О. С. Мотив утешающей лжи в пьесах «На дне» М. Горького и «Старший сын» А. Вампилова // Вестн. Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2000. № 1. С. 56–61.
4. Иванова Л. Л. Вампилов и Пушкин (к вопросу о литературной традиции) // Rhema. Рема. 2012. № 4. С. 34–43.
5. Плеханова И. И., Витковская Н. А. А. Вампилов и А. Пушкин: Светоносный дар против трагической безысходности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 125–132.
6. Деменева К. А. «Станционный смотритель» А. С. Пушкина и «Старший сын» А. В. Вампилова в контексте притчи о блудном сыне // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2015. № 2. С. 44–51.
7. Меркулова М. Г. Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте: дис... канд. филол. наук. М., 1995
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940. 646 с.
9. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-zhizn-i-proizvedeniya14.html> (дата обращения: 10.08.2017).
10. Иванов И. И. Уильям Шекспир. Его жизнь и литературная деятельность. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/uilyam-shekspir-ego-zhizn-i-literaturnaya-deyatelnost.html> (дата обращения: 10.08.2017).
11. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 224–242.
12. Вампилов А. Прошлым летом в Чулимске // Вампилов А. Избранное. М.: Согласие, 1999. URL: <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-vampilov/17028-proshlym-letom-v-chulimске-aleksandr-vampilov/read/page-1.html> (дата обращения: 10.08.2017).
13. Вампилов А. Прощание в июне // Вампилов А. Избранное. М.: Искусство, 1984. URL: http://lib.ru/PXESY/WAMPILOW/vampilov_proshanie.txt (дата обращения: 10.08.2017).
14. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. VII / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом); редколл. (гл. ред.) Н. Ф. Бельчиков и др. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959.
15. Шекспир У. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкина-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1958.
16. Матюшина И. Г. Становление лирики в средневековой Европе // Лирика: генезис и эволюция / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2007. С. 54–122. I.G. Matyushina The development of lyric poetry in medieval Europe // Lyric. Origins and Evolution
17. Аникст А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира. Глава «Шекспир как поэт». URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/poemi-soneti-i-stihotvoreniya-shekspira1.html>. (дата обращения: 10.08.2017).
18. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Русанова Оксана Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061); Институт социально-гуманитарных технологий, Национальный исследовательский Томский политехнический университет (пр. Ленина, 30, Томск, Россия). E-mail: oksanikol@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 17.08.2017.

DOI 10.23951/1609-624X-2017-11-203-210

CONTEXTUAL READING OF THE PLAY BY ALEXANDER VAMPILOV “LAST SUMMER IN CHULIMSK” (PART 1)

O. N. Rusanova

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

National research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation

A comparative analysis of the following plays: Vampilov's *Last summer in Chulimsk* and Shakespeare's *Romeo and Juliette* is conducted. The relevance of the paper is defined by revealing of contextual connections of works of the domestic playwright with the world literature. This direction is intensively developing in modern literary criticism; on the one hand, it defines continuity of the creative search, on the other hand, it defines the individual creative manner of

the writer and his or her creative tasks. The analysis of the transformation of a Shakespearean plot shows the possibilities of polysemantic interpretation of the play of the modern playwright.

The author of the article considers mechanisms of change of the subject scheme about a young couple in love, functions of the characters, typology of images of the characters. Unlike the writers underlining the presence of “another’s plot”, Vampilov creates extremely realistic works. Nevertheless, the system of subject motives (confession of love, compelled parting, an intercepted note, undesirable matchmaking, duel of contenders etc.) allows us to reconstruct an initial Shakespearean plot in Vampilov’s play, to reveal literary implied sense. An art strategy of the writer is the refusal of the direct following to the logic of the known plot, the use of recognised plot situations, details, remarks as initial for inversion development of the action and opposite motivation of heroes’ behaviour. It allows us to prove the internal creative reasons of occurrence of the second (final) edition of the play – the play with the new name and change of the tragic ending.

Key words: *domestic drama of 1970-ies, the literary context, Shakespeare, transformation of the plot.*

References

1. Vampilov A. V. Zapisnye knizhki [Sketch books]. Irkutsk regional foundation of A. Vampilov. Pref. V. Zhemchuzhnikova. Comp. M. M. Vampilova. Ed. L. V. Yoffe. Painter V. V. Deykun. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1996. 112 p. (in Russian).
2. Odesskaya M. M. Otets i bezottsovshchina v dramaturgii Chekhova, Vampilova i Petrushevskoy [The father and the fatherlessness in the drama of Chekhov, Vampilov and Petrushevskaya]. *Sovremennay dramaturgiya – Modern Drama*, 2009, no. 1, pp. 180–183 (in Russian).
3. Sukhikh O. S. Motiv uteshayushchey lzhi v p'esakh “Na dne” M. Gor’kogo i “Starshiy syn” A. Vampilova [The motive of consoling lies in A. Vampilov’s play The Eldest son and M. Gorky’s The lower depths]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Filologiya – Vestnik of Lobachevsky State University of Nizhni novgorod. Series: Philology*, 2000, no. 1, pp. 56–61 (in Russian).
4. Ivanova L. L. Vampilov i Pushkin (k voprosu o literaturnoy traditsii) [Vampilov and Pushkin. To the issue of literary tradition]. *Rema – Rhema*, 2012, no. 4, pp. 34–43 (in Russian).
5. Plekhanova I. I., Vitkovskaya N. A. A. Vampilov i A. Pushkin: Svetonosnyy dar protiv tragicheskoy bezyskhodnosti [A. Vampilov and A. Pushkin: Luminous gift against tragic hopelessness]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Science. The Theory and Practice*, 2012, no. 6, pp. 125–132 (in Russian).
6. Demeneva K. A. “Stantsionnyy smotritel” A. S. Pushkina i “Starshiy syn” A. V. Vampilova v kontekste pritchi o bludnom syne [The station master by A. S. Pushkin and The elder son by A. V. Vampilov in the context of the parable about the prodigal son]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedeniye. Zhurnalistika – Bulletin of Russian Peoples’ Friendship University. Series: Studies in Literature. Journalism*, 2015, no. 2, pp. 44–51 (in Russian).
7. Merkulova M. G. Dramaturgiya A. V. Vampilova v istoriko-literaturnom kontekste. Dis. kand. filol. nauk [A. V. Vampilov’s drama and historical literature context. Dis. cand. philol. sci.]. Moscow, 1995 (in Russian).
8. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Edited by V. M. Zhirmunsky. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1940, 646 p. (in Russian).
9. Brandes G. *Shekspir. Zhizn’ i proizvedeniya* [Shakespeare. Life and work]. (in Russian). URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-zhizn-i-proizvedeniya14.html> (accessed 10 August 2017).
10. Ivanov I. I. *Uil’yam Shekspir. Ego zhizn’ i literaturnaya deyatel’nost’* [Shakespeare. His life and literature activity] (in Russian). URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/uilyam-shekspir-ego-zhizn-i-literaturnaya-deyatelnost.html> (accessed 10 August 2017).
11. Lotman Yu. M. Proiskhozhdeniye syuzheta v tipologicheskom osveshchenii [Origin of the story in typological lighting]. *Izbrannye stat’i v 3 tomakh. T. 1. Stat’i po semiotike i tipologii kul’tury* [Selected articles in 3 vol. Vol. 1. Articles on semiotics and typology of culture] Tallinn, Aleksandra’ Publ., 1992. Pp. 224–242 (in Russian).
12. Vampilov A. *Proshlym letom v Chulimske* [Last Summer in Chulimsk]. Izbrannoye [Selected works]. Moscow, Soglasie Publ., 1999 (in Russian). URL: <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-vampilov/17028-proshlym-letom-v-chulimske-aleksandr-vampilov/read/page-1.html> (accessed 10 August 2017).
13. Vampilov A. *Proshchanie v iyune* [Farewell in June]. *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow, Iskustvo Publ., 1984 (in Russian). URL: http://lib.ru/PXESY/WAMPILOW/vampilov_proshchanie.txt (accessed 10 August 2017).
14. Belinskiy V. G. *Polnoye sobraniye sochineniy v 13 tomakh. T. 7* [Complete works in 13 vol. Vol. VII.]. Edited by N. F. Bel’chikov et al. Moscow, Publishing house of Academy of Sciences of the USSR (the Pushkin House) Publ., 1953–1959 (in Russian).
15. Shakespeare W. *Romeo i Dzhul’etta* [Romeo and Juliet]. Transl. by T. L. Shchepkina-Kupernik. *Polnoe sobraniye sochineniy: v 8 tomakh. T. 3.* [Complete works in 8 vol. Vol. V 3.] Moscow, Iskustvo’ Publ., 1958 (in Russian).
16. Matyushina I. G. Stanovleniye liriki v srednevekovoy Evrope [The development of lyric poetry in medieval Europe]. *Lirika: genesis i evolyutsiya* [Lyrics. Origins and Evolution]. Edited by I. Matyushina, S. Neklyudov. Moscow, RSHU Publ., 2007, pp. 54–122 (in Russian).
17. Anikst A. *Poemy, sonety i stikhotvoreniya Shekspira. Shekspir kak poet* [Sonnets and poems of Shakespeare. Shakespeare as a poet]. (in Russian). URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/poemi-soneti-i-stikhotvoreniya-shekspira1.html> (accessed 10 August 2017).
18. Pavi P. *Slovar’ teatra* [Vocabular of theatre]. Transl. from Fr. Under the edition of K. Razlogov. Moscow, Progress Publ., 1991, 504 p. (in Russian)

Rusanova O. N., Tomsk State Pedagogical University (ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061); National research Tomsk Polytechnic University (pr. Lenina, 30, Tomsk, Russian Federation, 634050). E-mail: oksanikol@yandex.ru