

мотивов, так или иначе касающихся категории Смерти, не придав этому, однако, специального значения; подобная ситуация – в работе С. А. Ланцовой [6] и др.

8. Тот же Р. В. Дуганов, опровергая представления о преобладании эпического начала у Хлебникова, пишет о смешении жанров и о важности драматического начала в его творениях, предлагая обозначать «степень драматизации» в самых разных произведениях, иной раз даже и не имеющих никакого отношения к «чистому» жанру [5: 133 - 134].

*Сергей Анатольевич КОМАРОВ —
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
доктор филологических наук*

УДК 882.09.

**ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕСЫ
А. В. ВАМПИЛОВА
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ»
(ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)**

АННОТАЦИЯ: В статье впервые реконструируется во всех звеньях логика творческой истории пьесы А. Вампилова «Провинциальные анекдоты». Это позволяет во многом по-новому увидеть масштаб замысла драматурга и истолковать текст произведения.

In this article for the first time the logic of creative history of A. Vampilov's play «Provincial Anecdotes» is being reconstructed in all the units. It gives the opportunity to see the playwright's conception scale of the work in a new way.

I.

Сложность творческой истории пьесы «Провинциальные анекдоты» [1] связана с рядом обстоятельств. Первое — крупноформатное произведение выросло на основе малоформатных. Второе — исходный малоформатный текст был не один. Третье — малоформатные тексты появились не одновременно. Четвертое — каждый из малоформатных текстов претерпел ряд самостоятельных трансформаций как до, так и после появления замысла крупноформатной пьесы. Пятое — на отрезке между рождением замысла крупноформатной пьесы и его реализацией работала принципиально новая установка изменения текстов, испытывающих к тому же воздействие иных, чем прежде, факторов (переделка и публикация Вампиловым других крупноформатных пьес, виденье создаваемой пьесы относительно уже данного ряда произведений, опыт отношений драматурга с конкретными театрами, возможный расчет на исполнителя и т. д.). Шестое — множественность и разноречивость суждений о творческой истории пьесы, высказанных в процессе постепенной (более двадцати лет) публикации текстов, входящих в состав этой истории. Существенно, что они опирались на неравный объем исходного материала и потому имели различную степень адекватности ему. Однако авторитетность изданий, в которых появлялись эти суждения и наблюдения, заставляла учитывать их в последующем и в той или иной форме удерживать, воспроизводить, хотя новый публикуемый материал требовал и иной логики, и иных акцентов, и даже иного аппарата. Седьмое — наличие различных «редакций» (так называемых разночтений) публикуемых текстов «Провинциальных анекдотов», что заостряет вопрос о соотношении творческой и нетворческой, последней и непоследней воли автора в каждом случае.

Ключевыми моментами творческой истории пьесы являются:

- ее хронологические рамки (начало и конец);
- количество текстов, входящих в «историю»;
- время появления каждого из этих текстов;
- классифицирование каждого из них (самостоятельное произведение, концептуально новая редакция, стилистически новая редакция);
- время зарождения замысла крупноформатной пьесы;
- основания этого замысла и его эволюция (этапы);
- характеристика текста, реализующего замысел;
- прижизненная история текста крупноформатной пьесы (текст и сценические варианты, история публикаций и т. д.).

Звенья, «входящие» в творческую историю «Провинциальных анекдотов»:

1. Воронья роща. Одноактная пьеса. Впервые опубликована в альманахе «Современная драматургия» (1986. № 1).
2. Сто рублей новыми деньгами. Одноактная пьеса. Впервые опубликована в журнале «Театральная жизнь» (1987. № 7) за подписью «А. Санин».
3. Рафаэль. Одноактная пьеса. Впервые опубликована в «Избранное» (М., 1999).
4. История с метранпажем. Одноактная пьеса. Впервые полностью опубликована в книге «Репертуар художественной самодеятельности». (М., 1971).
5. Двадцать минут с ангелом. Одноактная пьеса. Впервые опубликована в альманахе «Ангара» (1970. № 4).
6. Случай с метранпажем (редакция, упоминаемая в мемуарах)
7. Провинциальные анекдоты (мемуарная версия А. Д. Симукова)
8. Белореченские анекдоты (крупноформатная пьеса, упоминаемая в мемуарах и черновых набросках).

II.

«Воронья роща» «многими исследователями творчества Вампилова считается его первым драматургическим опытом» [2: 741]. В примечаниях к «Избранному» однозначно определяется «первоначальность» данного текста в творческой истории «Провинциальных анекдотов» [2:741]. По свидетельству же Е. Л. Якушкиной, «Воронья роща» — текст, родившийся в качестве достраивания «Двадцати минут с ангелом» до крупноформатной пьесы «Белореченские анекдоты»: «Несколько лет Вампилов обдумывал пьесу, которая в сочетании с «Двадцать минут с ангелом» могла бы стать самостоятельным драматургическим произведением. Результатом этих поисков и явилась пьеса «Воронья роща» (...), которая и стала первым актом пьесы, названной тогда «Белореченские анекдоты»... [3:241].

В «Летописи жизни и творчества» драматурга, составленной Е. М. Гушанской, зафиксировано, что в декабре 1962 г. в Малеевке на семинар писателей-одноактников Вампилов представил два не связанных между собой опыта — «Сто рублей новыми деньгами» и «Воронья роща» [3:14]. Следовательно, замысел объединения пьес появился позднее, и «Воронья роща» рождалась как самостоятельная пьеса.

Показательно, что действие обеих первых пьес Вампилова происходит в городской коммунальной квартире. Выбор места мотивирует относительную многогеройность, полисемейность (а значит, многообразие опыта жизни и типов связи между людьми), членимость и открытость пространства, определенную подвижность в его рамках. Показательно и то, что в обеих пьесах неположительные персонажи являются людьми приходящими к месту действия. Герои «Ста рублей» уходят из данного пространства. Баохин через тридцать два года возвращается в комнату, где когда-то жил, вслед за ним ее посещают члены семьи. Вампилова изначально интересуется перемещающийся в пространстве герой — приходящий в новое пространство или возвращающийся в пространство, покинутое ранее.

Знакова для Вампилова и направленность перемещения героя (Баохина) в «Вороньей роще» — из центра города на его периферию, «окраину». Именно на окраине

возможно прояснение истинного положения дел, публичное самопризнание в понимании происходящего.

Сюжет пьесы открыто опирается на комедийный алгоритм: жизнь — смерть — воскрешение — жизнь. Зарождение вампиловской драматургической системы ориентировано на жанр комедии. Не случайно при сменяемости профессии персонажа и характера его связей с другими героями (Баохин — Усов — Калошин), при концептуальной трансформации замысла произведения комедийный алгоритм будет сохраняться («Воронья роща» — «Рафаэль» — «История с метранпажем»).

«Воронья роща» фиксирует вписанность вампиловских персонажей в историю России, их прикрепленность к определенному поколению, а также важность измерения человека семейными ценностями. Баохин и Лохов — сверстники, друзья, которым на момент событий в пьесе по 60 лет. Фамилии героев объединены общностью звукового комплекса (ох). Ценностный центр этого поколения, по Вампилову, в довоенной юношеской дружбе и в честности военного опыта. Послевоенный период разводит судьбы друзей, выступает в качестве испытания, данного каждому из них. Оба героя по-разному не выдерживают этого испытания. Лохов, потерявший во время войны семью, замыкается в себе, будучи профессионалом-речником, постепенно спивается. Баохин, спровоцировав уход прежней жены, «выгнав» ее (сын уходит вслед за матерью), заводит семью новую, молчаливо отдавая себе отчет в небескорыстности и двойной жизни своей новой супруги, которая вдвое моложе его. Если карьера Лохова идет по нисходящей, то карьера Баохина по восходящей (начальник пароходства, человек известный всему городу).

Вампилов мыслит героев этого поколения как жестко контрастную пару. Но контрастность и обеспечивает их связанность, граничащую со схемой. Ход событий эту схему проявляет — судьба начальника Баохина зависит от меры правдивости выступления Лохова на производственном совещании, а выступить он должен по персональному поручению «бюро партийной организации» пароходства. Баохин перемещается из центра города на его периферию, чтобы «привести» друга, «задобрить» его, то есть «выкрутиться», Лохов же ищет товарища по всему городу, чтобы «предупредить», «посоветоваться». Дело в том, что «на Дальней речке склад затопило», а причина — «авантюрный» приказ начальника пароходства Баохина, который «отличиться хотел» в глазах вышестоящих. Социально-производственная пружина интриги, неотвратимость официального разбирательства, вовлеченность общественных структур в событийный ряд отличают сюжет «Вороньей рощи». Связаны эти отличия с инициативной активностью именно старшего поколения, оказывающегося в центре изображения, что не характерно для крупноформатных пьес Вампилова. Фабричная девчонка Виктория в «Вороньей роще» не случайно выбрана автором, как и сын — врач Борис, в качестве связующего звена между друзьями Баохиним и Лоховым. Это знаковые положительные фигуры молодого поколения. В них — ответственность за жизнь другого, принципиальность, милосердие, самостоятельность характера, рефлексия о счастье, любознательность, открытость и т.д. Водевильность положения, в котором оказался в конечном счете начальник пароходства Баохин, является следствием и действенным (метафорическим) обнаружением закрытости его послевоенной карьерной жизни.

Острота приема у Вампилова — в отсутствии традиционной водевильной мотивации прятанья. Изменница-жена и ее возлюбленный, что хорошо известно мужу, прячут его самого под кровать, чтобы скрыть от общественности истинное положение дел, причем приписывают семейно-бытовую нечистоплотность именно мужу. А поддается муж демагогии супруги и ее любовника вследствие собственного относительно высокого социального положения. Тем самым водевильность ситуации используется для выявления социального страха и социальных инстинктов персонажа. Строится она на ежеминутном ожидании невидимого общественного ревизора, который якобы может войти в сценическое пространство и разоблачить присутствующих. Поэтому пьеса

развивается на постоянном взаимодействии сценического и внесценического пространств, где первое стремится максимального закрыться от второго.

Вампилов не случайно в качестве знака напряжения выбирает не просто видимый (зримый) атрибут (предмет) — воронье, а прежде всего слышимый. От него можно закрыться и не видеть, но не слышать практически нельзя. Символика «вороньей рощи» многозначна. В этом первоначало символичности заглавий вампиловских пьес. Начнем с того, что ворон — континентальный символ, имеющий фольклорно-литературный шлейф (Э. По, Пушкин, Блок и т. д.). Во-вторых, ворон (ворона) — важнейший элемент русского национального быта, русских пословиц и поговорок, фразеологизмов, то есть русской речевой культуры, что принципиально для вампиловской эстетики. В-третьих, это удобный для театрального воплощения персонаж, несущий вполне определенные семы: а) множественность; б) знак угрозы, беды, разоблачения, смерти; в) естественность, природность, надчеловечность; г) бытовая оправданность, мотивированность местом действия; д) смысловая размытость, сопряженность значений, эффект неопределенности; е) соотнесенность с хором в античной драматургии. Соотнесенность сценического действия с внесценическим хоровым пространством — типологическая черта ранней одноактной драматургии Вампилова. Так, в пьесе «Дом окнами в поле» действие открыто строится на данном взаимодействии.

Вторая одноактная пьеса, с которой Вампилов появился на всесоюзном семинаре в Малеевке в 1962 г., — «Сто рублей новыми деньгами». В ней именование героя (Петрик), идущего на помощь другим, имеет как низкие (сленговые) значения (не петрит — не понимает, не знает), так и высокие. В высоком качестве персонаж — апостол веры (Петр — камень, фамилия подчеркивает в отличие от имени вписанность в родовую цепь). Петрик является к людям, духовно оторванным от других, чтобы бескорыстно и немотивированно поддержать их в трудную минуту. Реализуя формулу из Маяковского «Я хочу, чтоб на крик товарищ оборачивалась Земля», Вампилов ревизует состояние советского общества времен хрущевской «оттепели». Крик в окно служит жестом обращения человека к хору, и хор созидательно откликается. Уменьшительный суффикс «ик» в фамилии (Петр-ик) за счет эффекта легкой иронии смыкает высокий и низкий планы именованного. Не случайно герой — агроном, человек земли, деревни, где хоровое начало сохранено, опирается на общий труд и нравственность. Альтернатива бескорыстия и вера, с одной стороны, вещизм и деньги, с другой стороны, проективны на евангельскую альтернативу: сборщики податей — апостолы Христа. Выбор в качестве персонажей Вампиловым двух фарцовщиков нейлоновыми носками не случаен. Вещи и деньги — их социальные ценности, носки опредмечивают идею движения, странничества россиян на данном историческом этапе, раз продукт фарцовки востребован и им можно жить. Кроме того, подчеркивается открытость российского пространства заграничному опыту, как и наличие жестких границ «своего» и «чужого» для начала 1960-х гг. В этом тоже — социальность зрения Вампилова-драматурга.

III.

Недатированный автором рукописный титульный лист «Анекдоты (анекдотическое представление в двух частях). Часть первая (доподлинная). Рафаэль. Часть вторая (фантастическая). Двадцать минут с ангелом» [2:747] является существенным документом для реконструкции логики творческой истории «Провинциальных анекдотов», определения порядка рождения звеньев ее и характера сцеплений между ними. Эпитет «провинциальные» пока не вынесен в заголовок, пьеса именуется «Анекдоты». Фиксируются ее крупноформатность, порядок частей, их взаимодополняющая противоположность. Трансформация «Ста рублей» в «Двадцать минут с ангелом» (как минимум концептуально) предшествует трансформации «Рафаэля» в «Историю с метранпажем», так как каноническое заглавие второй части предваряет рукопись части первой.

Сценический бум «Прощания в июне», пришедшийся на 1966–1968 гг. (пьеса шла в десятке театров страны), уверил Вампилова в необходимости работать именно крупноформатно, в более сжатые сроки, чтобы развить успех, доказать его неслучайность, поддержать отношения с театрами. Тем самым драматург был подвигнут к инвентаризации наработанного ранее, в частности, к пересмотру своих малоформатных опытов. Вставала задача их укрупнения посредством циклизации и неизбежно — поиска иной (более широкой) платформы замысла. Так Вампилов подошел к новой рефлексии связки «Вороньей рощи» и «Ста рублей». Возникла идея антитезы: «доподлинное» — «фантастическое».

«Фантастической» должна была стать вторая часть. Существенное изменение ее диктовалось очевидностью устаревания использованных в пьесе бытовых реалий начала 1960-х г. по сравнению с их серединой. Например, денежная реформа (сто рублей — «новыми деньгами») и фарцовка нейлоновой продукцией указывали бы теперь зрителю или на задержанность пьесы, или на неспевание автора «за жизнь», как тогда говорили. Изображение уединенного быта фарцовщиков, их ненаказанность, их неподнадзорность общественному контролю вызывали бы недоуменные вопросы цензуры. Этого Вампилов не мог не понимать благодаря личному опыту доведения «Старшего сына» до сцены. Драматург принимает естественное решение — предметом испытания сделать типичных представителей, как обычно формулировали, официальной системы — людей, оказавшихся по служебной надобности в незнакомой среде. Решение смещало фокус изображения с молодого поколения на среднее, «освобождало» перспективу развития страны от определенного «порока», предметно выравнивало части пьесы (люди системы перед лицом испытаний — Баохин, Угаров, Анчугин) и тем закрепляло антитезу «доподлинное» — «фантастическое» в стилевом качестве. Вампилов отказался от сюжета обмена, характерного для «Прощания в июне» и имевшего место в «Вороньей роще» и «Ста рублях», когда одни ценности эквивалентно соизмеряются с другими, и феномен денег в качестве измерителя начинает «затенять» человека. Так, Баохин хочет конвертировать свою дружбу с Лоховым в его молчание. Так, деньги являются привычным повседневным «языком» жизни фарцовщиков и их квартирной хозяйки из «Ста рублей».

Разворот ситуации очевиден уже в названии пьесы («Двадцать минут с ангелом»), которое направлено не столько к персонажам, сколько к зрителям. Автор предупреждает всех о встрече с надбытовым, замеряет время этой встречи — короткое, но трудное, обозначает свою позицию по отношению к ангельскому, то есть идеальному, но идеальному не по-советски. Новое качество театральности было найдено уже в комедии «Старший сын». С этого момента загадка явившегося человека (кто он такой на самом деле, почему так действует) определит ход и напряженность событий, что создаст эффект эпичности сюжета. Если «Старший сын» в сопряжении с гоголевской эпической фантастикой был ближе к «Ревизору», то «Двадцать минут» — к «Мертвым душам». Продолжая линию «Старшего сына» (еще один критерий времени трансформации замысла), драматург в центр действия помещает простака Хомутова. Органика героя, его открытость, немотивированная доброта теперь держат каркас «фантастической» части. Но именно эта немотивированность вызовет максимум упреков у профессиональных читателей досценического варианта пьесы — под их нажимом Вампилов изменит «своего» изначального Хомутова. В двухчастной крупноформатной пьесе один полюс (внесистемный простак Хомутов) по принципу равновесия композиции зеркально отразится в другом полюсе (в простаке, вписанном в систему, представляющем ее). Так, создав Хомутова, Вампилов сделает шаг к фигуре Усова из «Рафаэля», откажется от Баохина.

Для встречи с «ангелом» во второй части появится новое место действия — гостиница. Позднее оно станет общим для всей пьесы. Изолированные от мира долгами и спецификой ремесла фарцовщики заместятся приезжими в чужой город и тем изо-

лированными от внешней помощи персонажами. Это обеспечит героям дополнительную свободу действий, нестесненность привычным в условно экстремальной ситуации.

Возникнет общее движение замысла к гоголевской объемности анекдота — анекдота о всей России, показанной через провинциальную жизнь. В конечном счете это будет зафиксировано эпиграфом, в качестве которого Вампилов изберет финальную фразу гоголевского «Носа» из цикла «Петербургские повести». Эпиграф укажет читателю на связь-оппозицию «столица» — «провинция», на культурную традицию и ориентир автора, на уровень решаемых им задач. Этот эпиграф предварял еще «Воронью рощу», входил в изначальный замысел малоформатной пьесы. Наличие его в каноническом тексте «Провинциальных анекдотов» подтверждает цельность и органичность движения мысли художника.

Согласно воспоминаниям А. Д. Симукова [4; 386-388], существовал промежуточный текст, отличающийся от «Двадцати минут с ангелом». Его названия мемуарист не запомнил, но свидетельствует, что сам предложил тогда (в 1962 г.) Вампилову название, ставшее сегодня каноническим. Тот текст «сильно отличался» от известного «как размером, так и составом действующих лиц», которых было четверо — «два тунеядца — Несудимов и Белоштан, хороший человек — Лопатин и Надежда Филипповна — квартирохозяйка». Очевидны аналогии со «Ста рублями» (состав и количество персонажей). Финалом пьесы было «мучительное раздумье двух дружков» над бескорыстием агронома Лопатина и шире — миром «бескорыстных человеческих отношений». А возник якобы текст в результате попытки А. Д. Симукова в качестве члена редколлегии предложить его журналу «Художественная самодеятельность». Неблагоприятное для Вампилова и его пьесы обсуждение в редакции привело, на взгляд мемуариста, к тому, что «она была начисто переписана», подверглась «решительной переделке». Иной была и другая часть крупноформатной пьесы. Ее герой — «пожилой капитан речного буксира, остановившийся в той же гостинице, где происходит действие «Двадцати минут с ангелом». Персонаж, согласно воспоминаниям А. Д. Симукова, «попадает в водоворот совершенно непредвиденных событий, в их числе встреча с женщиной, которую он, в силу возникших обстоятельств, вынужден выдавать за свою жену, в то время как ее любовник выдает себя за ее брата». Наиболее существенными моментами сообщенной информации являются единство места действия пьесы — гостиница, изменение производственного статуса героя, близкого к Баохину, (капитан речного буксира вместо руководителя пароходства) и элементов его семейной жизни. Не ясны временные границы описываемых мемуаристом событий. Наряду с отсутствием самого текста («... Саша читал мне эту пьесу. Где она, что с ней — не знаю...») и объяснимой ненадежностью любых свидетельств по памяти о вещах более чем десятилетней давности, неясность временных границ заставляет остерегаться прямого использования и толкования приводимой (несомненно важной) информации в рамках реконструкции творческой истории «Провинциальных анекдотов».

IV.

Внешне логика событий в «Рафаэле» по сравнению с «Вороньей рощей» изменилась не принципиально. В качестве опоры сюжета сохранены: фигуры старшего поколения (друзья Усов и Обабьев), успешность карьеры одного из них, ситуация определенного итога его деятельности (ранее собрание — теперь юбилей), наличие у юбиляра молодой жены, охраняющей репутацию мужа и живущей во многом за счет этой репутации, заход мужа к соседке товарища, сердечный приступ у героя, вызов семьи к больному, подозрения в интимности отношений, адресованные членами семьи соседке. Изменилась сфера деятельности главного героя — с производственной на художественную. Снятие с должности ему теперь не грозит, от товарища, к которому приходит, он независим. Иной предстает по сравнению с «Вороньей рощей» соседка друга: стюардесса, отличается веселым образом жизни (на нее жалуются соседи и с низу, и за стеной), известна своим стилем поведения дочери героя, с кото-

рой оказывается знакома. Помимо сохранившегося имени Виктория, соседка наделена фамилией (Теплякова), отсутствовавшей ранее.

В дошедшем тексте тема войны снята Вампиловым, хотя по возрасту художник (год рождения 1908) и его друг могли пройти через фронт. Передовая юбилейная статья воспринимается Усовым одобрительно. Ее стиль демонстрирует органическую вписанность персонажа в каноны официального советского искусства и нежелание даже помыслить себя за рамками этих канонов. Тем самым Вампилов добивается естественной идеологизации героя, мотивирует неслучайность его жизненного успеха в системе, снимает все элементы драматизма обстоятельств, которые были в биографии Баохина (воспоминания о войне, о первой жене и т. п.). Логика идеологического успеха автор распространяет на семью Усова (во всяком случае, его жену и дочь). Он фиксирует действенность и принятость мифологизации жизни: герой — таежник, входящий в город и покоряющий его. Эта схема мыслится персонажами в качестве приемлемой как сорок лет назад (1928 г. — вход в сталинские пятилетки), так и теперь (1968 г. — начало брежневской эпохи).

Усов задается автором как знаковая фигура всей системы, и поэтому частность его ошибок, его пути и страха исключена. В этом шаг Вампилова к фигуре Калошина как защитника и представителя законов всего общежития, то есть общей жизни. Вторая осязаемая перемена — в большей прописанности семьи Усова. Это повлекло ввод в пьесу сцены сборов на юбилей в доме художника. Появились фигуры дочери Тани, ученика Смагина, осложнены позитивными моментами отношения жены и Бориса. В совокупности с изменением образа соседки в центре изображенного в дошедшем тексте оказывается молодое поколение, причем оно сближено со средним и не противопоставлено старшему. Тем самым достигается эффект комической однородности среды, где элементы позитивного резонанса оставлены лишь Борису.

Загадочно название «Рафаэль». Событийно и словесно в дошедшем тексте оно не обыгрывается. Следовательно, Вампилов планировал какой-то непрописанный ход, который должен был позднее вступить в сопряжение с заголовком. Рафаэль в общественно-эстетическом сознании советского времени являлся образцом высокой классической гармонии, вечного искусства живописи, неотменяемого бессмертного наследия, понятного широкому зрителю и любимого им. Усов и его комическое испытание в день юбилея, видимо, мыслились автором в качестве зеркальной противоположности данной совокупности смыслов. Название «Рафаэль» пульсирует значениями, удерживая противоположности и все же в большей мере представляя высокий полюс.

Отнесенность действия пьесы к 1968 г., повтор вслед за «Утиной охотой» (закончена и зарегистрирована в 1967 г.) такой детали, как кафе «Незабудка», ряд иных моментов (перемена образа Виктории, компанейская атмосфера отношений молодого и среднего поколений, мотив квартиры и т. д.) свидетельствуют о написании «Рафаэля» Вампиловым после «Утиной охоты» и, вероятнее всего, в 1968 г.

В научной литературе зафиксирована версия, согласно которой «некоторые линии развития сюжета позволяют предположить, что «Рафаэль» предшествовал написанию «Вороньей рощи» [3:143]. Неразвернутость аргументации, изолированное рассмотрение пьесы от творческой истории «Провинциальных анекдотов» в полном объеме — очевидные слабости этой версии.

V.

В логике творческой истории «Провинциальных анекдотов» предшествующие звенья замысла не отбрасываются, не преодолеваются, а поглощаются возникающими более широкими и сложно структурированными значениями, становясь одним из элементов новой конструкции. Так, ориентированность пьесы на «Петербургские повести» Гоголя, изначально существовавшая у Вампилова (эпиграф к «Вороньей роще»), переакцентировалась с оппозиций столица — провинция, деньги — дух на проблемные узлы: искусство, слово, понимание, путь.

Перечитывание драматургом гоголевского «Портрета» привело к резкой и неожиданной на первый взгляд смене сферы занятий главного героя (признанный художник Усов

вместо управленца-речника Баохина). В повести Гоголя полная погруженность живописца в стандарты времени и следование за вкусами публики является отказом от себя, актом невольной продажности души, растрачивания дара и в конечном счете служением дьяволу. В «Портрете» имя «божественного Рафаэля» выступает в качестве высшего критерия глубины, ясности и целесообразности композиционных решений («высокое благородство положений»), христианской ориентированности творчества. И даже живописец, уступивший свой талант дьявольскому соблазну денег, всеобщего признания и благополучия, которому «уже стали... предлагать по службе почетные места, приглашать на экзамены, в комитет», «начинал (...) брать сильно сторону Рафаэля и старинных художников (...), чтобы колотить ими в глаза молодых», «укорять без изъятия молодежь в безнравственности и дурном направлении духа». Задумав пьесу «Рафаэль», Вампилов, возможно, мыслил первую часть «Анекдотов» как встречу человека с дьяволом, а вторую часть — как встречу человека с ангелом. Однако развертывание фигуры Усова потребовало бы тотальной ревизии всей системы идеологического обеспечения советского искусства и обнажения его дьявольской изнанки. Вампилов сразу почувствовал силу своего в определенной мере невольного замаха и, прописав начало пьесы, отступил.

Но он сохранил объем замысла, приняв за точку отсчета в построении главного героя обычного руководителя среднего звена госслужбы — Баохина, то есть опыт «Вороньей рощи». Так Калошин оказался наделен близким другом юности (Рукосуев), с которым у них общие светлые воспоминания о работе на речных буксирах. В отличие от Баохина и Лохова героев связывает не военный опыт. Управленческий дар Калошина дискредитирован автором комическим разнообразием возглавлявшихся им учреждений, в которые его подсаживала невидимая рука «судьбы»: «Сколько я профессий переменил? Кем я только не управлял, чем не заведовал?... И складом, и баней, и загсом, и рестораном. И по профсоюзу, бывало, и по сапожному делу, и по снабжению, и по спортивному сектору — в каких только сферах я не вращался? С кем только дела не имел? И с туристами, и с инвалидами, и со шпаной, бывало. Большим начальником, правда, никогда не был, но все же... Одно время я был даже директором кинотеатра...». Калошин выстроен как последовательно внеидеологический, хозяйствующий субъект. Национальный колорит его фиксируется судьбоносной фамилией, адресующей память широкого читателя к фразеологизмам типа «сесть в калошу». Вампилов возвращает сознание читателя к общеизвестным формулам «советского театра» (комедии Маяковского) о невежестве главначпусов — управленцев, предупреждением и очищением от чего может быть «баня»: «Давно, когда я еще баней заведовал, сказал мне один грамотный человек. С вашим характером вы, говорит, далеко пойти можете, но, говорит, учтите, погубит вас ваше невежество. Так оно и вышло...». У Вампилова сам невежда управляет баней, и он помнит о давнем пророчестве «грамотного человека». Опыт автора «Бани» для драматурга знаков и актуален, ведь Зилов проживает на улице Маяковского, согласно тексту «Утиной охоты».

Принципиальная новизна замысла «Истории с метранпажем» — во вводе в структуру действия феномена Слова и в соизмерении персонажа со Словом. С одной стороны, это развитие гоголевской христианской аксиологии (Христос как человек — слово), обусловленное первоначальной проекцией замысла на «Петербургские повести». С другой стороны, это следующий за «Старшим сыном» шаг вампиловской системы, когда слово героя, возникая и саморазвиваясь, становится пружиной действия, фактором судьбы, пути человека. В этом смысле «История с метранпажем» четко хронологически определяется по времени создания. Слово «метранпаж» феноменологизируется, отрывается от персонажа (Потапов), становится аналогом внешней духовной силы, способной утратить порок своей неясностью, неподвластностью, нематериальностью. В этом сопряженность действия первой и второй частей «Провинциальных анекдотов».

Сопряжение создается и оригинальной модификацией темы «вороньей рощи» в новой пьесе. Она принимает двойной характер. Во-первых, сначала командированный

Потапов безуспешно пытается подключиться к общенациональному хору — всесоюзному репортажу о футбольном матче, чтобы эмоционально и ценностно слиться с многомиллионным хором болельщиков страны. Ему препятствуют в этом, но в конечном счете он одержит победу, то есть подключится к хору, отсюда символика его финальных фраз: «Можете меня поздравить. Они выиграли». Вампилов развивает именно звуковой (слышимый) аспект хора, найденный в «Вороньей роще». Во-вторых, Калошин, претендуя первоначально на роль ведущего общественного хора и выступая перед Потаповым и Викторией как бы от его имени, оказывается в роли отключенного по ходу действия от хора, так как все его жизненные и производственные связи не могут быть полезными и созидательными в момент отгадывания слова, в ситуации встречи со словом представителя иного (игрового, макропространственного, не-«таежного») хора.

Сюжетная линия Калошина содержит комедийный алгоритм жизнь — смерть — возрождение — жизнь. Она пародийно спроецирована на судьбу Христа. Ложность Калошина в качестве ведущего хора и носителя подлинной жертвы закрепляется в финале публичностью действия («Здесь в коридоре вся гостиница собралась») и претензией на радикально новую и исторически значительную роль («К черту гостиницу! Я начинаю новую жизнь. Завтра же уйду на кинохронику»). Появления Потапова выступают в качестве композиционного кольца судьбы Калошина. Одной системе жизни (официальной, «таежной» — не случайно Усов в «Рафаэле» рисует «тайгу», выходит из нее) противопоставлена Вампиловым иная система обыкновенной жизни (Потапов — Виктория), в основе которой взаимоуважение «страстей» другого. Ведь Виктория, доставляя себе очевидные неудобства, пускает в номер чужого человека, понимая силу его «страсти» к игре и уважая эту силу. Вампилов через символику всесоюзного радиорепортажа создает эффект множественности людей, противостоящих калошиным, их методам управления жизнью.

А. И. Гельман не случайно максимально использовал отсылки читателя к Вампилову при создании известной пьесы «Протокол одного заседания» (Государственная премия СССР 1976 г.): одинокий герой, представляющий народный хор, именуется Потаповым; бригада Потапова в содружестве с экономистом ходила на утиную охоту; действие разворачивается как протокол (ср.: репортаж) разгадывания необычного поступка человека, пришедшего к людям системы. Гельман, как и Вампилов, максимально заостряет тему понимания другого — события, явления, лица, опрокидывает версии трафаретные, строящиеся на привычных, одномерно социальных моделях, ролях, мотивах, исключая бескорыстную и праведную силу души. Не случайно читатель (зритель), благодаря первой ремарке «Провинциальных анекдотов», видит перевернутую надпись «Тайга» из окон номера гостиницы. Таково именование неприродного, неестественного мира, в котором правят людьми калошины, опираясь на букву инструкции.

VI.

«Сто рублей» и «Двадцать минут с ангелом» — пьесы принципиально разные по замыслу при внешней общности центрального события в них.

В «Ста рублях» «тунеядцы» Святус и Сероштан исполнены страха за свою жизнь и свободу, столкнувшись с непонятным, а значит, в их логике только провокационным действием какой-то внешней силы. Петрик ими воспринимается не как человек личного волеизъявления, а как орудие более общего, угрожающего им расправой заговора. Спасением может выступать просто физическое перемещение в другой город. Оно подчеркивает ненадежность и неукорененность этих людей в пространстве города, сюжетно их компрометирует. Соотнесенность персонажей по возрасту (Петрик — 30 лет, Святус и Сероштан — по 25) закрепляла схематичное размежевание молодого поколения (труд — безделие; земля — деньги «из воздуха»; бескорыстие — корысть; деревня — город; укорененность — беспочвенность; положительное — отрицательное). Удвоение возраста не порицающей фарцовщиков

квартирохозяйки (50 лет) также элемент схематизма, наличествовавшего и в «Вороньей роще». Демагогия персонажей очевидно впервые пасует перед неясной им мотивированностью дающего деньги незнакомцам без всяких обязательств и условий. Их версия прихода Мефистофеля как бы подтверждается, и герои предпочитают не продать свою душу, а уйти от соблазна, от греха в сторону. В добро они не верят, верят в зло, его боятся как силу и потому бегут.

В центре «Двадцати минут» иное событие — испытание народного хора, что обнажено хоровым исполнением песни в финале. Заданная в первой части «Провинциальных анекдотов» тема хора окончательно материализуется во второй. В «Истории с метранпажем» (лексема «история» здесь «играет» и широкими значениями в отличие от «случая») власть средней руки, то есть приближенная к народу, испытывалась словом, оказывалась перед его лицом — лицом слова. Она обнажала свой смертельный страх, но возрождалась к прежней жизни, не преображалась. Аналогичное происходит и во второй части, где хор оказывается перед лицом поступка. Хор подходит к черте самоуничтожения («Это просто чудовищно! Мы же все перегрыземся. И все из-за него!»). Именно в этой точке возникает ироническое сравнение Хомутова с Христом («Маньяк! Уж не воображаете ли вы себя Иисусом Христом?»). Но в отличие от других версий в эту никто не верит. Чтобы самосохраниться, ощущая свою беспомощность, хор начнет апеллировать к внешней власти, звать ее на помощь («Позвонить в милицию — и делу конец»; «Звоните в больницу»). Именно этого пугается Хомутов: «Вы меня убедили, вы сможете сделать со мной что угодно... Но я не намерен сидеть в сумасшедшем доме. Мне некогда... Я приехал сюда на неделю...»). После его финальных слов примирения со всеми и случившимся («Да нет, товарищи, ничего, ничего. Жизнь, как говорится, продолжается...») звучит общая песня. Хомутов ее, правда, не поет, но он вместе с хором, он готов принять его закон, он в кругу выпивающих, в отличие от горьковского Актера «не портит» песни. Вампиловым травестируется библейская ситуация явления Христа (испытатель и носитель иной веры, слово, поступок). Но эти элементы (носитель, слово, поступок) у него, как у драматурга постхристианского времени, разъединены: Потапов физически отдален от слова, слово отделено от поступка двучастностью пьесы.

Народный хор и власть скомпрометированы по очереди, не преображены, а сомкнуты потому, что нуждаются друг в друге. Проекция на гоголевский текст подчеркивает не-логосность культуры, не-логосность российской жизни, причем уже не столичной, а провинциальной. Но в «Двадцати минутах» этот миф-действие сопряжен с эпической открытостью. Она создается множественностью версий поступка Хомутова, выдвигаемых персонажами: вор, обзвездник, милиционер, работник добывающей отрасли, алкоголик, шутник, издеватель, фраер, преступник, пьяный, аферист, пройдоха, искатель популярности или дешевого морального капитала, журналист, хулиган, шарлатан, провокатор. Возникает эффект объемности и достоверности жизни при концентрации действия и единства места. Перед читателем своеобразная энциклопедия стандартных реакций среднего человека советской эпохи. Приводятся в пьесе и три именные версии измерения притязаний Хомутова — Лев Толстой, Сартр, Иисус Христос. Проговариваясь, они сразу отбрасываются в качестве заведомо недостоверных. Но на уровне авторского замысла озвученные три имени смыкаемы и проективны на событие. Через них знаково соединяются отечественная духовная традиция, современные западные поиски и легендарная история человечества. Столь же знаково им противостоит конкретный страх Хомутова перед милицией и психбольницей (точные указания на инструменты эпохи) и инстинктивный страх перед загадочным, непонятным всего народного хора, принимающий характер почти метафизического ужаса.

Вот на какие высоты мысли привела Вампилова логика творческой истории «Провинциальных анекдотов». Потому закономерным шагом в духовной эволюции драматурга будет создание вслед за этой пьесой «Валентины» с ее мистериальной установкой. В «Провинциальных анекдотах» началом, хоть как-то противостоящим и

власти, и хору, являются именно молоденькие девушки — Виктория двадцати лет и Фаина, которой «лет двадцать, не больше». Совокупная семантика имен героинь создает формулу «победа светлого». Всем другим персонажам за тридцать, Хомутову — сорок, они люди иного поколения. Так «Провинциальные анекдоты» подвели Вампилова и к структурной идее следующей пьесы — судьбы поколений в российской истории XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Вампилов. Драматургическое наследие. Иркутск, 2002.
2. Александр Вампилов. Избранное. М., 1999.
3. Мир Александра Вампилова: Жизнь. Творчество. Судьба: Материалы к путеводителю. Иркутск, 2000.
4. Александр Вампилов. Стечение обстоятельств: Рассказы и сцены. Фельетоны. Очерки и статьи. Из неоконченного и неопубликованного. О Вампилове. Иркутск, 1988.

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ

*Ирина Евгеньевна ДЕМЕНТЬЕВА —
ассистент кафедры английской
филологии факультета
романо-германской филологии,
соискатель кафедры общего языкознания*

УДК 811'37

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЛОВА В СВЕТЕ ПОЛЕВОГО ПОДХОДА

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу семантики слова и описанию ее элементов в плане полевого подхода к изучению лексической системы языка. Автор обобщает и упорядочивает вычлняемые в современной науке структурные составляющие значения слова и их терминирование, а также предлагает семный анализ лексических единиц как компонентов лексико-семантического поля «прекрасное — уродливое» на материале русского и английского языков.

The article is devoted to the analysis of the semantic word structure and its structural elements from the point of view of the «field approach» to the study of the lexical system of the language. The author describes and structures the components derived from the word structure by different linguists and their terminology. The article presents semantic analysis of the lexical units taken as components of the lexico-semantic field «beautiful – ugly» in the Russian and English languages.

Идея структурного исследования слова не нова. Изучением значения слова, его компонентов и их организацией занимались Н. Ю. Шведова, И. А. Стернин, Н. Г. Комлев, М. В. Никитин, А. А. Леонтьев, Ю. Д. Апресян и многие другие. Значение слова исследовалось не только лингвистами, но и психологами, философами. В частности, среди лингвистов существует не один подход к проблеме значения слова: лексический, контекстологический, грамматический. Один из новых подходов к исследованию лексико-семантической системы языка в целом и семантической структуры значения слова в частности — полевой. В предлагаемой статье делается попытка обобщить существующие представления о лексико-семантической структуре слова, упорядочить ис-