

Вл. Соколов сумел в одном слове слить не только печаль и боль, но и радость, больше того, — свои пристрастия и антипатии, свои идеалы и принципы.

Так раскрывается благодаря таланту и мастерству художника неисчерпаемое богатство поэтического языка.

Т. В. Журчева

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «ПРОЩАНИЕ В ИЮНЕ»

Первая большая пьеса А. Вампилова «Прощание в июне» была опубликована в 1966 году в журнале «Театр» (№ 8). К этому же году относятся и первые упоминания о постановке ее на сцене. Сценическая судьба пьесы представляется вполне удачной. Уже в 1967 году (т. е. через год после публикации и первой постановки в театре драмы им. М. Ю. Лермонтова в г. Грозном) 14 театров включили эту пьесу в свой репертуар, и в течение только одного этого года она ставилась 501 раз. Потом последовал некоторый спад, и новая волна интереса к пьесе возникла в 1973—1974 годах (после трагической гибели драматурга). В 1973 году прошло более 480 спектаклей по этой пьесе в 15 театрах страны, в 1974 — 830 спектаклей в 31 театре. В столичные театры пьеса пришла в начале 70-х годов, но в периферийных широко ставилась уже с самого момента своего появления в печати. Отношение к «Прощанию в июне» театральной и литературной критики всегда было вполне доброжелательным и в то же время как бы снисходительным. Оно стало, может быть, более серьезным в середине 70-х годов, когда определилось, что это не просто комедия — еще одна в ряду так называемых «студенческих» или «молодежных» лирических комедий с нравственными проблемами и счастливым концом. В 70-е годы, особенно в 1975, когда вышел первый сборник пьес А. Вампилова, впервые представивший на суд читателей и критики все творчество драматурга в целом, «Прощание в июне» стало восприниматься как начало нового направления в современной драматургии. Конфликт и характеры «Прощания...» стали оцениваться не сами по себе, а на фоне последующих пьес Вампилова. Образ главного героя Колесова был соотнесен с образами Бусыгина («Старший сын»), Зилова («Утиная охота»), Шаманова («Прошлым летом в Чулымске»), была установлена типологическая связь между всеми этими характерами, и «Прощание в июне» заняло свое место в драматургической системе Вампилова, однако оттенок снисходительности по отношению к этой пьесе остался. Указание на «молодежность» пьесы звучит как свое-

го рода намеков на ее легковесность, на некоторое несовершенство ее в художественном отношении (причем это несовершенство молодежной принадлежностью как бы предполагается). Так, например, в статье Вс. Сахарова «Театр Александра Вампилова» читаем, что «Прощание в июне» — «ранняя, во многом еще не совершенная» пьеса. «Но уже здесь определились и герой, и основная проблема вампиловского театра...» «Эта вампиловская пьеса при всей ее подчеркнутой «молодежности» — печальная история о компромиссе, разрушившем незаурядную личность»¹. Как следует из этих цитат, достоинства первой вампиловской пьесы утверждаются не сами по себе, как объективно существующие, а словно бы вопреки собственным недостаткам. Вот как писал о пьесе В. Лакшин в 1976 году: «В первой большой пьесе «Прощание в июне» собственная тема Вампилова уже слышна, но как предвестие, обещание. Она еще не набрала силы, еще только прорезывается сквозь сюжет «студенческой комедии», то слишком замысловатой, то чересчур простенькой, в стиле факультетского капустника. Тут еще густо эффектных положений, они набросаны щедро и неразборчиво.... Автор еще не вполне верит, что может удержать наше внимание очерком характера»². Примечательно, что мнение В. Лакшина о «Прощании в июне» ничуть не изменилось и спустя пять лет: в новой статье о Вампилове, опубликованной в «Октябре» за 1981 год, он повторил слово в слово то же самое³. Точно так же и для театральных критиков мнение о «несовершенстве» «Прощания в июне» было общим местом в рецензиях на спектакли. Однако уже и тогда осознавалась некоторая неоднозначность пьесы, невозможность исчерпать ее содержание одним комедийным планом. В 70-е годы это становится совершенно очевидным.

Немаловажен тот факт, что к мысли о том, что за внешней комедийностью и парадоксальностью сюжета скрывается глубокое и серьезное содержание, литературная критика и театр пришли практически одновременно, а именно к середине 70-х годов. Это не случайное совпадение. Помимо того, что, как уже упоминалось, драматургия А. Вампилова впервые в эти годы была осознана как единое целое, как «театр Вампилова», — кроме того в 1972 году на сцене театра им. К. С. Станиславского, а в 1975 году в сборнике избранных сочинений Вампилова зрители и читатели познакомились с последней, окончательной редакцией пьесы. Опубликовано было 3 редакции (причем последняя уже после гибели драматурга). Всего же, по свидетельству жены писателя, на которое ссылается в своей книге Н. Тендитник,

¹ Сахаров Вс. Театр Александра Вампилова. — Наш современник, 1976, № 3, с. 180.

² Лакшин В. Дни и годы героев Вампилова. — Юность, 1976, № 5, с. 61.

³ Лакшин В. Душа живая. — Октябрь, 1981, № 3, с. 207.

насчитывается «около семнадцати вариантов «Прощания»⁴. Это говорит прежде всего о том, что «Прощание в июне» было для Вампилова не просто проходной, ученической пьесой, а программным произведением. Мысли, в нем высказанные, продолжали волновать писателя, требовали уточнения и прояснения. И Вампилов, будучи уже автором и «Старшего сына» (тоже в нескольких редакциях), и «Утиной охоты», и «Провинциальных анекдотов», работая над «Прошлым летом в Чулимске», вновь обращается к «Прощанию в июне», к пьесе, которая все еще по традиции именуется «студенческой комедией», годом создания которой по-прежнему (и по сей день, кстати) считается 1965 (или в иных изданиях 1966 — год первой публикации). А между тем, дистанция между 1-й и 2-й редакцией и между 2-й и 3-й — «огромного размера». И определение «ранняя пьеса» по отношению к «Прощанию в июне» (так же, впрочем, как и к «Старшему сыну») в известной мере условно.

Представляется интересным проследить, с одной стороны, функционирование пьесы, ее театральные уроки, а с другой — эволюцию текста. В данном случае мы имеем дело с такой ситуацией, когда сценическая история не только помогла прояснить и уточнить объективное содержание пьесы, выявить различные грани ее смысла, но и привела автора к необходимости переосмыслить многое в пьесе, иначе увидеть многие проблемы, конфликт, характеры героев. Пример тому — высказывания самого Вампилова по поводу постановки его пьесы в театре драмы города Клайпеды. Давая интервью для газеты «Советская Клайпеда», драматург высоко оценил исполнение роли профессора Репникова: «В пьесе это просто подлец, а на сцене он значительно сложнее»⁵. Так спектакль дал толчок к дальнейшей разработке роли Репникова, которая действительно от одной редакции к другой претерпела значительные изменения, становясь все более сложной и неоднозначной. А ведь клайпедский спектакль не единственный, который видел Вампилов: он, как известно, очень внимательно следил за сценической судьбой своих пьес. Н. Тендитник, опираясь на свидетельства родных и друзей драматурга, на собственные воспоминания о встречах с ним, утверждает, что Вампилов «смог побывать на многих премьерах «Прощания». Общение с театром помогло в работе. Различные варианты режиссерских и актерских толкований пьесы вызвали потребность отшлифовать текст...»⁶. Однако, мне думается, было бы неверно утверждать, что именно сценическая судьба пьесы и только она подтолкнула автора к дальнейшей работе над текстом. Несомненно то, что образы этой его ранней

⁴ Тендитник Н. Истинны старые, но вечные.— В ее кн.: Мастера. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981, с. 156.

⁵ Драматург говорит: «Хорошо!» (интервью с А. Вампиловым после премьеры). — Советская Клайпеда. 1966. 20 декабря.

⁶ Тендитник Н. Указ. соч., с. 156.

пьесы продолжали жить в нем и тревожить воображение, так как не нашли еще адекватного художественного воплощения (действительно, первый вариант пьесы был во многом несовершенен, авторская мысль в нем не была еще четко сформулирована). Да и сама жизнь вносила поправки в характеры и конфликты, которые тогда, в 1965 году, молодой драматург не столько, может быть, «взял из жизни», сколько угадал, интуитивно уловил совершенно новую нравственную проблему, скрывавшуюся до поры до времени за внешне традиционным конфликтом между «новатором и консерватором». Не случайно критика так много говорила о традиционном, шаблонном, привычном в этой Вампиловской пьесе и очень не сразу увидела в ней новое. И даже Н. Тендитник, публикуя в 1981 году большую монографическую работу о Вампилове (первую пока в нашей критике), пишет, что в этой пьесе еще сильна «творческая зависимость от распространенных в литературе первой половины шестидесятых годов чисто «производственных» конфликтов. Носители добра и зла слишком определенны»⁷. На этом она практически заканчивает разговор о «Прощании в июне», не уделяя внимания соотношению разных вариантов текста.

А между тем, если обратиться к трем опубликованным вариантам пьесы, несложно заметить, как от одной редакции к другой отступали на второй план черты «лирической комедии» и все большее место занимали признаки психологической драмы, сложнее и глубже становились характеры героев. В течение 6 лет шла упорная работа над пьесой, работа, в которой драматург использовал многое из того, что подсказали ему театр и критика.



Первые спектакли по пьесе в жанровом отношении представляли собой разные варианты комедии: то легкой и непринужденной (как, например, спектакль Вологодского драматического театра), то более серьезной, с элементами психологической драмы (как в театрах Таганрога, Воркуты, Грозного). Но так или иначе все особенности «Прощания в июне» напрямую выводились из понимания жанра пьесы как «студенческой комедии», или «молодежной пьесы», или «лирической комедии о студентах», или «лирического репортажа» в духе студенческого капустника и т. п. Театральная критика усматривала в жанре пьесы элементы лирической комедии, водевиля, фарса, даже оперетты. В строгом соответствии с этим оценивалась и проблематика пьесы и особенности конфликта. В театральных рецензиях 1966—1968 годов читаем:

«...события условны, аллегоричны, близки по характеру и содержанию фарсовым положениям...»⁸.

⁷ Тендитник Н. Указ. соч., с. 157.

⁸ Очман А., Санаев О. «Прощание в июне» (заметки зрителей). — Грозненский рабочий, 1966, 8 декабря.

«...События, изображенные в нем (спектакле — Т. Ж.), во-дезильны, развязка с двумя счастливыми парами скорее продиктована законами оперетты, нежели реалистической комедии, и требовать от автора сложных характеров или широких картин жизни вряд ли справедливо»⁹.

«...Спектакль в легкой, комедийной форме напоминает нам о том, что человек живет среди людей и он всегда должен оставаться человеком»¹⁰.

«...Банальный сюжет, типичный для лирической комедии»¹¹.

Надо отметить, что многие театры стремились к преодолению штампа, против которого восставал драматург в своей пьесе, но с которым ее (пьесу), как это ни парадоксально, долгое время связывали. Позволю себе еще раз напомнить слова Н. Тендин-ник, которые я уже приводила, о том, что в этой пьесе нашел свое выражение так называемый «производственный» конфликт. Однако в пьесе в рамках традиционного столкновения между «новатором и консерватором» раскрывается принципиально новая драматургическая коллизия — в душе главного героя. Вольно или невольно эта новизна обнаруживалась уже во многих из ранних спектаклей.

Театры по-разному осваивали этот привычный по форме, но такой необычный по существу материал. Например, в драматическом театре Воркуты «актеры выходят на авансцену и поют под гитару, озорно и нарочито облегченно: «Людей плохих на свете нет и нет совсем хороших. А если это не ответ, то кто ответит? Кто же?»¹². Так с помощью модных тогда, в середине 60-х годов, «зонгов» (следствие активного освоения театрами брехтовского наследия) театр дает понять, что привычные пропорции в отношениях между «новатором» Колесовым и «консерватором» Репниковым нарушены: и Репников не стопроцентный злодей, и Колесов не абсолютно добродетелен. В каждом из них перемешано и плохое и хорошее, каждый достаточно сложен. Одновременно в этих строчках и оправдание Колесову, оступившемуся, но сумевшему вовремя опомниться. Банальной, лирической комедией (банальность которой усугубляется тем, что недостаточно глубоко, по мнению рецензента¹³, раскрыт образ главного героя Колесова) осталась пьеса на сцене Тульского ТЮЗа.

⁹ Пудожгорский В. О студентах, любви и экзаменах. — Красный Север (Вологда), 1966, 30 декабря.

¹⁰ Жаворонкова Н. Отложив полуправду в сторону. — Молодой коммунист (Тула), 1968, 11 октября.

¹¹ Калашникова Л. Прощания и встречи. — Орловская правда, 1967, 19 июля.

¹² Смирнов А. Воздух молодости. — Красное знамя (Сыктывкар), 1967, 21 июня.

¹³ Жаворонкова Н. Отложив полуправду в сторону. — Молодой коммунист (Тула), 1968, 11 октября.

В 1970 году в Иркутском драматическом театре им. Н. Охлопкова была сделана попытка скорректировать жанр пьесы, трактовать ее уже не только и не столько как лирическую комедию, сколько как психологическую драму (надо учитывать при этом, что в подготовке спектакля принимал участие и сам автор, по ходу работы, как свидетельствует рецензент А. Честнова, «драматург вместе с театром, с режиссером сделали сценическую правку»¹⁴, которая, по всей вероятности, и легла в основу 2-й редакции пьесы). А между тем и в этом спектакле конфликт по-прежнему воспринимается как конфликт «между талантливым студентом-выпускником университета Колесовым и ректором, ученым-приспособленцем Репниковым»¹⁵. Театр, повсей видимости, стремился к максимально обобщенному, символическому звучанию. С этим связано и оформление спектакля: задник представляет собой «огромную развернутую книгу... Новый поворот действия — и кто-нибудь из актеров-исполнителей открывает следующую ее страницу, где символически условные контуры фигур и предметов как бы предопределяют дальнейший ход повествования...»¹⁶. В финале Колесов остается один на фоне чистой страницы, его жизнь словно начинается сначала. Репников изображается этаким запрограммированным злодеем, отчего схематизируются и его отношения с Колесовым. Характер Золотуева, и без того достаточно символический, при таком понимании конфликта и центральных образов пьесы становится и вовсе условным, а притча о взятке — назидательной иллюстрацией. И хотя театр сделал заявку на создание психологической драмы, но даже в самой хвалебной рецензии автор ее вынужден признать, что «...в спектакле не всегда раскрыты психологические мотивы, ведущие к действию»¹⁷.

Одна из самых значительных страниц в сценической судьбе «Прощания в июне» — постановка в Московском театре им. К. С. Станиславского. Премьера состоялась в октябре 1972 года, то есть сразу после гибели драматурга (однако готовился спектакль еще при его жизни). И с тех пор название этой пьесы долгие годы не сходило с афиш театра. Отзывы об этой постановке противоречивы, как и вообще вся критика о Вампилове. Одни рецензенты по-прежнему видели в спектакле традиционно «студенческую тематику», откровенно комедийную стихию, но в отличие от театральной критики 60-х годов, не отождествляли по-

¹⁴ Честнова А. Спектакль молодых. — Красное знамя (Владивосток), 1971, 15 июня.

¹⁵ Андреев В. От прощания к свиданию. — Коммунист (Саратов), 1972, 13 августа.

¹⁶ Чернышева Т. Испытание вампиловской мыслью. — Тагильский рабочий, 1976, 26 июля.

¹⁷ Маскина Н. Земляки играют Вампилова. — Красное знамя (Томск), 1975, 29 июня.

зицию театра и автора, обвиняя режиссера в недостаточно внимательном прочтении пьесы («...главный конфликт решен скорее в лирических тонах, чем в драматических... Создается впечатление, что в контакте с режиссером упрощают своих героев и актеры. Вчитываясь в пьесу, понимаешь, что А. Вампилов выписал их ближе к трагикомическому прочтению...»¹⁸; «...режиссерская установка на «молодежность» пьесы и желание актеров из всех сил смешить; коль уж написано «комедия», то пусть зритель и смеется, особо не задумываясь»¹⁹).

Другие, однако, увидели сквозь внешнюю комедийность спектакля более глубокое и серьезное содержание («...Спектакль развивается по правилам комедии положений, если не водевиля. А между тем зрителем овладевают все более серьезные размышления, из калейдоскопа шуток выявляется вовсе не шуточная главная сюжетная линия и главная проблема...»²⁰; «...Пусть внешний рисунок пьесы комедийной, это драма — драма людей, не выдержавших испытания на верность... Пьеса А. Вампилова — из разряда пьес психологических»²¹; «Пьеса исполнена внутреннего напряжения, драматизм рвется из каждого эпизода...»²²). Однако и те, кто осознавал пьесу и спектакль как психологическую драму, говорят об этом, как о каком-то странном явлении, возникающем чуть ли не вопреки желанию автора и театра. Наиболее откровенно эта мысль прозвучала в одной из рецензий: «Странная пьеса — под ее названием написано «комедия», а зрительный зал грустит почти столь же часто, как и смеется»²³. Пожалуй, только Т. Чеботаревская всерьез пытается найти в самой пьесе объективные приметы психологической сложности и неоднозначности. И хотя спектакль она тоже оценивает как «звонкий репортаж о молодости», по все-таки делает попытку включить «Прощание в июне» в систему всего творчества А. Вампилова: «...В «Прощании в июне» еще слишком много того, что принято по шаблону считать необходимым для произведений о молодежи, для «студенческой пьесы»... Мне, правда, кажется, что в «Прощании в июне» заложены зачатки другого, «зрелого» произведения Вампилова — «Утиной охоты». Во всяком случае, происхождение инженера Зилова можно попытаться искать в биографии студента Колесова»²⁴. Впрочем и здесь, как видим, уступительные интонации — критик еще

¹⁸ Колесников Е. Дорога к цели. — Кировская правда, 1974, 12 июня.

¹⁹ Игумнова Е. Только ли смешны мефистофели? — Молодой коммунист (Воронеж), 1978, 17 августа.

²⁰ Лондон Б. Серьезная комедия. — Вечерняя Москва, 1972, 27 декабря.

²¹ Дин Р. Испытание на верность. — Советская Молдавия, 1976, 13 июля.

²² Стуль М. Стоит ли спорить с автором? — Комсомолец (Челябинск), 1977, 16 июля.

²³ Сапожников М. Третьего не даю. — Вечерний Ростов, 1978, 12 июля.

²⁴ Чеботаревская Т. Такой разный Александр Вампилов. — Литературная газета, 1974, 22 мая.

не решается признаться в том, что на «Прощание в июне» следует смотреть более серьезно, чем на шаблонную студенческую комедию, что эта пьеса представляет какую-то самостоятельную ценность помимо того, что она открывает творчество одного из лучших и наименее пока разгаданных драматургов нашего времени.

Спектакль, поставленный в театре им. Станиславского, являл собой одну из наиболее плодотворных попыток соединить внешне традиционную комедийность пьесы с довольно сложным, неоднозначным и небанальным ее содержанием. Он оформлен в стиле, характерном для молодежных спектаклей 60-х годов (что вполне соответствовало мнению критики о типично-молодежной проблематике пьесы): грубые деревянные конструкции по ходу дела собираются и разбираются самими же участниками действия, превращаясь то в забор, то в стены общежитской комнаты, то в дачную веранду и т. п. Слева на протяжении всего спектакля висит табличка — знак автобусной остановки, справа — телефон-автомат. Вокруг виднеются ветви деревьев. Весь спектакль идет в бурном темпе, персонажи передвигаются по сцене стремительно, то и дело звучит ритмичная музыка. И тем более значимыми, исполненными глубокого смысла оказываются неожиданные паузы, когда герои вдруг останавливаются посреди своего движения и задумываются. Ключевыми словами спектакля оказываются слова главного героя, сказанные им Тане: «Или жить, или размышлять о жизни — одно из двух. Тут сразу надо выбрать. На то и на другое времени не хватит. Так по-моему...»²⁵. Сценический Колесов (в первых спектаклях эту роль играл В. Бочкарев, затем его сменил А. Пантелеев) и живет, не размышляя, все первое действие спектакля. И лишь расставаясь с Таней, отказываясь от нее ради получения диплома, он впервые чувствует вдруг какую-то непривычную неуверенность в том, что он говорит и делает. Ему еще не до конца ясна причина этой неуверенности, он старается подавить ее (даже и в финале, каясь и прося прощения у обманутой им Тани, он все еще пытается изобразить себя жертвой обстоятельств). В первых спектаклях существовала красноречивая деталь (второй исполнитель роли Колесова от нее отказался), смысл которой так передает один из рецензентов: «...втолковывая Тане, что им больше не следует встречаться, Колесов стоит у стены сторожки, раскинув руки, но в данный момент он напоминает не распятого Христа, пострадавшего за идею, а торчащее рядом огородное чучело. Мнимая трагедия оборачивается фарсом, герой оказывается фигляр...»²⁶ Таня уходит, а Колесов оста-

²⁵ Вампилов А. Прощание в июне. — В его кн.: Прощание в июне. М.: Советский писатель. 1977, с. 26—27.

²⁶ Михайлов Д. Ценой потери. — Молодежь Молдавии, 1976, 8 июля.

ся неслено стоять на авансцене посреди леек и корзин с цветами. Свет на сцене медленно гаснет. Это первая, пожалуй, самая длинная пауза в спектакле.

С этого момента ритм спектакля меняется. Вначале все персонажи жили на сцене совершенно синхронно: не только Колесов, но и Репников и даже Золотуев вовлечены в общий круговорот. Стремительный ритм поддерживается ссорой Маши и Букина во время их собственной свадьбы, легкой потасовкой между Колесовым и Репниковым, наконец, появлением милиционера и арестом героя на 15 суток. И лишь приход Тани в общество вызывает мгновенный, едва уловимый сбой в этом веселом беге. Впрочем, увлеченная Колесовым, она легко подчиняется его ритму и темпу жизни, усваивает его слова и мысли. Однако после решающего объяснения с Таней («...нам надо остановиться... Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео. Какой я к черту Ромео!..» — говорит он ей²⁷). Колесов начинает существовать на сцене как бы отдельно от всех остальных. Все так же бодро и весело пробегают по сцене студенты, все в том же веселом темпе мирятся Маша и Букин, не выпадает из общего ритма растерзанный Золотуев, который пришел сообщить Колесову, что ревизор не принял его грандиозной взятки. Все остались прежними, только Колесов изменился. Он как бы внутренне отстранился от всех. Он начал «размышлять о жизни». Не сразу у него это получается. По привычке он все еще пытается решить все сходу: разорвать свою сделку с Репниковым, помириться с Таней... Но привычный образ действий, привычный ритм жизни уже не дается ему. «Разве я изменился?» — говорит он ректору. «Кто однажды крепко оступился, тот всю жизнь прихрамывает», — отвечает ему Репников, не столько, впрочем, поучая, сколько вспоминая печальный опыт своей молодости²⁸. «Я не мог иначе... Я выиграл время: ты должна это понять...» — говорит он Тане. Но она уже избавилась от обаяния его слов, его энергии. «Откуда я знаю, — возражает она, — может, ты снова меня променяешь. В интересах дела. Я так не могу. Прощай...»²⁹. Тогда он рвет свой диплом. В этом поступке, как в фокусе, совместились все: и максимализм юности, и отчаянный характер героя, и его желание переиграть все сначала, и последняя дань не оправдавшему себя принципу «жить, а не размышлять о жизни». Таким образом, все режиссерское построение спектакля направлено на раскрытие характеров главных героев (и прежде всего характера Колесова), на усиление психологизма. И, несмотря на ряд просчетов, авторам спектакля удалось главное: за внешней комедийной легкостью увидеть и показать психологическую глубину характеров, за внешней стереотип-

²⁷ Вампилов А. Указанное сочинение, с. 53.

²⁸ Там же, с. 61.

²⁹ Там же, с. 63.

ностью конфликтной ситуации — новый тип нравственного конфликта и, что особенно важно, новый тип конфликта драматургического. Конфликтный стержень пьесы театр увидел не в отношениях между Колесовым и Репниковым, а в самом Колесове — в его раздвоенности, в его конфликте с самим собой. Тем самым была сделана одна из первых попыток воплотить на сцене основной драматургический принцип А. Вампилова.

Дальнейшие постановки «Прощания в июне» довольно точно выражают две основные тенденции в трактовке пьесы. Некоторые театры продолжали традиционно ставить пьесу как лирическую комедию со счастливым концом. Так например, в Башкирском академическом театре драмы им. М. Гафури (где пьеса ставилась в переводе на башкирский язык) сделали музыкальный спектакль, в котором «веселые, звонкие песни, радостные танцы... не просто музыкальное оформление, оно отражает смысл постановки, и не случайно после того, как главный конфликт разрешен в пользу правды, в пользу человеческого достоинства, — с такой легкостью вливаются в общий танец Курсаев и Таура (в русском варианте — Колесов и Таня)»³⁰. Однако основным направлением в освоении театрами этой вампиловской пьесы стало углубление психологизма, усиление драматического начала. Этот путь, безусловно, сложнее, но вместе с тем и плодотворнее, так как совпадает с собственными поисками драматурга. Сравнение трех опубликованных редакций пьесы дает возможность в этом убедиться.



Первая редакция «Прощания в июне»³¹ начинается с подробной экспозиции, в которой даются характеристики главным героям — Колесову и Репникову. Прежде чем они впервые сталкиваются, их сложные взаимоотношения уже известны читателю. В общезитни идет веселая студенческая свадьба. Все ждут Колесова:

«Серьезный. Послушайте, а где Колесов?

Красавица. В самом деле, почему нет Колесова?

...Веселый. Колесов — это тот... любимец публики?

Красавица. Он. Любимец публики, счастливчик, декант.

³⁰ Давыдов А. Радостный спектакль о нашей молодежи. — Вечерняя Уфа. 1974, 1 марта.

³¹ В дальнейшем будут рассмотрены следующие редакции пьесы: Вампилов А. Прощание в июне. — Театр, 1966, № 8, с. 140—166 (I редакция); Вампилов А. Прощание в июне. — В его кн.: Прощание в июне. Предместье. Иркутск. Восточно-Сибирское книжное издательство, 1972, с. 3—84 (II редакция); Вампилов А. Прощание в июне. — В его кн.: Прощание в июне. М.: Советский писатель, 1977, с. 5—66 (III редакция). Страницы будут указываться в тексте, причем римской цифрой будет обозначаться номер редакции, арабской — номер страницы.

Маша (засмеялась). Придет, не волнуйтесь. Наверное, до сих пор носится по улицам.

Буккин. С какой целью?

Маша. На свадьбу он обещал заявиться с самой красивой девушкой в городе.

Возгласы: «Пижон!», «Найдет!», «Заявится!» (1,142).

Внезапно выясняется, что в общежитии находится ректор, и это изменяет общее настроение:

«Красавица. Колесов, видимо, не придет. Но это даже к лучшему.

Веселый (ревнует). Странно. То вам жалко, что его нет, то опять хорошо, что его нет... Странно и таинственно.

Красавица. Дело в том, что с ректором ему лучше не встречаться.

Веселый. А что такое?

Красавица. Терпеть друг друга не могут. Ректор читал нам почвоведение, а Колесов не ходил к нему на лекции, да еще объяснился: для меня, говорит, в ваших лекциях нет ничего нового.

Веселый. Пижонство... и ничего особенного.

Маша. Вы не знаете Колесова. Ему все легко дается...

Красавица. Ему все запросто.

Маша. Как раз этого-то ректор и не может ему простить. Вы не знаете ректора» (1, 143).

Итак, силы расставлены, конфликт заявлен. Когда Колесов и Репников наконец сталкиваются, между ними завязывается настоящая потасовка, тем более, что дело происходит в темноте и Колесов не узнает своего противника. Когда ж включают свет, ситуация проясняется и еще больше обостряются отношения:

«Колесов прижал Репникова к стене, держит его за грудь и за шею. За окном стоит милиционер.

Репников (разъярен). Бандит! (Рванулся.)

В руках у Колесова остался воротник Репникова.

В окне милиционер исчез.

Хулиган! Ты мне ответишь!...

Колесов (отступил на шаг). Владимир Алексеевич! Вы?.. Вот это повезло!

Репников (поправляет рубашу). Ну негодяй!.. Вот негодяй!..

Колесов. Простите, Владимир Алексеевич...

Репников. Ну не-ет! Ты мне ответишь!

Колесов. Да-да... Конечно, я отвечу. Но в темноте вы могли бы представиться, потому что...

Репников (задохнулся). Представиться?

Колесов. Да. Ведь не мог же я узнать вас в темноте!.. Ваш воротник...

Колесов протягивает Репникову воротник, тот выхватывает его из рук. Входит милиционер» (I, 146).

В последующих редакциях пьесы нет ни диалога о взаимоотношениях Репникова и Колесова, ни драки в темноте, хотя весь сюжетный ход сохранен. Сняты слишком личные, конкретные причины конфликта, что сделало его (конфликт) более общим. После того, как зажигается свет, следует короткий и корректный диалог (во II и в III редакции он одинаков):

«Комсоргу удастся включить свет.

Колесов и Репников держат друг друга за руки.

За окном стоит милиционер.

Репников. Ах, это вы?

Колесов. Владимир Алексеевич?

Репников (комсоргу о магнитофоне). Выключите.

Комсорг выключает магнитофон.

Милиционер в окне исчезает.

Колесов. Простите, Владимир Алексеевич, но в темноте...

Репников. Вы меня не узнали. Надеюсь.

Колесов. Честное слово...

Репников. Хорошо, это мы потом обсудим, расскажите-ка нам лучше, кто за вами гонится и почему?» (II, 21—23, III, 20).

«Гонится» за Колесовым милиционер, потому что до печального столкновения с ректором он стал героем еще одного приключения: из мальчишеского озорства отправился в гостиницу, чтобы пригласить приезжую артистку на свадьбу своего друга, а аккомпаниатор Шафранский этому воспротивился, и Колесов с ним подрался. В первой редакции это событие нужно автору лишь как повод для того, чтобы «столкнуть» ректора Репникова и студента Колесова. Вся кутерьма с милицией и 15 сутками — лишь формальная, внешняя завязка, так как именно вмешательство милиции повлекло за собой приказ об исключении Колесова из университета накануне госэкзаменов, а затем и предложение ректора отменить приказ, если Колесов перестанет встречаться с его дочерью.

Во второй редакции Вампилов из этой истории выстраивает самостоятельную сюжетную линию. Гитарист Шафранский, получивший травму в драке с Колесовым, в первой редакции — виссценический персонаж, а во второй он появляется на сцене, чтобы шантажировать Колесова — требует уплатить ему, и тогда он не подаст на Колесова в суд. Так во второй редакции Колесов испытывается дважды: денежной взяткой, которую от него требует мошенник-гитарист, и своего рода моральной взяткой, которую он сам получает от Репникова.

В заключительной редакции пьесы автор отказывается от такого поворота сюжета и возвращается к первоначальному варианту: Шафранский вновь становится виссценическим персо-

нажем и в дальнейшем никак не влияет на развитие действия. Мотив шантажа, принуждения к взятке из прямого развития сюжета ушел, но ушел ради того, чтобы получить более емкое звучание в философско-психологическом плане. Своеобразным камертоном служит в пьесе образ Золотуева и связанная с ним история. Линия Золотуева непосредственного отношения к конфликту Колесова и Репникова не имеет, и этот персонаж существует в пьесе как бы сам по себе. Внешне он связан с Колесовым, так как они вместе отбывают 15 суток за хулиганство (Золотуев пытался выкопать цветок на площади), а потом, когда Колесова выгнали из университета и из общежития, он нанялся к Золотуеву сторожить дачу. На первый взгляд может показаться, что функции этого персонажа в пьесе чисто служебные, однако на самом деле он играет гораздо более важную роль. В уста этого персонажа вкладывает автор притчу о взятке, которая становится смысловым центром пьесы, своего рода индикатором, выявляющим подлинный смысл конфликта.

В первом варианте история Золотуева была просто бытовой историей про то, как продавец хотел стать директором магазина, пытался дать за это взятку, но его привлекли к уголовной ответственности. Во второй, а вслед за ней и в третьей редакции эта история отрывается от своей чисто бытовой основы и перерастает в притчу о честном ревизоре и бесчестном продавце, причем перед читателем уже не житейская ситуация, в которой сталкиваются два конкретных человека, а столкновение между носителями двух противоположных жизненных позиций. Недаром же свой рассказ Золотуев предваряет многозначительной и даже немного зловещей фразой: «Знаю я, к примеру, случай один, старичка одного знаю, так ему, грешнику, чтобы совесть свою успокоить, человека купить надо...», а автор сопровождает его исповедь ремаркой: «Сначала спокойно, потом все более увлекаясь, держит монолог о взятке» (II, 51; III, 45). Во второй редакции пьесы, где притча впервые появилась именно в таком виде, Вампилову еще не удалось до конца реализовать все ее возможности, так как история с Шафранским упрощала ее, делала примитивно назидательной. А слова Колесова о том, что честный человек способен отказаться от взятки, звучат неискренне после того, как он только что спокойно соглашается выплатить деньги Шафранскому и даже просит для этого взаймы у того же Золотуева. В третьей же редакции притча, рассказанная Золотуевым, становится действительно центром пьесы и композиционным и смысловым. К ней стягиваются все сюжетные линии. Притча — ключ к пониманию характеров Колесова и Репникова, а сам Золотуев становится своего рода двойником главных героев.

Значительным изменениям был подвергнут образ Репникова. В первой редакции, по словам самого же драматурга, это был

просто подлец (см. выше интервью газете «Советская Клайпеда»). Точнее говоря, это был образ руководителя-приспособленца и ретрограда, человека ограниченного, неумного и потому ревниво относящегося ко всему, что может повредить его авторитету в глазах окружающих. Потому-то так разъярен он, когда Колесов, не узнав его в темноте, затевает с ним потасовку, — он чувствует себя униженным, особенно, когда юный пахал говорит ему, что в темноте он мог бы и представиться. И все последующее его поведение диктуется этим чувством обиды и мести. Даже то, что он вмешивается в отношения Колесова и Тани, связано в значительной мере с тем, что дочь, увлекшись, невольно попала под влияние своего нового знакомого и перестала признавать авторитет отца («Персона! Подумаешь, воротник ему оторвали», — говорит она об отце — I, 150). Лишь отдельными штрихами намечается в образе Репникова некий второй план, возможность предположить неоднозначность этого характера. В сцене разговора с женой (после визита Колесова) Репников вдруг впервые, пожалуй, обнаруживает какие-то человеческие чувства, способные вызвать к нему сочувствие и жалость. Оказывается, в глубине души он сознает, что благополучие его внешнее, и он боится нарушить это неустойчивое равновесие в своей семье, упрощает жену: «Скажи только, что у нас все хорошо» (I, 153). Во время его последнего разговора с Колесовым на выпускном балу он приоткрывает свое прошлое: «В ваши годы, когда я рвался в науку с таким же нетерпением, со мной случилось нечто похожее... Да-да. Это произошло однажды, когда мне захотелось показаться талантливее, чем я есть на самом деле. Мой руководитель, шеф, как теперь говорят, был влиятельный дурак. Сейчас такого дурака уже не найдешь. Мой первый компромисс был в том, что я не замечал, вернее, на редкость удачно делал вид, что не замечаю глупости своего руководителя. Даже напротив... И он меня отметил, выделил. Ну и вот. А потом пошли непрерывные, я бы сказал, будничные, служебные компромиссы...» (I, 163). Однако в первом варианте все это лишь намеки, которые получают свое развитие в последующих редакциях пьесы.

Репников второй редакции — человек по-своему порядочный, не очень уверенный в себе, но стремящийся к справедливости. Его отношение к Колесову продиктовано, разумеется, прежде всего личной неприязнью (так же, как и в первой редакции), но истоки этой неприязни не в том, что непочтительный студент не посещал его лекций и едва не побил, не узнав в темноте. Колесов и Репников — противники принципиальные. Репников считает Колесова циничным, жестоким, способным на все человеком. «А за что мне вас любить? — говорит он. — Такие, как вы, мне никогда не нравились... У вас есть способности, да, но по мне так лучше бы их у вас не было. Когда надо чего-нибудь достичь, такие, как вы, на все способны. Вы несе-

тесь сломя голову, и не попадаясь на вашем пути никто угодно: ни дети, ни женщины — всех вы растолкаете. Вы циник, Колесов, вот что нехорошо» (II, 67). Во второй редакции Вампилов так выстраивает сюжет, что не столько Репников искушает Колесова, сколько сам Колесов оказывается в роли вымогателя, уподобляясь в этом Шафранскому. И хотя Репников поддается на шантаж, он вызывает в читателе, как это ни странно, больше сочувствия, чем Колесов, его позиция по-человечески понятнее и в чем-то, может быть, благороднее.

В третьей редакции два первоначальных варианта образа Репникова как бы совмещаются. Внешне это весьма респектабельный человек, уверенный в себе, умеющий наслаждаться жизнью, стремящийся к порядку и справедливости. Но за благополучной внешностью скрывается внутренний разлад, который он прячет от всех: даже перед собой старается его не обнаружить. В Колесове ему претит легкость, с которой все в жизни дается этому юноше, его прямота, открытость, уверенность в том, что «мир создан исключительно для него, в то время как мир создан для всех в равной степени» (III, 35). Репников в третьей редакции предстает человеком, всю жизнь потратившим на то, чтобы приспособиться к обстоятельствам, и вместе с тем, страдающим от этого, стремящимся найти моральные оправдания собственным компромиссам с совестью. Как Золотуев не верит в существование людей, не берущих взятки, так и Репников не желает верить в то, что есть бескомпромиссные люди. Как Золотуев одержим идеей доказать, что взятки берут все, если дать достаточно много, так же и Репников стремится «поймать» Колесова на сделке с совестью. Так в третьей редакции полностью реализуются те штрихи и наметки к характеру Репникова, которые возникли еще в первом варианте и были еще тогда поняты многими театрами. Но самые значительные изменения коснулись, разумеется, образа Колесова.

В первой редакции сразу же заявляется некая исключительность главного героя, его безусловное лидерство среди товарищей, его неординарность во всех отношениях (вспомним: «Он. Любимец публики, счастливчик, декадент», «Ему все легко дается», «Ему все запросто» — I, 142, 143). Но если в первой редакции это просто юноша, которому «все легко дается», и потому он легко ко всему относится, то во втором варианте Колесов — деловой человек, живущий по рассудку, точно рассчитавший все в своей жизни, всему знающий цену. Колесов в первой редакции, узнав о своем отчислении, реагирует весьма непосредственно: «Значит, так... Жаль, что я тогда не дал ему по шее» (I, 148). Во втором варианте — это реакция человека, который все рассчитал наперед, а ему вдруг спутали планы: «Год?... Потерять целый год!.. А вы думаете, я буду сидеть

сложив руки и ждать спокойно, чем все это кончится? Ну нет! Надо действовать. Сегодня же я должен сделать два визита...» (II, 31—32).

В первом варианте пьесы отношения Тани и Колесова завязываются как бы сами собой, немного неожиданно для обоих. Уходя из квартиры Репникова, Колесов обескуражен неудачей своих переговоров о восстановлении в университете, неожиданным оборотом разговора, но при этом не теряет чувства юмора:

Колесов. Вышло недоразумение. Ваш отец принял меня за жениха.

Таня. Это глупо с его стороны. Извините.

Колесов. Все правильно. Христа ради тут ничего не выйдет. (В дверях.) До свиданья, Таня. Передайте вашему папе, что вы мне нравитесь. Это произведет на него впечатление. (Уходит.) (I, 152).

Колесов не соблазняет Таню. Его появление в ее жизни — лишь повод, как она сама признается, для того чтобы разобраться в сложных отношениях с родителями, во многих жизненных вопросах, которые ей еще кажутся загадкой. И она сама приходит к Колесову, который представляется ей уверенным и все знающим, способным ответить на все вопросы. Этот Колесов поэтичен. Он с увлечением рассказывает Тане об альпийской траве, которую он старается «приручить», предлагает ей пробежать босиком по альпийскому лугу, и этот луг становится символом их зарождающейся любви. Тане снится, что они вместе бегут по лугу. Колесов, прося прощения за свое предательство, говорит: «Будет луг, кто побежит по нему босиком? Не могу же я один — меня примут за сумасшедшего...» (I, 165). Отношение Колесова к девушке конечно еще не серьезное, но искреннее. Поэтому, когда Репников предлагает ему перестать встречаться с Таней в обман на возможность закончить университет, он оказывается в сложном положении. С одной стороны, он не кривит душой, когда говорит Репникову: «Нет, об этом я не думал» (I, 158). И он некоторое время колеблется прежде, чем сказать: «Но теперь я должен об этом подумать» (I, 158). Хотя Таня по сути дела ничего не значит в его жизни, ему не легко объяснить ей, почему они расстаются. Его монолог взволнован и бессвязен. Он стремится убедить не только ее, но себя:

«Колесов. 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! Я прохожидец без сигарет и рекомендаций, шалопай, преферансист с мечеными картами... Слушай! Мне двадцать пять лет, а я сижу на чужой даче и чищу ружье, из которого за десять лет убили одну сороку! Двадцать пять лет! А что это? Ничего! Двадцать пять тысяч обещаний! Когда-нибудь их надо выполнять?..

А дальше? Дальше — неизвестность. Пыль. Дым. Двадцать пять тысяч неожиданностей. Риск, риск и риск... Нет, Таня, нет. Я не жених. Какой я к черту жених!

Таня. Жених... Сегодня я об этом не думала... когда шла сюда, я об этом не думала.

Колесов. О чем ты думала, о чем? О любви? Дружбе и товариществе? О счастье? Беги от меня без оглядки, я понятия не имею, что такое счастье. Не имею понятия!

Таня. Зачем ты мне все это говоришь?

Колесов. Да, зачем я тебе все это говорю?.. (Снова натывается на лейку.) Короче, нам надо остановиться. Вернее, нам не следует начинать. Днем я вел себя несколько... развязно. Это привычка. Прошу прощения. (Молчание). Если ты отнеслась к этому серьезно. Наплюй, переживи, поиграй Шопена!..

Таня. Скажи одно. Я... я тебе не нравлюсь?

Колесов. Вот-вот! Ты мне не нравишься.

Молчание. Таня уходит. Колесов смотрит вслед. Потом бредет по двору. В третий раз натывается на лейку, хватается за нее, размахивается, но опускает руку — жест скорее смешной, чем многозначительный. С лейкой в руке стоит посреди двора. Занавес». (I, 159).

В этой сцене все особенности характера героя проявляются очень наглядно. Колесов по-юношески романтичен и вместе с тем он уже осознал для себя, что в реальной жизни романтика мешает: для достижения успеха нужен точный расчет и умение приспособливаться к обстоятельствам — как раз это ему только что и продемонстрировал Репников. Вот он и пытается применить на практике полученный урок — ломает себя, чтобы не «сломать» своей мечты о науке.

Во второй редакции Колесов, как уже говорилось, практичен и расчетлив с самого начала. Его отношения с Таней уже не столь непосредственны — в них тоже проглядывает расчет. Так например, когда Колесов приходит домой к Репникову просить помощи, и получает отказ, уходя, он демонстративно, в присутствии своего недруга, говорит девушке: «Таня... Если вы в самом деле хотели мне помочь, то у меня к вам просьба. Принесите мне, пожалуйста, пачку сигарет завтра, часов в десять, на иннокентьевское кладбище. Меня туда на работу водят». (II, 44). Он не рассказывает Тане об альпийском луге, этот символ отсутствует во второй редакции. Здесь Колесову уже в меньшей степени присуще чувство юмора и мальчишеская бесшабашность. Каждое слово и каждый поступок его словно продуманы заранее и имеют совершенно определенную цель. Диалог его с Репниковым на даче наглядно это подтверждает. В первой редакции разговор начинается издали, ректор очень осторожно приступает к выполнению своего замысла, понимая, что предложение его не вполне нравственно, и опасаясь получить отпор. Он предлагает Колесову сделку «деликатно, насколько

это возможно» (авторская ремарка — I, 158) и завершает разговор уже почти уверенный в успехе: «Ну вот. Можете мне позвонить... До свидания» (I, 158).

Во второй редакции диалог начинается и развивается стремительно. Репников сразу же начинает с вопроса: «Где моя дочь?» Он взволнован, он действительно уверен, что должен спасти свою дочь от «проходимца», и если вспомнить, как вел себя Колесов все это время, то, похоже, Таня и в самом деле нуждается в спасении. Для Колесова же приход ректора не явился неожиданностью (как это было в первый редакции), и он даже не слишком скрывает это:

«Репников. Говорите, не ждали меня?»

Колесов. Не ждал.

Репников. Сомневаюсь.

Колесов. Во всяком случае не в такую рань». (II, 66)
Дальнейший диалог разворачивается «по сценарию» Колесова. Инициатива в его руках, так как он предвидит все слова и поступки своего противника:

«Репников. ...Итак, чего вы хотите?»

Колесов. Нет уж, Владимир Алексеевич. Уж раз на то дело пошло, то не вы меня, а я вас спрашиваю, чего вы хотите?

Репников. Вы знаете... Не встречайтесь с ней, оставьте ее в покое. Гоните ее от себя, исчезните, женитесь, придумайте что-нибудь... (Другим тоном.) Я слышал, деканат еще раз собирается за вас ходатайствовать. Я возражать не буду... (Небольшая пауза.) Что? Может быть, вы этого не хотите?

Молчание.

Колесов (медленно). Я должен подумать. (Небольшая пауза.) Сегодня вечером я вам позвоню.

Репников (поднимается). Прощайте.

Колесов не отвечает, и Репников уходит. Колесов сидит неподвижно и с угрюмым взглядом...» (II, 67—68)

Герой добился своего, но на душе у него беспокойно, так как он прекрасно понимает, что совершенная им сделка далека от подлинных нравственных принципов. Поэтому ему трудно начать разговор с Таней, он сбивается, но постепенно обретает свою обычную уверенность. В его речи нет романтических сравнений (как в первой редакции), а только все тот же трезвый расчет, хотя, может быть, впервые именно в этот момент герой усомнился в том, что поступает правильно:

«Колесов. Послушай... Ты спала, а я в это время... Короче говоря, я за эту ночь многое передумал. И вот какое дело: пока не поздно, нам с тобой надо остановиться... Видишь ли, ты не туда попала.

Таня. Что такое ты говоришь?.. Я не понимаю.

Колесов. Короче так: отбросим иллюзии, у нас с тобой ничего не выйдет. Это нам только показалось, что у нас с тобой что-то такое... а на самом деле... Не надо тебе со мной связываться.

Таня. Что случилось?

Колесов. Ничего не случилось. Просто я кое-что понял. Во-первых, я вовсе не тот, кого тебе надо, а во-вторых, мне сейчас некогда. У меня и без тебя забот вот так, под завязку... Вчера я вел себя несколько развязно, так ты меня извини, это у меня привычка такая...

Таня. Нет... Ты меня разыгрываешь.

Колесов. А если ты отнеслась ко всему серьезно, то забудь, выбрось из головы. Все. На этом мы с тобой поставим точку. Встречаться больше не будем. (Молчание.) Вот все, что я хотел тебе сказать.

Таня. Все?

Колесов. Все!

Небольшая пауза.

Таня. Мне уходить?

Колесов (кричит). Ну как ты думаешь?

Таня (пошла, остановилась). Все, что ты сейчас говорил, все это вранье. Лучше бы ты прямо сказал...

Колесов. Что сказал?

Таня. Что я тебе не нравлюсь.

Колесов. Вот-вот! Ты мне не нравишься!

Молчание. Таня уходит. Колесов смотрит вслед, потом вдруг хватает корзину и с яростью швыряет ее в сад. Запавес.» (II, 69—70).

Финал первой редакции оптимистичен. Герой рвет диплом, полученный ценой компромисса, и возвращает себе любовь и доверие Тани. Более того, она готова ехать с ним на край света в прямом и переносном смысле, оценив то, что из-за нее пренебрег он своим благополучием. Во второй редакции Колесов терпит полный моральный крах. Он даже лишен возможности отказаться от всех тех благ, которые были им получены в результате сделки с совестью. Диплом его, брошенный на столе, подбирает и заботливо прячет Золотуев, который в одиночестве своем привязался к Колесову и готов чуть ли не усыновить его. Не удается ему отказаться и от другого компромисса — сделки с Шафранским, для расплаты с которым друзья собрали необходимую сумму:

«Колесов. Я не могу взять эти деньги, потому что я... короче говоря, я хочу, чтобы меня посадили.

Золотуев (как радостное известие). Не посадят тебя, не волнуйся. Твой приятель уже получил — все целиком. Я с ним рассчитался.

Колесов. Идиот... (Громко, с отчаянием.) Что вы наде-
лали?» (II, 83).

Но двойная сделка с совестью уже совершилась и расторг-
нуть ее нельзя. Финальная сцена второй редакции символична.
Колесов проходит мимо забора с афишами, возле которых он
познакомился с Таней. Отдирает одну афишу за другой, пока не
наткнется на ту, с которой все началось. Долго смотрит на
нее, потом закрывает другими афишами. Невозможно вернуть
то, что прошло, невозможно исправить однажды совершенную
подлость.

В третьей редакции Вампилов восстановил многое из того,
что было изменено во второй: общее движение сюжета, ком-
позицию. В списке действующих лиц вновь появилась жена
Репникова, а следовательно, была восстановлена (хотя и с не-
которой правкой) и сцена разговора Репникова с женой, очень
важная для раскрытия характера ректора. Гитарист Шаф-
ранский опять, как и в первой редакции, стал внесценическим
персонажем, а с ним исчез и мотив второго искушения Коле-
сова. Сам Колесов в чем-то тоже ближе к первому варианту,
чем ко второму: он более непосредствен, менее расчетлив. Од-
нако в третьей редакции Вампилов вносит в характеристику свое-
го героя ряд поправок, на первый взгляд, может быть неболь-
ших, но весьма существенных. Стремясь к обобщению и типиза-
ции, драматург исключает все то, что выделяет Колесова среди
товарищей, ставит его в какое-то особое положение по сравнению
с остальными. В первой редакции Колесов в глазах своих това-
рищей выглядел «любимцем публики, счастливчиком, декадентом»
(I, 142). А затем выяснилось, что он детдомовец, что все годы
учения в университете он подрабатывал грузчиком, чтобы зара-
ботать на жизнь. Следовательно, его диплом, возможность на-
учной карьеры стоили ему очень дорого, чтобы он так легко мог
с этим расстаться. В этой ситуации поступок Колесова по от-
ношению к Тане, его попытка не потерять так трудно добытое
жизненное благополучие не вызывают возмущения. То, что он
разорвал свой диплом, обозначает не столько раскаяние, сколь-
ко вызов Репникову, Тане, Золотуеву, то есть всем, кто посмел
заподозрить его в корыстолюбии, в нечестности, поставить его
на одну доску с собой. И в финале он резко говорит бегущей за
ним Тане: «Ну что? Что тебе еще надо?.. Ты забыла попрощать-
ся?.. Это было эффектно, не правда ли? Разве нет?.. Ты доби-
лась своего... Довольна?.. А теперь иди к папе, на него тоже не-
плохо бы воздействовать» (I, 165). И только убедившись, что
Таня вполне оценила его жертву и сама готова ради него по-
жертвовать всем, он разрешает: «Тогда собирайся. Мы уезжаем
из этого города» (I, 166).

Уже во второй редакции (а вслед за ней и в третьей) исключен диалог в студенческом общежитии, посвященный исключительности Колесова и его взаимоотношениям с ректором. Здесь Колесов уже не детдомовец: он сообщает, что у него есть мать в Канске, которая не может помогать ему деньгами, и поэтому он должен рассчитывать только на себя. Из текста, таким образом, убраны все намеки на какую-либо необычность судьбы героя. Однако его исключительность среди товарищей еще сохраняется: так выстроен в пьесе его характер — характер безусловного лидера.

В тексте третьей редакции нет никаких упоминаний о биографии Колесова. От темы его сиротства и детдомовского детства осталась одна-единственная фраза, не то в шутку, не то всерьез сказанная Золотуеву: «А вы возьмите меня на воспитание... Вы сирота, я, между прочим, тоже сирота — двумя сиротами на свете будет меньше» (III, 23). Зрителю и читателю предоставляется гадать, чего в этих словах больше — действительного одиночества или мальчишеского позерства, вроде рассуждений о том, что «надо жить, а не размышлять о жизни». Во всяком случае эта деталь биографии Колесова перестала быть определяющей для его поведения, для мотивировки его поступков. Мотив исключительности Колесова снят окончательно, а следовательно, сделан акцент на типичности его характера. Трудное детство и вообще какое-либо неблагополучие в жизни перестало быть оправданием его поступков, как это было в первой редакции. Ушел из пьесы и вполне сознательный карьерист (II редакция). Перед нами молодой человек — по своему жизненному опыту, по своему отношению к жизни гораздо моложе, чем его предшественники (Колесов-I и Колесов-II). — который усвоил определенные принципы, твердо уверовал в их справедливость. Когда ему предстоит разрешить теоретическую задачу, предложенную Золотуевым: кто откажется от двадцати тысяч? — он не задумываясь дает ответ: честный человек. Но вот ему пришлось решать не теоретическую, умозрительную, а вполне практическую проблему, которая коснулась его самого. Ему предложили выбор: продолжать ни к чему, в сущности, не обязывающие отношения с девушкой, которой он, конечно, увлечен (но мало ли на свете хорошеньких девушек?), или получить возможность выпутаться из нелепой истории с милицией и благополучно закончить университет. Он не сразу понимает, что выбор не так прост, как ему вначале показалось. Он пожертвовал не Таней и не любовью к ней — любви действительно пока еще не было, а своими принципами, своим правом уверенно идти по жизни и открыто смотреть в глаза людям, уважением к самому себе, наконец. Но все-таки он сумел это понять. Финальная сцена третьей редакции почти повторяет первую, начальную сцену, действие словно бы возвращается к исходной точке, но уже на качественно ином уровне, на новом витке жизненной спирали. Спустя месяц пос-

ле первой встречи Колесов и Таня вновь встречаются на той же автобусной остановке. Но эта встреча уже не случайна — Колесов специально поджидает девушку. Из открытого окна звучат те же гаммы, что и месяц тому назад, но уже «много бойчее, чем ранней весной» (III, 65). Появляется Таня, и Колесов обращается к ней с теми же словами, что и тогда, при первой встрече. Он приглашает ее пойти с ним. «Меня вы однажды уже приглашали, — отвечает она. — Не помните?

Колесов. Помню... У меня приличная память. (Молчанье.) Не пойдете?

Таня. Нет... Счастливо оставаться.

Стоят в трех шагах друг от друга. Занавес» (III, 65—66).

Один период жизни героев закончился, начинается другой. И в эту новую жизнь они придут вроде бы такими же, как были, и в то же время иными, обогащенными опытом уже прожитых дней, уже совершенных и осознанных ошибок. Именно к этому, как мне кажется, и стремился Вампилов, вновь и вновь возвращаясь к своей ранней пьесе — показать не только и не столько способность героя совершить верный нравственный выбор, и даже не столько «увидеть саму возможность выбора»³², сколько выявить в герое способность оценивать себя и свои поступки, извлекать уроки из своих ошибок, преодолевая себя, жить дальше. Не случайно в драмах А. Вампилова («Утиная охота» и «Прощлым летом в Чулимске») герой показан не в момент совершения ложного шага, а позднее, когда приходит уже понимание пройденного, необходимость отчитаться перед самим собой. Вампиловский герой выбирает не тот или иной поступок, который ему предстоит совершить, а нечто большее — ту или иную жизненную дорогу, которая зависит не от теоретического знания нравственных принципов, а от умения быть честным перед собственной совестью. Именно таким отношением к герою объясняется оптимистическое, жизнеутверждающее звучание творчества драматурга. И в комических ситуациях «Прощания в июне» и «Старшего сына», и в драматических, на грани трагедии, коллизиях «Утиной охоты» и «Прощлым летом в Чулимске» звучит авторская вера в будущее героев и авторская симпатия к ним, совершающим ошибки, причиняющим боль себе и окружающим, но умеющим в решительную минуту оценить себя строго и безжалостно, найти в себе силы не забыть своих ошибок, а жить дальше, извлекая из них суровые уроки. Первой страницей, первой ступенью к созданию такого характера был Колесов. Потому-то так упорно возвращается автор к этому характеру: не сразу удалось ему сформулировать мысль, заложенную в него еще в 1965 году. Творческая судьба «Прощания в июне»

³² Шайтанов И. Четыре варианта одной проблемы. — Сибирские огни, 1974, № 3, с. 137.

напоминает кольцевую композицию, ставшую неременной особенностью вампировских пьес. Как в пьесах действие в финале возвращается к началу, но уже на новом уровне, так и в творчестве драматурга «Прощание в июне» начинает важнейшую страницу его «театра» и оно же завершает ее на качественно новом, более высоком уровне. Думается, что и сценическая история этой пьесы далека еще от своего завершения. На новом этапе осмысления творчества А. Вампилова театры неизбежно встанут перед необходимостью заново — более глубоко и серьезно — понять это одно из первых и в то же время одно из последних произведений драматурга.

Л. Н. Татарина

СВОЕОБРАЗИЕ СЮЖЕТОВ В РОМАНАХ УИЛЬЯМА ФОЛКНЕРА

У Фолкнера есть два типа историй: эпические (связанные с историей юга и родовых семейных кланов) и остродраматические (криминальные и приключенческие романы). К первым относятся: «Сарторис», «Шум и ярость», «Когда я умирала», «Дикие пальмы», «Сойдн, Моисей», трилогия о Сноупсах; ко вторым — «Святылище», «Авессалом, Авессалом!», «Свет в августе», «Непокоренные», «Осквернитель праха», «Похитители». Точкой отсчета служит основной сюжет, хотя эта классификация, как и всякая иная, условна, так как у Фолкнера часто происходит взаимопроникновение эпического и драматического. В «Реквием по монахице», например, эпическое и драматическое существует на равных правах. В. Диснев в своей книге «Идеи времени и формы времени» убедительно показал, что такой синтез является характерной чертой современного романа. Но у каждого писателя он решается по-разному.

Фолкнера как писателя XX века неизменно привлекали экстремальные ситуации — война, преступление, охота, убийство, различные формы насилия — но далеко не всегда они возникают в остросюжетном варианте. Так, ситуация войны чаще всего получает ретроспективное эпическое освещение. И гражданская война между Штатами, и мировые войны занимают Фолкнера главным образом их отзвуком в сердцах людей, в их судьбах, и сознании. Делается акцент на последствия войны, а не на сами события. Очевидно, сыграл роль и тот факт, что Фолкнер не был непосредственным участником войн.

Ситуация охоты также дается в воспоминаниях героев, в философском осмыслении и раздумье — повесть «Медведь».