

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.7.3>

Богданова Ольга Владимировна, Тихоненко Валентина Александровна
МОТИВНАЯ СИСТЕМА КОМЕДИИ А. ВАМПИЛОВА "СТАРШИЙ СЫН"

Статья посвящена анализу образов и рассмотрению мотивной системы комедии Александра Вампилова "Старший сын", выявлению новых компонентов художественной образности и символики пьесы. Для анализа в работе использованы основополагающие методы и принципы научного исследования, среди которых, прежде всего, интертекстуальный, типологический, мотивный, поэтологический, отчасти биографический, использованные в их взаимосвязи и дополнительности. В ходе исследования авторы статьи устанавливают новые, ранее не рассматривавшиеся критикой и литературоведением интертекстуальные связи вампиловского текста с библейскими текстами, священными книгами, исторически вбиравшими в себя всеобщие принципы и законы человеческого сосуществования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/7/3.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 16-21. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82-21

Дата поступления рукописи: 04.05.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.7.3>

Статья посвящена анализу образов и рассмотрению мотивной системы комедии Александра Вампилова «Старший сын», выявлению новых компонентов художественной образности и символики пьесы. Для анализа в работе использованы основополагающие методы и принципы научного исследования, среди которых, прежде всего, интертекстуальный, типологический, мотивный, поэтологический, отчасти биографический, использованные в их взаимосвязи и дополнительности. В ходе исследования авторы статьи устанавливают новые, ранее не рассматривавшиеся критикой и литературоведением интертекстуальные связи вампиловского текста с библейскими текстами, священными книгами, исторически вбиравшими в себя всеобщие принципы и законы человеческого сосуществования.

Ключевые слова и фразы: русская литература XX века; Александр Вампилов; пьеса «Старший сын»; мотивная система; интертекст; аллюзийный подтекст.

Богданова Ольга Владимировна, д. филол. н., профессор

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
olgabogdanova03@mail.ru*

Тихоненко Валентина Александровна

*Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток
tikhonenko.vl@mail.ru*

МОТИВНАЯ СИСТЕМА КОМЕДИИ А. ВАМПИЛОВА «СТАРШИЙ СЫН»

В современном литературоведении стала привычной высказываемая исследователями мысль о том, что в комедии «Старший сын» (1967) Александр Вампилов прибегает к реализации доминантного фабульного хода библейского сюжета о блудном сыне [3-9; 13-14]. Однако целенаправленно никто из исследователей не занимался этим сюжетом. Между тем любопытно, что рукописи Вампилова действительно обнаруживают, что драматург изначально имел его в виду, когда уже в ранних вариантах комедии давал «рабочее название» одной из сцен первой картины первого действия – «Блудный сын» [11, с. 128]. Потому можно предположить, что для писателя уже только (например) трансформация названия основных вариантов пьесы («Женихи» → «Предместье» → «Старший сын») имела устойчивый и идейно сфокусированный ракурс – непосредственную и неслучайную ориентацию на библейский сюжет, для вдумчивого реципиента выводя «видимую» аналогию «Старший сын // Блудный сын», акцентируя архаичные формулы национального сознания посредством иных мотивов и образов.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью более глубокого изучения протосвязей вампиловской пьесы с библейскими текстами, что позволит ярче осветить уникальность художественного мира одного из талантливейших драматургов XX столетия.

Научная новизна объясняется отсутствием в литературоведении работ, детально исследующих этот аспект творчества Вампилова.

Цель настоящей работы – изучить мотивную систему пьесы А. Вампилова «Старший сын», выявить новые компоненты художественной образности и символики пьесы. Данная цель обусловила необходимость решения следующих **задач**: выявление структурно-композиционных черт пьесы, выявление и анализ мотивной системы наррации; обнаружение интертекстуального поля комедии.

Если взглянуть на трансформацию жанровой дефиниции пьесы Вампилова «Старший сын», то можно заметить, что и её динамика отражает авторское стремление к обобщению и универсализации: если ранние варианты пьесы имели раздифференцированную жанровую номинацию «Несколько сцен уличных и семейных и пожар в заключение», то через определение «Комедия в пяти картинах» и «Комедия в пяти актах» Вампилов в итоге приходит к окончательной и лаконичной констатации – «Комедия в двух действиях» [1, с. 88], сводя все события к классическому жанру комедии. Однако если вдуматься в содержание пьесы и осмыслить ее основные идейно-тематические константы, то становится ясно, что собственно комедийных примет в тексте «Старшего сына» не так уж много (даже мало), скорее автор выходит на уровень осмысления жизненных перипетий – «человеческой комедии», которая разыгрывается в пространстве вампиловской пьесы.

Между тем примечательно, что текст драмы Вампилова пронизывают и другие «библейские аллюзии», поддерживая семантический план пьесы, расширяя идейные коннотации вампиловских образов, эксплицируя в ретушированной форме сакральный смысл традиционных мотивов. И в рамках (почти) библейского мотива о «возвращении блудного сына» самым близким к нему становится *мотив дома*.

Никак не связанная с основным действием картина провожания Сильвой и Бусыгиным двух безымянных девушек, открывающая пьесу, с одной стороны, становится реалистической мотивировкой попадания героев во двор к Бусыгиным-Макарской и служит сюжетным «основанием» к поиску героями «крыши над головой» именно в этом дворе, с другой – незаметно и ненавязчиво в пьесу вводится мотив дома (в данной сцене «почти дома» – первая же фраза текста гласит: «Ну вот, мальчики, мы *почти дома*» [Там же, с. 89]), заставляя

этот сквозной мотив быть изначально обозначенным и далее развиваться, усиливаться, насыщаться, возрастать до понимания (и обретения героями) истинного и сакрального дома (не только материально-физического, но и нравственно-духовного).

По ходу развития действия антитеза «улица ↔ дом» [Там же] будет целенаправленно развиваться в сторону последней слагаемой дилеммы, а все дальнейшее действие пьесы будет нацелено на концентрирование вокруг концепта «дом». Неслучайно, начиная с первых картин пьесы, все герои «направлены» драматургом *домой* и *к дому*: этот «наказ» звучит от реплики к реплике, заставляя ощущать его мощь и значимость. Дом (материальный и мистериальный) [Там же, с. 91, 93, 95] становится центром мотивной системы пьесы, ее лейтмотивом.

Между тем взаимосвязь разнообразных мотивов пьесы Вампилова обнаруживает родственность и системность, идейную близость и тематическую смежность: один мотив требует поддержки со стороны другого, третий и четвертый обеспечивают дополнительные грани и этико-эстетические нюансы первых. Так, мотив *блудного сына* породил следующий за ним *мотив дома*, а тот, в свою очередь, выводит повествование на *мотив семьи*, а точнее – (почти) библейского *святого семейства*, перерастающего рамки кровного родства и фамильного древа.

Погружение в ситуацию более чем конкретную – скорее типизированную, даже символизированную – достигается в пьесе введением в нее и *мотива смерти*. Уже в первой картине реципиенту (читателю или зрителю) становится известно о службе Сарафанова-старшего, о работе «отца семейства» в клубах и на похоронах (две неразрывно антитегичные стороны одной медали-жизни). Причем мотив смерти, в данном случае конкретизированный через вопрос Соседа: «Кого проводили? <...> Кто помер, спрашиваю» [Там же, с. 90], – разворачивается в надличностный мотив: ответом Сарафанова становится – «*(шепотом)* Человека <похоронили>» [Там же], словно бы выводя хронотоп реальных событий на уровень хронотопа бытийно-мистического, соединяя воедино конкретное и общее, настоящее и вселенское.

Если в ранних названиях пьесы «Женихи» или «Предместье» нейтрализовалось главенство того или иного персонажа, то с названием комедии «Старший сын» образ Владимира (Петровича) Бусыгина выходил на первый план.

Обращает на себя внимание, что в различных вариантах комедии образ заглавного персонажа менялся, обретая различные (нередко противоположные) свойства и черты характера, наделялся отличной манерой поведения, даже варьировал профессиональную принадлежность. Так, по утверждению С. Р. Смирнова, в одном из ранних вариантов будущий «старший сын» был поименован как «Николай Забродин – студент на каникулах» [11, с. 127], по специальности физик и, как сказано в «афишке», – «босьяк и фаталист».

Как можно судить по приведенным деталям, герой Забродин мало походил на Бусыгина, но от правки к правке характер центрального персонажа «подправлялся» и оказывался все более подходящим к мотивике *сыновней любви* и возможности (достоверности) слияния со *святым семейством*. Фамилия героя «Забродин» – от «забродить», «бродить», «забрести», по сути «заблудиться» – меняет коннотации и оказывается более нейтральной, лишенной «внутренней семантики» или связанной с прилагательным *бусый*, что означает «избура-серый, буро-дымчатый». По отдельным версиям фамилия Бусыгин могла происходить и от прозвища Бусыга, возникшего от обиходного сокращения старинного доцерковного имени Богуслав, Буслав и Буслай (*старо-славянск.* гуляка) [2, с. 29-30]. Окончательная фамилия героя утрачивала свой выраженный (в сравнении с *Забродин*) характерологический и ономаσιологический флер и начинала работать исключительно на фонетическом уровне, порождая вольные (и необязательные) ассоциации, не отвлекающие от сущности характера. Студент-физик преобразился в студента-медика, «озлобленный» фаталист превратился в психолога и выдумщика-лжеца. Желая найти временное пристанище, перемочь холод и ночь, герой высказывает случайному приятелю Сильве свои наблюдения над жизнью: «Христа ради у нас ничего не выйдет... Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их <людей> надо напугать или разжалобить...» [1, с. 96, 97].

С первых картин пьесы Вампилова становится ясно, что перед выбором (тем или иным) стоит практически каждый из героев драмы, так как мир вампиловского текста целиком опосредован и еще одним сквозным мотивом – *мотивом сумасшествия*: каждый из персонажей в тот или иной момент кем-то из героев определяется как «сумасшедший», и, соответственно, весь окружающий героев мир оказывается миром безумным (обезумевшим). «Совсем мальчик спятил!» [Там же, с. 92] – в первой же картине восклицает Макарская о Васеньке, но вскоре то же самое прозвучит и о Бусыгине, просящемся в «маленький деревянный домик» на ночевку: «С ума сошел!» [Там же, с. 95], а еще чуть позже и о Сарафанове: «Взбесились, да и только! Кто это еще?!» [Там же, с. 98]. Прежние человеческие законы («Христа ради»), как показывает драматург, повергнуты в современном мире. Однако вектор духовного поиска героев Вампилова пойдет именно в этом направлении – в выведении на передний план героев безумцев, юродивых и блаженных. Признак серьезности и разумности характера становится в мире Вампилова признаком ущербности, недочеловечности.

Как и в других пьесах Вампилова, расхожие обороты «Боже мой!» или «К черту!» по своей семантической сути становятся маркерами духовной аксиологии героев, их поведения и поступков. Так, до тех пор, пока Сарафанов не может осознать и принять мысли о появлении старшего сына, его речь сопровождают междометные восклицания «Черт знает что!..» (дважды только на одной странице [Там же, с. 106]), но, приняв «благую весть» о возвращении сына, герой-отец уже с восторгом восклицает: «Боже мой... Ну кто бы мог подумать?» [Там же, с. 111], «Боже мой!» [Там же, с. 113].

Точкой пересечения всех мотивов вампиловской пьесы становится реализация (буквализация) мотивов «Человек человеку брат» (Бусыгин) и «Все люди – братья» (название оратории Сарафанова), которые

«опредмечиваются» в тексте. Все произнесенная фраза из Библии находит не только свою материализацию, но и персонализацию. Слова о «брате страждущем, голодном, холодном», стоящем «у порога» [Там же, с. 102], воспринимаются буквально и прямолинейно вначале одним (Сильва), а затем и другими персонажами «человеческой» комедии (Бусыгин, Васенька, Сарафанов, Нина и др.). Понятие «родная кровь» [Там же, с. 108], вероятно, порожденное у Вампилова аллюзией к известному в те годы фильму «Родная кровь» (1963, режиссер М. Ершов), метафоризируется и понимается как духовная связь – неслучайно оба главных героя – Бусыгин и Сарафанов – становятся носителями (и отчасти «пропагандистами») этой «братской» идеи.

Как и образ Бусыгина, образ Андрея Григорьевича Сарафанова от варианта к варианту пьесы подвергался переработке. Если в ранних редакциях персонаж был «полковником в отставке» [11, с. 127], позже – пятидесятилетним «настройщиком», то в окончательной редакции – он шестидесятилетний музыкант, «добряк, жизнелюб», «мягкий человек» [Там же, с. 128], играющий на кларнете. Героическая профессия персонажа оказалась потесненной малогероической, возраст героя стал солиднее (вероятно, для того чтобы он «все понял и все простил»), но в итоге в персонаже сплелись важнейшие для Вампилова мотивы, и характерологический среди них – мотив творчества, мотив *творения и творца*.

«Сарафанов. <...> Каждый человек родится творцом, каждый в своем деле, и каждый по мере своих сил и возможностей должен творить, чтобы самое лучшее, что было в нем, осталось после него. Поэтому я сочиняю» [1, с. 113].

Как известно, традиционно в мировой литературе образ творца-сочинителя, как правило, есть носитель философического взгляда на мир. Однако Вампилов как будто бы «отказывается» от традиции – особенность его Сарафанова состоит в том, что его герой не разбирается в людях, он наивен и доверчив, его легко обмануть. С ним лукаво обходятся Бусыгин и Сильва, на службе он не может отстоять свои интересы, даже Сосед способен «походя» одним словом обидеть добросердечного и застенчивого персонажа [Там же, с. 89].

Герой Вампилова – не философ и не психолог, он «блаженный» (именно так называет его бывшая жена [Там же, с. 130]), «ненормальный» (так характеризует Сарафанова дочь [Там же, с. 131]), «сумасшедший» (говорит ему Васенька [Там же, с. 147]). Но в комплексе библейских аллюзий, которые порождает вампиловский текст, образ Сарафанова коррелирует с образами христовых юродивых и блаженных. Неслучайно Бусыгин после ночной беседы с «отцом семейства» заключит: «Этот папаша – святой человек» [Там же, с. 117].

На композиционном уровне личность «святого» Сарафанова становится некоей вертикалью, которая концентрирует персонажей вокруг этой незримой оси, выявляя в них то лучшее, что скрыто под их циничным поведением. Отец «святого семейства» любит собственных детей (четырнадцать лет назад оставленных их матерью), готов принять «как родного» обманувшего его Бусыгина, впустить в семью Макарскую (которая много старше влюбленного в нее сына Сарафанова), даже допустить, что и Сильва попросится стать его «приемным сыном» («Он тоже хочет, чтобы я его усыновил?») [Там же, с. 106]. Образ блаженного Сарафанова источает те невидимые центростремительные силы, которые связывают героев воедино, порождая образ большой и дружной – единой – семьи.

При появлении пьесы «Старший сын» критика осуждала Вампилова за создание образа ловкача и обманщика Бусыгина. Вампилов возражал: «Содержание этой претензии, помимо чистосердечного непонимания того, что в жизни порядочно и что непорядочно, суть демагогия и нахальное невнимание к тексту» [Цит. по: 10, с. 214]. Действительно, если вдуматься, то мотивация поведения героя окажется совершенно иной. Персонаж Вампилова, оказавшись со случайным приятелем на улице холодной весенней ночью, готов постучаться в любую дверь, чтобы его (их) приняли и пригостили. Он обращается за помощью к Соседу, к Макарской, по указке Бусыгина Сильва делает попытку постучаться в одну из квартир большого дома – но везде герои получают отказ. В данной ситуации важно, что Бусыгин *надеется* на помощь людей, он рассчитывает, что люди им помогут «Христа ради». Он верит людям. И только тогда, когда герои ото всех вокруг получают отказ, в Бусыгине пробуждается современное знание «психолога» – разжалобить и обмануть. Другими словами, первоначальная интенция героя Бусыгина очень человеческая, по своей сути христианская. Но современный мир «забыл» о христовой взаимопомощи, утратил представление о том, что «все люди братья», – и для Бусыгина вступает в силу закон новой жизни, принципы новой психологии. Однако нахождение рядом с «блаженным» Сарафановым возвращает Бусыгина к его исконным представлениям о человеческой доброте и взаимопомощи, потому он так легко и быстро распознает в Сарафанове «святого отца» и возвращается к себе истинному, чувствующему человеческое родство и братство.

Сарафанов смешон с точки зрения законов современной действительности, он кажется «неудачником», не достигшим успеха в жизни, но в «сумасшедшем» мире вампиловских героев (Нина – Бусыгину: «Поздравляю, ты попал в сумасшедший дом!» [1, с. 121]) нравственные ориентиры возвращены драматургом к библейским заповедям – «Все люди братья». И «...люди должны доверять друг другу» [Там же, с. 102]. И еще – «...не дай-то Бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову» [Там же, с. 117]. Рядом с идеей человеческого родства звучит мотив *доверия*, и следующим шагом должна ожидаемо оказаться *вера* (или *Вера*). Расхожее выражение «не дай бог обманывать...» (в советских изданиях, конечно, со строчной буквы) заставляет вспомнить о святой заповеди «Не солги». И, таким образом, весь текст вампиловской драмы оказывается словно пронизанным вселенскими заветами, более двух тысячелетий знакомыми человечеству.

С точки зрения Вампилова, современный мир отказался от библейских заповедей, забыл их – потому герой, который ведет себя по-человечески, воспринимается окружающими убогим, юродивым, блаженным. Его жизненная позиция воспринимается как болезнь, как сумасшествие. Окружающий мир забыл о тех нравственных

нормах, которые органичны Сарафанову, потому малопонятны те главные принципы, что хочет донести блаженный герой Вампилова до людей, оставить этот завет в мире после себя – оставить посредством детей его большого (все возрастающего) «святого семейства».

Примечательно одно обстоятельство, которое архаизирует текст, придает драматургическим мотивам пьесы налет «старозаветности». Уже одна из первых фраз, которая звучит из уст Сарафанова, маркирована если не вышедшими из употребления словами, то явно устаревшей стилистикой. Первая реплика Сарафанова, обращенная к Макаарской: «Наташа, милая, простите... но вы нужны мне сию минуту» [Там же, с. 98]. Реплика героя выстроена слишком красиво и правильно, чтобы не обратить на себя внимания – особенно редко употребляемое «сию минуту».

В другой раз, по возвращении от Макаарской, разговаривая с Васенькой о неожиданном появлении «старшего сына», Сарафанов произносит: «Чтобы быть моим сыном, ему надо на меня походить» [Там же, с. 107]. И Васенька откликается: «Папа, он на тебя походит» [Там же]. Законы современного языка вместо слова «походит» могли бы предложить лексему «похож», но Вампилов использует устаревшее в стилевом плане слово и дублирует (подчеркивает) его в ответе сына. «Высокий слог» речи музыканта-неудачника почти диссонирует с упрощенно-примитивными высказываниями героев (например, Сильвы).

Заметим, что вместо слово *семья* Сарафанов использует более «высокую» (хотя отчасти и иронизированную) словоформу «семейство» («Как вам нравится это семейство?» [Там же, с. 122]), приближая(сь) к концептуальному понятию «святое семейство».

Но особенно «выбывающей» из стилистики современного образа жизни становится деталь – фамильная серебряная табакерка, которую Сарафанов хочет подарить «блудному сыну» [Там же, с. 119]. В подобном ритуале, происходящем в мире советских ценностей, архаично все: и сам акт передачи ценности, и *табакерка*, семейная реликвия. В условиях 1960-х годов подобная сцена должна была выглядеть устаревшей и несвоевременной. Табакерка, тем более серебряная, давно вышла из обихода. А предметом передачи некоей ценности наследнику в советской действительности (и литературе) мог быть (в лучшем случае) клинок, нож или ружье. Вампилов отказывается от столь «идеологической» атмосферы и избирает серебряную табакерку, словно бы напоминая о давней традиции, трепетно сохранявшейся в аристократических дворянских семьях прошлых веков. Тем самым Вампилов как бы встраивает своего героя (героев) в историческую перспективу (точнее респективу), уходящую корнями если не на полтора тысячелетия в древность, то хотя бы на столетия в прошлое (как известно, табакерки были излюбленным подарком екатерининской эпохи, можно вспомнить и образ Болконского-старшего в «Войне и мире» Л. Н. Толстого). Заменить табакерку на шкатулку (более приближенную к современности) Вампилову было легко, однако драматург этого не сделал, желая «состарить» линию преемственных связей, поколений, времен. Более того, передаче у Вампилова служит не столько сама серебряная табакерка, сколько те духовные ценности, которые должны наследовать дети от родителей. То «самое главное», что *обязан* передать отец сыну, «потому что никто не сделает этого, кроме <него>» [Там же, с. 111].

Как показывает Вампилов, сарафановские – человеческие, библейские – заветы подхватываются детьми героя: Васенька доверяет незнакомым ночным гостям, Нина отказывается от возможности прочно и надежно (но без любви) устроить свою жизнь, Бусыгин готов взять на себя заботу о чужом отце (человеке, которого прежде не знал). Посвященные в «профессиональную» тайну отца (игра на кларнете в клубе и на похоронах, а не работа в симфоническом оркестре), родные дети Сарафанова молчат об этом, щадя отцовские самолюбие и гордость [Там же, с. 130], а «блудный сын» Бусыгин даже философски обосновывает важность такого служения людям: «Папа, о чем ты грустишь? Людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют. Где еще быть музыканту, если не на танцах и похоронах? По-моему, ты на правильном пути» [Там же, с. 146].

Как уже было сказано, действие из большого города Вампилов сознательно переносит в предместье, полковника в отставке превращает в музыканта, образы детей Сарафанова – Нины и Васеньки – становятся от редакции к редакции все *проще* и *обыкновеннее*. Первоначально Нина должна была носить имя Эмма [11, с. 127], позже Оленька, в рукописях героиня – «девушка, пробивающаяся на сцену» [Там же, с. 128] (занималась хореографией). Но постепенно образ Нины упрощается, приближается к образу «многих» и «средних» – в «Предместье» она становится закройщицей, в «Старшем сыне» – портнихой [1, с. 116]. Артистические задатки героини (хореография – редкая профессия и достаточно поздно возникшая по времени) драматург «снижает» (или «возвышает») до обычных женских необходимых и жизнью мотивированных занятий – закройщица или портниха. В обоих случаях Нина оказывается в идейно значимой близости к библейским заботам женщины – ткачихи, например, и, как следствие, портнихи (именно этими обязанностями, наряду с приготовлением пищи, и должны были заниматься женщины в древности).

Васенька – младший сын Сарафанова – наделен чертами характера тонкого, ранимого, нежного. Рассказывая о сыне во время ночного разговора с Бусыгиным, Сарафанов таким образом характеризует Васеньку: «Он у нас слишком чувствителен. Говорят, тонкая душевная организация...» [Там же, с. 114]. Душевность, присущая характеру отца, наследуется его сыном. Правда, усиливая реализм образа, герой прибавляет: «...я думаю, у него просто нет характера» [Там же]. «Тонкая душевная организация» и «отсутствие характера», по Вампилову, в современном мире становятся синонимами: достоинство для одних – в глазах других воспринимается недостатком.

То, что в действительности отец и члены его семейства не корят Васеньку за «отсутствие» у него характера, пропуская в тексте на уровне образной символики. Как известно, «нежная душа» Обломова была в романе И. А. Гончарова устойчиво сопоставлена с образом голубя – его «голубиной нежностью». В тексте

Вампилова «тонкая душевная организация» юного героя тоже передается через сравнение с голубем: Макарская то иронично бросит Васеньке: «А, прилетел, голубь» [Там же, с. 135], то просительно-нежно назовет его «голубчик» [Там же, с. 136]. И следует признать, что в данном случае сравнение с голубем, интертекстуально связанное с романом Гончарова, имеет малую смычку с образом национального обломовского типа. У Вампилова голубь – воплощение чистоты (еще одна интертекстема – теперь к драме «Гроза» А. Н. Островского), а на фоне библейских параллелей, порождаемых вампиловским текстом, еще и к образу голубя – Божественного духа, одной из ипостасей Божественного присутствия в мире.

В этом смысле «незлюбивые» характеристики-определения, которыми наделяют героя окружающие его персонажи – «дурачок» [Там же, с. 128], «идиотик» [Там же, с. 137], «Да ты что, совсем спятил?» [Там же, с. 101], «рехнулся» [Там же, с. 122], – усиливают в образе героя те же слагаемые, что и в характере Сарафанова-старшего: черты безумца, сумасшедшего, юродивого, блаженного, истинного сына своего отца.

Для всех членов семьи Сарафанова чувства и эмоции предпочтительнее рационализма и прагматизма. Потому (почти) серьезная Нина (Сарафанов: «Она очень серьезная. Я даже думаю, что нельзя быть такой серьезной» [Там же, с. 116]; Васенька: «Папа, я серость, это давно известно. Зато у тебя есть дочь. Она серьезная, умная, красивая...» [Там же, с. 121]) поначалу решится выйти замуж и уехать с Кудимовым, но в итоге все же останется в предместье с отцом и братом, нуждающимся в ее поддержке и помощи. Нине принадлежат слова: «Я папина дочка. Мы все в папу. У нас один характер...» [Там же, с. 150].

И действительно, все члены семейства Сарафанова – родные и приемные – с точки зрения прагматики и рациональности могут показаться сумасшедшими («Вы сумасшедшие» [Там же, с. 152]), «ненормальными» («Да, ты ненормальный» [Там же, с. 150]), «психами» («Папа твой псих, и ты такой же» [Там же, с. 126]) – «Хороша семейка. <...> Семейная шизофрения!» [Там же, с. 149], – но именно таких героев не хватает Вампилову в современном мире. И потому он апеллирует к далекому многовековому прошлому, аллюзийно напоминая о религиозных первоосновах нравственности и морали, о забытой в советской реальности Библии и Вере. Неслучайно мотив чистоты пронзает весь текст пьесы – начинает звучать с расхожего выражения «вывести на чистую воду» [Там же, с. 108], но затем сростается с мотивом прожить с «чистым сердцем» [Там же, с. 143] и принять в свою семью «блудного сына» «от чистого сердца» [Там же, с. 156].

Следует заметить, что в подобном восприятии *желанного* героя Вампилов близок Василию Шукшину, который, как известно, считал подлинным героем литературы «дурачка»: «Герой нашего времени – это всегда “дурачок”, в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда этого времени» [15, с. 402]. Неслучайно Наталья Макарская, наблюдая в финале пьесы сцену воссоединения семьи Сарафановых, произносит очень по-шукшински: «Чудные вы, между прочим, люди!» [1, с. 156]. И эта отсылка явно указывает на тип шукшинского «чудика», главного героя рассказа «Чудик», чудачества которого сродни чудесам блаженной души и чистого сердца.

Таким образом, можно **заключить**, что хронотоп пьесы «Старший сын» оказался у Вампилова «двойственным», сдвоенным, вобравшим в себя реалии сегодняшнего дня и приметы прошлого, бытийно-библейского. Религиозные мотивы «все люди – братья», «возвращение блудного сына», «святое семейство», «козел отпущения», «кающаяся Мария Магдалина» и др. пронизали мотивику современной пьесы, наполняя ее внутренним смыслом, глубинной интерпретацией, метафорикой поэтической образности. Библейские образы юродивых и блаженных проступали за образами обычных и обыкновленных героев пьесы Вампилова, прочерчивая в их характерах внесиюминутные составляющие. Кольцевая композиция позволила Вампилову вывести еще один библейский образ – вечности, змеи, кусающей собственный хвост, – «уроборос», тем самым придавая сиюминутным событиям современности глубину вневременности, всемирности, всечеловечности.

Список источников

1. Вампилов А. Старший сын // Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1982. С. 88-157.
2. Веселовский С. Б. Ономастикон. М.: Наука, 1974. 382 с.
3. Григорай И. В. «Прощание в июне» и «Старший сын» А. Вампилова в контексте отечественной драматургии 1960-х гг. // Проблемы литературных жанров: материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Том. гос. ун-та (8-10 дек. 1998 г.). Томск, 1999. Ч. 2. С. 203-206.
4. Гушанская Е. М. Александр Вампилов: очерк творчества. Л.: Советский писатель, 1990. 320 с.
5. Деменева К. А. Жанровые особенности многоактных пьес А. Вампилова: автореф. дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 2008. 20 с.
6. Денисова Т. Н. Концепция героя в русской драматургии второй половины XX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Архангельск, 2014. 22 с.
7. Зборовец И. В. Драматургия Александра Вампилова: проблема характера, художественное своеобразие: автореф. дисс. ... к. филол. н. К., 2003. 24 с.
8. Кузнецова Н. М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А. В. Вампилова: автореф. дисс. ... к. филол. н. Иркутск, 2004. 25 с.
9. Липовецкий М. Н. «Шестидесятники» как потерянное поколение: трагикомедии Александра Вампилова // Континент. 2000. № 104. С. 336-348.
10. Распутин В. Г. «Александру Вампилову исполнилось бы нынче пятьдесят...»: переписка А. Вампилова с Е. Якушкиной // Новый мир. 1987. № 9. С. 210-221.
11. Смирнов С. Р. Драматургия А. Вампилова: закономерности творческого процесса: дисс. ... д. филол. н. Иркутск, 2006. 317 с.

12. Сушков Б. Ф. Александр Вампилов: размышления об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга. М.: Советская Россия, 1989. 164 с.
13. Тендитник Н. С. Перед лицом правды: очерк жизни и творчества Александра Вампилова. Иркутск: Сибирь, 1997. 142 с.
14. Туровская М. И. Вампилов и его критики // Сибирь. 1976. № 1. С. 180-192.
15. Шукшин В. М. Нравственность есть Правда // Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 5-ти т. Барнаул: Вента, 1992. Т. 5. Рассказы. Публицистика. С. 401-413.

SYSTEM OF MOTIVES IN A. VAMPILOV'S COMEDY "THE ELDEST SON"

Bogdanova Ol'ga Vladimirovna, Doctor in Philology, Professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
olgabogdanova03@mail.ru

Tikhonenko Valentina Aleksandrovna
Far Eastern Federal University, Vladivostok
tikhonenko.vl@mail.ru

The article is devoted to the analysis of images, the consideration of motive system in Alexander Vampilov's comedy "The Eldest Son", and the identification of new components of the artistic figurativeness and symbolism of the play. For the analysis, the authors use the synthesis of the fundamental methods and principles of scientific research, among which, first of all, intertextual, typological, motive-based, poetological and partly biographical ones in their interrelation and complementarity. In the course of the research, Vampilov's text intertextual relations with biblical texts, sacred books that historically incorporated universal principles and laws of human coexistence are ascertained; these intertextual relations are new and have not been previously considered within criticism and literary studies.

Key words and phrases: Russian literature of the XX century; Alexander Vampilov; play "The Eldest Son"; system of motives; intertext; allusive subtext.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 14.05.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.7.4>

В статье исследуется взаимосвязь между творчеством Дж. Свифта и романом Л. Н. Толстого «Воскресение», интерес к которому в связи с всплеском «христианизации» общества вновь актуализировался. Утверждается, что в «Воскресении» проблемой является соотношение идеологии и художественности, что выражается в «тезисности», иносказании, притчеобразном повествовании, дидактизме. Эти особенности романа позволяют целенаправленно установить аналогии с творчеством Свифта (на уровне заглавия, в семантике антропонимов, в описании Евхаристии) и различие на уровне замысла авторов. Впервые обращается внимание на доказательства близости писателей как художников слова и их противоположности как мыслителей одновременно.

Ключевые слова и фразы: Л. Н. Толстой; Свифт; роман; памфлет; «Воскресение»; «Сказка бочки»; «Путешествия Гулливера».

Виноградова Оксана Николаевна

Вологодский государственный университет
oksana_kist@mail.ru

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ВОЗЗРЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО В РОМАНЕ «ВОСКРЕСЕНИЕ» С ИДЕОЛОГИЕЙ ДЖ. СВИФТА

На рубеже XX и XXI столетий со всей очевидностью **актуализировался** интерес к творчеству Л. Н. Толстого: все чаще возникает требование, адресованное к Православной церкви, с просьбой «реабилитировать» писателя. В этой связи проблематика его последнего романа – «Воскресение», к которому обращено наше исследование, – представляет широкое поле для изучения принципиальных моментов, которые привели к разрыву Толстого с православием. Одним из них было выраженное в романе отрицание Толстым официальной церкви с её обрядами. Между тем в этом Толстой был не оригинален, хотя редко кто из исследователей, согласных с подобным утверждением, проводит при этом параллель с творчеством другого писателя – Дж. Свифтом. Краткое сопоставление романа Толстого «Воскресение» с творчеством Дж. Свифта и является **целью** настоящей работы. Цель определила **задачи** исследования: проанализировать роман Л. Толстого «Воскресение» и произведения Дж. Свифта; выявить сходства и различия воззрений русского и английского писателей.

Исследования о влиянии творчества Дж. Свифта на творчество Л. Н. Толстого крайне малочисленны; хотя, казалось бы, это необъятная область для изучения. На тему «Свифт и Толстой», в частности, о значении романа «Воскресение» [13, т. 32] в этой теме, больше всего написал в 1939 году М. Ю. Левидов [7], также вскользь затронул эту тему в том же году философ Г. Лукач [8, с. 44]. Немногочисленны труды, где исследуется