

DOI: 10.31860/0131-6095-2025-3-107-117

© Д. К. БАРАНОВ

## КОМПОЗИЦИЯ ПЬЕС А. В. ВАМПИЛОВА: УХОД ОТ ОФИЦИАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ?\*

За полувековую историю вампиловедения крайне небольшое по объему творческое наследие драматурга было хорошо изучено. Это подталкивает исследователей к поиску новых ракурсов рассмотрения знакомого материала, которые помогут осмыслить драматургию Вампилова как динамически меняющуюся, но единую художественную систему. Таким ракурсом может стать анализ ключевых произведений — многоактных пьес — с точки зрения отклонения от соцреалистических композиционных норм, которые еще хорошо чувствовались в теории и практике официальной драматургии 1960-х годов.

Тема вписанности Вампилова в официальную культуру, конечно, поднималась неоднократно. Общим местом стали представления о том, что пьесы автора выделяются на фоне произведений тех лет,<sup>1</sup> а вампиловские персонажи, в которых правдиво изображаются характеры людей эпохи,<sup>2</sup> не похожи на героев официальной литературы. Исследователи приходят к мысли, что и автор, и его персонажи видят зазор между реальностью и тем, как ее рисует идеология.<sup>3</sup> Драматург достоверно изображает современность, при этом показывая, что реальность сложнее, чем то, как ее описывает официальная культура.<sup>4</sup>

Рассуждения о том, почему произведения Вампилова не вписываются в стандарты эпохи, преимущественно касаются тем, характеров, общей деидеологизированности<sup>5</sup> пьес, а не их композиции и частных черт поэтики. Между тем в официальной советской культуре идеологические нормы неотделимы от, казалось бы, чисто эстетических. На тесную связь поэтики и политики указывали неоднократно,<sup>6</sup> и это естественно: границ между эстетическим, этическим, идеологическим, политическим в самом деле не существовало для художественной теории советского времени, и особенно это затрагивало сферу театра, ведь театр должен был быть сосредоточен на изображении

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН («Соцреализм „постмортем“ (Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970-е — 1980-е годы)»).

<sup>1</sup> Деменева К. А. «Старший сын» А. В. Вампилова: становление родовой утопии // Палимпсест: Литературоведческий журнал. 2019. № 2. С. 77–88; Лепишева Е. М. Свои «чужие»: тенденции развития русской и белорусской драматургии последней трети XX — начала XXI века // Семиотические исследования. 2021. Т. 1. № 3. С. 40.

<sup>2</sup> Журчева Т. В. «Шутить и век шутить»: образ насмешника и ирония как мироотношение в русской драматургии от Чацкого до наших дней // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. 2016. № 3. С. 44–50.

<sup>3</sup> Чепурная В. А. Диалектика «несчастливого сознания» в драматургии А. В. Вампилова // Современная культурология: проблемы и перспективы: Сб. статей молодых ученых. Саратов, 2019. Вып. 5. С. 131–138.

<sup>4</sup> Семенова Н. В. Драматургия А. В. Вампилова и позднесоветская повседневность // Материалы к Новой академической «Истории русской литературы»: Сб. СПб., 2023. С. 480–487; Тихоненко В. А. Особенности сюжета в драмах А. Вампилова «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске» // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2015. № 10. С. 125–126.

<sup>5</sup> Каппушева Л. М. Эзопов язык как способ ритуального разрушения советской идеологии в драматургии второй половины XX в. // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. № 3. С. 192.

<sup>6</sup> Вьюгин В. Ю. Политика поэтики: очерки из истории советской литературы. СПб., 2014; Гройс Б. Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013; Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики: В 2 т. М., 2020, и др.

современности, на решении актуальных общественных вопросов.<sup>7</sup> Драматическая борьба, конфликт, столкновение характеров — все это виделось органичным отражением борьбы (идеологической, политической), организующей движение реальной жизни, и сама стилистика разговоров о сущности драматургии предполагала проведение постоянных параллелей между внетекстовой действительностью и композиционными особенностями пьес.<sup>8</sup>

Так, например, еще в известной работе конца 1950-х годов «Что такое социалистический реализм» А. Д. Синявский отмечал, что соцреалистическое требование счастливого финала обусловлено устремленностью официальной идеологии в светлое будущее<sup>9</sup> — и эта же логика рассуждений — только с положительной окраской — воспроизводилась в театральной критике 1960-х, когда считалось, что, что бы ни происходило в советской пьесе, она должна быть жизнеутверждающей, ведь «общество строителей коммунизма оптимистично по своему характеру».<sup>10</sup>

В логике советской — в том числе постсталинской, оттепельной — культуры отход от эстетических норм советской драматургии воспринимался как проблема содержательная,<sup>11</sup> а значит и идеологическая. Именно такого взгляда придерживались театральные чиновники. Показательна переписка Вампилова с Е. Якушкиной — заведующей литературной частью Московского драматического театра им. Ермоловой. Какие-то замечания, которые театральные чиновники делали в связи с пьесой «Старший сын», можно счесть безусловно идеологическими (например, возмущались, что Кудимов — военный в первом варианте комедии — представлен в скверном свете).<sup>12</sup> Какие-то, казалось бы, касались чисто художественных аспектов (например, использование Вампиловым невероятных случайностей при построении сюжета).<sup>13</sup> При этом в целом то, что позволяет себе Вампилов как драматург в «Старшем сыне», воспринималось как идеологическое нарушение: «Был большой крик! Главное, довели даже Валентина Ивановича <...> Сапетов орал: „Если так будешь руководить, то положишь на стол партийный билет!“ <...> „Валюнька“ очень разъярился и орал, что и у него билет с 1942 года и он знает лучше Сапетова, что можно ставить и что нельзя».<sup>14</sup>

В чем же структурные отличия вампиловской драматургии от того, что предлагал официальный театр? Общим местом является представление о том, что в художественной системе Вампилова на первый план выдвигается внутренний конфликт, а не внешний, внутренний мир героев, а не их поступки.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> «Современность — главное содержание нашей работы... — эта мысль определяла направленность пленума Правления Союза писателей СССР, посвященного драматургии театра, кино и телевидения» (Драматургия и время: Сб. статей. М., 1974. С. 3).

<sup>8</sup> См.: *Альтман И. Л.* Драматургия. М., 1936; *Чечетин А. И.* Драматургия театрализованных представлений. М., 1981, и др.

<sup>9</sup> *Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж, 1988. С. 20–22.

<sup>10</sup> *Пименов В. Ф.* Современность и проблемы драматургии // Пименов В. Ф. Жизнь, драматургия, театр. М., 1966. С. 204.

<sup>11</sup> Ср.: «Бытующие в буржуазном искусстве теории дедраматизации и дегероизации, сущность которых сводится к разрушению не только формы, но и содержания драмы, выражают распад сознания, бесперспективность творчества художников» (*Фролов В. В.* Советская драматургия сегодня. М., 1963. С. 15).

<sup>12</sup> Ему было бы ныне пятьдесят... Переписка А. Вампилова с Е. Якушкиной // Новый мир. 1987. № 9. С. 213.

<sup>13</sup> Там же. С. 215.

<sup>14</sup> Там же. С. 213.

<sup>15</sup> *Тендитник Н. С.* В битве за человеческие сердца // Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца: Критические заметки. Иркутск, 1975. С. 88–105; *Моторин С. Н.* Композиционные особенности пьес А. Вампилова // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2009. № 1 (22). С. 69–75, и др.

Отметим, что конфликт как таковой традиционно считается «центром» художественной структуры пьесы, определяющим основные переменные композиционной структуры: от расстановки героев до логики сюжетного развития. Именно на этом представлении строится наиболее авторитетный учебник драматургии эпохи — труд В. М. Волькенштейна, выдержавший пять изданий с 1937 по 1969 год: «Драма как действие, как борьба, как развитие конфликта — вот основная тема моей книги».<sup>16</sup>

Неудивительно, что специфический характер конфликта ложится в основу наиболее убедительной на сегодняшний день концепции эволюции вампиловской драматургии: имеется в виду восходящее минимум к Ю. Смелкову<sup>17</sup> представление о том, что чем дальше, тем слабее выражен конфликт внешний и тем больший акцент на конфликте внутреннем.

При этом в эстетической теории эпохи внутренний конфликт признавался возможным в литературе, но не на сцене или в кино.<sup>18</sup> Получается, что Вампилов в каждой следующей многоактной пьесе уходит все дальше от того, что было привычно в официальной советской драматургии. Эту мысль стоит развить.

Как будет продемонстрировано, в рамках той или иной пьесы Вампилову важно сохранять намеки на узнаваемые зрителем сюжетно-композиционные шаблоны — но в то же время деконструировать эти шаблоны, создавая впечатление более сложной художественной реальности, приближенной к жизни. Чтобы это обнаружить, стоит обратить внимание не только на общий характер конфликта, но и на другие константы драматургической эстетики.

Многие из них были отражены, например, еще в труде И. Л. Альтмана 1936 года и дошли до вампиловских времен в работах того же Волькенштейна и других теоретиков. Так, одной из наиболее значимых черт советской драматургии объявлялось следующее: характеры персонажей, их действия, события, конфликт, композиция — у каждого элемента пьесы должна быть своя частная функция, цель, и все вместе эти элементы направлены на решение единой, главной художественной задачи произведения. «Действие без цели есть бессмысленное действие», — отмечает Альтман, ссылаясь на Маркса, и добавляет, что не стоит «вводить людей в бессмысленную трату времени для просмотра малосодержательных, не проникнутых ясной целью пьес».<sup>19</sup>

Цель пьесы (преимущественно дидактическая) должна быть ясна, как и этическая, идеологическая позиция автора и его героев — это другой важный принцип. Альтман так описывает драму «высокой социалистической мысли и социалистических чувств»: «Режиссер, актер, зритель будут взяты такой драмой за шиворот и введены в курс идей и интересов автора. От этого выиграем мы все».<sup>20</sup>

Требования идейной ясности и подчиняющей себе всю структуру произведения четкой цели — ведущие мотивы сборника «Драматургия и время», вышедшего через два года после смерти Вампилова (1974). В сборник вошли материалы пленума Правления Союза писателей СССР, посвященного драматургии театра, кино и телевидения, и тематически соответствующие им статьи из «Литературной газеты». Наравне с упомянутыми мотивами там

<sup>16</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1969. С. 7. Ср. также: «Классическое построение — ряд рельефных столкновений в нарастании действия — свойственно любому жанру советской драматургии, драме и комедии» (Там же. С. 229).

<sup>17</sup> Смелков Ю. Театр Вампилова — пьесы и спектакли // Литературное обозрение. 1975. № 3. С. 92.

<sup>18</sup> Фролов В. В. Советская драматургия сегодня. С. 3, 7; Туркин В. К. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М., 1938. С. 104–159.

<sup>19</sup> Альтман И. Л. Драматургия. С. 23.

<sup>20</sup> Там же. С. 26.

присутствует еще один, не менее важный — требование к изображению безусловно положительного героя, который должен служить образцом для подражания.<sup>21</sup>

Обостренный конфликт, ясные цели произведения и каждой его составляющей, обязательное наличие положительного героя — все это задавало четкую, жесткую структуру, которой стоило придерживаться советским драматургам. Предполагалось, что, если искусство будет бесформенным, оно неизбежно будет и бессодержательным, безыдейным.<sup>22</sup> Как отмечал А. Гончаров, зритель способен воспринять постановку, только если в ней «будет беспощадная обнаженность острого драматургического конфликта, глубоких и сильных человеческих характеров. И он уйдет, если <...> обнаружит пустоту содержания».<sup>23</sup>

Все упомянутые эстетические требования во времена Вампилова были хорошо знакомой нормой,<sup>24</sup> от которой художественная практика не должна была уходить слишком далеко. Показательны рассуждения В. А. Диева, который, признавая определенные эстетические достоинства пьес Арбузова, Розова, Володина и Зорина, заканчивал рассмотрение их произведений предостережением авторам, которым интересна эта художественная линия: «Свобода и непринужденность в воспроизведении потока действительности может подчас обернуться необязательностью, расплывчатостью, отказ от скрывающих сюжетных тисков — композиционной аморфностью, стремление избежать дидактизма и регламентации — пассивностью, „сторонностью“ авторской позиции, измелечиванием проблем и характеров».<sup>25</sup>

И на первый взгляд, в драматургии Вампилова как раз воплощается все то, что вызывало опасения сторонников официальной советской эстетики. Но так ли это?

Первая многоактная комедия «Прощание в июне» представляет собой наиболее «нормальную» пьесу Вампилова. Неслучайно исследователи отмечали, что (в отличие от последующих произведений) она на уровне тематики и изображенных ситуаций хорошо вписывается в традиции эпохи.<sup>26</sup> Впрочем, показательно, что следы будущего ухода Вампилова от привычных драматургических норм обнаруживали и в этом произведении.

Так, В. Е. Головчинер подчеркивала, что популярные пьесы 1960-х годов Арбузова, Розова, Зорина, Радзинского обладали линейной композицией, при которой действие подчинено центральному конфликту, а всех второстепенных героев можно разложить на помощников и вредителей главных героев.<sup>27</sup> Действительно, упомянутые авторы не позволяли себе слишком далеко

<sup>21</sup> В связи со всеми названными темами особенно показательны тексты А. Салынского (Драматургия и время. С. 6–32), А. Штейна (Там же. С. 32–48), А. Гончарова (Там же. С. 101–110), В. Блока (Там же. С. 157–175), И. Вишневецкой (Там же. С. 228–237), Р. Афанасьева (Там же. С. 249–260).

<sup>22</sup> Альтман И. Л. Драматургия. С. 30.

<sup>23</sup> Гончаров А. Содержание театра — драматургия // Драматургия и время. С. 102.

<sup>24</sup> См. также: Фролов В. В. Советская драматургия сегодня; Пименов В. Ф. Жизнь, драматургия, театр; Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие: Учеб. пособие. Л., 1976, и др.

<sup>25</sup> Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946–1966. М., 1968. С. 163.

<sup>26</sup> Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца. С. 87; Богданова О. В., Тихоненко В. А. Драматургия Александра Вампилова (образ, символ, мотив). СПб., 2020. С. 8 (Анализ литературного произведения. Вып. 112).

<sup>27</sup> Головчинер В. Е. «Прощание в июне» А. Вампилова как эпическая — неклассическая драма // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 101.

уходить от норм официальной драматургии, в соответствии с которыми «по отношению к герою драмы, к центральному действующему лицу или лицам, если единое действие ведет группа лиц, все лица драмы, как бы она ни казалась сложна и запутанна, распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует центральному лицу, другая ему противоборствует».<sup>28</sup>

В «Прощании в июне» же, по мысли исследовательницы, композиционная структура усложнена за счет относительно самостоятельных сюжетных линий, события которых отражаются друг в друге (так, история противостояния Колесова и Репникова откликается в истории Золотуева и ревизора, в истории Букина и его невесты, в истории несостоявшейся дуэли и т. д.), — и точно так же отражаются друг в друге разные персонажи пьесы, благодаря чему возникает необычная полифоническая структура «эпической драмы».<sup>29</sup>

«Старший сын» — произведение с совершенно иной структурой. Если тематически комедия не так уж оригинальна,<sup>30</sup> то композиционные особенности не могут не бросаться в глаза.

Чисто тематически перед нами сюжет об обмане, и, если бы это была «правильная» советская пьеса, главными сторонами конфликта неизбежно стали бы четко противопоставленные друг другу тот (те), кто обманывает, и тот (те), кого обманывают. То есть либо Бусыгин был бы положительным персонажем, который хотел бы за что-то проучить Сарафанова (и намек на возможность такого сюжета в пьесе есть)<sup>31</sup> — либо, наоборот, Бусыгин должен был быть негодяем, пытающимся обмануть честное семейство, и в финале его бы вывели на чистую воду и наказали. Опять же, намек на эту схему есть: Бусыгина разоблачают, однако, во-первых, это делает не традиционный «разоблачитель порока», а наиболее отрицательный персонаж, во-вторых, у Бусыгина с самого начала не было желания всерьез навредить семье Сарафанова, в-третьих, разоблачение ничему не учит читателя (непонятно, какой порок порицается: Бусыгин как был, в противовес тому же Кудимову, довольно легкомысленным, таким и остался, он не «перевоспитывается»).

А ведь с точки зрения советских критиков комедия должна чему-то учить, должна высмеивать порок. Якушкина так передавала Вампилову одну из претензий: «Закшевер о Бусыгине: „Аристотель сказал, что комедия может смешить, но должна высмеивать. Что высмеивает эта комедия?“».<sup>32</sup>

Вместо традиционной комедии с высмеиванием порока большую часть пьесы мы видим своего рода знаменитую гоголевскую миражную интригу, вывернутую наизнанку: Сарафановы желают добра Бусыгину, Бусыгин желает добра Сарафановым и хочет признаться в обмане, но не знает, как это сделать, чтобы не обидеть.

На роли отрицательных героев могут претендовать Сильва и — в гораздо меньшей степени — Кудимов,<sup>33</sup> однако, вопреки привычным композиционным нормам, они не являются деятельными участниками центрального

<sup>28</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 25.

<sup>29</sup> Головчинер В. Е. «Прощание в июне» А. Вампилова как эпическая — неклассическая драма. С. 109–111.

<sup>30</sup> Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца. С. 92.

<sup>31</sup> Ср. реакцию Вампилова на претензии критиков, касающиеся морального облика Бусыгина: «Ведь Бусыгин, подозревая <...>, что Сарафанов направился к женщине (от семьи, заметьте), решил подшутить над ним <...> в поступке Бусыгина есть даже большая мера морализаторства, желание проучить, а может, даже толкнуть престарелого „ловеласа“ по пути добродетели» (Ему было бы нынче пятьдесят... С. 214).

<sup>32</sup> Там же. С. 213. На то, что в соцреалистической системе смех обязательно должен быть на что-то направлен, указывает и Терц: Терц А. Что такое социалистический реализм. С. 46–47.

<sup>33</sup> Русанова О. Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 2) // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2018. № 2 (191). С. 209.

конфликта. Представляется, что это характерно для Вампилова: автор дает читателю увидеть узнаваемые истории, легко различимые сюжетные схемы (любовные треугольники «Бусыгин — Нина — Кудимов», «Васенька — Макарская — Сильва»), которые намечаются, но как бы не разворачиваются в полную силу, остаются на периферии.<sup>34</sup>

С учетом того, что соцреализм типологически, по крайней мере в каком-то отношении, схож с классицизмом,<sup>35</sup> можно осторожно провести параллель между тем, как Вампилов работает с предшествующей художественной традицией, и тем, как это делал, например, А. С. Грибоедов. Как демонстрировал В. М. Маркович, в «Горе от ума» драматург использует очевидные для современников классицистические схемы: обращается к известным амплуа и сюжетным шаблонам. Однако при этом многие традиционные характеристики положительных и отрицательных героев оказываются как бы «перепутаны», так что и сюжет, отдельные элементы которого узнаваемы, разворачивается удивительным для читателя образом.<sup>36</sup>

Нечто подобное делает и Вампилов, когда одного положительного персонажа (Бусыгина) делает легкомысленным, другого (Сарафанова) — вруном и неудачником, третьего (Васеньку) — вообще поджигателем, а отрицательного героя Сильву наделяет функцией разоблачителя обмана. При этом «разоблачение» приводит к счастливому финалу: Бусыгин, в сущности, остается тем, за кого себя выдавал, — в какой-то степени он становится членом семьи Сарафановых.

В «Утиной охоте» Вампилов уходит еще дальше от привычных схем. Если в «Старшем сыне» среди главных героев не было отрицательных (что отчасти может быть оправдано жанром комедии), то здесь, в общем-то, нет положительных, что неприемлемо для советской драматургии. Линии Галины и Ирины, при всей их важности для раскрытия внутреннего мира Зилова, не находятся в центре сюжета, и уж точно героини не являются образцом, ради которого создается вся пьеса.<sup>37</sup>

Неоднозначность Зилова — пожалуй, самая обсуждаемая тема в вампироведении.<sup>38</sup> Он совершает плохие поступки, но при этом страдает, видит лицемерие других, способен на краткие моменты искренности — все это осложняет его восприятие. Характеристики Зилова, как и в случае с героями «Старшего сына», как будто перепутаны. Он остроумен, способен на сильные чувства, в какой-то момент может выступить против всех, он рефлексировал по поводу окружающей действительности — и в то же самое время безответствен, эгоистичен, обычно все же идет на компромисс с миром. Зилов как персонаж заставляет нас распознать узнаваемые сюжетные схемы и в то же время демонстрирует оторванность их от реальности (и оторванность от нее представлений официальной культуры об идеальном человеке).<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Богданова О. В., Тихоненко В. А. Драматургия Александра Вампилова. С. 25.

<sup>35</sup> Терц А. Что такое социалистический реализм. С. 43–57.

<sup>36</sup> Подробнее см.: Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 59–91.

<sup>37</sup> Ср.: «Положительный герой! В смысле, который вкладывается в это слово „положительный“, уже заложена особая, принципиально новаторская эстетика советского театра. На первом плане, на главном месте — ведущая сила драматического конфликта, определяющее звено в сюжетной цепи, в идейной расстановке акцентов — человек большого мужественного характера <...> вдохновенный участник строительства коммунизма» (Пименов В. Ф. Жизнь, драматургия, театр. С. 7–8).

<sup>38</sup> Попытку систематизировать взгляды на Зилова см., например: Тихоненко В. А. Особенности сюжета в драмах А. Вампилова «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске». С. 125–126.

<sup>39</sup> Ср.: «По формальным признакам Зилов отвечает представлениям о прогрессивном советском человеке: ему около тридцати лет, он уверен „в своей физической полноценности“, женат,

С точки зрения основных сюжетных событий пьесы как будто должна держаться на конфликте между Зиловым и его коллегами: начальником, который вскрыл зилковский обман, другими сотрудниками, которых он оскорбил и которые устроили ему злой розыгрыш. Перед нами могла бы раскрываться история о борьбе с системой, и тогда положительный Зилов противостоял бы карьеристам и приспособленцам — или наоборот: сослуживцы бы его перевоспитывали. Было бы ожидаемо, если бы на первый план вышла производственная тематика.

В связи с этим И. Шайтанов сопоставлял «Утиную охоту» с популярными на тот момент производственными пьесами Гельмана и Шатрова. Исследователь показывал, что в их произведениях — при всех намеках на внутренние терзания героев — конфликт все же внешний, а все второстепенные персонажи распределяются на тех, кто предлагает положительную или отрицательную модель поведения, на которую может равняться главный герой<sup>40</sup> — как уже отмечалось, это вполне отвечает привычной эстетике.

В «Утиной охоте» же ничего подобного нет. Еще Смелков писал о том, что изначально никто из героев не находится в конфликте с Зиловым, все хорошо к нему относится. Более того, никто из отрицательных персонажей (Дима, коллеги Зилова) не конфликтует даже между собой — весь конфликт исключительно в душе главного героя.<sup>41</sup> И заканчивается конфликт нестандартно: нет прямо данного перерождения или перевоспитания, нет понятного разрешения, финал допускает разные трактовки.

Шайтанов проводил параллель с пьесой Дворецкого «Человек со стороны». Там герой, совершивший обман, ошибку, мучается совестью и доходит до самоубийства. А у Зилова попытка самоубийства не от вины и раскаяния, а от неприкаянности, т. е. мотивировка другая<sup>42</sup> — не предусмотренная традиционными сюжетными схемами.

Сама сконцентрированность пьесы на одном Зилове выглядит странно, особенно если воспринимать его не как представителя определенного типа, а как неповторимую личность. Советская драма должна была через конфликт конкретных героев изображать современные общественные отношения, а не уподобляться лирике.<sup>43</sup>

только что получил новую квартиру в центре города <...>, социально успешен, общителен. Однако эта безупречная конструкция начинает разрушаться по мере того, как прожектор раз за разом выхватывает лучом света из погруженной в темноту сцены воспоминания Зилова. На искусственность представлений о советском счастье указал и Эфрос...» (Семенова Н. В. Драматургия А. В. Вампилова и позднесоветская повседневность. С. 483).

<sup>40</sup> «В пьесе Гельмана полюсы конфликта обозначены с полной определенностью: на одном — Окунев, на другом — Сакулин. Но между этими крайними полюсами еще целый ряд персонажей, захваченных этим главным столкновением, зависящих от него, но самостоятельного выбора не делающих. <...> Эти персонажи — необходимый фон конфликта. <...> в пьесе происходит как бы разделение труда: большая часть персонажей своей судьбой, своим решением показывают, насколько трудно решиться отстаивать свою правоту, и лишь Сакулин... <...> большая часть сюжета — это борьба Сакулина за правду в столкновении с другими людьми. Именно с другими, но не с собой. Это внутреннее бореие лишь предполагается, дается намеком <...> Но в том-то и дело, что в производственных пьесах <...> происходит <...> разделение труда: одни персонажи свидетельствуют, насколько тяжело идти против всеобщего мнения и против себя, а другие освобождаются от этой „второй сложности“ <...> Это относится и к пьесе М. Шатрова „Мои Надежды“» (Шайтанов И. Герои и ситуации современной драмы // Сибирские огни. 1978. № 9. С. 182–183).

<sup>41</sup> Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. «Утиная охота»: как ставят? Как ставить? // Литературное обозрение. 1979. № 12. С. 91–92.

<sup>42</sup> Шайтанов И. Герои и ситуации современной драмы. С. 184.

<sup>43</sup> «В отличие от лирических и повествовательных жанров литературы, от скульптуры и живописи, объектом изображения в драме никогда не бывал и не может стать единичный субъект, обособленная личность» (Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. С. 3).

Итак, мы видим то же самое, что и в «Старшем сыне»: Вампилов намечает возможные традиционные, знакомые зрителю пути развития истории, но не реализует их (или реализует неожиданным образом). Эти сюжетные схемы должны всплывать в голове читателя — но текст Вампилова ни в одну из них не укладывается.

«Нереализованность» ожидаемых сюжетов, впрочем, касается не только узнаваемых «готовых» сюжетных схем. Так, например, С. Н. Моторин указывает, что тема смерти отца в «Утиной охоте» практически не развивается, дается вскользь, хотя эта тема, как и некоторые другие, легко могла бы стать важной сюжетной линией.<sup>44</sup> Видимо, мы имеем дело с более общим принципом: пьесы устроены так, чтобы у читателя возникало ощущение, что он наблюдает за частной историей, за которой угадывается целый сложный мир.

В последней пьесе «Прошлым летом в Чулимске» этот принцип доходит до предела. Исследователи неоднократно отмечали, что в ней присутствует несколько сюжетных линий.<sup>45</sup> В «Прощании в июне», как и в традиционных советских пьесах, второстепенные и фоновые персонажи («дуэль» Букина и Фролова, история с несостоявшейся свадьбой, история Золотуева и ревизора) при всей относительной самостоятельности все-таки в первую очередь были нужны, чтобы оттенить противостояние центральных героев. В последней пьесе линии разных второстепенных героев<sup>46</sup> уже не связаны между собой так очевидно, они более самостоятельны.

Между тем, согласно эстетической теории эпохи, побочные сюжетные линии не должны слишком далеко уходить в сторону от главной, все они объединяются главным конфликтом, а если какие-то отдельные события не связаны с его развитием и разрешением, то в них раскрываются характеры, а главное — мотивировки действий персонажей (участвующих, так или иначе, в основном конфликте).<sup>47</sup>

При этом, как ни странно, некоторые элементы композиционной структуры последней вампиловской пьесы могут показаться как раз более традиционными для советской литературы. Так, Вампилов всегда в той или иной степени стремился уходить от разделения персонажей на отрицательных и положительных,<sup>48</sup> тем не менее, при всех возможных оговорках, очевидно, что в «Прошлым летом в Чулимске» есть явно отрицательный Пашка и положительная Валентина (а также, например, Еремеев, вместе с которым девушка в финале чинит палисадник). В связи с этим пьеса может казаться более прямолинейной и простой как по форме, так и по содержанию, чем предыдущие.<sup>49</sup>

Однако именно наличие персонажей, четко противопоставленных этически, только подчеркивает, что с точки зрения композиционной структуры они находятся в нестандартных отношениях, что как раз характерно для зрелой вампиловской драматургии. Так, довольно сложно сформулировать, кто из героев пьесы с кем конфликтует и как разворачивание конфликта организует сюжет. Важные события и их последствия имеют нестандартную для совет-

<sup>44</sup> Моторин С. Н. Жанровая специфика пьес А. Вампилова // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2016. № 1 (50). С. 59.

<sup>45</sup> Русанова О. Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 2). С. 204; Богданова О. В., Тихоненко В. А. Драматургия Александра Вампилова. С. 43–45, 55; Моторин С. Н. Жанровая специфика пьес А. Вампилова. С. 59–62, и др.

<sup>46</sup> Еще Тендитник отмечала, что второстепенные герои в пьесе играют более важную роль, чем обычно, — настолько, что центральные лица (в частности, Валентина) оттеняются на второй план (Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца. С. 88).

<sup>47</sup> См.: Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 26–32; Фролов В. В. Советская драматургия сегодня. С. 7–8; Блок В. Социальность драмы // Драматургия и время. С. 175, и др.

<sup>48</sup> Моторин С. Н. Жанровая специфика пьес А. Вампилова. С. 54.

<sup>49</sup> Богданова О. В., Тихоненко В. А. Драматургия Александра Вампилова. С. 55.

ской драматургии мотивировку. Как всегда, узнаваемые сюжетные шаблоны намечаются, но не реализуются в полной мере. Читатели как будто должны ожидать, что тот же Пашка будет играть важную роль в конфликте, связанном с любовным треугольником между ним, Валентиной и Шамановым,<sup>50</sup> но неслучайно еще Смелков полагал, что на самом деле в пьесе нет ни главного героя, ни антагониста, а Пашка не уходит на второй план.<sup>51</sup>

Волькенштейн, описывая универсальные драматургические нормы, говорил о необходимости уделять особое внимание мотивировкам любого поступка того или иного героя, имея в виду, что в каждом действии персонажа должны быть согласованы два разнородных требования: требование жизненной, психологической достоверности характера героя — и авторская художественная задача, т. е. то, как каждое действие помогает достичь «цели» произведения.<sup>52</sup> У Вампилова эти две плоскости как будто рассогласованы: тот или иной правдоподобный поступок героя едва ли помогает автору передать ясную (обусловленную советской идеологией) мысль.

Зададимся, например, вопросом о том, почему Валентина наконец ответила на приставания Пашки. Отчасти в этом виновата Кашкина: она помешала Еремееву передать девушке записку от Шаманова. Но Кашкину едва ли можно назвать отрицательным героем,<sup>53</sup> ведь она в определенный момент раскаялась в своем поведении и постаралась все исправить: попыталась остановить Валентину и рассказала Шаманову, куда девушка ушла с Пашкой. Поступки Кашкиной не привели к нужному результату из-за действий самих «положительных» персонажей: Валентина не стала ее слушать, Шаманов ей не поверил. Противоборство положительных и отрицательных героев, какого мог ждать читатель, оборачивается трагическим провалом коммуникации обычных людей.

Другие причины, по которым Валентина отправилась с Пашкой, связаны с самой девушкой: ей стало жаль парня, которого мать назвала «крапивником» (что, конечно, усложняет образ главного отрицательного героя), а главное, она сама отчаялась. Перед нами своего рода нравственное самоубийство, неслучайно Валентина, приняв это решение, идет напролом через палисадник, который раньше чинила. Показательно, что исследователи расходятся по поводу интерпретации произошедших на танцах внесценических событий: большая часть полагает, что Пашка изнасиловал Валентину, однако вполне возможно и то, что она сама ему отдалась.<sup>54</sup>

Если представить композиционную структуру без Пашки, ничего принципиально не изменится (Валентина могла бы, например, просто совершить самоубийство или какой-то другой отчаянный поступок), и это важная особенность пьесы: главного «антагониста» можно извлечь из сюжета, при этом основные элементы останутся на своих местах. Без Пашки станет ясно, что настоящие конфликты в пьесе внутренние, а не внешние. Но видимость традиционного противостояния участников любовного треугольника нужна Вампилову для того, чтобы у зрителя возникла привычная схема ожидания, которая затем нарушится.

Необычными выглядят и некоторые другие элементы сюжетно-композиционной структуры — к примеру, положительное финальное изменение

<sup>50</sup> О любовных треугольниках в пьесе см.: Там же. С. 45.

<sup>51</sup> Смелков Ю. Театр Вампилова. С. 95.

<sup>52</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 248–312.

<sup>53</sup> На то, что Кашкина — скорее положительный персонаж, указывал Смелков (Смелков Ю. Театр Вампилова. С. 95).

<sup>54</sup> Так прочитывает текст пьесы Тендитник: Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца. С. 102.

в Шаманове (он решил выступить на суде) — это результат того, что все его поступки не привели к желаемому результату (он не обрел счастья с Валентиной). Более того, это изменение «к лучшему» основано на трагедии Валентины — положительной героини. Наконец, мы можем лишь догадываться, почему на Шаманова именно так подействовали произошедшие события, это не дано в тексте прямо, т. е. пьесе очевидно недостает «ясности».

В целом, финал «Прошлым летом в Чулимске» выглядит совершенно неподходящим для советской пьесы. В логике официальной драматургической теории «развязка восстанавливает равновесие, нарушенное в завязке: конфликт исчерпан, противодействие одной из борющихся сторон сломлено, одержана победа».<sup>55</sup> Любопытно, что если бы Вампилов оставил ранний вариант произведения, в котором Валентина совершала самоубийство, пьеса в целом вписывалась бы в норму жанра драмы, как ее описывал Волькенштейн:<sup>56</sup> угадывалась бы традиционная структура противостояния героя и всего общества, положительная героиня погибала бы, но в последней сцене, где Дергачев прямо говорит о том, что все они, жители Чулимска, виноваты в смерти девушки (после чего все герои, кроме опустившего голову Пашки, чинят палисадник), становилась бы ясна моральная победа Валентины (с точки зрения советской критики реализовывалась бы примерно та же структура, что в «Грозе» Островского).

Однако Вампилов отказывается от «правильной» развязки. Остается непонятным, кто победил и чему нас должна учить пьеса, какова была ее глобальная «цель», подчиняющая себе все элементы. Смерть героини в какой-то степени «собирала» бы все сюжетные линии воедино, но то, что она в финале снова сама чинит палисадник, наоборот, вызывает вопрос: что же изменилось? Да, Шаманов выступит на суде, а что будет с другими героями?

Из логики официальной драматургии выбивается даже не столько то, что в пьесе есть несколько сюжетных линий, не связанных четко с центральным конфликтом, а то, что в финале эти линии не завершены: неизвестно, удастся ли Еремееву добиться от государства справедливости или как-то иначе наладить жизнь, выйдет ли Валентина на самом деле за Мечеткина, будет ли иметь какие-то последствия возмущение Шаманова на суде, вернется ли Пашка когда-нибудь в Чулимск и изменятся ли как-то его отношения с Хороших и Дергачевым. Именно эта недосказанность создает ощущение своеобразной автономности художественной реальности, которая существует как будто не ради того, чтобы рассказать читателю, чем кончатся все истории.

Одной из дискуссионных тем вампиловедения является вопрос о сходствах и различиях художественных систем Вампилова и Чехова. Не будем вступать в этот спор, отметим лишь одну параллель, которая кажется важной. Описывая поэтику Чехова, А. П. Скафтымов сопоставлял пьесы автора с так называемой бытовой драмой конца XIX века, на фоне которой они воспринимались.<sup>57</sup> Исследователь отмечал, что для той традиции был значим дидактический посыл, все герои четко делились на носителей порока и их разоблачителей, и все эпизоды пьесы должны были или раскрывать героев с соответствующей стороны, или непосредственно двигать сюжет, развивать и разрешать конфликт.

Представляется, что — при всех оговорках — существует типологическое сходство между театральным фоном Чехова и Вампилова, и оба классика по-

<sup>55</sup> Чечетин А. И. Драматургия театрализованных представлений. С. 104.

<sup>56</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 129–134, 176–183.

<sup>57</sup> Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404–436.

следовательно уходят от задаваемой таким фоном схематичности. В связи с этим стоит по-новому взглянуть на вопрос о реализме Вампилова. Дело не только и не столько в том, что Вампилов как-то точнее и правдивее, чем другие авторы эпохи, изображает советских людей. Скорее следует отметить эффект, который описывал Р. О. Якобсон в одной из хрестоматийных работ: ощущение реалистичности происходящего может возникать у реципиента за счет того, что в тексте обнажается условность предыдущей художественной системы.<sup>58</sup> Но чтобы этот эффект возник, деконструируемые автором и знакомые читателю схемы должны угадываться в тексте, быть заметными. В этом смысле сопреалистическая традиция имплицитно присутствует в драматургии Вампилова — как то, что отрицается и переосмысливается, но обязательно существует где-то на фоне.

На сегодняшний день сложилось достаточно обоснованное, но все же несколько упрощенное представление о том, что советские театральные чиновники ополчились на Вампилова — безусловно талантливого молодого автора — просто за то, что его произведения деидеологизированы. Действительно, отсутствие привычных идеологических высказываний и узнаваемых образов героев-идеологов должно было восприниматься как выпад против официальной литературы. Но дело не только в этом.

С точки зрения драматургической теории эпохи пьесы Вампилова просто *неправильно* сделаны, в них нарушаются базовые композиционные нормы. И Вампилов мог казаться неопытным драматургом. При этом по мере своего развития автор как будто не желает «исправляться», он не приближается к нормам официальной советской драматургии, восходящим к эстетико-идеологической системе социалистического реализма. Наоборот, логика творческой эволюции Вампилова в том, что драматург, напоминая зрителю о существовании этих норм, все более явно уходит от них — и в этом видится особая художественная стратегия.

Таким образом, традиционное представление о том, что в каждой новой многоактной пьесе делается все больший акцент на внутреннем, а не внешнем конфликте, видится в целом верным, но не совсем точным: в конце концов, едва ли в «Прошлым летом в Чулимске» внутренний конфликт кого бы то ни было из героев раскрыт лучше, чем внутренний конфликт Зилова в «Утиной охоте».

Но при этом очевидно, например, что в последней пьесе ситуация любовного треугольника лучше заметна, чем, скажем, напрашивающиеся сюжетные ходы производственной пьесы в «Утиной охоте». И это важно, так как в случае с «Прошлым летом в Чулимске» зритель скорее почувствует эффект одновременно узнавания и нарушения ожиданий. Есть более однозначные положительные и отрицательные герои — и лучше чувствуется, что они совершают не те поступки, которые, казалось бы, должны — потому что изображенная Вампиловым жизнь сложнее, чем сюжеты привычных советских пьес.

Нестандартная расстановка персонажей в пьесе и их непривычное поведение выполняют ту же функцию, что и резко увеличивающееся в последней пьесе количество эпизодов, не связанных с основной сюжетной линией: они создают ощущение мира, не укладывающегося в напрашивающиеся схемы — в драматургические нормы официальной советской культуры. И такой мир — несмотря на все очевидные черты «сделанности» и «литературности» вампиловских пьес — неизбежно будет восприниматься как приближенный к реальности.

<sup>58</sup> Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387–393.

**Ключевые слова:** литературная афера, плагиат, И. К. Гордик.

Using the archival data, the article traces the real life stories of the two Gordik brothers, two namesakes; their literary escapades created quite a stir in the press and caused accusations of large-scale plagiarism (1903–1909).

**Key words:** literary scam, plagiarism, I. K. Gordik.

#### Список литературы

1. Матеріали з історії Бердянського державного педагогічного університету. Київ, 2007. Т. 2.
2. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 2. Спекторский. Стихотворения 1930–1959.
3. *Полянский Эд.* Прошлогодний снег // Известия. 2001. 29 марта. № 55.
4. *Россельс В. Л.* Речь в защиту Н. О. Панкина. Самоубийство Елены Гордик // Россельс В. Л. Судебные защитительные речи. М., 1966.
5. *Харлан О. В.* Історико-містобудівні дослідження міста Орихова // Музейний вісник. Запоріжжя, 2018. Вип. 18.

#### References

1. *Kharlan O. V.* Istoriko-mistobudivni doslidzhennia mista Orikhova // Muzeinii visnik. Zaporizhzhia, 2018. Vip. 18.
2. *Materials z istorii Berdians'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu.* Kiiv, 2007. T. 2.
3. *Pasternak B. L.* Poln. sobr. soch.: V 11 t. M., 2004. T. 2. Spektorskii. Stikhotvoreniia 1930–1959.
4. *Polianskii Ed.* Proshlogodnii sneg // Izvestiia. 2001. 29 marta. № 55.
5. *Rossel's V. L.* Rech' v zashchitu N. O. Pankina. Samoubiistvo Eleny Gordik // Rossel's V. L. Sudebnye zashchitel'nye rechi. M., 1966.

#### Дмитрий Кириллович Баранов

доцент Санкт-Петербургского государственного университета

**Dmitrii Kirillovich Baranov**

Associate Professor, Saint Petersburg State University

ORCID: 0000-0001-5517-3994

baranovdk@gmail.com

#### КОМПОЗИЦИЯ ПЬЕС А. В. ВАМПИЛОВА: УХОД ОТ ОФИЦИАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ?

#### THE COMPOSITION OF ALEXANDER VAMPILOV' PLAYS: ESCAPE FROM THE OFFICIAL SOVIET AESTHETICS?

В статье рассматривается развитие драматургии А. В. Вампилова в противопоставлении канонам официальной советской эстетики, постулаты которой нашли отражение в учебниках драматургии вампиловской эпохи, в статьях и выступлениях театральных критиков. Демонстрируется, что с каждой новой пьесой творчество Вампилова все сложнее вписать в рамки нормативного театра и все очевиднее становится сознательный отход автора от принятых драматургических норм.

**Ключевые слова:** А. В. Вампилов, советская драматургия, внутренний конфликт, композиционный анализ, реализм.

The article analyzes the evolution of A. V. Vampilov's dramaturgy in contrast to the principles of the official Soviet aesthetics. These principles were manifested in the playwriting textbooks of the Vampilov era, as well as in the articles and speeches by theater critics. The article shows that with each new play it's more and more of a challenge to incorporate Vampilov's work into the framework of traditional theater. Furthermore, the author's deliberate deviations from accepted dramatic conventions become more apparent.

**Key words:** A. V. Vampilov, Soviet drama, internal conflict, compositional analysis, Socialist Realism, Realism.

### Список литературы

1. Богданова О. В., Тихоненко В. А. *Драматургия Александра Вампилова (образ, символ, мотив)*. СПб., 2020 (Анализ литературного произведения. Вып. 112).
2. Богуславский А. О., Диев В. А. *Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946–1966. М., 1968.*
3. Волькенштейн В. М. *Драматургия*. М., 1969.
4. Вьюгин В. Ю. *Политика поэтики: очерки из истории советской литературы*. СПб., 2014.
5. Головчинер В. Е. «Прощание в июне» А. Вампилова как эпическая — неклассическая драма // *Сибирский филологический журнал*. 2017. № 4.
6. Гройс Б. Е. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М., 2013.
7. Деменева К. А. «Старший сын» А. В. Вампилова: становление родовой утопии // *Палимпсест: Литературоведческий журнал*. 2019. № 2.
8. Добренко Е. А. Поздний сталинизм: эстетика политики: В 2 т. М., 2020.
9. *Драматургия и время: Сб. статей*. М., 1974.
10. Ему было бы нынче пятьдесят... Переписка А. Вампилова с Е. Якушкиной // *Новый мир*. 1987. № 9.
11. Журчева Т. В. «Шутить и век шутить»: образ насмешника и ирония как мироотношение в русской драматургии от Чацкого до наших дней // *Театр и драма: эстетический опыт эпохи*. 2016. № 3.
12. Каппушева Л. М. Эзопов язык как способ ритуального разрушения советской идеологии в драматургии второй половины XX в. // *Гуманитарные и юридические исследования*. 2017. № 3.
13. Костелянец Б. О. *Лекции по теории драмы. Драма и действие: Учеб. пособие*. Л., 1976.
14. Лепишева Е. М. Свои «чужие»: тенденции развития русской и белорусской драматургии последней трети XX — начала XXI века // *Семиотические исследования*. 2021. Т. 1. № 3.
15. Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // *Анализ драматического произведения*. Л., 1988.
16. Моторин С. Н. Жанровая специфика пьес А. Вампилова // *Вестник Рязанского гос. ун-та им. С. А. Есенина*. 2016. № 1 (50).
17. Моторин С. Н. Композиционные особенности пьес А. Вампилова // *Вестник Рязанского гос. ун-та им. С. А. Есенина*. 2009. № 1 (22).
18. Пименов В. Ф. Современность и проблемы драматургии // *Пименов В. Ф. Жизнь, драматургия, театр*. М., 1966.
19. Русанова О. Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 2) // *Вестник Томского гос. пед. ун-та*. 2018. № 2 (191).
20. Семенова Н. В. Драматургия А. В. Вампилова и позднесоветская повседневность // *Материалы к Новой академической «Истории русской литературы»*: Сб. СПб., 2023.
21. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // *Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей*. М., 1972.
22. Селков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. «Утиная охота»: как ставить? Как ставить? // *Литературное обозрение*. 1979. № 12.
23. Селков Ю. Театр Вампилова — пьесы и спектакли // *Литературное обозрение*. 1975. № 3.
24. Тендитник Н. С. В битве за человеческие сердца: Критические заметки. Иркутск, 1975.
25. Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж, 1988.
26. Тихоненко В. А. Особенности сюжета в драмах А. Вампилова «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске» // *Вестник Бурятского гос. ун-та*. 2015. № 10.
27. Фролов В. В. *Советская драматургия сегодня*. М., 1963.
28. Челурная В. А. Диалектика «несчастливого сознания» в драматургии А. В. Вампилова // *Современная культурология: проблемы и перспективы*: Сб. статей молодых ученых. Саратов, 2019. Вып. 5.

29. Чечетин А. И. Драматургия театрализованных представлений. М., 1981.
30. Шайтанов И. Герои и ситуации современной драмы // Сибирские огни. 1978. № 9.
31. Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

## References

1. Bogdanova O. V., Tikhonenko V. A. Dramaturgiia Aleksandra Vampilova (obraz, simbol, motiv). SPb., 2020 (Analiz literaturnogo proizvedeniia. Vyp. 112).
2. Boguslavskii A. O., Diev V. A. Russkaia sovetskaia dramaturgiia. Osnovnye problemy razvitiia. 1946–1966. M., 1968.
3. Chechetin A. I. Dramaturgiia teatralizovannykh predstavlenii. M., 1981.
4. Chepurnaia V. A. Dialektika «neschastnogo soznaniia» v dramaturgii A. V. Vampilova // Sovremennaiia kul'turologiia: problemy i perspektivy: Sb. statei molodykh uchenykh. Saratov, 2019. Vyp. 5.
5. Demeneva K. A. «Starshii syn» A. V. Vampilova: stanovlenie rodovoi utopii // Palimpsest: Literaturovedcheskii zhurnal. 2019. № 2.
6. Dobrenko E. A. Pozdnii stalinizm: estetika politiki: V 2 t. M., 2020.
7. Dramaturgiia i vremia: Sb. statei. M., 1974.
8. Emu bylo by nynche piat' desiat... Perepiska A. Vampilova s E. Iakushkinoi // Novyi mir. 1987. № 9.
9. Frolov V. V. Sovetskaia dramaturgiia segodnia. M., 1963.
10. Golovchiner V. E. «Proshchanie v iune» A. Vampilova kak epicheskaia — neklassicheskaia drama // Sibirskii filologicheskii zhurnal. 2017. № 4.
11. Grois B. E. Gesamtkunstwerk Stalin. M., 2013.
12. Iakobson R. O. O khudozhestvennom realizme // Iakobson R. O. Raboty po poetike. M., 1987.
13. Kappusheva L. M. Ezopov iazyk kak sposob ritual'nogo razrusheniia sovetskoi ideologii v dramaturgii vtoroi poloviny XX v. // Gumanitarnye i iuridicheskie issledovaniia. 2017. № 3.
14. Kostelians B. O. Lektsii po teorii dramy. Drama i deistvie: Ucheb. posobie. L., 1976.
15. Lepisheva E. M. Svoi «chuzhie»: tendentsii razvitiia russkoi i belorusskoi dramaturgii poslednei treti XX — nachala XXI veka // Semioticheskie issledovaniia. 2021. T. 1. № 3.
16. Markovich V. M. Komediia v stikhakh A. S. Griboedova «Gore ot uma» // Analiz dramaticheskogo proizvedeniia. L., 1988.
17. Motorin S. N. Kompozitsionnye osobennosti p'es A. Vampilova // Vestnik Riazanskogo gos. un-ta im. S. A. Esenina. 2009. № 1 (22).
18. Motorin S. N. Zhanrovaia spetsifika p'es A. Vampilova // Vestnik Riazanskogo gos. un-ta im. S. A. Esenina. 2016. № 1 (50).
19. Pimenov V. F. Sovremennost' i problemy dramaturgii // Pimenov V. F. Zhizn', dramaturgiia, teatr. M., 1966.
20. Rusanova O. N. Kontekstnoe prochtenie p'esy A. Vampilova «Proshlym letom v Chulimske» (chast' 2) // Vestnik Tomskogo gos. ped. un-ta. 2018. № 2 (191).
21. Semenova N. V. Dramaturgiia A. V. Vampilova i pozdnesovetskaia povsednevnost' // Materialy k Novoi akademicheskoi «Istorii russkoi literatury»: Sb. SPb., 2023.
22. Shaitanov I. Geroi i situatsii sovremennoi dramy // Sibirskie ogni. 1978. № 9.
23. Skaftymov A. P. K voprosu o printsipakh postroeniia p'es Chekhova // Skaftymov A. P. Nравstvennye iskaniia russkikh pisatelei. M., 1972.
24. Smelkov Iu. Teatr Vampilova — p'esy i spektakli // Literaturnoe obozrenie. 1975. № 3.
25. Smelkov Iu. Zigzagi sud'by Zilova. «Utinaia okhota»: kak staviat? Kak stavit'? // Literaturnoe obozrenie. 1979. № 12.
26. Tenditnik N. S. V bitve za chelovecheskie serdtsa: Kriticheskie zametki. Irkutsk, 1975.
27. Terts A. Chto takoe sotsialisticheskii realizm. Parizh, 1988.
28. Tikhonenko V. A. Osobennosti siuzheta v dramakh A. Vampilova «Utinaia okhota» i «Proshlym letom v Chulimske» // Vestnik Buriatskogo gos. un-ta. 2015. № 10.
29. V'ugin V. Iu. Politika poetiki: ocherki iz istorii sovetskoi literatury. SPb., 2014.
30. Vol'kenshtein V. M. Dramaturgiia. M., 1969.
31. Zhurcheva T. V. «Shutit' i vek shutit'»: obraz nasmeshnika i ironiia kak mirootnoshenie v russkoi dramaturgii ot Chatskogo do nashikh dnei // Teatr i drama: esteticheskii opyt epokhi. 2016. № 3.