

IV. ТРАДИЦИОННОЕ В ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

АБСОЛЮТНОЕ И ОТНОСИТЕЛЬНОЕ У А. ВАМПИЛОВА

1999

Вопрос о соотношении абсолютного и относительного в системе ценностей А. Вампилова имеет два аспекта: содержательный (что признаётся ценностью, положительной и отрицательной) и познавательный (как происходит оценка, насколько она гибка и категорична). То и другое, безусловно, требует соотнесения субъективных подходов с объективно сложившимся *видением* и выявления системы как внутренней закономерной связи всех элементов и всех аспектов. Особым фактором мышления Вампилова видится игровой диалогизм, т. е. мышление антитезами в их преображении и сохранении отчётливой оппозиционности.

Принципиальной характеристикой мировоззрения Вампилова было игнорирование идеологической системы ценностей и следование традициям духовно-нравственного выбора и поиска истины: «Опричнина, коммунисты, фашисты, лейбористы, маккартисты – всё это временные категории. Дураки, умные, любимые, нелюбимые – категории вечные» [1, с. 106]. Не только пьесы, но и очерки не отмечены ни политической окраской, ни даже риторикой своего времени. Пафос трудового героизма обусловлен такими вневременными ценностями, как мужество, терпение, мастерство и независимость духа от обстоятельств («Билет на Усть-Илим», «Белые города»). Пафос изобличения ханжества и хамства («Лошадь в гараже», «Кое-что для известности») столь же общечеловечен и ироничен, как во времена

Чехова, только более категоричен в соответствии с природой жанра (газетная статья, фельетон).

Духовная система ценностей сориентирована на вневременное, это утверждается и в эстетических пристрастиях: «Когда нам было по 16 лет, современная поэзия была безобразной. И мы перестали верить, что живые поэты на что-либо способны. Мы сделались идолопоклонниками, фарисеями, Настоящие поэты для нас были – Пушкин, Лермонтов, Есенин» [1, с. 81]. Любимый композитор – Моцарт, острый интерес вызывали Чехов и Достоевский [2, с. 364]. Преданность классике обеспечивала иммунитет от увлечения модернистскими явлениями в искусстве, трезвую оценку современной поэзии: «он признаёт поэтический дар Вознесенского, но это – не его поэт, и поклонники слишком перестарались, вознеся своего кумира превыше собственной славы – поэту ещё предстоит оправдать её» [2, с. 326–327]. Так же, вопреки новым веяниям, Вампилов сомневался во фрейдизме, т. е. в редуционистской антропологии: «Он как-то по логарифмической линейке вычисляет характеры. Очень подозрительный метод, если им так просто можно пользоваться» [2, с. 325].

Будучи в курсе новейших интересов, публикаций и художественных событий, Вампилов отмечал произведения, в которых эстетическое открытие было неотделимо от духовного: «Меня удивил Бабель. Яростный, ослепительный стиль» [1, с. 77]. Просмотр «8 1/2» Феллини встал в один ряд с такими «происшествиями», как собственный приём в Союз писателей и осуждение Синявского и Даниэля.

Собственно авторская система ценностей восходит к традиционному для русской культуры пониманию, т. е. признанию триединства Истина – Добро – Красота (В. Соловьёв). Конкретное претворение их взаимообусловленности выражается в сюжетных развязках драматических конфликтов, когда истинный выбор, совершаемый героем, способствует торжеству Добра и Любви (ипостаси Красоты). Добро являет себя в образе справедливости – наивной (учитель в «Доме окнами в поле» вознаграждён и любовью, и призванием), неотвратимой (для стяжателя Золотуева) и труднодостижимой (для Колесова), в человеческом братстве и солидарности (утопия «Старшего сына»), в трудном гражданском выборе Шаманова и абсолютном добросердечии простодушного Еремеева.

Но у положительного абсолютного нет достойного антипода. Негативное начало как необходимое условие конфликта не является

в ранних произведениях чем-то роковым, судьбоносным, обладающим чрезвычайным потенциалом. Это или нечуткость, неумение распознать близкое счастье (Третьяков), или ревность бездарности к таланту (Фролов и Репников), или равно пошлые хамство и ограниченность (Сильва и Кудимов). Зло не предстаёт активной самодеятельной силой, ни один из негативных персонажей не может быть достойным соперником той воли, что устремлена к нравственной и духовной истине. Они не могут всерьёз претендовать на роль демона-искусителя (даже Репников, предлагавший диплом в обмен на душу), остаются мелкими бесами, обманутыми в своих ожиданиях и посрамлёнными обстоятельствами. «Жуткий парень» Дима [3, с. 239], официант, оскорбившийся на «лакея», тем и жуток, что пребывает вне добра и зла. Зло в наиболее явном воплощении представлено в борьбе за символ чистоты – Валентину: не неё претендует самодовольная пошлость (Мечёткин) и ожесточённая ревность к Добру и Красоте (Пашка). Неумение любить, жалеть, ценить, беречь красоту – вот критерий отрицательной оценки, достаточно категоричный при всей психологической живости персонажей.

Негативом священной триады предстают Ложь – Цинизм – Пошлость, то есть очевидные пороки и некое столь же универсальное, сколь и лишённое контуров явление: жалок Кушак, ничтожен Саяпин, несокрушима Валерия – вполне умеренные эгоисты и хищники. Пошлость агрессивна в «Провинциальных анекдотах», настолько деятельна, что способна истинно страдать от непонимания («Двадцать минут с ангелом») или от непосредственной угрозы собственному всесилию («История с метранпажем»), но восстанавливается без потерь как некая неуничтожимая цельность души. Вопрос детерминированности, происхождения позитивных и негативных ценностей в пьесах не ставится, за исключением «Старшего сына», где вся семья Сарфановых, включая Бусыгина, – «орден чудаков». Валентина же – самодеятельное добро – совершенно не похожа на своего отца, мотивировка бескорыстия Хомутова чувством вины перед матерью – вынужденная дань редактору пьесы [2, с. 387]. Сами родовые черты драматургии освобождают от подробного прослеживания источников добра и зла в характерах героев, но таковы и нравственные убеждения драматурга: Истина, Добро, Красота – онтологичны, то есть присутствуют бытийно, не нуждаясь в оправдании (М. Мамардашвили) и стихийно исполняя свою общественную мис-

сию в столкновении с не менее онтологичной и неистребимой Пошлостью.

В собственно вампиловской системе ценностей идеальное связано с женским началом, мужское же, за исключением Хомутова и Еремеева, являет потенциальное единство абсолютного и относительного в безусловно значимом творческом, т. е. игровом начале. Идеальное женское и амбивалентное мужское составляют онтологическую пару антиномий, во взаимодействии которых разворачиваются сюжеты основных пьес. В женском характере основополагающее начало – искренность и преданность, очевидные (Татьяна, Ирина, Галина, Валентина) или скрытые под маской цинизма (Вера), под бременем неустроенности (Кашкина, Хороших). Женское начало не может быть рискованно динамичным, активно устремлённым к поиску, оно обладает врождённым знанием Истины, данным через чувство, и призвано восстанавливать разрушенную гармонию. Исключение – Астафьева («Дом окнами в поле»), иные формы борьбы за любовь приводят к трагическим ошибкам (Кашкина), нарушение преданности оплачено дорогой ценой (отчуждённо-болезненная любовь матери к «крапивнику» Пашке).

На фоне спасительного женского начала и в борьбе за него, за право обладания разыгрывается драма мужского начала – дерзкого, неукротимого духа, игрока, артистической личности, лидера и возлюбленного. Он находится в постоянном движении, в погоне за идеалом, будь то творческий поиск и любовь (Колесов) или авантюрная удача (Бусыгин). Но игровой потенциал исчерпывает свой изначальный позитив по мере старения героя, когда игра уже перестаёт быть открытием жизненных сил и превращается просто в модель поведения (Зилов). Кризис настигает героя в возрасте зрелости (30 лет) и требует разрешения в канун 33-летия. Игроку требуется новая основа существования, но ему не на что опереться внутри себя (Зилов: «Неужели у меня нет сердца?» [3, с. 219]), он не может ценить стабильность, он бросается на что-то новое: «Такие девочки попадают нечасто <...> Она же святая... Может, я её всю жизнь любить буду – кто знает?» [3, с. 193]. Но всё-таки игра в союзе с любовью возвращает духовно омертвевшего Шаманова к жизни – через победу в разыгранной партии со смертью (выстрел Пашки) и поражение – потерю только-только обретённой Валентины. Знаменательна новая расстановка героев: стихийный одинокий охотник Пашка и статичный Шаманов, вскармливаемый Кашкиной, – непри-

каянность и отчуждённость, неодолимость и затянувшееся состояние клинической смерти. Пашка неспособен к развитию, только – к удовлетворению страсти, но игра по-прежнему таит в себе творческий потенциал, который возрождает к диалогу с действительностью, в том числе и к исполнению гражданского долга, хотя сам Вампилов был недоволен прямолинейностью собственного решения [2, с. 359].

Вопрос авторской оценки собственного героя – вопрос абсолютной точности понимания характера и относительной свободы развития живого человеческого типа. Известные колебания Вампилова в разрешении судьбы Зилова – следствие неоднозначности самого героя, амбивалентная натура которого допускает разные возможности поведения. В воспоминаниях современников подчёркивается или категоричность авторской оценки героя: «Зилов остаётся жить, но это ещё страшнее» [2, с. 320] – или признание, «что, с точки зрения “гипотезы” коллапса, он не довёл своего Зилова до кризиса, а лишь проследил подход Зилова к нему» [2, с. 363]. Свидетельствуют о надежде: «Я считаю – меняется» [2, с. 359], – и об авторской гордости: «А я вот никого не убил из своих героев...» [2, с. 376]. Свобода толкования судьбы героя – не столько победа относительного над абсолютным, сколько живого – над ценностной заданностью, поскольку игра для Вампилова – формула самой стихии жизни. Но поведение героя – это конкретный выбор между абсолютным и относительным, и известные колебания драматурга (5 вариантов «Прощания в июне», вариант с самоубийством Валентины) отражают процесс созревания этого выбора в сознании персонажа.

Классические формы подачи идеального – представление его страдающим или через остранение (трагическое, комическое и трагикомическое), но это всегда апелляция к общепризнанному. Идеальное женское не страдает только в «Старшем сыне», где доминирует именно остранение, то есть буквальное и парадоксальное воплощение идеи «Все люди – братья». Во всех иных случаях отторжение или даже поругание идеала – это испытание на прочность его самого – вместе с нравственным достоинством героя. Героиня, как правило, выдерживает испытание, неизвестна лишь дальнейшая судьба Ирина – и это тоже приём остранения, усугубления вины Зилова. Комичным или трагикомичным идеал предстаёт только в мужском воплощении (отец и сын Сарафановы – вдохновенные безумцы, отторгаемые здравомыслящим миром, Нина, напротив,

очень серьёзна). Очевидно, для Вампилова невозможно снижение духовного женского образа, осмеиваются только сатирические или бытовые фигуры, остранение любящей женщины допустимо только в психологическом варианте (имя Веры говорит само за себя, несмотря на показную грубость). Психологическое остранение деятельного героя осуществляется по классической модели – чудак, безумец, пришелец ниоткуда – или же с помощью двойника-негатива (Фролов при Букине, Сильва при Бусыгине, официант Дима при Зилове).

Психологическое преломление абсолютного в сознании героев совершается в действии и не может быть предметом рефлексии, сомнений, оно или отторгается, или утверждается. Монолог как форма автохарактеристики звучит или как недоумение по поводу недействительности собственного идеала (Золотуев), или как призыв о помощи, страстное убеждение в своей правоте, когда Зилов, наконец, открывает смысл охоты: «Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... <...> Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты ещё не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» [3, с. 220]. Слово как абсолют облает магической силой воздействия на самого героя: произнося слова укора или признания, Зилов воодушевляется и становится искренним, на Калошина таинственное «метранпаж» действует как заклинание. Слово идеальных героинь всегда безыскусно и адекватно самому чувству, как признание Валентины. Ирина – образ чистоты, но ей не дано произнести почти ни одного значительного слова, её речь являет образ непосредственности, её молчание – немота оскорблённой красоты – красноречиво, как спасительные телефонные звонки.

Слово как инструмент психологической игры обладает безусловной действенной силой (Кашкина подталкивает Мечёткина на сватовство), ассоциация мертвецки пьяного с трупом провоцирует появление траурного венка как мстительного дара. К священным словам прибегают как к последнему аргументу и герои, и сам автор. Хомутов сравнивается по степени непостижимости то с Богородицей, то с Христом. Шаманов в счастливом порыве восклицает: «Кто докажет мне теперь, что Бога нет?» [3, с. 355]. Сам Вампилов прибегал к восторженно-ироническому сравнению: «Пасха. Иду по бульвару, солнце встаёт за моей спиной <...> я иду, как воскресший Иисус Христос. Впереди меня скачет бронзовый Щорс. На бульваре против храма старушки лупят крашеные яйца. – Христос воскрес, – говорю им я. – Воистину воскрес, – рапортуют старушки» [1, с. 84].

Но символический смысл самого слова «охота» столь же относителен, как и натура самого героя. Охота – формула азарта, игры, абсолютной свободы, к которой стремится душа человека, для Зилова это полное растворение, полное отсутствие обязательств перед кем-либо (именно поэтому идеальный спутник – Дима: он сугубо меркантилен и не претендует ни на долю счастья, ни на эмоции). Архетип охоты, в отличие от архетипа сада, не обладает изначальным позитивным смыслом потому ещё, что у него нет смыслового противовеса: это господство мужского начала до появления женского («На охоту не взял бы с собой ни одну женщину» [3, с. 220]), стихийного – до оформления культурой. Смысловые противовесы в сознании Вампилова выстроены по признаку антитезы: Истина – Ложь (но не неправда), Красота – Пошлость, Добро – Нищета духа и т. д. Только антипод Свободы – дихотомическая Несвобода, и обе они, обладая безусловной узнаваемостью, оборачиваются своей противоположностью. Любое воплощение абсолютной свободы делает её относительной (Зилов – заложник самого себя, своих страстей и пресыщенности), сопряжено с жертвами и ведёт к поражению. Это расплата за приобщение к идеальному и несоответствие ему – такова трагическая тенденция последних пьес.

Художественная система Вампилова позволяет прочесть бытовую и характерную конкретику как игру бытийных начал, событийные коллизии – как символические, нравственный пафос – как анализ судьбы идеального: преображения творческой воли в союзе с непреходящими ценностями или поражения в противопоставлении им.

1. *Вампилов А. В. Записные книжки / А. В. Вампилов. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1996.*

2. *Вампилов А. В. Стечение обстоятельств : рассказы, очерки, пьесы / А. В. Вампилов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1988.*

3. *Вампилов А. В. Утиная охота : пьесы / А. В. Вампилов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1987.*