

АБСОЛЮТНОЕ И ОТНОСИТЕЛЬНОЕ У ВАМПИЛОВА

Вопрос о соотношении абсолютного и относительного в системе ценностей Вампилова имеет два аспекта: содержательный (что признается ценностью, положительной или отрицательной) и познавательный (как происходит оценка, насколько она гибка или категорична). То и другое, безусловно, требует соотношения 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, то есть мышление антитезами в их преображении и сохранении отчетливой оппозиционности.

Принципиальной характеристикой мировоззрения Вампилова было игнорирование идеологической системы ценностей и следование традициям духовно-нравственного выбора и поиска истины: «Опричники, коммунисты, фашисты, лейбористы, маккартисты – все это временные категории. Дураки, умные, любимые, нелюбимые – категории вечные» («Записные книжки»). Не только пьесы, но и очерки не отмечены ни политической, ни даже романтической 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 ориентирована на вневременное, это утверждается и в эстетических пристрастиях: «настоящие поэты для нас были – Пушкин, Лермонтов и Есенин» («Записные книжки»), любимый композитор – Моцарт, острый интерес вызывали Чехов и Достоевский (Вампилов А. В. «Стечение обстоятельств», с. 364). Преданность классике обеспечивала иммунитет от увлечения модернистскими явлениями в искусстве, трезвую оценку современной поэзии (там же, с. 326) и внеидеологическими увлечениями в области человекознания: Вампилов сомневался в возможности следования определенной теории постижения и изображения внутреннего мира и противоречий сознания, как это было свойственно фрейдизму (там же, с. 325). Будучи в курсе новейших интересов, публикаций и художественных событий, Вампилов отмечал произведения, в которых эстетическое открытие было неотде-

лимо от духовного: «яростный, ослепительный стиль Бабеля» («Записные книжки»), просмотр «8¹/₂» Феллини встал в один ряд с такими «происшествиями», как прием в Союз писателей и осуждение Синявского и Даниэля.

Собственно авторская система ценностей восходит к традиционному для русской культуры пониманию, признанию триединства «Истина – Добро – Красота» (В. Соловьев). Конкретное претворение их взаимообусловленности выражается в сюжетных развязках драматических конфликтов, когда истинный выбор, совершаемый героем, сопряжен с торжеством Добра и Любви (ипостаси Красоты). Добро являет себя в образе справедливости – наивной (учитель в «Доме окнами в поле» вознагражден и любовью, и призванием), неотвратимой (для стяжателя Золотуева) и труднодостижимой (для Колесова), в человеческом братстве и солидарности (утопия «Старшего сына»), в трудном выборе Шаманова и абсолютном добросердечном простодушии Еремеева. Но у положительного абсолютного нет достойного антипода. Негативное начало как необходимая антитеза позитивным ценностям не является в ранних произведениях чем-то роковым, судьбоносным, обладающим чрезвычайным потенциалом. Это или нечувствительность, неумение распознать близкое счастье (Третьяков), или ревность бездарности к таланту (Фролов и Репников), или равно пошлые хамство и ограниченность (Сильва и Кудимов). Зло не предстает активной самостоятельной силой, ни один из негативных персонажей не может быть достойным соперником той воли, что устремлена к нравственной и духовной истине. Они не могут всерьез претендовать на роль демон-искусителя (даже Репников, предлагавший диплом в обмен на душу), оставаясь мелким бесом, обманутым в своих ожиданиях или посрамленным обстоятельствами. Зло в наиболее явном воплощении представлено в борьбе за символ чистоты – Валентину: на нее претендует самодовольная пошлость (Мечеткин) и ожесточенная 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 лишнее 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 всемогуществу («История с метранпажем»), но восста-

навливается без потерь, как некая неуничтожимая цельность души. Вопрос детерминированности, происхождения позитивных или негативных ценностей в пьесах не ставится, за исключением «Старшего сына», где вся семья Сарафановых, — 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 (Вампилов А. В. «Стечение обстоятельств», 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 миссию 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, то есть 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 устремленным к поиску, оно обладает врожденным 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 (отчужденная 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 перестает 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?»), он не может ценить стабильность, он бросается на что-то новое: «Такие девочки попадают нечасто... Она же святая... Может, я ее всю жизнь любить буду — кто знает?» Но все-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 обретенной Валентины. Знаменательна новая расстановка героев: стихийный одинокий охотник Пашка и статичный Шаманов, вскармливаемый Кашкиной, — неприкаянность и отчужденность, неодухотворенность 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 («Стечение обстоятельств», с. 360).

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 нестойкости самого героя, амбивалентная натура которого допускает разные возможности поведения. В воспоминаниях современников подчеркивается или категоричность авторской оценки героя: «Зилов остается жить, но это еще страшнее» («Стечение обстоятельств», с. 320), или признание, «что, с точки зрения «гипотезы» коллапса, он не довел своего Зилова до кризиса, а лишь проследил подход Зилова к нему» (с. 363), или утверждение надежды: «Я считаю — меняется» (с. 406), или авторская гордость: «А я вот никого не убил из своих героев...» (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 судьба Ирины – и это тоже прием острашения, усугубления вины Зилова. Комичным или трагикомичным идеал предстает только в мужском выражении (отец и сын Сарафановы – вдохновенные безумцы, отторгаемые здравомыслящим миром, Нина, напротив, очень серьезна). Очевидно, для Вампилова невозможно снижение духовного женского образа, осмеиваются только сатирические или бытовые фигуры, острашение любящей женщины допустимо только в психологическом варианте (имя Веры говорит само за себя, несмотря на показную грубость). Психологическое острашение деятельного героя осуществляется по классической модели – чужак, 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. Слово как абсолют обладает магической силой воздействия на самого героя: произнося слова укора или признания, Зилов воодушевляется и становится искренним, 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, ее речь являет образ непосредственности, ее молчание – немота оскорбленной красоты – более красноречиво, как спасительные телефонные звонки. Слово как инструмент психологической игры обладает безусловной действенной силой (Кашкина подталкивает Мечеткина на сватовство), ассоциация мертвецки пьяного с трупом провоцирует появление траурного венка как мстительного подарка. 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?», Зилов сравнивает тишину на охоте с состоянием в церкви, сам Вампилов позволял восторженно-ироническое сравнение: «Пасха. Я иду по бульвару, солнце встает за моей спиной..., я иду, как воскресший Иисус Хрис-

тос» («Записные книжки», 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, ни на сферу эмоций). Архетип охоты, в отличие от архетипа сада, не обладает изначальным позитивным началом потому еще, что у него нет смыслового противовеса: это существование мужского начала до появления женского («На охоту не взял бы с собой ни одну женщину»), стихийного – до оформления культуры. Смысловые противовесы в сознании Вампилова всегда выстроены по дихотомическому признаку: Истина – Ложь (но не неправда), Красота – Пошлость, Добро – Нищета духа и т. д. Только у Свободы антитеза – Несвобода, поэтому любое воплощение абсолютной свободы делает ее относительной, сопряжено с жертвами и включает элемент поражения как расплаты за приобщение к идеальному, такова трагическая тенденция последних пьес.

Художественная система Вампилова позволяет прочесть бытовую и характерологическую конкретику как игру бытийных начал, событийные коллизии – как символические, основной пафос – как анализ преображения творческой воли в союзе с непреходящими ценностями или в противопоставлении им.

И. И. Плеханова