

ГЕРОЙ ВАМПИЛОВА: ЧЕЛОВЕК АВТОНОМНЫЙ 2007

ДУХОВНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ФАБУЛЫ

Стержневая духовная проблема вампиловской драматургии – возможность преобразования, т. е. прозрения, восстановления, возрождения и даже воскрешения человека. Учитель Третьяков («Дом окнами в поле») буквально в последний момент «проснулся» [1, с. 35] и обнаружил, что чуть было не упустил любовь и призвание. Колесов («Прощание в июне») почти променял ту же любовь на карьеру, но – очнулся. Бусыгин («Старший сын») из бесшабашного авантюриста превратился в настоящего спасителя. Зилов («Утиная охота») буквально пересматривает свою жизнь, и ему ещё предстоит очнуться после попытки самоубийства. Шаманов и Валентина воскресают, пройдя через поражение и насилие («Прошлым летом в Чулимске»). Персонажам «Провинциальных анекдотов» тоже предстоит перенести серьёзные душевные потрясения и едва ли не клиническую смерть, как это было с Калошиным. При этом все герои сущностно остаются самими собой, но жить начинают заново.

Коллизия прозрения-обновления практически равна времени представления или же совершается за сутки. Такую концентрацию событий не объяснить одним законом единства места-времени-действия. Разумеется, сюжет прозрения архетипичен, но у Вампилова он в больших пьесах отмечен устойчивым вектором не просто обновления самосознания, но и преобразования всего существования героя. В отличие от великих трагических героев, представляющих фабулу прозрения-преобразования (Гамлет, Лир, Дон Жуан, Фауст), которые сами творили свою судьбу, персонажи сибирского драматурга осуществляют себя в обыденном контексте и в условиях отнюдь не абсолютной свободы – но роль случайностей слишком велика, чтобы не признать и её концептуальной. Очевидно, сюжетооб-

разующая константа коррелирует с вампиловской идеей человека, если таковой считать *свободное самоопределение суверенной личности в случайном стечении обстоятельств*.

Закономерен вопрос: насколько сама идея человека концептуализирована или же она проявилась стихийно? В заметках из записных книжек не удалось найти знаковые формулировки, если не отнести к таковым то ли заготовки реплик, то ли собственные признания о независимости в главном – в осуществлении своей судьбы и воли: «Я хозяин своей жизни: хочу умру, хочу – нет» [2, с. 264]; «И вот я вырос из рубашки, в которой родился» [2, с. 285]. Примечательно устное высказывание, приведённое со слов Дм. Сергеева: «Художник <...> не может следовать ни одной теории, научно объясняющей поведение человека, характер, истоки духовности... Будь такая теория, художники стали бы не нужны. Какой поиск, какие “творческие муки”, если поступки и характеры героев можно определить по формуле? Художник не вычисляет, а прозревает» [2, с. 326]. Очевидно, что «формулу» вампиловского героя следует выводить из всей художественной системы драматурга.

Эту формулу можно определить так: *человек автономный*.

УСЛОВИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ АВТОНОМНОСТИ

Герой автономен в культурном контексте. Этот человек – как и сам автор – не зависит от господствующих «научных» и художественных концепций 60-х годов, а тем более – от образа человека идеологического из советского мифа.

Персонажи уже самых первых пьес пародируют официальную риторику, играя газетными клише. В «Доме окнами в поле» (1963) героиня не выпускает своего избранника из собственного дома, ссылаясь на мировоззренческую «отсталость»: «Т р е т ь я к о в: Это вы-то! Ай-яй! Заведующая фермой, активист, передовая женщина! Вы меня удивляете. А с т а ф ь е в а: Чему вы удивляетесь? У нас на ферме плохо с культурно-массовой работой. Разве не читали в газете? <...> Там и про вас сказано: «Куда смотрит интеллигенция?» [1, с. 31]. В «Прощании в июне» (1964) комсомольская свадьба демонстрирует комическое разложение пафосной идеологии. Жених обращается к гостям: «Дамы и товарищи!» [1, с. 45] – и с ироническим достоинством благодарит за поднесённую общественностью в дар

отдельную комнату в общежитии: «Мы с Машей пьем за здоровье комитета и профсоюза. А также за рядовых членов, здесь присутствующих. За вас» [1, с. 42]. Комсорг в этой пьесе – узнаваемый шарж на энтузиастку без полу и племени.

Но гораздо показательнее, что герой не похож на «оттепельного» человека социального, т. е. сосредоточенного на поиске правды и выполнении гражданского долга. Конечно, разорванный Колесовым диплом – жест той же выразительности, что изрубленная шашкой полированная мебель у В. Розова («В поисках радости», 1956). Но заветная мечта героя – разведение всего-навсего яркой альпийской травы, а не яблонь на Марсе из популярной задушевной песни на слова будущего диссидента В. Войновича. Более того, Вампилов не доверял именно плакатным решениям. Г. Николаев свидетельствует, что в июле 1972 драматург твердо намеревался переработать финал «Прошлым летом в Чулимске»: «ему кажется, что в самой последней картине некоторая угловатость в решении героя пьесы Шаманова выступить на суде. Он сказал, что хочет, в принципе ничего не меняя, сказать о том же самом, но в иных выражениях» [2, с. 359–360]. Стоит отметить, что эта правка – отнюдь не уступка тому жестокому идеологическому давлению, которое испытывал Вампилов: «За «Утиную охоту» автора ругали чуть ли не со всех трибун города в течение последних двух лет его жизни, а в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» отыскивали “идейную ущербность содержания”» [2, с. 349–350]. Независимость Вампилова и его героев была продиктована верностью художественной и психологической правде.

Во второй половине 60-х уже в полной мере заявил о себе человек соборный, человек родовой памяти, человек природы, представленный в прозе В. Распутина, ровесника, земляка и друга. Пьесы как будто предваряли знаменитые повести, но не поучали, ибо человек в них представлял самого себя, тогда как герои Распутина выражали собой и даже высказывали ту новую идеологию природо-социального бытия-хозяйствования, которую выстраивала деревенская проза. Формула «Все люди – братья» в «Старшем сыне» (1965) предшествует испытанию человеческой солидарности в распутинских «Днях для Марии» (1967). Оптимизм комедии наглядно и потому слегка иронически утверждает братство как любовь, исповедуя не соборность, а духовное родство-узнавание. Зилов за два года до «Последнего срока» (1970) не поехал на похороны отца, ситуация раскрывается как классическая борьба чувства с долгом, и устрем-

лённость к любви побеждает и ведёт к предательству – коллизия вполне трагическая. Распутин покажет, насколько неглубоким будет беспамятное чувство долга у детей, собравшихся на похороны матери и тут же разъехавшихся при первых признаках жизни. Эвенк Еремеев («Прошлым летом в Чулимске», 1971) являет живую, а не отрешённую мудрость тунгуски из «Прощания с Матёрой» (1976). Он скорее «наследник» Дерсу Узала и природной этики – отзывчивой и простодушной. Эвенк – параллель Валентины и знак того, что действие происходит на фоне тайги – вечной и первозданной.

Самоопределение Вампилова никак не соотносилось с новыми формулами самоопределения – национальной самоидентификацией и обращением к религии. Полубурят-полурусский (в родном Кутулике его фамилия звучала «с ударением на первом слоге» [2, с. 292]), вряд ли он думал о составе крови, когда, искущённый в хитроумной тактике, О. Ефремов, по собственному признанию, предлагал «для более быстрого прохождения «Утиной охоты» провести её по разряду «пьес национальных авторов». Он считал себя русским писателем, был кровно связан с русской литературой, и любая снисходительность ему была не нужна» [2, с. 416]. Поступок не был выбором, но естественно продолжал волю отца, учителя русского языка и литературы, назвавшего сына в честь Пушкина и предрекавшего ему творческое будущее.

По матери Вампилов из рода потомственных священников, его русский дед был расстрелян почти одновременно с отцом [3, с. 28–29]. Но нельзя признать, что это непосредственно сказалось на миропонимании художника. Г. Николаев передаёт его рассуждения о человеке летом 1972 года: «Звёзды, коллапс, Достоевский, бог – вот ход наших мыслей в ту яркую штормовую ночь на Байкале. Вампилов не верил в бога, он верил в человека, в разум, в доброту, в движение к свободе и чистоте» [2, с. 364]. Если обратиться к текстам, то религиозное начало представлено не самобытно, но как эталон экспрессии и духовного напряжения. Зилов описывает восхищение от мира на утиной охоте: «А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты ещё не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» [1, с. 220]. Растворение в безвременье скорее похоже на погружение в нирвану, чем на религиозное чувство, а реальные впечатления от церкви отнюдь не поэтические: «Раз мы ходили с ребятами. По пьянке» [1, с. 199]. Это

Галина мечтает: «Я хотела бы обвенчаться с тобой в церкви» [1, с. 198]. А ёрничающий Зилов готов венчаться в планетарии [1, с. 232]. Для воспрянувшего душой Шаманова любовь – аргумент во славу Всевышнего: «А бог всё-таки существует... Слышишь, Валентина? Когда сюда подходил, я подумал: если бог есть, то сейчас я тебя встречу... кто докажет мне теперь, что бога нет?» [1, с. 355]. Но встреча оборачивается потерей: Валентина с Пашкой возвращаются из Потеряихи – то ли доказательство оказалось мнимым, то ли Бог поступает не по человеческому разумению.

Герой автономен в социуме. Он не детерминирован средой, воспитанием и «общественным мнением».

Персонажи молоды, не привязаны к дому, а семейные отношения или тяготят их, или просто условны. Колесов – сирота [1, с. 54], Бусыгин – упоминает о матери где-то в Челябинске [1, с. 61], Зилов ничем не обязан отцу и получает письма неизвестно откуда, Шаманов скрылся ото всех на край света. Семейная идиллия ректора Репникова фиктивна, патриархальный отец Валентины ужасен, любовь Хороших и Дергачёва мучительна, пара Саяпин–Валерия – образец пошлости. Единственно подлинная семья Сарафановых (из которой, впрочем, поочерёдно порываются бежать все – Нина, Васенька, сам отец) – не столько сложившийся мир, сколько образ особой музыкальной гармонии, полифония единогодушия, контрапункт «блаженных» и «сумасшедших».

Очевидно, сказалось полусиротство и динамичность натуры самого Вампилова. Но гораздо важнее, что он последовательно создаёт образ человека, который заключает в себе все возможности развития. Герой всем обязан сам себе. Даже имя тавтологично: Коля Колесов (в записных книжках – «Толька Колесов» [4, с. 61]) – как и псевдоним А. Санин самого Вампилова. Фамилии Зилов, Бусыгин, как Шаманов, почти экзотические: первая не имеет русского корня, если не считать таковой аббревиатуру завода ЗИЛ. У Даля нет слов «бусыга», а «шаман» определяется как «волхв сибирских инородцев» [5, с. 1396], видимо, этимологию фамилий следует искать в сибирских говорах. Валентина – звучит слишком «серьёзно» для 18-летней девушки, но вполне адекватно её самобытной натуре, выросшей вопреки отцовской жестокости и жадности. Зато другие женские имена – Таня, Маша («Прощание в июне»), Нина («Старший сын»), Галина, Ирина, Вера («Утиная охота») – самые обычные

для того поколения, их «нормальность» соответствует типологичности поведения положительных персонажей.

Автономная личность не тождественна индивидуалистической, хотя по крайней мере мужские персонажи отчётливо тяготеют к индивидуализму, если понимать под ним развитое самосознание – особо культивируемая духовная ценность. Но само слово и сейчас – а в 60-е годы тем более – отмечено устойчивым негативным ореолом и ассоциируется с себялюбием. Автономная личность – это индивидуальность, следующая не внешнему давлению, но только собственной воле и выбору. Она и в самом деле может быть амбивалентной, в ней есть и эгоизм, и отзывчивость, она не зависит от окружения, но остаётся центром, объединяющим всех персонажей. И не только по законам построения сюжета в драме, но в силу неординарности, обаяния, особой жизненной энергетике. Но главное – в ней заключена тайна свободы и тайна человечности, которые неразложимы: *это свобода не сверхчеловека, а человека органичного.*

Режиссёр А. Васильев отметил особо, что Вампилов зафиксировал новый образ социальной общности – компанию. Он же показал и стремительную деградацию этого социума. Только в романтической молодёжной комедии друзья солидарны и способны искренне бороться с несправедливостью. Сам Колесов связан со своей компанией не какими-то обязательствами или поступками во благо ближних, он – неформальный лидер, наделён прежде всего ярким рисунком поведения и речи. Этим обаянием и своей неординарностью он испытывает солидарность «дам и товарищей», а те беззаветно готовы поддержать его в конфликте с властями. На яркую индивидуальность работают буквально все, кроме собственно власти – милиционера и ректора. И всё потому, что это не золотуевский индивидуализм собственника, а щедрость таланта, призванного украшать мир.

Но автономному человеку всё равно, кто с ним в компании, лишь бы не посягали на его душу (если она жива) или просто независимость. Бусыгин отправляется на приключения, даже не познакомившись с Сильвой, Зилов едет на священную охоту с официантом, который только что перезарядил его ружьё после неудавшегося суицида. Шаманов терпит Зину до тех пор, пока та оставляет его в покое. Их всех сводит случай – и ему человек автономный доверяет больше всех, в записных книжках есть такая заготовка реплики: « – Если взять судьбу за горло» [4, с. 107]. А по поводу окружения никаких иллюзий нет. Зилов так и объясняет Диме суть их отношений:

«Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. <...> Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня эта копейка. Но ты идёшь со мной, потому что тебе всё до лампочки, откуда взялась копейка, на это тебе тоже наплевать...» [1, с. 223]. Так, чем дальше от юности, тем сильнее автономный человек тяготеет к отчуждению, и его прозрения направлены не на мир, а на себя.

Поэтому автономный не считает себя жертвой обстоятельств, не сваливает вину на других, он не инициативен, но и не уклоняется от ответственности. Может манипулировать дураком-начальником, может лгать близким, но обладает несомненным мужеством самооценки, как Зилов. Такой герой не дорожит жизнью, если она потеряла смысл, вкус и цвет. Шаманов сам не стреляется, но провоцирует на выстрел Пашку, в первой версии пьесы Валентина кончала самоубийством. Вспомним фразу из записной книжки: «Я хозяин своей жизни: хочу умру, хочу – нет» [4, с. 5]. Отношение к себе – при всём сознании собственной полноценности и власти над другими – отнюдь не себялюбиво, но самодостаточно. Герои стремятся не к карьере, но к осуществлению своей мечты или представлений о красоте и правде. В конечном итоге это выражается в поиске идеальной любви. Они знают или чувствуют: человек, рождённый и выросший без любви (как несчастный Пашка), несёт в мир насилие и разрушение.

Очевидно, что автономной личностью является главный герой, и таковым был мужской персонаж, пока на передний план не выдвинулась Валентина. Автономный герой – игрок, испытующий судьбу и власть обстоятельств над собой. Первоначальная роль женщины – стать наградой в этой игре, но потом – по закону игрового преобразования обстоятельств – послужить обновлению сознания и поведения возлюбленного. Только Астафьева заводит интригу, чтобы удержать уезжающего учителя, но сама игра начинается как будто случайно: если бы тот не зашёл попрощаться, и любовь бы не состоялась. Все женщины Зилова, преданные им, до последнего преданы ему. Галина уходит якобы к другому, но на самом деле чтобы сохранить ребёнка, у неё, если проследить действие по часам, просто не было времени на совершение аборта: между сообщением о беременности и признанием – «была в больнице» [1, с. 197] – проходит меньше суток. Звонок Ирины отвлекает в последний миг перед самоубийством. Искренняя и беззащитная Валентина играть не умеет, но исполняет

свою роль в мире – священную миссию защиты красоты в самом живом и непосредственном виде, будь то сад или она сама.

Так автономная личность интуитивно или осознанно связана с коренными идеями жизни – свободой и ответственностью – и испытывается на преданность бытийным началам – любви, добру и красоте. Именно испытывается, т. е. пребывает между знанием об их спасительной силе и собственной способностью достичь, осуществить идеал в реальности. Так Зилов, бросив всё, устремляется за Ириной: «Она же святая... Может, я её всю жизнь любить буду – кто знает?» [1, с. 193] – но сам не дарит ни красоты, ни блага, только возможность любить. Но и этого достаточно для Веры и Ирины, до конца защищающих не себя, а Зилова. Сюжет испытания проходят все, эта пружина драматического действия определяет возможность преображения героев.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СЛЕДСТВИЯ АВТОНОМНОСТИ ЧЕЛОВЕКА И УСЛОВИЯ ВОЗРОЖДЕНИЯ АВТОНОМНОЙ ЛИЧНОСТИ

Одно из побочных свойств автономности – *андрогинный потенциал героев*. Он проявляется в героях «Старшего сына», где ситуация требует изменения социальных ролей. В семействе Сарафановых отец – «блаженный» [1, с. 135], душа его трепетна и беззащитна, непрактична, как у всякого тонкого художника. Даже его фамилия – с женственными ассоциациями, мать двоих детей ушла от него к другому – к «серьёзному человеку» [1, с. 118], а место мужчины в семье вынужденно заняла Нина. Отец признаёт: «Она очень серьёзная. Я даже думаю, что нельзя быть такой серьёзной» [1, с. 120]. Нина справляется, но настолько устала от чужой роли, что готова бежать замуж за тот клишированный образ военизированной мужественности – рациональный, твёрдый и ограниченный, которому сама мысленно подражает. От этого вынужденно-добровольного плена и спасает её Бусыгин, стремительно расколдовывая спящую красавицу: «Стоят лицом к лицу, и дело клонится к поцелую. Небольшая пауза. Потом враз и неожиданно отпрянули друг от друга» [1, с. 131]. Законный поцелуй состоится, когда рассеются все недо-разумения с мнимым инцестом. Так восстанавливаются архетипические роли и равновесие антиномий: чуткая женственность – дерзкая

мужественность, беззаветная преданность – творческая воля. А в последних пьесах именно женское начало – чуткое и жертвенное – спасает игроков, утративших жизненный интерес и творческий импульс. Святая и герой-трикстер – как начала устойчивости и динамики – представляют бытийную антиномию. В её необходимости – архетипическая основа психологической автономности героев и их влечения друг к другу.

Если все причины и следствия – в личности героя, то и *сюжет строится по типу кольца-спирали*. В «Доме окнами в поле» композиция двупланова: выяснение отношений на фоне перемещения хора (в образе деревенской «полянки»), который – как в древности – всезнающий и вещий, поэтому и завязка, и развязка происходят при участии песни. В «Прощании в июне» буквально повторяется встреча Колесова с Таней. «Старший сын» венчается фразой: «Поздравьте меня. Я опоздал на электричку» [1, с. 161]. «Утиная охота» начинается с похмельного пробуждения и завершается пробуждением после плача-смеха, а венок (кольцо!), полученный Зиловым, побуждает к воспоминаниям, самосознанию и самоубийству. Первое и последнее появление Валентины связано с починкой палисадника («Прошлым летом в Чулимске»).

Из этого следует, что *герои пребывают не столько в пространстве, сколько во времени*. Указания на иркутскую топографию в «Утиной охоте» весьма условны, расположение треугольника «квартира у моста – контора – кафе “Незабудка”» не соответствует реальным адресам-«прототипам». Зато буквально поминутно отхронометрированы все встречи-расхождения героев. Попытка Зилова разыграть-восстановить события судьбоносного свидания шестилетней давности – «А если что не так, мы всё можем вернуть в любую минуту» [1, с. 198] – почти увенчалась успехом, не вспомнилось только решающее (волшебное) слово. Но время не подчинилось потому, что изменились чувства, т. е. человеческое содержание героя. Зато благодаря песне «Это было давно, / Лет пятнадцать назад...» [1, с. 333] жива трагически напряжённая любовь Дергачёва и Анны Хороших, истерзанных тем же временем. Их новая встреча после плена и лагеря состоялась как раз пятнадцать лет назад – в 1956-м (Пашке 24 года, мать «лет до десяти, пока одна была, баловала его» [1, с. 1933], пьеса писалась в 1971 году). Точность определения возраста новоявленного «сына» – решающий аргумент для Сарафанова: дата давней

любви не стёрлась, а живость памяти – главное доказательство подлинности всего остального.

Таковы общие установки героев: *встречаясь с игрой обстоятельств, они стремятся овладеть ею, т. е. распорядиться случаем и временем*. Так Астафьева использует шанс последней встречи. Так Колесов пытается объяснить с ректором и борется за своё будущее, так он оправдывается перед Таней: «Я выиграл время: ты должна это понять» [1, с. 91]. Бусыгин берёт на себя случайно доставшуюся роль старшего сына и преображает её, обретая сразу и любовь, и семью. Зилов подхватывает шутку с венком и приглашает приятелей на поминки: «Уж доведём дело до конца...» [1, с. 235]. Шаманов играет со смертью и ставит на Бога, стремясь найти Валентину.

Важно не то, что игра не всегда удаётся, важно, что *герой не покоряется поражению*. Он бросит сразу всё, как Шаманов, которому не дали довести следствие до конца, но через год вернётся. Определение автономного человека в пьесах – «человек неблагоразумный» [1, с. 72], «настоящий сумасшедший» [1, с. 160]. Его победа в игре высчитывается по законам вероятности: «один против девяносто девяти – это шанс для умалишённых» [1, с. 315]. Но именно этим шансом Шаманов и воспользуется, несмотря на свою усталость и настойчивое желание уйти на пенсию. Свобода воли автономного героя не смирится ничем, даже если он пребывает в апатии. Потому что жизнь вообще не может быть проиграна – вопреки смирению Кузакова, честного доброго малого, но катастрофически неодарённого: «Кто знает... Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна» [1, с. 167]. Сказано это, как подчёркнуто в ремарке, «пародийно, шутовски, но не без мрачной иронии» [1, с. 166], на фоне легкомысленно преобразившейся «в другом размере и ритме» траурной музыки. Именно этот глумливый мотив побуждает Зилова к переоценке собственной жизни.

Известно признание драматурга: «А я вот никого не убил из своих героев» [2, с. 376]. Известен и ответ на вопрос – меняется ли Зилов: «Я считаю – меняется...» [2, с. 406]. *Автономный человек способен к реанимации*. Этот процесс начинается у Зилова с осознания потери, когда уходит Галина: «Я сам виноват, я знаю. <...> Мне всё безразлично, всё на свете. Что со мной делается, я не знаю... Не знаю... Неужели у меня нет сердца? Да, да, у меня нет ничего – только ты, сегодня я понял, ты слышишь?» [1, с. 219]. И в ту минуту, когда он увидел на месте жены Ирину, апофеоз и катарсис прозре-

ния оборачиваются «мерзким анекдотом» [1, с. 221]. Тут и начинается полное отчуждение от себя и других: потерять, оскорбить, оттолкнуть всех – друзей, Ирину, «жуткого парня» [1, с. 239] Диму – чтобы задержаться на последнем краю. От самоубийства в состоянии отчаяния спас звонок, за которым угадывается Ирина, её чуткая любовь, к ней он и потянулся. Но вернула к новому существованию та судорога души и тела – то ли смех, то ли плач, – после которой он уже не откликается на звонки-призывы. Разрыв со всем прошлым состоялся – за окном светлеет. Автономный герой не входит в одну реку дважды, и не исключено, что там, на охоте, он всё-таки реализует мечту: «Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты ещё не родился. Ничего нет. И не было. И не будет...» [1, с. 220]. Такой катарсис избрал герой шукшинского рассказа «Сураз», застрелившийся не на кладбище (как в первой редакции 1970 года), а на лесной поляне (версия 1972 года). Пьеса Вампилова была опубликована в конце 1970 года, альманах «Ангара», № 6, реально поступил продажу в начале 1971 года.

Но Шаманова к жизни пробуждает всё-таки любовь – признание Валентины даёт импульс и восстанавливает работу чувств. Процесс реанимации проходит, как у Зилова: признание в безразличии («Я ни-че-го не хочу. Абсолютно ничего» [1, с. 327]) – неудавшееся самоубийство (пистолет в руке Пашки дал осечку) – возвращение в мир. Собственное воскресение Шаманов переживает как чудо, как преобразование времени: «Странный день. <...> Это было недавно. Утром я проснулся и увидел свои руки. Они лежали у меня на груди <...> они показались мне чужими. <...> Сначала руки, а потом весь я: всё тело и даже мысли показались мне не моими. Всё будто бы принадлежало другому человеку! Сейчас я думаю об этом с ужасом, а тогда – и вот в чём главный ужас! – тогда мне был всё равно. <...> Мне кажется, что я и в самом деле начинаю новую жизнь. Честное слово! Этот мир я обретаю заново <...> Всё ко мне возвращается: вечер, улица, лес...» [1, с. 350–351].

Важно, что именно собственная, а не к нему обращённая любовь – источник обновляющих сил. Социальное воскресение – решение выступить на суде – состоялось после потери Валентины, но до её выхода из дома и возвращения к палисаднику. И у Шаманова, у Валентины жизнь спасает не столько любовь, сколько воля пережить трагедию.

Итак, автономный человек Вампилова – человек, способный к самовосстановлению. Степень его независимости от среды, социума, обстоятельств жизни и истории, социальных трагедий и личных катастроф настолько велика, что в этом и заключается катартический эффект драматургии. Это витальный катарсис, переживаемый вместе с безмерностью вины, отчаяния и потери, потому витальность эта не биологическая, а духовная. Таков самый главный вывод не только художественного, но и социального порядка. «Автономный» по-русски значит «самобытный». Но это не абсолютные синонимы: «автономный» отличается от «самобытного» тем, что реализует уникальный потенциал в действии.

1. *Вампилов А. В.* Утиная охота : пьесы / А. В. Вампилов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1987.
2. *Вампилов А. В.* Стечение обстоятельств : рассказы, очерки, пьесы / А. В. Вампилов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1988.
3. Столь долгое детство...: Ранние и школьные годы Александра Вампилова. – Иркутск, 2007.
4. *Вампилов А. В.* Записные книжки / А. В. Вампилов. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1996.
5. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4 / В. Даль. – Репринт. Изд. 1909 г. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.