

## ИГРОВОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ ВАМПИЛОВА

Специфика проявления игрового начала в драматургии Вампилова состоит в интегрировании и взаимопроникновении всех типов игровых отношений: игры-game (по правилам), игры-play (стихия превращений), игры-art (спонтанное проявление духовных и творческих сил). Это комплексное единство отражает многоликую природу самой драматургии и авторское понимание искусства: «Театр никогда не умрет: люди никогда не перестанут валять дурака» («Записные книжки»).

К сфере игры-game относится устойчивая тенденция соблюдения триединства места, времени и действия, тяготение условности к достоверности и жизнеподобию – при всей экцентricности событий. В одноактных пьесах время действия совпадает со временем представления, в «Старшем сыне» и «Прошлым летом в Чулимске» события развиваются в течение суток. Сама типология сюжетов воспроизводит схему испытания, которое проходит главный герой: испытание на независимость духа (Колесов), на духовное родство (Бусыгин), на стойкость (Валентина и Шаманов), на чуткость (Третьяков), на человечность (Анчугин, Угаров и др.). События развиваются стремительно, как чувства, все завершается катарсисом – герои обретают истинную любовь или, по крайней мере, новое знание жизни. Чрезвычайно показательна игровая динамика: «Прощание в июне» – 2 действия по 10 и 9 эпизодов в каждом соответственно, 4 перемены места событий; «Старший сын» – 2 действия по 11 эпизодов, 2 места событий; «Утиная охота» – 3 действия, 5 картин, перебиваемых интермедиями, 16 эпизодов в 4 местах, одно из которых – условно; «Прошлым летом в Чулимске» – 2 действия по 10 и 8 эпизодов на одной сценической площадке. Жанровая модель выдерживается достаточно точно: «Дом окнами в поле» – лирическая комедия (странное объяснение в любви на фоне хорового действия); «Прощание в июне» – молодежная драма (романтический герой, пафос нравственного максимализма); «Старший сын» – комедия с психологической интригой (обман, превратившийся в прозрение); «Провинциальные анекдоты» – фарс, ведущий к нравственному прозрению. Таким образом, традиционные жанровые формы, не теряя своей определенности, преобразуются изнутри по модели игры-play под влиянием артистического сознания автора и эволюции его персонажей.

Сам Вампилов в письме определял свои пьесы как «трагикомедии» (Вампилов А. В. Утиная охота: Пьесы. Иркутск, 1987.

С. 400), так жанровая диффузия отражала миропонимание драматурга – представление судеб и характеров как игры превращений противоположного: бытового и бытийного, смешного и высокого, случайного и подлинного, состояния на грани жизни и смерти. В «Утиной охоте» трагическое (прозрение тупика: «Жизнь в основном проиграна») сопряжено с фарсовым выворачиванием наизнанку переживаний героев, символ чего – развязное звучание траурного марша. «Прошлым летом в Чулимске» – единственная «несмешная» драма, в структуре которой явно просматривается архетип трагедии, но испытание на жизнь и смерть проходят два главных героя. Валентина – классический образ благородства, страдающего вследствие ошибки (жалость к Пашке) и рокового стечения обстоятельств (спрятанная записка), она переживает смерть и возрождается (ритуальный символ – восстановление ограды палисадника). Шаманов проходит обряд крещения смертью и воскрешения силой любви и духовного потрясения. Само пристрастие Вампилова к кольцевой композиции обнаруживает признаки ритуального начала, изменчивого, но стабильного. Три выстрела (трагикомическая дуэль в «Прощании в июне», неудачное покушение на самоубийство Зилова и провокация убийства Шаманова) «запрограммированы» в схеме действия не только по закону изображения ружья на сцене, но и вследствие логического развития характера героя-испытателя. Столь же типичным сюжетным ходом является скандал как кульминация пьесы, будь то публичное разрывание диплома, «разоблачение» мнимого «сына», объяснение Зилова с компанией, ссора Пашки с матерью и столкновение с Шамановым. Герои скандала – только мужчины, таково собственно вампиловское правило распределения ролей: женские персонажи – свидетели, жертвы, не вдохновители и не главные участники взрыва страстей. Точно так же женщина не может быть смешна, если это не сатирический образ (Валерия) или не типологический (Комсорг).

Типология сюжетных «партий» в драматургии Вампилова определена своеобразием трактовки мужского и женского начала, сохраняющего символический смысл в конкретных проявлениях, а также антиномическим мышлением драматурга. Для мужских персонажей характерно «двойничество», то есть представление одного типа испытателя в полярных образах и в фазе победы (21-летние Колесов и Бусыгин) и поражения (30-32-летние Зиллов и Шаманов). Если основное назначение героя – испытание судьбы, то героиня предстает как охраняющее начало, воплощение вечных и стабильных ценностей (любовь, верность, чистота, мудрость). Женский образ

«троится»: это изначальная чистота (18-летние Нина, Ирина, Валентина), тоскующее по любви одиночество (Вера и Кашкина, 25-28 лет), неудовлетворенное женское начало (Галина, 26 лет, Хороших, 45 лет). Вопрос архетипической подосновы характеров, то есть предопределенности (game) их стихийных превращений (play) в уникальности воплощения (art), представляется чрезвычайно существенным, и его решение надо искать в мифологической, культурной традиции и законах представления комического действия и комических персонажей. Преображение героя комедии в трагического героя – следствие эволюции архетипа культурного героя и его «расщепления» на «плута» и «фауста», играющего с жизнью и отчужденного от нее. Колесов соединял оба начала в их внутренней борьбе, но, следуя назначению культурного героя, выбирал истину, то есть выбирал любовь. Призвание культурного героя – установить справедливость: отдать деньги тому, кому они нужнее (Хомутов), устранить угрозу гармонии мира – разрушить ложный брак во имя подлинной любви (Бусыгин). На этом этапе герой сочетает в себе черты авантюриста (или невольного провокатора, как Хомутов) и правдоискателя, он испытует себя и других, следуя самой иррациональной логике поведения, то есть отрицая «позорное благоразумие». Его характеристики в пьесе: «клоун», «шут», «скоморох», «комик-пародист», «канатоходец» («Прощание в июне»), то есть почти полный спектр игрового, балансирующего начала, отвергающего все стабильное, однозначное и серьезное. Хомутов последовательно сравнивается с Богородицей, ангелом, Иисусом Христом, Толстым и философским авторитетом Ж.-П. Сартром, чтобы быть клейменным как «провокатор», «хулиган», «шарлатан», а его действия – как «чертовщина», но все эти полярные характеристики означают только крайнюю степень непонимания. Странность, неотмирность представляют у Вампилова динамизм характера, игру чувств и страстей: «сын» Бусыгин – «псих», «сумасшедший», «авантюрист»; «отец» Сарфанов – «блаженный», музыкант, бескорыстно отдающийся стихии игры.

Представление «культурного героя» не носителем готовой истины, но обретающим ее в череде вольных или невольных ошибок, обусловлено генетическим родством архетипа «культурного героя» и «трикстера», ловкого обманщика, вора, прототипа комических персонажей. В «Старшем сыне» оба начала раздваиваются: Сильва – двойник-негатив, он буквализирует игру слов, превращая «страждущего брата» в самозванца, Бусыгину, в свою очередь, предстоит вернуть формуле «Все люди – братья» реальный и бытийный смысл. В «Двадцати мину-

тах с ангелом» «культурный герой» и «плуты» – антиподы, как бескорыстие и подозрительность. В «Прощании в июне» двойничество реализуется в традиционной для комедии форме параллельных любовных линий, переживающих одну коллизию влюбленности – утраты любви – ее обретения (Колесов – Таня, Букин – Маша), в обоих случаях вмешиваются двойники-негативы (Репников и Фролов). В героях первой двухактной комедии узнаются классические персонажи-маски фарсового происхождения: ловкий слуга, который не мирится со своим положением ((Колесов), богатый старик, скряга и циник (Золотуев), псевдоученый доктор (Репников), влюбленные, переживающие разлуку. Столь же очевидна психологическая трансформация сценических типов: Колесов похож на наивного и веселого Арлекина своей дерзостью и прямодушием, но он поставлен перед серьезнейшей нравственной проблемой; «купец» Золотуев не участвует прямо в интриге и посрамлен не слугой, а своим невидимым антагонистом; «доктор» Репников, препятствующий счастью возлюбленных, отнюдь не комичен; финальное воссоединение разлученных совершается не в результате хитроумной интриги, а вследствие духовного созревания героев, причем счастье Колесова и Тани только прогнозируется. Преображение амплуа с сохранением генетической первоосновы – не сознательная игра с традицией, но интуитивное овладение законами формы. Так артистическая натура художника трансформирует предопределенность game в play, залогом ее органичности оставался внутренний диалогизм мышления Вампилова, постоянное остранение ситуаций и судеб излюбленных героев.

В последних пьесах диалогизм как противоречивая игра планов обретает совершенно зримую форму. Зиллов – ловкий плут, обманывающий тупого ханжу Кушака (богатый и похотливый старик в роли начальника), удачливый любовник, выпутывающийся из любой ситуации, раскрывается как роковой соблазнитель, предатель любви, предатель отца и виновник нерождения ребенка, но прежде всего – как духовный самоубийца. Это Дон Жуан, задумавшийся, как Фауст, но остающийся в союзе с демоническим двойником Димой. Игровая природа этого характера проявляется в мгновенной приспособляемости к контрастным ситуациям (пылкое обращение к жене перетекает в столь же искреннее объяснение с Ириной). Но психологическая подоплека феноменальной изменчивости – не столько страсть, сколько ненасытная пустота, которая поглощает все новые впечатления в погоне за безответственной свободой. Емкая «пустота», то есть неопределенность и амбивалентность архетипического «прототипа», преобразует-

ся в пустоту души, которую покинула любовь, главное в человеке. Герою, находящемуся на распутье, между Верой, Надеждой (Галиной) и Любовью (Ириной), предоставлен выбор между тремя ипостасями Вечной Женственности – блудницей, Богородицей и Мудростью Божией. Последовательное оскорбление каждой символизирует окончательный разрыв с мистическим и все же вполне реальным идеальным началом, «заигравшийся» герой и не замечает, что участвует в мистерии. Столь же символична утрата плутовской ипостаси в Шаманове, возвращение его к исполнению роли «культурного героя» в результате возрождения оскорбленной Женственности. Так участвуют в игре человеческих судеб абсолютные начала, которые не теряют своей безотносительной ценности. Следовательно, игра-рэй, доминируя в драматургии Вампилова, раскрывается не по модели относительности, а по формуле парадокса – как «точное средство мышления, как самое яркое и краткое выражение сущности нормального, обычного» (А. Вампилов).

Для самого Вампилова парадокс был «повествованием в диалоге, в действии», то есть представлял собой двуплановую содержательную конструкцию, построенную на игре смыслов, текста и подтекста, психологического и символического, и просто на игре слов. Диалог в «Доме окнами в поле» представляет собой целомудренное и ироническое объяснение в любви, игру непонимания и прозрения, парадокс обретения счастья в условиях несвободы. «Прощание в июне» – игра антиномичных превращений (свадьба – ссора, победа – поражение – победа), парадокс потери себя в достижении цели. «Старший сын» – игра обстоятельств, особо динамичная и неожиданная для всех ее участников, все время провоцирующая совесть, прием узнавания – столь традиционное средство разрешения комических недоразумений – выворачивается наизнанку: правда не разрушает ложь, а укрепляет ее как истину. «Утиная охота» – игра характера, сопротивляющегося отчуждению, но истощенного им, то есть парадокс пустоты, которая переливается яркими гранями. «Прошлым летом в Чулимске» – игра страстей на грани жизни и смерти, парадокс трагического воскресения. «Провинциальные анекдоты» – игра непонимания очевидного и парадокс гиперболической реакции на самое естественное явление. Парадоксальная игра слов и мысли присутствует и автору, и его персонажам: «Чтобы развестись, надо прилично друг к другу относиться» (Букин); «Верные мужья – моя слабость» (Вера); «Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют» (Бусыгин); «Все порядочное – сгоряча, все обдуманное – подлость» («Записные книжки»);

«Говорите правду, и вы будете оригинальны» («Записные книжки»). Слово «игра» занимает чрезвычайно важное место в словаре Вампилова, звучит в ремарках («Старший сын» и «Утиная охота»), в данных пьесах этим понятием пользуются и герои: «Играли друг у друга на нервах» (Бусыгин), «Вам хочется поиграть? Роль мышки меня больше не устраивает» (Васенька), «Тут не до игры» (Саяпин), «Жизнь в основном проиграна» (Кузаков), «Нашел себе игрушку» (Кузаков о ружье). Наиболее ярко речевой артистизм представлен в ироническом повествовании очерков и рассказов («Месяц в деревне, или Гибель одного лирика», «Живые ископаемые» и др.). Развитию этого начала мешал нарастающий мотив усталости и отчуждения, которые переживал сам автор («Прогулки по Кутулику»).

Тенденция развития игрового начала в творчестве Вампилова состояла в сближении сатирических, фарсовых тенденций («История с метранпажем», «Несравненный Наконичников») и трагедийного содержания больших пьес, личностный артистизм тяготел к смыслодержущим формам, ярким, значительным по наполненности мыслями и чувствами, внутренне законченным при внешней открытости финала. Живой и непосредственный психологизм пьес не может скрыть обрядовую подоснову действия – обряд инициации или обряд воскрешения, состоявшийся или неудачный. Драма Вампилова строилась как диалог со зрителем-единомышленником, предполагала естественное сочувствие и сопереживание борьбе за человеческое в человеке. Динамизм и универсальность игрового начала, пронизывающего сферу сюжета, чувств и поведения героев; речевых характеристик, текста и подтекста, обеспечивают сценичность и особую философскую глубину пьес.

И. И. Плеханова