

И. И. Плеханова

АЛЕКСАНДР ВАМПИЛОВ – ДРАМАТУРГ-ПОЭТ
ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ*

1. Драматург-поэт или поэт-драматург?

Что подразумевает отождествление поэта и драматурга и как от перестановки мест слагаемых меняется качество этого синкретизма? Что первенствует и определяет целое?

Разумеется, речь идет не о стихотворном тексте, но о звучащем слове, особой психологии и действенном участии идеального начала, без чего невозможна классическая поэзия.

Поэтический образ мышления Вампилова-драматурга отмечен еще при жизни. Г. Товстоногов подчеркивал органичную театральность, понимание театра как действия, но определил вампиловскую художественность как гармоническое соединение «сочного густого быта и поэтической сказочности» [5, с. 414]. «Сказочность» здесь понимается, видимо, как *проявление идеального* в развитии и разрешении конфликта, *чистота положительных образов* и *чудо их убедительности*: «Сложность здесь – в точно найденном отношении. Ставить Вампилова как бытописателя – не понять в нем чего-то главного, воплотить только через поэтическое – лишить его драматургию ее суровой реалистической основы...» [Там же].

⁸ Тендитник Н. С. Перед лицом правды : Очерк жизни и творчества Александра Вампилова. Иркутск : Изд-во журн. «Сибирь» совм. с Товариществом «Письмена», 1997. С. 35–37.

* Статья опубликована в сборнике: В мире Александра Вампилова : материалы научно-практической конференции / редкол.: А. С. Собенников, И. И. Плеханова, С. Р. Смирнов. Иркутск : Изд-во ИГУ. 2013. С. 6–45.

Духовное содержание этого качества раскрывается как *пронзительная трагедийность*: «Прошлым летом в Чулимске» – едва ли не самая поэтичная из его пьес. Поэзия в ней вырастает почти до символа. Точная обрисованность быта органично сплавляется с высоким трагическим звучанием. Нас привлекли в драме ее нравственный максимализм, бескомпромиссность чувств, поистине чеховская требовательность к человеку и такая же щемящая за него боль» [Там же]. Так поэтическое находит свое выражение в *духовном напряжении и высоком содержании отношений* героев, определяет качество конфликтов, психологизма и поэтики драмы.

В. Розов указал на *поэтическое чувство судьбы* драматурга: «Чтобы добиться признания, надо или уехать, или умереть», – говорит персонаж ранней пьесы Вампилова «Дом окнами в поле». // Пророческая фраза. Она нередко встречается у писателей, а особенно у поэтов. «...И мнится, очередь за мной...» – предчувствовал Пушкин незадолго до гибели. <...> Едва Вампилов ушел из жизни, как пьесы его буквально ринулись на сцену» [5, с. 436]. Действительно, поэт-пророк – сверхидея русской культуры, ибо ему дано *открывать и вживе представлять безусловные истины*, чья ценность подтверждается собственной судьбой.

Свидетельство *поэтического содержания и духовного напряжения текстов* – интуитивная находка В. Андреева, искавшего в спектакле «Стечение обстоятельств» композиционное решение, объединяющее фарс «Несравненный Наконечников», ранние рассказы и лирику «Дома окнами в поле»: «Я тогда, это было в середине семидесятых годов, “открыл” для себя поэзию Николая Рубцова – удивительного, на мой взгляд, поэта редчайшей душевной обнаженности, глубоко чувствовавшего и понимавшего Россию. Поэзия Рубцова напоминала мне вампиловское видение мира, его особую остроту постижения сути человеческой. И я счел себя вправе ввести в композицию стихи и песни на стихи Николая Рубцова. Они как бы скрепили действие, органично вошли в ткань сценического повествования. А когда к нам на спектакль – это было к 40-летию со дня рождения Вампилова – приехала Анастасия Прокопьевна, мать Сани, она сказала мне: “Помню, однажды мне Саша говорит: ‘Я буду тебе сейчас читать стихи удивительного поэта Николая Рубцова’. И вот сегодня я снова услышала эти стихи на вашем спектакле”. Оказывается, Рубцов был любимым поэтом Вампилова!

Меня это поразило – ведь я-то об этом не ведал, когда ставил спектакль. Не знаю, может быть, наше интуитивное сближение поэзии Рубцова с прозой Вампилова и не является грандиозным литературным открытием, но все мы, участники спектакля, испытали чувство радости. В драматургии Вампилова есть своя чистая и высокая поэзия, важно почувствовать ее» [5, с. 434–435]. Поэзия здесь – *глубокое волнение чуткой души, явление идеальной любви*.

Примечательно, что характеристики режиссеров представляют Вампилова как драматурга-поэта, а В. Розов говорит о даре поэта-драматурга. Но разница состоит только в акценте – речь идет о творческой реализации особого дара в особой судьбе поэта.

Итак, мастера театра не связывают поэтическое начало драматургии Вампилова непосредственно с жанром – лирической молодежной комедией с песнями («Дом окнами в поле», 1963 г.), романтизированными персонажами («Прощание в июне», 1966–1970 гг.) и «Нравоучением с гитарой» (1965 г.) (первое название «Старшего сына»). Его природу они видят в некоем таинстве – в явлении *материи духа*, чем и остается поэзия (как и музыка).

Очевидно, сущность таинства надо искать в генетическом коде драмы – изначальном синкретизме сакрального слова и действия. Не менее важен исторический контекст, когда актуализируется архетипическая память формы, а это 60-е гг. – время расцвета поэзии, вспышка витальной энергии этноса в облике советского романтизма. Но в исторической ситуации «оттепели» и позже заявляет о себе сугубо личностное начало, модифицирующее имманентный потенциал культурных субстратов в соответствии с собственным видением реальности.

Поэт – и не только в России – голос истории, но поэт-драматург создает собственный мир человеческих отношений и выводит *лирического героя*, который является *социальным героем* своего времени. В художественной системе драмы с поэтической ценностной основой все отношения: «слово – герои – автор» – определяются активным личностным присутствием творца, который берет на себя ответственность за духовную и нравственную атмосферу времени. Вся лучшая драматургия 60-х (А. Володин, В. Розов, Л. Зорин и др.) была озабочена этой миссией, А. Володин сам, как стало известно позже, был тонким лирическим поэтом. Но его психологически пронзительная драматургия не была такой *энергичной в слове и действии*, как вампиловская.

Разумеется, любая выдающаяся драматургия – художественный мир автора, но художественный мир Вампилова – мир испытания и утверждения высоких смыслов: открытие и познание судьбы, любовь как подлинность человеческих отношений, возможность спасения души. Темы – сакральные, образ решения – трагикомический и трагедийный, слово – действенное и судьбоносное, герои – вживе явившиеся символы, т. е. индивидуально-типологичные образы самоопределения духовных начал в узнаваемой реальности. При этом духовное начало отнюдь не всегда позитивно. Все так, как отмечено в «Записных книжках»: «Поэзия есть и останется только на земле» [5, с. 266] – в человеческих отношениях, в драматургии существования.

Но там же есть противоположное замечание: «Кричат: “Узнать жизнь, узнать жизни!” Скорее ее не надо узнавать, для того чтобы быть поэтом» [5, с. 277]. Причина очевидна – естество жизни состоит в неодоимости обыденности, в тотальном дефиците больших смыслов и радости от рутинного существования, и все имеет одно-единственное оправдание: «Мир тосклив и разнообразен, и в нем невозможно прожить без любви» [Там же, с. 279]. Но, как гласит неиспользованная реплика: «Если бы мир держался бы всегда здравого смысла, мы до сих пор ходили бы на четвереньках» [Там же, с. 290]. Держаться за землю – выбор животного существования, но не цель свободы, неотделимой от риска. Оправданием свободы становится творчество: «Искусство существует для того, чтобы исказить действительность, потому оно и называется искусством» [Там же, с. 277]. Поэзия «искажает», т. е. противостоит действительности как прагматической обыденности.

Итак, драматургия А. Вампилова – *поэзия в действии*. Но как совершается это действие – в поэтике, духовных смыслах и языке вампиловской драмы?

2. Генетические и культурно-исторические предпосылки сближения драмы и лирики

В современном представлении поэзия ассоциируется с лирикой, но изначально слово происходит от греческого ποιησις (ποίη – делаю, творю, ποιητής – стихотворец), акцентирующего действительную природу словотворчества. Историческая поэтика [6; 8] выводит генезис драмы и лирики от одного корня – синкретичного ри-

туального хорового действия, магического, сакрального, экстатического. Единодушная общность миропонимания, чувствования, творчества была условием совершения обряда, а эмоциональные отклики хора на призывы мистагога стали генетической матрицей будущей фольклорной (песенной) и авторской лирики.

В первой опубликованной пьесе «Дом окнами в поле» (1963 г.) архетипическая модель очевидна: «хор за сценой» остается самым активным участником и даже распорядителем событий. Красноречива уже ремарка – она вводит в круг действующих лиц (и сил) поэзию: «На улице возникла *песня* (выделено мной. – И. П.). Она медленно приближается» [ДН, с. 14]. В 13 ремарках говорится о живом движении песни или мелодии, звучат 3 куплета. Песня остановила героев, обратила их лицом друг к другу и подтолкнула к выбору судьбы. Диалогические куплеты дублируют объяснение, выговаривая за робкого Третьякова его неуверенные чувства: «Ой, ты, Галя, Галя, // Дай воды напиться, // Может быть, я, Галя, // Не буду журиться...» [ДН, с. 15].

Пение выполняет роль подтекста в ремарке: «Помолчали. Песня» [Там же, с. 18]. Она резонирует на речь героев и побуждает к решению: «Третьяков. Наконец они перестанут петь... // Тотчас песня обрывается. // Астафьева. Наслушались... на всю жизнь... // Третьяков. Они пели неплохо, надо признаться» [ДН, с. 21]. В финале хор торжествует, а идеал представлен как свободное обретение себя в поступке: «Дверь остается открытой. В отдалении еще раз раздается песня» [ДН, с. 21]. За песней (хором) остается последнее и недосказанное слово: «Третьяков. Плевать, конечно, но все-таки интересно, о чем они только что говорили! // Астафьева смеется» [ДН, с. 22]. Действо завершено без очевидного торжества благостной любовной развязки, но музыкально представленная поэзия несет в себе всю полноту высказывания.

Прием выговаривания подлинного чувства и смысла через песню у Вампилова постоянен. Это может быть иронический итог 1-го действия «Старшего сына», когда Бусыгин уже освоился в новом статусе, но Сильва выдает частушку: «Эх, да в Черемхове на вокзале / Двух подкидышей нашли, / Одному лет восемнадцать, / А другому – двадцать три!» [ДН, с. 309]. Зилов иронически аттестует себя в начале 2-го действия: «“Я девчонка совсем молодая, а душе моей тысяча лет...” Слышали такую песенку?...» [ДН, с. 559]. В «Прошлым летом в Чулимске» песня Дергачева «Это было давно, /

Лет пятнадцать назад, / Вез я девушку тройкой почтовой...» многофункциональна, и каждый эпизод акцентирует свой смысл.

Сначала пение Дергачева после жестокой ссоры с Хороших говорит о неостывающей драматической любви, ведь он вернулся как раз 15 лет назад [ДН, с. 633]. Песня сопровождает диалог Кашкиной с Шамановым про то, как год назад он был «совсем другим человеком», но «свалял дурака» [ДН, с. 635], и акцент переносится на «давно». В конце, ночью, когда все напряженно ждут возвращения Валентины [ДН, с. 669], песня – уже о судьбе девушки, которую воля страстей понесла по дороге жизни. В первой редакции в этом эпизоде дважды повторяется: «Это было давно, / Год примерно назад...» [ДН, с. 675]. Возможно, отсюда пойдет будущее название «Прошлым летом в Чулимске», когда пришлось отказаться от «Валентины». Так через песню время входит в круг действующих лиц (и сил) драматургии Вампилова.

Участие песни в развитии действия больше, чем эффектный сценический прием и средство создания поэтической атмосферы. В народной драме она выполняла и функцию монолога, как песни Атамана в драме «Лодка», и определяла ход событий: отмечено «различие вариантов пьес в зависимости от роли в их сюжете песни "Вниз по матушке по Волге"» [20, с. 78]. Следует подчеркнуть актуализацию именно изначальной функции поэзии у Вампилова, тогда как к поэтическим настроениям времени он относился настороженно именно из-за часто неглубокой романтической риторики.

О скептическом отношении к поверхностной «лиричности», т. е. к расслабленно-благодушному, наивно-поэтическому настрою, свидетельствуют иронические характеристики героев в ремарках. В «Доме окнами в поле» (1963 г.) Третьяков приходит попрощаться с Астафьевой. «Он с чемоданом, настроение у него растеряннo-элегическое» [ДН, с. 13]. В «Старшем сыне» редакции 1969 г. поэтическое – уже сентиментальное: «Появляется Сарафанов. Он выглядит утомленным, но настроение у него лирическое» [ДН, с. 322]. Наконец, «поэтическое» становится синонимом фальши. Такова претензия опoэтизированной пошлости на Валентину – это попытка Мечеткина имитировать одухотворенное состояние. «Мечеткин (задушевным голосом). Замечательная погода. В начале августа, между прочим, обычное явление... Листал я сегодня одну книжечку. Так, вместо отдыха. И вот попало мне там одно стихотворение. Лирическое, между прочим... Такое... (Мнется, напрягает пa-мять.) Одну минуту...» [ДН, с. 666–667]. Комизм не очень смешон, ибо это бездарное стремление попасть в систему опознавания

«свой – чужой», т. е. заговорить на ценностном языке времени, который даже в начале 70-х все еще оставался поэтическим. Пошлость у Вампилова – это торжество бездарности, в том числе имитация поэзии и претензия на ее замещение агрессивной самодовольной и цепкой ограниченностью.

3. Поэзия против пошлости – лозунг 60-х в лирике и драме

Что-то физики в почете,	Кто мы – фишки или великие?
Что-то лирики в загоне.	Гениальность в крови планеты.
Дело не в сухом расчете,	Нету «физиков», нету «лириков» –
Дело в мировом законе.	Лилипуты или поэты!
[17, с. 262]	[7, с. 32]

Стоит напомнить, что основной духовный конфликт новой эпохи был сформулирован поэтами в 1958–1959 гг. как альтернатива одухотворенного и рационализированного существования. Б. Слуцкий, когда начал дискуссию стихотворением «Физики и лирики», был проницательнее: он указал на утрату поэзией приоритетов в духовном влиянии и в развитии культуры, на несоответствие «слабеньких крыльев – сладеньких ямбов» открывающейся перспективе познания и глубине истин, к которым неприменима поэтическая модель миропонимания.

Ответ А. Вознесенского («Кто мы – фишки или великие?..») вернул тему в привычные рамки романтического противостояния: прекрасное (поэты) – против мещанского, великое (творческое) – против ничтожного, личность – против расчеловеченности. Демонстративным образцом современности собственного поэтического мышления (соответствия поэта веку физики) стала поэма «Оза» (1964): о высокой любви в средоточии ядерных исследований – на фоне циклотрона в Дубне. Как вызов всякой косности и технотронному новаторству звучала поэтическая декларация гуманизма: «Мир – не хлам для аукциона. // Я – Андрей, а не имярек. // Все прогрессы – / реакционны, // если рушится человек» [7, с. 134]. Яркая фраза отмечена авторским клеймом поэта-авангардиста: он не скрывает очевидной смонтированности поэтической конструкции, потому что все права на правду – у поэта.

Вампилов увидел в романтическом противопоставлении поэтического и мещанского претенциозную позу и иную пошлость – самодовольный эгоцентризм. Поэт как глашатай абсолютной истины для Вампилова был неинтересен. Судя по записным книжкам,

романтический максимализм 60-х и апология поэта, который «больше, чем поэт», не вызывали у него энтузиазма. Исторический опыт побуждал к скептицизму: «Жизнь прекрасна и удивительна, – сказал поэт и... застрелился» [5, с. 266]. Бытовые реалии превращали носителя высших ценностей в заурядного конформиста: «Под впечатлением бессмертных строк “Ты богат, я очень беден, ты прозаик, я поэт” поэт срочно переключался на прозу» [5, с. 265]; «Поэт. Про него нельзя сказать “невольник чести”. Он от чести свободен» [Там же, с. 276]. И ни о какой власти над словом, а тем более над судьбой, не могло быть и речи: «Он был поэтом, но кроме огорчений, это слово ему ничего не приносило» [Там же, с. 284]. Эти записки – то ли наброски реплик, то ли опыт наблюдений (поэт – только избранная роль). Но очевидно, что они не предполагают пиетет перед «миссией».

Герои поэтического бума тоже не восхищали – ни как примеры литературного успеха, ни как властители дум, ни как образцы современного мироощущения. Дм. Сергеев подчеркивал, что Вампилов тяготел к мелодической классике, проникновенно любил и знал наизусть Тютчева, а новаторскую эстрадную поэзию воспринимал с недоверием: «В ту пору достигла своего пика известность Андрея Вознесенского. <...> Мы с Саней остались в меньшинстве: для нас Вознесенский не был кумиром. Саня довольно мягко высказал свое мнение: он признает поэтический дар Вознесенского, но это – не его поэт, и поклонники слишком перестарались, вознося своего кумира превыше собственной славы – поэту еще предстоит оправдать ее» [5, с. 326–327]. Предпочиталась классика, как вспоминал В. Мутин: «Лермонтов вслух, ночи напролет Есенин (только что вышел двухтомник)» [Там же, с. 291].

По свидетельству С. Иоффе, для Вампилова А. Блок был «самый великий поэт двадцатого века»: «Многие стихи Блока Саня знал наизусть, сейчас мне кажется, что никаких стихов других поэтов я от него не слышал. Впрочем, нет! Из молодых он очень любил Николая Рубцова, пел даже песни на его слова» [5, с. 313–314]. Они были знакомы, Рубцов посвятил Вампилову «Экспромт»: «Я уплыву на пароходе, // Потом поеду на подводе, // Потом еще на чем-то вроде, // Потом верхом, потом пешком // Пройду по волоку с мешком – // И буду жить в своем народе!» [15, с. 156]. Таков образ поэзии, дорогой Вампилову: она соприродна вольно открывающемуся миру, органично сливается с общей жизнью, она дарит себя людям – и одушевляет их простое и естественное существование.

Разумеется, самые органичные поэтические чувства – любовь и восхищение красотой, но за право на обладание ими соперничают не прагматик и идеалист («физик или лирик», «лилипут или поэт»), а сумрачный властолюбец и артистический жизнелюб. По сути, версия архетипического конфликта Кощея и героя-спасителя модифицируется в столкновение яркого таланта с упертым догматиком, веселого плута с хитрой бездарью. В «Прощании в июне» соперничество разворачивается в среде естественников: геолог Букин и биолог Фролов оспаривают биолога Машу, биологи Колесов и ректор Репников столкнулись из-за Тани. Возможно, это ответ «физикам или лирикам»: все отношения решаются в пространстве жизни. Драматург пренебрегает романтическими клише 60-х: воспетый в кино образ бродяги-геолога снижен незадачливым, но жизненно убедительным пьяницей Гомырой, а Букин победит Фролова только благодаря глубокой и великодушной Машинной любви.

Это единственная пьеса, где разрешает конфликт уже не песня, а сама поэзия, она заявлена как реальная сила, которая участвует в жизни и влияет на выбор судьбы. Но доказательство строится от противного, значимость *поэтического* как *стихийного, импровизирующего, иррационального, интуитивного* доказывают обвинения сумрачного Фролова. В «Ярмарке» (1964–1965 гг.) Фролов возмущен: «Поэзия только запутывает человеческие чувства» [ДН, с. 126]. Потеряв Машу, он отождествляет беглянку с образцами романтического своеволия: «Ф р о л о в. Вместе с кем? Вместе с этой Земфирой, с Кармен, с психопаткой? Никуда! Она остается с вами!.. У нее каприз! <...> Красивая женщина – паразит, социальное зло, рутина, темный чулан, набитый глупостью и завешанный предрассудками. Сейчас! При социализме! Т а н я (насмешливо). Допустим. Кто же виноват? Ф р о л о в. Стадо ослов, которое всегда наготове. Слюнтяи и многоженцы. Поэты в том числе!» [ДН, с. 139]. Так ответственность за свое поражение угрюмая и агрессивная пошлость возлагает на поэзию.

Но поздние редакции сюжета исключают взрыв красноречия, ибо даже эскапада «антипоэтических» инвектив Фролова не превращает отношение к поэзии в главный тест на одаренность. Финал «Прощания в июне» (1966 г.) повторяет ключевые фразы текста 1965 г., но указывает на недостоверность дихотомического деления на поэтов и непоэтов: «М а ш а. Тишина и прохлада. Хорошо... Хочется сказать какую-нибудь глупость. Ф р о л о в. В чем же дело?

М а ш а. Есть настроение сказать глупость, а какую именно – не знаю. Вот поэты, они это умеют. Ф р о л о в. Поэзия все только запутывает. А все просто и должно быть просто. Без истерики. М а ш а. Коля, он отрицает поэзию. Может быть, он циник? К о л е с о в. Понятия не имею... Вон закат, он один на всех, на поэтов и на циников... Тяжело поэтам, а циникам, вы думаете, легко?» [ДН, с. 239]. Это говорит самый *поэтический*, т. е. по-пушкински *обаятельный* (как Стенька Разин) герой пьесы – вольный, бесстрашный, остроумный, игрок и покоритель женских сердец.

Было бы натяжкой рассматривать Колесова как Орфея, явившегося к Плутону-Репникову, под властью которого прозябают жена и дочь, но поэтическая составляющая их многосложного конфликта очевидна именно в отношении к свободе, воле, неуправляемости, безытности, вдохновению. Однако вдохновение Колесова укоренено буквально – разведение трав требует почвы, времени и труда. Его собственное отношение к поэзии отчужденно-ироническое, если судить по оценке дифирамба игре в «Ярмарке»: «З о л о т у е в. ...Карты – это инструмент. Скрипка. Игра! Понимаешь, игра-а. <...> Карты, товарищ дорогой, это счастье, горе и любовь – за одним столом, за один раз! К о л е с о в. Ого! Ты поэт, оказывается» [ДН, с. 255]. Поэзия здесь – не идеал, но живая страсть и вдохновенное ей красноречие.

Знаменательно, что мужские поэтические персонажи Вампилова настроены антипоэтически именно в силу иронии, которая обрела в 60-е статус поэтической ценности. Это особый вид интеллектуальной энергии, показатель духовной независимости, версия классического романтического двоемирия, т. е. отрешенного присутствия, и амбивалентности личности – ее сумрачного очарования. Но поэтичность женских образов вполне традиционна и даже акцентирована как свидетельство абсолютной чистоты, а непосредственность – гарантия ее органичности. Таково первое появление героини «Утиной охоты» (1967 г.): «И р и н а (*живо*). Я уже все обдумала! Можно так... "Костя! Я опоздала. Жди меня у главпочтамта <...> " <...> С а я п и н. "Жди меня, и я вернусь, только очень жди". <...> И р и н а. Он и сам стихи пишет. <...> З и л о в. Он посвятил вам стихотворение, и вы его за это полюбили. Разве не так? И р и н а. Полюбила?... Нет, что вы... <...> А то ведь получится, что я его обманула» [ДН, с. 556]. В словах и в готовности к поступку раскрываются и чуткость, и ответственность, и будущая абсолютная преданность любви, даже вопреки оскорблению.

Пошлость претендует на красоту, чистоту, жизненную силу героинь (Валентина – от лат. *valens*, род. падеж *valentis* – «здоровый, сильный») не только в лице Фролова, Кудимова, Пашки и Мечеткина. В «Утиной охоте» Вампилов показал вырождение Зилова как вытравление поэтического простодушия. Знаменателен эпизод, когда он не может вспомнить тот первый вечер – как он вошел и что сказал – то состояние открытости любви, которое сделало их с Галиной счастливыми. Даже искренняя попытка вернуться к началу обращает игру в чудовищную пошлость: «З и л о в (*фальшиво*). Я жить без тебя не могу. Г а л и н а. Не так! Совсем не так! Неужели ты не чувствуешь?... Ну! З и л о в (*неуверенно*). Милая... Г а л и н а. Не то! З и л о в (*вопросительно*). Любимая?... <...> (*роковым голосом*). Дорогая! Г а л и н а (*с болью*). Нет! Нет!.. Неужели ты не можешь? З и л о в (*крутится*). Не волнуйся... Минутку, минутку... Сейчас все будет на месте... (*Наконец его осенило*). Вспомнил! (*Взял ее за руку*). Иди ко мне! Г а л и н а (*освободила руку*). Нет! Ты не сказал мне самого главного» [ДН, с. 565]. У Вампилова поэзия высоких переживаний невозможна без магического и единственно верного слова.

4. Поэтический язык социальной драмы

Для полноты рассмотрения поэтических особенностей вампиловской драмы нужно указать на отношение к слову и роль стихотворных аллюзий. При этом сразу следует отметить, что все очевидные поэтизмы у Вампилова окрашены иронией их употребления. Филологическое образование с избытком демонстрирует то, что ныне называют интертекстуальностью, а на рубеже 50–60-х было подтруниванием над романтическими стереотипами. Оно проявляло себя даже в ремарках. Так, ремарка в «Прощании в июне» (1966 г.) передает возмущенное прозрение жены ректора энергетической формулой немецкого предромантизма: «Р е п н и к о в а (*буря и натиск*). Устраивайся, куда хочешь! Куда, интересно!» [ДН, с. 242]. Русский романтический наив тоже получил свое по заслугам. Так в юмореске «Стечение обстоятельств» (1958 г.) о воре и юной продавщице, принявшей его за поклонника, проступает версия отношений Германа и Лизы. Пушкинское слово в сознании драматурга присутствовало непринужденно, т. е. чрезвычайно активно, но воспринималось без пиетета и, как правило, использовалось иронически. Об этом свидетельствуют «Записные книжки»: «Погиб для божества, для вдохновенья, для слез,

для жизни, для любви» [5, с. 266]; «Чувство, с которым он ожидал ее, никак нельзя было назвать “томлением упования”» [ДН, с. 284].

Это свойство автор передал своим персонажам. Так, в письме Васеньки к Макарской легко угадывается симбиоз трогательного пушкинского «Я вас любил...» и лермонтовской инвективы «Я не унижусь пред тобою...»: «В а с е н ь к а (*читает вслух написанное*). «...Я люблю тебя так, как тебя не будет любить никто и никогда. Когда-нибудь ты это поймешь. А теперь будь спокойна. Ты своего добила: я тебя ненавижу. Прощай. С. В.» («Старший сын», редакция 1969 г.) [ДН, с. 285]. Даже мрачный Фролов почти скорбит об убитой полевой мыши: «Добыча ревности глухой!» («Ярмарка», 1964–1965 гг.) [ДН, с. 125]. В те времена лермонтовскую «Смерть Поэта» (1837 г.) знали наизусть все выпускники восьмилетней школы. Столь же популярной была «Муха-цокотуха» (1923 г.) К. Чуковского, и Колесов не мог не воспользоваться образом-рифмой для характеристики Золотуева: «Старичок-паучок, мешок, набитый нетрудовыми доходами» («Ярмарка», 1964–1965 гг.) [ДН, с. 125]. Следует отметить, что все это остроумие осталось за бортом поздних редакций пьес.

Уход от цитатного юмора – от острословия к остроумию – признак зрелости: слово самобытно и раскрывает смысл отношений уже помимо воли персонажей. Так произошло с заветной формулой «утиная охота»: охота – уже не само действие, а *желание*. Промазывающий по уткам Зилов влет бьет по душам – Галины, Ирины, Веры... Превращение слова происходит в сцене прощания с женой, когда Зилов в отчаянии пытается ее остановить подвигом самопожертвования: «Я возьму тебя на охоту. Хочешь?» [ДН, с. 582]. Но призыв слышит Ирина и откликается: «Хочу» [ДН, с. 582]. Классическая комическая ситуация недоразумения разрешается узнаванием: «И р и н а. Когда мы поедем на охоту? *Зилов вдруг начинает смеяться*» [ДН, с. 583]. Ситуация осознания потери – не только жены, но и себя: «Неужели у меня нет сердца?» [ДН, с. 581] – оборачивается для него «мерзким анекдотом» [ДН, с. 583]. А фраза «Скоро. Скоро поедем» [ДН, с. 583] обернется пророчеством: в следующем действии Ирина получит убийственную рану, а Зилов приблизится к самоубийству. В этом эпизоде метафора охоты – романтическая и вольная – обнаруживает свою изначальную амбивалентность: оборачивается даже не «скверным», как у Достоевского, а «мерзким анекдотом».

Слово играет у Вампилова, как в поэтическом тексте, вбирая и проявляя новые смыслы в зависимости от контекста. Собственно художественные решения отступают перед *жизненными превращениями смыслов*. Неординарность метафорического дара самого Вампилова проявляла себя в ранней прозе, например, городское пространство изображалось как «улицы, просеянные от малых детей и стариков» [5, с. 6]. Но в драме красноречие станет средством самоиронии персонажа. Так, Шаманов признается Кашкиной в увлечении Валентиной: «Раньше не замечал, зато сегодня... как бы тебе это выразить... Она явилась неожиданно, как луч света из-за туч. Нравится тебе такое сравнение?» [ДН, с. 675]. Угадывается хрестоматийный «луч света в темном царстве», но банальность компенсируется точной рифмой, «усугубляющей» романтический ореол события.

Но есть и следы «неконтролируемой» поэтичности. Музыкальный слух Вампилова выстраивал фразу с той ритмической интонацией, которая обнаружится в чистой поэзии. Пример – юмореска «Месяц в деревне, или Гибель одного лирика». Трагическая сценарно-монолог (1958 г.). Исповедь романтического героя – сплошная аллитерации: «Родная сестра Лауры, Беатриче, Керн, она ворует дрова и ругается с кладовщиком, который вместо междометий употребляет самые последние ругательства. Вчера она заработала два трудодня и... сколько радости, какой восторг!» [5, с. 17–18]. Нарочитость раскатистого «р» очевидна и работает на «трагический» образ одаренного «лирика». Но особо примечательна интонация, стихийный ямбический ритм перечисления легендарных возлюбленных – эта же формула появится почти через 10 лет в стихах Б. Ахмадулиной: «Отныне будешь, славный муж и воин, // там, где Лаура, Беатриче, Керн» («Теперь о тех, чьи детские портреты...») [1, с. 52].

Сознание самого Вампилова было проникнуто поэтической рефлексией, и он передал чуткость к слову своим персонажам. Причем безотносительно к их духовным достоинствам. Таня в «Ярмарке» (1964–1965 гг.) любит слово, а не боится его как клейма: «Ты – проходимец. Так тебя зовет мой отец. А мне нравится. Про-хо-ди-мец... Забавное слово, правда?» [ДН, с. 119]. Кудимов подчиняется ассоциативному мышлению: «Ну конечно! Ты сказала “до самой смерти”, и я сразу вспомнил. (*Сарафанову*). Я видел вас на похоронах» [ДН, с. 324]. В «Провинциальных анекдотах»

музыкант Базильский строит фразу на аллитерации и градации от-вратительного: «Я мешаю вам орать, реветь, рычать, простите великодушно» («Двадцать минут с ангелом», публ. 1970 г.) [ДН, с. 474].

Рефлексия слова выстраивает сюжет, ибо «История с метранпажем» (1968 г.) – это история отношений со словом: сам метранпаж участвует только в завязке и появляется в самом конце. Калошин оправдывает свою фамилию: тертый калач, он все-таки сел в калошу. Ассоциативный ряд, вызванный связью слова с газетой, и само высокородное звучание (метр-ан-паж) порождает страх, как когда-то магически подействовало слово «ревизор». Смех и страх идут рука об руку. Паронимические сближения создают комический эффект, но это и материал для когнитивной лингвистики – поле семантических ассоциаций: «Камаев. Употребляли нецензурные выражения?.. Не матерились? Калошин. Ни разу. Виктория. Он назвал его донжуаном. Камаев. *Метранпажа – донжуаном?* (выделено мной. – И. П.) Н-да, это уже... Это совсем нехорошо» [ДН, с. 462]. Логоцентризм как особенность национального сознания представлен и в пародийном, и в почти мистическом модусе. Так, в «Старшем сыне» случайно или лукаво произнесенное слово – «Все дело в том, что Андрей Григорьевич Сарафанов – мой отец» [ДН, с. 287] – сделает Бусыгина заложником собственной авантюры, но сказанное все-таки осуществится.

Завлит Е. Якушкина, крестная мать Вампилова в московских мытарствах, подчеркивала: «Для него в драматургии ничто не могло быть случайным или проходным. Каждое слово как бы имело свой вкус, вес и даже цвет, а главное – не могло быть заменено никаким другим» [5, с. 398]. Такое отношение к слову, как и особая семантическая насыщенность текста, отличает любого мастера, а не только драматурга-поэта. Но с Вампилова началась новая эпоха, когда язык стал и героем, и духовной субстанцией пьес, как у Л. Петрушевской. В. Шугаев сетовал другу на «плотность, густоту остроумия», в отличие от «пленительной сумбурности» Гоголя и Островского: «Почти каждая, даже отдельно взятая реплика остроумна, а в сцеплении, соединении они порой оборачиваются чересчур крепким настоем. <...> – Не жидко, и то слава богу, – отвечал он» [5, с. 338]. Плотность текста, доходящая до эссенции, «теснота стихового ряда», как сказано Ю. Тыняновым в «Проблеме стихотворного языка» (1924 г.), – родовой признак поэзии.

5. Творческое самосознание поэта-драматурга

Конечно, Вампилов, как точно сформулировала Е. Якушкина, был гением театра: «Он был прирожденным драматургом, что означает особый и редкий дар “драматургического видения мира”, острого и точного восприятия явлений, людей, событий в их сочетании, развитии конфликтности, доходящей до кульминации, и неизбежной, иногда совершенно неожиданной развязки. Даже рассказывая о чем-нибудь, о каком-нибудь событии, происшествии или факте, он строил свой рассказ драматургически: активная экспозиция, кульминация и финальная точка, вызывающая у слушателей бурную реакцию своей неожиданностью, юмором, а иногда и драматизмом» [5, с. 399]. Перечислены все родовые признаки драмы – психологического действия с суггестивным вовлечением в сопереживание, в движение-развитие чувств.

Но завершенность представления события-явления в целом, концептуальность формы, концентрация смысла – вполне в природе поэтического мышления. Игровая динамика раскрытия смысла – тоже приоритет не только драмы, но и поэзии. Линейное развитие действия, изначально присущее драматургии, в случае игры со временем может приобрести форму спирали – так построена «Утиная охота». Но так строится лирика, например, «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, герой которого пребывает сразу во всем времени – в настоящем, в прошлом и обращен в будущее. Или тютчевское «Вот иду я вдоль большой дороги...», или есенинское «Не жалею, не зову, не плачу...».

Тема трагического, трагикомического и даже фарсового самосознания – вполне лирическая по своей природе. Особенно если это процесс сугубо внутренний, как у Зилова: на его свободу воли и даже самосознание, в отличие от Шаманова, по большому счету, не повлиял никто. Он получал импульсы извне – венок, явление Ирины, уход Галины, спасительный телефонный звонок – и резонировал на события как эгоист, а перемены внутри происходили только по собственной воле. Первый шанс воскресения, когда он осознал, что у него нет сердца, был упущен, поскольку еще интересовала Ирина. Попытка ухода в конце не состоялась, потому что для нее не хватило духовной энергии, а свободный выбор дальнейшего инерционного избывания судьбы – целиком в его власти.

Можно предположить, что не характер, а собственный принцип автономного существования драматург передал своим героям.

Биографических свидетельств глубокого, тонкого, напряженного самосознания Вампилова достаточно. С. Иоффе вспоминал выступление на обсуждении стихов 37-летнего автора, которого обвиняли в кокетливой грусти «молодого человека... по поводу ушедшей юности». Вампилов тогда сказал: «Поэт всегда остро чувствует свой возраст... Мы уже не мальчики... Среди прочитанных стихов было несколько определенно хороших...» [5, с. 314–315]. Описания поведения накануне гибели отмечают особую скорость внутреннего сгорания, свойственную поэтам. Г. Николаев вспоминает об июле 1972: «И все те десять дней, что мы неутомимо, бросками, шли вдоль берега до северной оконечности острова Ольхон и обратно, Саня, казалось, ни на минуту не мог расслабиться, притормозить в себе этот мощно работающий маховик» [5, с. 362]. Два раза натыкались на топляк, чуть не перевернулись, Вампилов бросался за унесенной лодкой и, по его словам, еле доплыл... [5, с. 372].

Конечно, обратная перспектива заставляет все события видеть в свете уже случившегося. Так, многие отмечают несостоявшиеся попытки купить дом на Байкале [5, с. 322], т. е. укорениться, причем не всегда в неудаче были виноваты обстоятельства, однажды Вампилов ушел в дождь из только что приторгованного дома. В. Жемчужников не хотел признать фатальность исхода: «Года за два до того последнего августовского вечера на Байкале распатланная привязчивая цыганка, от гадания которой Саня со смешком уклонился, злобно предсказала ему скорую смерть. Сбылось. Но не верю, не верю я в эту чепуховину-мистику: будто бы на роду ему было написано уйти так рано» [5, с. 366]. Г. Николаев настаивал: «Его гнала безостановочно какая-то неведомая сила, и ни одно место на побережье, где мы останавливались, как бы прекрасно оно ни было, не могло удержать его более чем на несколько часов. <...> Нечто тревожное, гнетущее видится мне теперь, через много лет, в этой его непреклонной устремленности вперед, во внешне хладнокровном, но внутренне до предела напряженном движении» [5, с. 362]. В. Жемчужников приводит разговор в августе 1972 г., когда Вампилов показывал дочери звезды на Байкале: «– Пап, а у тебя есть своя звезда? // И он сказал так, как мог сказать только он: // – Не располагаю, доча» [5, с. 374].

Интуиция как условие осознания судьбы, конечно, не только прерогатива поэта или драматурга. Но превращение способности к чуткому резонансу внутреннего мира с внешним в осознанный

принцип – свидетельство мощной творческой воли. При этом интуиция не связывалась Вампиловым с работой подсознания. Дм. Сергеев вспоминал о его отношении к психоанализу. Переданные Дм. Сергеевым рассуждения Вампилова защищают художественный принцип познания как самобытный путь к истине: «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» [5, с. 326]. Эта творческая установка апеллировала не к мистическому опыту, а требовала мобилизации всех духовных сил. Так сформулировано в записных книжках: «Меньше чувствовать – больше мыслить» [5, с. 268].

Таинство судьбы художника неисповедимо, и было бы нелепо рассуждать о предопределенности, искать ее в недатированных записях, назначение которых неизвестно – то ли это лирика, то ли реплика будущих героев. Например: «Я хозяин своей жизни: хочу умру, хочу – нет» [5, с. 264]. Или: «Кричат “вперед, вперед, скорей, скорей”. Это же неискренне – кому хочется состариться» [4, с. 8]. Или: «Я смеюсь над старостью, потому что знаю – я старым не буду» [4, с. 26]. Может быть, самое сокровенное звучит как суровый суд над самим собой, над тем, что теперь уже безусловная классика: «Не знаю, как кончу, но начал я плохо. По ночам мне снятся запутанные сюжеты» [4, с. 2]. «Запутанные сюжеты» – если это похоже на «8 ½» Феллини, фильм, который Вампилов назвал «происшествием» в своей жизни [4, с. 87], то можно предположить, что дар драматурга мог развиваться в сторону лирического усложнения содержания и художественной формы. Начатая комедия «Квартирант», в которой появляется 35-летний герой с пишущей машинкой, дает правомерные основания видеть вектор развития в лиризации драматургии.

В споре «физиков и лириков» Вампилов был не на стороне первых, ибо он не мог смириться с изобретением атомной бомбы: «Я никогда не прощу физикам, что они могильщики» [4, с. 106]. Но и судьба лириков виделась ему поражением смысла существования: «Бетховен не повторится. Чем дальше от Бетховена, тем больше человек (в известном смысле) будет становиться животным, хоть и еще выше организованным. В будущем человек будет представ-

лять собой сытое, самодовольное животное, безобразного головастика, со сказочным удобством устроившегося на земле и размышляющего лишь о том, как бы устроиться еще удобнее. Время пушкиных и бетховенов будет рассматриваться как детство человечества. Головастик скажет: «Как ребячились люди! Занимались какой-то поэзией, как это?.. – музыкой. Что это такое? И зачем она им тогда понадобилась?»» [4, с. 11]. Прозрение не датировано, но даже если эта запись из поздних – мысль не рядовая и для начала 70-х. Художник (поэт и музыкант) оказался пророком в размышлениях о судьбе культуры. Драматургия текущей истории подтверждает правоту его сценария.

6. Пушкинский тип творческого сознания⁹

6.1. Гуманистический резонанс

Прозрение Вампилова об эволюции цивилизации как вытеснении идеального начала, глубоких, сильных, трепетных чувств и высоких страстей высокоумным прагматизмом дает ключ к определению типологии его поэтического и – шире – творческого сознания. Апелляция к «бетховенам и пушкиным» – знак отождествления-олицетворения идеальной природы человека с великим даром чуткой души и неукротимой волей высокого духа.

Сам Пушкин, очевидно, сознавал своим прообразом Моцарта, в гибели которого от рук ревнивого мастера-аналитика предощущал если не поворот в художественном сознании новой эпохи, то угрозу творческой органике со стороны гиперинтеллекта: «Звуки умертвив, // Музыку я разъял, как труп. Поверил // Я алгеброй гармонии» («Моцарт и Сальери») [12, с. 442]. Шарж Вампилова на «самодовольного головастика» как на сверхразумное животное вышел беспощадным, но справедливым. Выходец из сибирской глубинки предсказал гиперразвитие интеллекта, гедонистическую систему ценностей, идеологию комфорта и потребления, самодостаточный эгоцентризм, т. е. духовную цену технического прогресса, быструю и неосознаваемую деградацию культуры.

Вампилов почувствовал, что сущностный конфликт жизни уже не в противоречии идеологии и вольномыслия или высокой и ме-

щанской системы ценностей, как понимали время шестидесятники. Идеология уже выдыхалась, а от противостояния мещанству «высокая» культура только получала дополнительный импульс самосознания-самоутверждения. Замаячила иная опасность – внеидеологическая, но меняющая саму матрицу культуры и человеческого общения-существования. Начиналась интеллектуализация духовной жизни, которая проявит себя во всей полноте в парадигме постмодернизма. Начиналась как почитание «физиков», т. е. апелляцией к безусловно точному знанию-пониманию природы вещей, что ставила под сомнение не только силу «сладеньких ямбов», но и ценность эмоционального мировосприятия и художественного опыта познания, постулирующего безусловность идеального.

Таков был объективный вектор истории – следствие отчуждения от природы под диктатом научно-технического прогресса, становления модели информационного общества и сопутствующей ему организации жизни. Но цена прогресса – редукция человека: доминанта рационального объективно ведет к деконструкции, демистификации, упрощению внутреннего мира. Пристрастное отождествление разума с интеллектом породило миф о его превосходстве и гордыню самодостаточности. Как следствие – эгоцентризм, безответственный индивидуализм, свобода действий до имморализма, нещепетильное и потребительское отношение к человеческому окружению. Есть преимущества в объеме знаний, широте кругозора, мобильности, но, как всякая односторонность, человек интеллектуальный склонен не к гармонии, а к диктату и разрушению. Вампилов работал, имея в виду эту духовную перспективу, и во всех названных характеристиках угадывается образ Зилова.

Но именно здесь первый и очевидный пункт типологической общности Вампилова и Пушкина – неловечность наперекор «жестокости веку»: «чувства добрые» вопреки рассудочности («Старший сын»), призыв к свободе («Прощание в июне») и «милость к падшим» («Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске»). Человечность – категория внеидеологическая, а «жестокости веку» – образ вневременной и отнюдь не обязательно политический. Отношение зрелого Пушкина к прогрессу – и даже к демократии – было скептическое [18, с. 105]. Разочарованию в идеях и практике революции [10, с. 454] сопутствовало руссоистское недоверие науке: «Судьба земли повсюду та же: // Где капля блага, там на страже // Уж про-

⁹ Этот раздел выполнен в соавторстве с Н. А. Витковской, учителем высшей категории Центра образования № 1434 (г. Москва).

свещенье иль тиран» («К морю», 1824 г.) [11, с. 317]. Будущее обещало воцарение «толпы» – того, что мы теперь называем «массовым сознанием»: «Мы малодушны, мы коварны, // Бесстыдны, злы, неблагодарны» («Поэт и толпа», 1828 г.) [11, с. 436].

Через век «бессмысленный народ, // Поденщик, раб нужды, забот» [11, с. 435] обретет комфорт незатрудненного и пресыщенного, как у господ, существования. «Мы сердцем хладные скопцы» [11, с. 436] – это признание станет уже не саморазоблачением, а формулой самоопределения. Герой – предвестник будущего, которое так тревожило Вампилова, – официант Дима («Утиная охота»). Бестрепетный стрелок, герой притчи о «копейке», уверен в себе, несентиментален, обладает представлением о собственном достоинстве и исподтишка мстит за «лакея», наконец, не особо мешая самоубийству, по-деловому решает вопросы наследства. Именно его выберет спутником своей новой жизни Зилов, и тот же выбор дельца как союзника в истории совершит поколение интеллектуалов в постсоветские годы, не особо брезгуя соседством.

Поэтому проблема «рано остывших чувств» – это не только драма поколения, угодившего в застой, но и трагедия его ответственности за перспективу – за эволюцию творческой личности, за свободу воли, за степень самосознания. И здесь второй пункт типологической параллели: тема и открытие «позднего» Вампилова – преждевременное отчуждение от жизни молодого («оттепельного») поколения, но именно с нее начинал Пушкин. Оба решали ее в форме духовного диалога с героем: у Пушкина это сочувственное наблюдение за Онегиным как ровесником-современником, у Вампилова современник приобрел черты лирического героя, но не двойника автора.

6.2. Реанимация опустошенного сознания

Глубинное освоение проблемы побудило художников перейти к реализму. «Романтический» период, т. е. освоение модели-нормы творчества и мировосприятия, заданной литературой и временем, был одинаково недолог – около 5 лет. У Вампилова это были оптимистические утопии, оборванные в 30 лет «Утиной охотой» (1967 г.). Пушкин испытывал в «Кавказском пленнике» (1820–1821 гг.) романтический трагический канон на органичность, т. е. на подлинную психологическую глубину, и признал художественное поражение.

Он объяснял его собственной отчужденностью от персонажа, несовпадением лирического сознания и поэтического канона: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не *гожусь в герои романтического стихотворения* (курсив наш. – И. П., Н. В.). Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которая сделалась отличительными чертами молодежи 19-го века» (Письмо В. П. Горчакову, 1822 г.) [10, с. 401]. Жизненное явление не вменялось в условности романтизма и нашло свое разрешение в «Евгении Онегине» (1823–1830 гг.), но от тождества с персонажем автор, как известно, всячески открещивался. Зилов тоже не *alter ego* драматурга, но такова эволюция «вампиловского» типа, которого можно признать за лирического героя – веселого сироту, артистическую, автономную личность, игрока, всеобщего возлюбленного, балансировавшего на грани невозможного и однажды соскользнувшего в цинизм опустошения. Пушкин и Вампилов почти ровесниками итожат жизнеописание персонификаций своего поколения. Но через 4 года Вампилов вернется к теме, чтобы реанимировать своего лирического героя, – и все пройдет по «онегинскому сценарию».

Если рассматривать коллизию отчуждения как умирание души и возможность ее воскрешения, то исцеляется она, как известно, энергией любви. Романтический и реалистический сюжеты совпадают в смысловой сути отношений. Пленник и Зилов пользуются жертвенной преданностью героинь, обрекая их на гибель, Онегин и Шаманов воскреснут к жизни силой собственной проснувшейся любви. Онегин «едва ль // Уж не чахоткою страдает» [12, с. 327], пишет письмо, «чуть с ума не своротил», но «он не сделался поэтом, // Не умер, не сошел с ума» [Там же, с. 331]. Метафора просыпания от смерти в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» будет реализована почти наглядно в признании Шаманова: «Это было недавно. Утром я проснулся и увидел свои руки. Они лежали у меня на груди – мои собственные руки, – и вдруг – ты слышишь? – они показались мне чужими» [ДН, с. 668].

Онегин пишет Татьяне, и в сюжете пьесы тоже будет участвовать записка, которая никого не спасет, как и объяснение, которое не разрешит, а усугубит трагизм ситуации. Открытый финал Вампилова социально более определен, чем судьба Онегина, оставленного Пушкиным «в минуту злую для него» [12, с. 335], но известно, что драматург обещал найти более тонкое решение. В письме

Д. Шварц от 12 июня 1972 г. он писал: «Пришлю вам новую последнюю страницу "Чулимска". По сути, там, разумеется, ничего не изменится, просто мне пришло в голову, что самый-самый конец (финал) можно сделать точнее и естественнее по форме» [5, с. 411].

Сходство коллизий объясняется не подражанием, а духовной общностью авторов – их верой в спасительную силу красоты и любви, в возможность возрождения человека.

6.3. Органичность положительных образов

Общая черта позитивной характерологии Пушкина и Вампилова – душевная ясность самого противоречивого образа и прозрачность глубины, сохраняющей тайну неповторимости человека. Так поэт говорит об одном из своих неоднозначных героев: «Вот мой Пугач: при первом взгляде // Он виден – плут, казак прямой! // В передовом твоём отряде // Урядник был бы он лихой» («Д. В. Давыдову при посылке истории пугачевского бунта», 1835 г.) [11, с. 582]. Героизм и авантюризм, жестокость и доблесть неотделимы в Пугачеве, и не только личная воля, но игра обстоятельств определяют судьбу человека. У Вампилова подтверждение тому – метаморфозы не яркой личности, а просто ярого и жалкого хама Калошина («История с метранпажем»).

Второе общее свойство – живое обаяние идеального женского образа. Разумеется, это способность любить, сочетание естественной простоты и веры в неистощимость добра, трепетной души и силы духа, жертвенной преданности и стойкости. Вампилов счел нужным дать в ремарке характеристику 18-летней Ирины, примерной ровесницы Татьяны: «В ее облике ни в коем случае нельзя путать непосредственность с наивностью, душу с простодушием, так же как ее доверчивость нельзя объяснить неосведомленностью и легкомыслием, потому главное в ней – это искренность. Но нельзя забывать и о том, что на наших глазах она делает в жизни свои самые первые самостоятельные шаги» [ДН, с. 555]. Движение Ирины навстречу Зилову – сродни безоглядному порыву «бедной Тани», последствия – несравненно трагичнее. Преданность любви – абсолютная: это ее немой звонок остановит Зилова на краю жизни.

Лирика Пушкина свидетельствует о его неистощимой душевной отзывчивости и вере в целительную, спасительную силу даже трагической любви, которую он передал своим героям. То же самое чувствуют вампиловские персонажи. Вот признание поэта, с

которым Зилов и Шаманов оказались ровесниками: «И сердце вновь горит и любит – оттого, // Что не любить оно не может» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829 г.) [11, с. 445]. Вот портрет Ирины или Валентины: «Все в ней гармония, все диво, // Все выше мира и страстей; // Она покоится стыдливо // В красе торжественной своей <...> Но, встретясь с ней, смущенный, ты // Вдруг остановишься невольно, // Благоговей богомольно // Перед святыней красоты» («Красавица», В альбом Г****, 1832 г.) [11, с. 508]. Поэт изумляется самому себе: «Я думал, сердце позабыло // Способность легкую страдать, // Я говорил: тому, что было, // Уж не бывать! уж не бывать! // Прошли восторги, и печали, // И легковверные мечты... // Но вот опять затрепетали // Пред мощной властью красоты» (1835 г.) [11, с. 574]. Вот признание героя: «Подожди, Валентина... Удивительное дело. Мне кажется, что я вижу тебя в первый раз, и в то же время... (Неожиданно.) Послушай!.. Да-да... (Не сразу.) Когда-то, давным-давно у меня была любимая... и вот – удивительное дело – ты на нее похожа. (Не сразу.) К чему бы это? А, Валентина?» [ДН, с. 644]. Пробуждающееся сердце Шаманова провоцирует Валентину на ларинскую безоглядную искренность объяснения, за которой последуют катастрофа надежд и переворот в жизни всех героев.

Но сотворенные идеальной верой творцов персонажи Пушкина и Вампилова развиваются по логике собственной живой души. Среди прототипов, с кого был «образован // Татьяны милый идеал» [12, с. 336], называют декабристок Марию Волконскую и Наталию Фонвизину-Пушину, чей выбор соответствовал императиву: «Но я другому отдана // И буду век ему верна» [12, с. 335]. Но есть известное свидетельство «своеволия» героини – ссылка Л. Н. Толстого на «случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: "Представь, какую штуку удрали со мной Татьяна. Она – замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее"» [19, с. 58]. Развязка первой редакции («Валентина») – самоубийство [ДН, с. 678] – не удовлетворила автора не только из-за любви к героине или из-за романтично-мелодраматической оскотины – спасения-воскресения героя ценой гибели идеальной возлюбленной. В силу вступило еще одно действующее лицо драматургии Вампилова – время, как участвует оно в движении жизни. Импульс души и время судьбы – неравноправные силы в органичном развитии образов. Татьяне ведь тоже еще предстоит жить и жить после отмирания самой трепетной части ее натуры.

6.4. Экзистенциальная хронософия – участие времени в судьбе человека

Острое вампиловское чувство времени являет себя и в названиях пьес («Двадцать минут с ангелом», «Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске»), и в ремарках «Утиной охоты», где действие буквально отхронометрировано. Зилов содрогается то ли в смехе, то ли в плаче «четверть минуты. Потом он лежит неподвижно. <...> Долго звонит телефон» [ДН, с. 601]. Так происходит отмирание души, и так оно переживается. Пушкин в том же возрасте – 30 лет – признается: «День каждый, каждую годину // Привык я думой провождать, // Грядущей смерти годовщину // Меж их стараясь угадать» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829 г.) [11, с. 455]. В лирике смысл течения времени открывается и через предчувствие жизненного предела, собственного срока – тоже материи времени, но формулы судьбы.

В драматургии время-судьба обнажает себя в сценическом действии, которое у Вампилова стремится к отождествлению со временем событий. По сути, драма – это являющееся воочию мистериальное, выделенное настоящее, как, впрочем, и лирика. Только лирика «останавливает мгновение», раздвигая его границы, а драма динамизирует. Так поминутно расписаны сутки в «Старшем сыне», в «Прошлым летом в Чулимске», а одноактные пьесы, как и «Маленькие трагедии», – это время-событие в чистом виде. Оно являет себя и переживается как игра обстоятельств, превращения ситуаций, смена ролей и перемена участи.

Комедия разрешает коллизии во благо: самозванный сын и брат останется в качестве любимого зятя и мужа, распадавшаяся семья воссоединится, бесы рассудка (Кудимов) и цинизма (Сильва) будут посрамлены и изгнаны... Трагедия открывает перспективу всеобщей жизненной катастрофы: Валентина погибает и возрождается, воскресший и потерявший все Шаманов должен уехать, постылый «победитель» Пашка сгинет куда глаза глядят, Хороших окончательно потеряет сына, Кашкина – надежду на семью, Еремеев – на благополучную старость... Но название переносит действие в прошлое – и тем самым смягчает удар рока и побуждает довериться жизни.

Суть в том, что время многослойно, и реально представляющая его судьба не тождественна наличной очевидности, ибо несет зерна будущего. И Татьяна, вспоминая начало любви, горько заблуждалась: «А счастье было так возможно, // Так близко!» [12,

с. 334]. На свете, как известно, счастья нет. Две встречи с Онегиным – зеркальное отражение невозможности соединения вечно идеальной женственности с вечно имморальной, динамичной мужественностью. Большое, всеобъемлющее время судьбы и дискретно-конкретное время надежд – разные струи одной реки, в которую, как известно, нельзя войти дважды. Встреча людей означает не общность судеб, а резонанс на сталкивающее на миг всех общее событие – и поздние трагедии Вампилова тому подтверждение.

Но трагическая хронософия и рефлексия времени в целом позитивны и у Пушкина, и у Вампилова. Пушкинская версия Екклесиаста полна доверия бытию, ибо сама жизнь – текучий и превратный процесс, а целое время жизни – континуум судьбы, по существу благотворный и благодатный. Так его воспринимают те, кто остро переживает собственное призвание, промысел Божий о себе. Самое простое и ясное высказывание Пушкина – смиренно-радостное, дано с легкой, плясовой хореической интонацией: «Если жизнь тебя обманет, // Не печалься, не сердись! // В день уныния смиришь: // День веселья, верь, настанет. // Сердце в будущем живет; // Настоящее уныло: // Все мгновенно, все пройдет; // Что пройдет, то будет мило» (1825 г.) [11, с. 352]. Самое умудренное – ямбическая печаль о недоступности гармонии для тех, кто живет страстями. Так повествователь переживает за своего героя: «Блажен, кто смолоду был молод, // Блажен, кто вовремя созрел, // Кто постепенный жизни холод // С годами вытерпеть умел... <...> Но грустно думать, что напрасно // Была нам молодость дана, // Что изменяли ей всечасно, // Что обманула нас она» (VIII глава «Евгения Онегина», 1830 г.) [12, с. 318]. Герой выпал из природного порядка вещей, но автор принимает этот порядок как волю жизни.

Финал романа примиряет все противоречия именно в авторском сознании: «Блажен, кто праздник жизни рано // Оставил, не допив до дна // Бокала полного вина, // Кто не дочел ее романа // И вдруг успел расстаться с ним, // Как я с Онегиным моим» [12, с. 336]. В согласии с краткостью, неисчерпанностью существования видится высшая свобода воли – открытие высшего Промысла, готовность к иному, неведомому... В дни той же Болдинской осени был сформулирован экзистенциальный парадокс «маленькой трагедии»: «Все, все, что гибелью грозит, // Для сердца смертного таит // Неизъяснимы наслажденья – // Бессмертья, может быть, залог! // И счастлив тот, кто средь волненья // Их обретать и вестить мог» [12, с. 483]. А название трагедии – «Пир во время чумы» –

метафора трагического чувства жизни, победы бесстрашного духа над конечностью существования.

Сами герои Вампилова не могут пережить это со всей остротой отчетливого экзистенциального сознания, ибо погружены в события, но их стихийный выбор тот же – жить в настоящем. Они не успели помудреть и не стремились к этому. И в «Записных книжках» прямых высказываний о переживании времени не нашлось, но зафиксирован абсурд – природный диссонанс идеологии с внутренним темпоритмом человека: «Кричат “вперед, вперед, скорей, скорей”. Это же неискренне – кому хочется состариться» [4, с. 8]. Заметка говорит не о страхе смерти, а об отвращении к бессилию, т. е. тоже о предпочтении полноты неисчерпанного существования («блажен, кто не допил до дна...»). Другая запись, а может быть, заготовка реплики – о радостном согласии с краткостью существования: «Я смеюсь над старостью, потому что я знаю – я старым не буду» [4, с. 26]. Но волею автора погруженные в конкретное, нынешнее событие герои – почти все (от Третьякова до Калошина) – переживают утрату смыслов и кризис воскресения в новом статусе, радостный или мучительный (в трагикомедии).

6.5. Антиномия поэтического и этического – условие познания сущности героя

Психологический ключ к героям-открытиям у Вампилова и Пушкина совпадает – это поэтическая свобода от заданности мысли и категоричности оценок: «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело. // Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» [Заметки на полях статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова». Между 1825 и 1827 гг.] [10, с. 359]. Но формула «поэтичности» добродетели и порока нуждается в расшифровке. Она не исчерпывается силой чувств, масштабом страстей и деяний, но связана с тайной обаяния, влекущего к невозможному.

Зилов – единственный из персонажей, который не осознается со всей ясностью психологической глубины ни «при первом взгляде», ни во все остальное время. Но и к по-бытовому узнаваемому Зилову более всего применимо то оценочное определение «поэтический», которым пользовался Пушкин для обозначения личностей притягательно-ужасающих. Так, он не только назвал

Стеньку Разина «единственным поэтическим лицом русской истории» (Письмо Л. С. Пушкину, 1824 г.) [10, с. 420], но стилизовал под фольклор три «Песни о Стеньке Разине» (1826 г.), которые показывают атамана как стихийную натуру, жертвенно-беспощадную, откликающегося на зов самой природы: «Что не конский топ, не людская молвь, // Не труба трубача с поля слышится, // А погодушка свищет, гудит, // Свищет, гудит, заливаётся, // Зазывает меня, Стеньку Разина, // Погулять по морю, по синему» [11, с. 383]. Так же выписан Пугачев и его окружение. В «Капитанской дочке» после расправы над защитниками крепости Гринев слышит, как Пугачев с соратниками поют разбойничью песню: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, – все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом» [13, с. 281]. Поэтическое – вне моральной оценки, оно захватывает сознание помимо воли, побеждая разум, стыд, возмущение и ненависть. Суть – в приоткрывающейся тайне человека.

Суть загадки Зилова даже не притягательное обаяние циника, а причины бунта «мелкого шкодника», который «вдруг размахнулся не на шутку» [ДН, с. 590] – и восстал против себя самого. Поражает контраст характеристик: преддверие развязки – «достоевский» по напряжению скандал, совершается со ставрогинским цинизмом, хотя соскальзывает в пьяный кураж, но почему-то едва не приводит к самоубийству, т. е. к самосуду (итог судьбы гражданина кантона Ури). Удивляет вспышка зиловского трагического катарсиса, ведь нет никакого давления извне, но все происходит по логике натуры, ибо Пушкин заметил: «Презирать – *braver* <бросать вызов, презирать (*фр.*)> – суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно» (Письмо П. А. Вяземскому, 1825 г.) [10, с. 447]. Именно по такой модели разворачивается развязка темы «охоты»: холодный отстрел всего окружения ради обретения желанной свободы – и потеря ускользнувшей цели, той самой свободы, которую циник и эгоцентрист стремился обрести в чистом времени инобытия: «Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» [ДН, с. 582]. Тайна Зилова – способность пошляка быть поэтом.

Не новость, когда расчетливый помещик оказывается тонким лириком (А. Фет), а дипломат создает натурфилософскую поэзию

(Ф. Тютчев): талантливый человек талантлив во всем. Не изумляет, когда циник становится голосом русской совести (Н. Некрасов): аналитический дар проявляет себя в разных ипостасях. Но пошлость и поэзия остаются антагонистами не только в романтизме, но и в безыллюзорном XX в. – как духовная немощь, бездарность, притязанная на самое чистое (Мечеткин готовится жениться на Валентине и даже выучил какое-то стихотворение). Но именно так ведет себя Зилов и в отношениях с Ириной, и когда оправдывается перед Галиной, и когда разыгрывает гнев, упрекая жену в неверности. Сцена разоблачения друзей – апофеоз пошлости: и у Зилова нет права судить кого-либо, и обвинения его не имеют смысла, и понять их некому. Дурная пародия на «Горе от ума». Но именно после этого взрыва-излияния человеческой низости приходит опаматование и едва ли не прорыв к очищению.

Психологически это подготовлено: первая вспышка совести, вдруг осознавшей потерю души, происходит после ухода Галины, но отчаяние прозрения сначала порождает агрессию – от страха потери. Только потом начинается «поэтическая реакция» на слово: «Г а л и н а. У тебя нет сердца, вот в чем дело. Совсем нет сердца» [ДН, с. 580]. – «З и л о в. Неужели у меня нет сердца?» [ДН, с. 581]. Траурный венок от «друзей» не причина попытки суицида, а всего-навсего повод, провокация, на которую адекватноотреагировал человек с поистине поэтическим воображением: он поражен, но не испугался – он задумался. Пушкин знал, что нет непроходимой грани между пошлостью и духовной одаренностью. И начало пробуждения подлинно человеческого – отзывчивость на глас и Логос: «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон... <...> И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется, // Душа поэта вострепнется...» («Поэт», 1827 г.) [11, с. 402].

Поэтическая сила Зилова – магнетическая власть над душами, одаривание мужским обаянием и свободная, артистическая легкость превращений. Эта власть свободной природной силы и неординарность духа – отсюда секрет преданности оскорбленных женщин: Вера до конца защищает его, Ирина спасает от смерти звоном. Типологическая близость с пушкинским Дон Гуаном – поэтом примечательна. Легендарный герой является в «Каменном госте» усталым, пресыщенным в погоне за жизнью, небрежным убийцей, не склонным к покаянию: «Вечные проказы – // А все не вино-

ват...» [12, с. 462]. Его встреча с Донной Анной антиномична финальному объяснению Онегина и Татьяны (таковы параллельные тексты Болдинской осени). Но легендарный соблазнитель переживает парадоксальное преображение: «Вас полюбя, люблю я добродетель // И в первый раз смиренно перед ней // Дрожащие колена преклоняю» [12, с. 476]. То же чувствует Зилов, встретив Ирину: «Такие девочки попадают не часто. Ты что, ничего не понял? Она ж святая... Может, я ее всю жизнь любить буду – кто знает» [ДН, с. 558]. Встреча с божественным совершенством возвысила пушкинского героя до трагической судьбы, а Зилов в погоне за новой красотой (и добродетелью) не выдержал испытания ее высокой тайной. Но смерть-расплата коснулась и его своей тенью, но не эта тень создает трагический ореол образа.

Причина поражения несостоявшегося поэта – *человеческая и творческая недоодаренность*. Русская духовная традиция еще не знала такой коллизии в масштабе исторической тенденции, а жизнь обнажила ее в судьбах представителей поколения шестидесятников: как расплату за тот самый выбор – интеллектуальный комфорт самовлюбленного существования. Но есть и трагическая вина несоответствия избранного поприща и таланта. Пушкин, желая в запрещенной статье оживить память о Радищеве, отметил все-таки его недостаточную одаренность: «Все прочли его книгу и забыли ее, несмотря на то, что в ней есть несколько благоразумных мыслей, несколько благонамеренных предположений, которые не имели никакой нужды быть облечены в бранчливые и напыщенные выражения и незаконно тиснуты в станках тайной типографии, с примесью пошлого (! – И. П., Н. В.) и преступного пустословия. Они принесли бы истинную пользу, будучи представлены с большей искренностью и благоволением; ибо нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви» («Александр Радищев», 1836 г.) [10, с. 256–257]. Недоодаренность – трагедия творческая, которую вполне сознавал Сальери. И человеческая трагедия, которую открыл для себя (и для нас) Зилов.

Зилов недоодарен творчески и бытийно: он обладает чутким слухом, даже волей к самоочищению, но не чувствует призвания. Потому и не противится общему времени застоя, ибо он не наделен поэтическим Хроносом-судьбой, что придает смысл абсолютно автономному существованию. Миг прозрения был краток, воля к жизни (реакция на звонок) возобладала над волей к самоотрицанию, а потом было уже поздно – в одну и ту же реку нельзя войти

дважды... Поэты с трагической чуткостью к боли осуществляют свой выбор до конца, даже если не с первого раза (В. Маяковский, А. Прасолов, Б. Рыжий). В натуре Зилова победила пошлость – привычка потребления жизни. Духовный дар Зилова не обеспечен любовью, а энергия таланта-обаяния иссякает без духовного питания. Зилов устал, и разрыв с поэтическим в себе – этот биологический выбор инстинкта самосохранения – последняя и неискупаемая вина героя. Победила новая пошлость – трезвое самосознание без обязательств развития, ибо герой устал от самого себя, от собственной разнородности (впрочем, он был не один: тот же выбор сделали в то же время некоторые поэты-шестидесятники, приспосабливаясь к текущей истории). Впереди жизнь без катарсиса страстей, пошлая и плоская перспектива неоправданного существования.

Зилов завершает ряд «лишних людей» с рано остывшими чувствами, начатый в стихотворном романе Пушкина, продолженный героем психологической прозы Лермонтова (1840 г.) и странным персонажем чеховской драмы «Иванов» (1887 г.) (примечательно, что все тексты завершены авторами примерно в одном возрасте – от 26 до 31 года). Зилов как венец эволюции романтической по происхождению модели отчуждения от мира, которая обрела прочные жизненные корни на русской почве, сохраняет поэтическое обаяние и даже способен, как и его предшественники, к трагическому самосознанию. Но его прозрение завершается союзом с официантом – так потенциал воскресения тратится на общение с уже не робкой, а циничной и агрессивной пошлостью «жуткого парня» [ДН, с. 599], все измеряющего деньгами.

Трагическая пошлость – оксюморон и сущность Зилова, психологическое и художественное открытие Вампилова, которое не получило бы такого отчетливого выражения, если бы в основе характера не лежала именно поэтическая формула романтизма. Романтизм отрицает пошлость, но, потеряв высоту идей и идеалов, быстро вырождается и деградирует до нее именно потому, что сам по себе несостоятелен без действенного и, что особенно важно, оправданного отрицания. Оправданием может быть талант и жертвенность. Пошлость Зилова – в безответственной вседозволенности, которой не знали ни Онегин, ни Печорин, ни Иванов. Безответственность перед другими и перед собой – это пустота, которая съедает душу. Поэтому герой не вызывает безусловного сострадания, как его великие предшественники, трагически осознавшие и заплатившие за бессмысленность собственного существования.

Но Зилов не менее значителен – как логическое продолжение эволюционной цепочки. Пошлость – безосновательная претензия пустоты на значимость. Нам уже приходилось писать о «ненасытности пустоты»¹⁰ как векторе развития игрового сознания героя, но Зилов знаменателен именно как герой, совершивший осознанный выбор в пользу опустошенного существования. Логика выбора пустоты – одна из версий развития мужского «вампиловского» типа. Исследование духовного потенциала артистического типа – собственная тема Вампилова, которую правомерно назвать лирической. Интересно, что процесс решения представлен немо – в пространной финальной ремарке с отхронометрированным до секунд действием: «Зилов некоторое время стоит посреди комнаты. Идет по комнате. Подходит к постели и вдруг бросается на нее ничком. Вздрагивает. Еще раз. Вздрагивает чаще. Плачет он или смеется – понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно» [ДН, с. 617]. Так умерло Слово.

Не менее интересно, что сцена с неопределенностью смеха-плача почти совпадает с финальным эпизодом из «Мастера и Маргариты», когда Мастер отпускает Пилата к Иешуа: «Человек в белом плаще с кровавым подбоем поднялся с кресла и что-то прокричал хриплым, сорванным голосом. *Нельзя было разобрать, плачет ли он или смеется* (выделено нами. – И. П., Н. В.), и что он кричит. Видно было только, что вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» [2, с. 299]. Роман «обожаемого Саней Булгакова» [5, с. 322] публиковался в 1966–1967 гг. и мог подсказать художественное решение сцены освобождения Зилова. Следует только отметить, что представлен отнюдь не катарсис очищения, как у Пилата, а двойственная ситуация смерти-рождения и обретения иной, неблагоприятной свободы.

Сравнение с Пилатом, предавшим апостола добра, не так уж надуманно, если вспомнить, что для «обожаемого Булгакова» тема расплаты, воздаяния за грехи и ошибки была главнейшей и в прозе, и в драматургии («Бег», «Кабала святош», «Зойкина квартира»). Вампилов следовал не эпической, а поэтической логике представления судьбы героя – оставляя его, как у Пушкина, «в минуту злую для него», т. е. на духовном и событийном распутье.

¹⁰ Плеханова И. И. Игровое начало в творчестве Вампилова // Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : материалы к путеводителю / сост. Л. В. Иоффе, С. Р. Смирнов, В. В. Шерстов. Иркутск, 2000. С. 239.

Г. Николаев вспоминал обсуждение характера Зилова, когда – как научный аналог духовного процесса – рассматривался «коллапс человеческой души – это когда вдруг, вроде бы ни с того ни с сего, человек превращается в подонка, в зверя». «Вампилов признал, что с точки зрения “гипотезы” коллапса он не довел своего героя до кризиса, а лишь проследил подход Зилова к нему» [5, с. 363]. Предоставить герою полную свободу развития, доверие логике характера, когда образ живет как организм, – пушкинский принцип творчества. Но перемена участи героя меняет и отношение к нему – в драматургию образа заложен отказ от катартического сопереживания герою. Читатель и зритель должны перенести свою драму разочарования – от победившей этической оценки.

6.6. «Равенство дара души и глагола – вот поэт»¹¹

Поэтический принцип познания мира и человека оправдан только при том условии, на которое указала М. Цветаева. Именно на такой взаимосвязи можно настаивать, ибо человеческая одаренность не только предвещает опыт и определяет изначальное отношение к миру, но и диктует преданность выбору после всех разочарований и вопреки им. Холодные наблюдения ума и горестные заметы сердца, катастрофический исторический и личный опыт не повлияли на творческие принципы великого поэта и выдающегося драматурга. Художественным завещанием Пушкина стала «Капитанская дочка» (1836 г.) с ее простодушной верой в человечность – вопреки русскому бунту, бессмысленному и беспощадному. Последним словом Вампилова оказалась неистребимая воля к спасению красоты («Прошлым летом в Чулимске», 1971 г.).

Условия преодоления трагизма существования – не «возвышающий обман» утешительного оптимизма, а выстраданная преданность высокому в человеческой природе. Поэт и христианский философ Ольга Седакова характеризует мудрость Пушкина как «тайную мудрость поэзии», свободную от давления негативного опыта в своем доверии подлинности и неистощимости идеального начала: «пушкинское здравомыслие – *здравомыслие поэтическое*» (курсив авторов. – И. П., Н. В.) [16, с. 231]. Отсюда преданность идеальной женственности – не от незнания жизни («Я помню чудное мгновенье...» посвящено А. Керн, о которой сохранились и другие

высказывания поэта), а от понимания, чем эта жизнь жива, и за преданность любви Пушкин заплатил сполна. Преданность Вампилова тоже не нуждается в доказательствах.

Сакраментальная формула «несовместности» гения и злодейства, так задевшая отравителя Моцарта [12, с. 450], не яркий афоризм, а математическая истина – именно в силу совершенства формулы. Но при одном условии – веры в нравственный императив жизни и творчества, в котором были воспитаны Пушкин и Вампилов. И она имеет творческое и поведенческое продолжение как условие реализации дара и вовлечения в нравственное сотворчество читателя. Пушкин сознавал эту предопределенность как умудренную свободу, когда говорил о простодушной преданности гения самому себе, в том числе в отстаивании прописных истин: «Тонкость не доказывает еще ума. Глупцы и даже сумасшедшие бывают удивительно тонки. Прибавить можно, что тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным» (отрывки из писем, мысли и замечания) [10, с. 75]. Таков же смысл иронически заявленного императива Вампилова: «Говорите правду, и вы будете оригинальны» [4, с. 74].

Дар души в русской традиции – это доверие стихии жизни. Доверие онтологической природе всех отношений, бесстрашное и соприродное гуманистическому дару, предопределило оценку феноменов существования. Для Вампилова, как и Пушкина, случай – это «бог-изобретатель». Доверие случаю (как в повести «Метель» или «Старшем сыне») – не пошлый *happy end* мелодрамы или коммерческой литературы, а отстаивание неистощимости благой бытийной воли. В редакции «Прощания в июне» 1966 г. Колесов небрежно замечает: «Бога нет, но существует случай» [ДН, с. 220], – и он намерен сполна воспользоваться открывающейся благодатью. Случай – это, конечно, «стечение обстоятельств» (название рассказа 1958 г.), но он требует отзывчивости и соответствия открывающимся возможностям. Гринев во всех перипетиях судьбы не поступился честью – и вознагражден, несмотря на страдания. Колесов и Зилов совершают ошибки, в последнем случае непоправимые, Шаманов очнулся – и не пропустил возможность регенерации, как и участники расправы над «ангелом» («Двадцать минут с ангелом»).

Доверие онтологии питает творчество и принцип гносеологии – не иррациональное, но и не рассудочное, а интуитивное знание. Сальерианское аналитическое творчество, проверка алгеброй

¹¹ Цветаева М. Поэт о критике. 1926: Об искусстве. М, 1990. С. 38.

гармонии, разумеется, чужды и Вампилову, который, как уже упоминалось, был убежден: «Художник не вычисляет, а прозревает» [5, с. 326]. Но Моцарт – и алгебра, и гармония, и знание, и вдохновение. Вампиловский принцип познания человека осознанно оппонировал интеллектуальным редукционистским концепциям, социальным или психоаналитическим, и не доверял предопределенности знания, скептически оценивая модный фрейдизм: «Он как по логарифмической линейке вычисляет характеры. Очень подозрительный метод, если им так просто можно пользоваться» [5, с. 325].

Знание пружин воздействия на психологию зрителя – только секрет профессионала, но не цель творчества. Свидетельство – рассуждения Бусыгина в «Старшем сыне» (редакция 1969 г.) о человеческой натуре: «...Иногда я посещаю лекции, изучаю физиологию, психоанализ и другие полезные вещи. И знаешь, что я понял? <...> У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить» [ДН, с. 284]. Мысль почти дословно совпадает с пушкинской: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» (О народной драме и драме «Марфа Посадница», 1830 г.) [10, с. 167]. Но стоит еще раз напомнить: жизнь переиграла дерзкого манипулятора – и Бусыгин стал заложником своей авантюры, которая потребовала от него всех сил души – и ко всеобщему благу.

Интуиция и интеллект не противостоят, но дополняют друг друга, о чем свидетельствуют две заметки: «Меньше чувствовать – больше мыслить» [ДН, с. 16]; «Нагая идея – зрелище неприличное» [ДН, с. 20]. И Пушкин, как известно, требуя от прозы «точности и краткости», «мыслей и мыслей» («О прозе») [10, с. 51], не принимал заданность идей как насилие над поэтическим их представлением и как упрощение даже жизненных смыслов. Его высказывания о поэзии шире характеристики особенностей стихотворства и вполне применимы к творчеству в целом как защита его от любых идеологий, социальных или эстетических: «Цель поэзии – поэзия, как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а все невпопад» (Письмо В. А. Жуковскому, 1825 г.) [10, с. 432]; «Твои стихи <...> слишком умны. А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (Письмо П. А. Вяземскому, 1826 г.) [10, с. 452]. «Глуповатость», т. е. простодушие, – а «гений обыкновенно простодушен» [10, с. 75] – это залог живости, органичности и объективности нравственных и духовных смыслов.

При этом гарантией от фатальной зависимости от дара жизнелюбия была разноликость творческой реализации. Для Пушкина этот принцип был императивен, ибо самоповтор рассматривался как творческое поражение: «Однообразность в писателе доказывает односторонность ума, хоть, может быть, и глубокомысленного» (Отрывки из писем, мысли и замечания) [10, с. 71]; «односторонность есть пагуба мысли» (Письмо П. А. Катенину, 1826 г.) [10, с. 450]. Широту Вампилова доказывает разнообразие освоенных жанров (вплоть до опыта с водевилем «Несравненный Наконечников») и богатство творческих замыслов.

Недоверие категоричной мысли сродни несогласию с трагической законченностью событий. Свобода от подчинения безысходной скорби существования (или признания абсурдности всего в XX в.) требует не только мужества и силы духа, но и особой цельности сознания – существования в продолженном времени. Так, в пушкинском опыте любви неистощимость памяти – «Я помню чудное мгновенье» – уравнивает те годы, когда «Бурь порыв мятежный // Рассеял прежние мечты» (1825 г.) [11, с. 351]. Так, печаль и утрата может быть плодотворнее безмятежно радостного чувства: «Так иногда разлуки час // Живее сладкого свиданья» («Цветы последние милей...», 1825 г.) [11, с. 353]. Примечательно, что Пушкин говорит «иногда», не абсолютизируя свой опыт. Вампилов вынужденно изменил заглавие последней большой пьесы, но так «случай, бог-изобретатель» акцентировал волю к избытанию несчастья: новое название представило трагедию, случившуюся «прошлым летом», как нерв ничего не забывающей, но продолжающей себя жизни.

7. Природа светоносного дара

Смысл соотнесения поэтически-драматургического мышления Вампилова с эталоном гениальности состоит не в возведении его в ранг «сибирского Пушкина». Общациональный масштаб дара и реализации очевиден. Литературоведческим красноречием остается предположение о реинкарнации Пушкина через сто лет после смерти в образе еще одного кудрявого полукровка Александра. Цель – в соотнесении дара Вампилова с определенным типом творчества-существования в интенциях и результатах. Через Пушкина выстраивается цепочка, связывающая Вампилова с Моцартом.

Хрестоматийное определение гения Пушкина как светоносного подразумевает и цену сияния – безадресное, стихийное излияние и растрачивание живительной благодати. Во-первых, это автохтонность, независимость, плата за которую – одиночество и редкое чудо обратной связи. Пушкинский Моцарт сам избирает себе творческое окружение, не видя разницы между уличным скрипачом и искусственным мастером Сальери. Парадокс светоносности – человечность, открытость, щедрость дарения, обреченная на неполную или поверхностную востребованность. Ибо полнота отзывчивости предполагает не только восхищение, но и сопереживание внутренней драме (и даже боли) просветленного излияния. Позже Маяковский выговорит эту муку светоизлучения, ощущая, видимо, несоразмерность человеческого и творческого дара. Пушкин переживал иное – непонятость. Действительно, «Восторженных похвал пройдет минутный шум», все награды – «Они в самом тебе»: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум, // Усовершенствуя плоды любимых дум...» («Поэту. Сонет», 1830 г.) [11, с. 474]. Императив суверенности подтвержден и в самых поздних стихах: «Никому // Отчета не давать...» («Из Пиндемонти»), 1836 г.) [11, с. 584]. Светоносность Вампилова тоже не имела в себе внутренних препятствий, о чем свидетельствуют мемуары. Есть только признание неизбежных творческих мук, но это не жалобы: «Я не знаю, как должны писать талантливые люди, но мне мои рассказы достаются трудом» [4, с.111]. Дм. Сергеев, вспоминая задумчивое чтение тютчевского «Вот бреду я вдоль большой дороги...», заметил: «В сердце человека, не познавшего горького опыта утрат и разочарований, эти стихи могут не оставить следа. Видимо, такой опыт у Сани уже был, хотя выглядел он очень молодо, много моложе своих лет» [5, с. 327]. Тайна внутреннего развития светоносного художника остается как самая завораживающая.

Второе следствие – автономность развития и имманентность творческой эволюции. Как сказано у Б. Пастернака: «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой» («Художник» («Мне по душе строптивый норов...»), 1935 г.) [9, с. 363]. Дерзкий пушкинский гений по существу не полемизировал, а являл новое в его грандиозности и непостижимой уникальности, как это было с «Борисом Годуновым»: «Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать – робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма» (Письмо А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825 г.) [10, с. 447]. Вампилов был готов к творческому одиночеству [5, с. 332]. «Утиная

охота» и одноактные «анекдоты» опередили время, дав толчок «поствампиловской» драматургии. Непростой путь пьес на сцену и посмертная вспышка признания – очевидное подтверждение неизбежности одиночества даже среди сочувствующего поколения.

Третье следствие – целостность проявления дара, стремительная скорость развития, самоотрицание как самообретение, без надрыва потерь и роковых ошибок. С Вампиловым это так же очевидно, как и с Пушкиным. Он миновал стадию ученичества, его сквозная тема изначально философская – обретение судьбы, самоопределение в поступке, полнота ответственности. Его психологизм социокультурный – это эволюция мужского типа и стабильность женского, что предопределено их природными ролями. Творческий принцип – игровое развитие действия – представляет и природу театра, и законы жизни, и тайну человеческой натуры в мистериальном и социальном проявлении.

Даже ритм краткой и энергичной фразы – подлинно пушкинской – тоже следствие светоносности: лучезарность не может быть сбивчивой, витиеватой, многословной, тяжеловесной, дидактической и т. д. (сравнить с драматургией Гоголя, Достоевского, Толстого и др.). Вот объяснение Шаманова с Валентиной: «Ты не знаешь, чем ты стала для меня за эти несколько часов... Понимаю, ты можешь мне не поверить... Но ты не знаешь, что со мной произошло. Я объясню тебе. Если можно объяснить чудо, то я попробую» [ДН, с. 672]. Конечно, это устная речь второй половины XX в., но для сравнения достаточно привести только отрывок из монолога на страницу – объяснения чуда любви Прохожим в параллельной рошинской пьесе «Валентин и Валентина» (1970 г.): «Любовь?.. Да, это то состояние, почти болезненное, та психическая навязчивая идея, когда ты думаешь только об одном. О ней... Всюду она, и только, все остальное – лишь отвлечение, досада, и ты высматриваешь, ждешь... увидеть, только увидеть, больше ничего, иначе сойдешь с ума!.. Любовь – это колдовство, это та близость, когда вот так, когда положишь человеку руку на плечо, возьмешь его за руку, прикоснешься – и все! Понимаешь, что это твое, навсегда твое, что бы там ни было. Понимаете?..» [14, с. 189]. У Вампилова попытку Шаманова «объяснить чудо» прервал Пашка – и вовремя, потому что само имя события – «ужели слово найдено!» – «чудо», и аура подтекста, как у Пушкина, содержательнее самых пламенных разъяснений.

Даже обстоятельства рождения светоносного гения сходны: этот тип редок и проявляется в условиях резонанса с большим временем. Таковы периоды духовного подъема нации, социальных упований («дней Александровых прекрасное начало» («Послание цензору», 1822 г.) [11, с. 284] и «оттепель»), озаренные Победой, биографическая причастность к которой осознается как судьбоносная (сумрачный Лермонтов родился после «грозы двенадцатого года» («Была пора...», 1836 г.) [11, с. 587]). Это время обновления жизни (Москва восстанавливалась после пожара, победители мечтали о Конституции, реабилитация рождала надежды) и время молодости, которая участвует в истории. Светоносный дар является в ореоле поколения (Лицей и «шестидесятники»), с которым совпадает поначалу в мироощущении, но быстро перерастает миропониманием, пребывая в индивидуальном темпоритме имманентного развития.

Миссия светоносного гения – открытие-одаривание, в том числе надеждой, т. е. не наивной верой в благополучие будущего, а витальным чувством правоты призвания, включенностью в объективный ход времени, онтологической обеспеченностью личного существования. Моцарт, Пушкин, Вампилов – тип играющего гения, миссия которого осуществляется не преднамеренно, а стихийно. «Ведь мы играем не из денег, // А только б вечность проводить!» («Наброски к замыслу о Фаусте», 1825 г.) [11, с. 371] – это реплика *смерти*, мирового актанта, но и жизнь как ее антипод могла бы высказаться так же. Игра у Пушкина и Вампилова заключает в себе смысл и вектор всеобщего бытия.

Светоносный гений не озабочен миссией, но чувствует себя проводником смыслов и животворной энергии. «Какая глубина! // Какая смелость и какая стройность! // Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь: // Я знаю, я. – Ба! право? может быть... // Но божество мое проголодалось» («Моцарт и Сальери», 1830 г.) [12, с. 445]. Так же Пушкин иронизирует над собой по поводу написания «Сказки о царе Салтане»: «...На днях изпразднилска сказкой в тысячу стихов; другая в брюхе бурчит. А все холера» (письмо П. А. Вяземскому, 1831 г.) [14, с. 477–478]. Вампиловская ирония тоже не языковая метка поколения, не признак интеллектуального превосходства, не средство опознания своих по скептическому настрою. Самоирония – свобода, которая обязывает к развитию: «И вот я вырос из рубашки, в которой родился» [4, с. 69].

Наконец, светоносность парадоксальна, т. е. внутренне противоречива, и эта взрывная сила заключена в энергетике порождаемых смыслов. Это может быть противоречивость самой идеи или антонимичные истины, принадлежащие конкретному времени высказывания. Только целое – исторического контекста, всего творчества, судьбы – открывает внутреннюю связь и даже необходимость взаимоисключающего. Таковы, например, размышления светоносного гения о скуке. Из Михайловского Пушкин пишет в мае 1825 г. Рылеву: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» [10, с. 434]. В том же году эта мысль высказана в стихах словами Мефистофеля из «Сцены из Фауста» (1825 г.): «Вся тварь разумная скучает: // Иной от лени, тот от дел; // Кто верит, кто утратил веру; // Тот насладиться не успел, // Тот насладился через меру, // И всяк зеваёт да живёт – // И всех вас гроб, зевая, ждёт» [11, с. 359]. Эпистолярный афоризм и еще один парафраз Екклесиаста отличает подробность – тотальному обобщению оппонирует скромное замечание: скука – только *одна из принадлежностей* мыслящего существа. Даже если трактовать скуку не как пресыщенность, а как скорбное всезнание той же библейской мудрости, то Поэта отличает от нее (и от Мефистофеля) неиссякаемая воля к творчеству.

Парадокс воскресения Зилова в образе Шаманова стал уже тривиальной истиной. «Провинциальные анекдоты» на самом деле парадоксы о человеке, о его способности за 20 минут пережить бездну падения и открыть присутствие образа Божия рядом с собой и даже в себе («Двадцать минут с ангелом»). В «Записных книжках» есть загадочная фраза: «Пушкин был лохматый безумец. Но он был дворянин и стеснялся своего безумия» [4, с. 98]. Возможно, она характеризует вампиловское понимание секрета гармонии пушкинских парадоксов – взрывную силу творческого дара, естественную правоту миропонимания, переданную аристократически просто. Парадоксальное мышление – показатель энергетики мысли и духа, т. е. витального импульса самого сознания. Так аналитический синтез приобретает природное измерение.

* * *

Итак, поэтическая матрица вампиловской драматургии раскрывает ее органическую мистериальность и, по существу, пушкинский образ миропонимания и утверждения неизбывных духов-

ных основ существования. Жизнелюбивая трагедийность не оксюморон, а формула равновесия жажды «мыслить и страдать» и полнокровного знания о неутешительных результатах исторического и человеческого опыта. Гармония обусловлена неистощимой творческой волей – и это главное условие заразительности духовной энергией веры в действенность идеального и в возможность сохранения человечности.

Литература

1. Ахмадулина Б. Метель. М. : Сов. писатель, 1977. 104 с.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Петрозаводск : Карелия, 1994. 312 с.
3. Вампилов А. В. Драматургическое наследие / вступ. ст. А. Калягина и Г. Товстоногова. Иркутск : Иркут. обл. тип. № 1, 2002. 844 с.
4. Вампилов А. Записные книжки / сост. О. М. Вампилова ; предисл. В. Жемчужникова. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 112 с.
5. Вампилов А. В. Стечение обстоятельств : Рассказы и сцены; Фельетоны; Очерки и статьи; Из неоконченного и неопубликованного; О Вампилове / сост. В. Г. Распутин ; примеч. Б. Ротенфельда. Иркутск : Вост.- Сиб. кн. изд-во, 1988. 448 с.
6. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 404 с.
7. Вознесенский А. А. Тьмать / Андрей Вознесенский. М. : Время, 2008. 606 с.
8. Матюшина И. Г. Становление лирики в средневековой Европе // Лирика: генезис и эволюция. М. : Изд-во РГГУ, 2007. С. 54–122.
9. Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. Переводы. М. : Правда, 1990. 558 с.
10. Пушкин А. С. Мысли о литературе / сост. М. П. Еремин, П. М. Еремин. М. : Современник, 1988. 640 с.
11. Пушкин А. С. Соч. : в 3 т. М. : Худ. лит., 1985. Т. 1. 735 с.
12. Пушкин А. С. Соч. : в 3 т. М. : Худ. лит., 1986. Т. 2. 527 с.
13. Пушкин А. С. Соч. : в 3 т. М. : Худ. лит., 1985. Т. 3. 528 с.
14. Роцин М. Спешите делать добро : пьесы. М. : Сов. писатель, 1984. 368 с.
15. Рубцов Н. Стихотворения (1953–1971). М. : Сов. Россия, 1977. 239 с.
16. Седакова О. Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина : в 4 т. М., 2010. Т. 3. Poetica. С. 227–245.
17. Слуцкий Б. А. Я историю излагаю... Книга стихотворений / сост. Ю. Л. Болдырев. М. : Правда, 1990. 480 с.
18. Сурат И. З. Пушкин о назначении России // Вчерашнее солнце: о Пушкине и пушкинистах. М. : Изд-во РГГУ, 2009. С. 100–116.
19. Толстовский ежегодник : 1912 г. / Общ-во Толстовского муз. в Петербурге, Толстовское общ-во в Москве. СПб. ; М. : Тип. Тов. И. Д. Сытина, 1912. 306 с.
20. Фольклорный театр / сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. М. : Современник, 1988. 475 с.