

* * *

Трагическое не является у Вампилова доминантной формой познания и оценки, а предстает необходимым элементом истинного видения мира, поскольку принадлежит сфере личного нравственного самосознания, но не восходит, например, до такого обобщения, как «трагическое чувство жизни» (Мигель де Унамуно). Сознание для Вампилова – не «болезнь», не утверждение бытия вопреки смерти, но борьба за истинно человеческое призвание – социальное совершенствование. Бытовая узнаваемость положений и характеров не исключает трагизма, напротив, абсолют нравственного императива обуславливает высокое напряжение конфликта, максимальную его остроту, но и представляет идеальное начало в действии – как непосредственного участника и живое воплощение. В то же время такой значимый фактор формы, как недоговоренность, открытый финал, противоречит классической трагедии – воплощенному скорбному знанию, его завершенности и пафосу. Поэтому главное в феномене трагического у Вампилова – это проблема его соотносимости – по форме и по содержанию – с традиционными концепциями и классической поэтикой воплощения. Суть – в концепции человека, в его способности

к нравственному потрясению и возрождению через страдание и сострадание. Поэтому центр тяжести переносится не на обстоятельства (роковой случай, мучительные испытания), а на внутренний потенциал героя, он и предопределяет возможность превращения обыденной коллизии в трагическую.

Главным трагическим обстоятельством остается смерть, но – как «момент истины», подведение неутешительных итогов (Калошин) или развязка судьбы, к которой стремится герой (Зилов, Шаманов), хотя подлинную духовную смерть пережила только Валентина. Смерть – не роковая неизбежность, не влекущая к себе тайна, а игра судьбы, поворот событий, в основе которых всегда случай, каприз стихии: игра в больного доводит Калошина до настоящего сердечного приступа, венок от друзей подталкивает Зилова к немислимому прежде для него решению, Шаманов сам провоцирует выстрел. Нарастание трагизма связано со все более сознательным стремлением распорядиться случаем, но во всех вариантах развязка не зависит от действий героя, везде ему предоставлена возможность продолжения жизни, то есть воля человека до конца подлинно свободна, символ чего – судьба Валентины (не случайно драматург отказался от первого варианта с самоубийством героини). Рок не включается в философию игры как бытийной силы, которая сформировала художественную систему Вампилова и которая утверждала свободу и только свободу. В связи с этим концепция трагической вины видится как вполне классическая ошибка, предопределенная избытком нравственного чувства (Валентина в порыве отчаяния и жалости идет с Пашкой в Потеряхиху), и как расплата за прошлые грехи (Кашкина не может остановить Валентину, ей не верят). Очевидно, трагическая героиня является не только жертвой, но и распорядительницей собственной судьбы как в страдании, так и в воскресении. «Прошлым летом в Чулимске», несмотря на бытовую узнаваемость, соответствует всем содержательным критериям трагического: сталкиваются в неприимом конфликте духовное и низменное; действие неуклонно катится к катастрофе, несмотря на искренние попытки предотвратить беду; любовь терпит поражение в момент обретения надежды, но воля к добру и жизни преодолевает отчаяние; поведение и переживания персонажей соединяют интимную глубину и социальную значимость; персонажи второго плана ассоциируются с хором, на глазах которого разыгрывается финальное испытание героини; кольцевая композиция в единстве места, времени и действия создает атмосферу

действия с жертвоприношением и воскресением, только новая жизнь лишена блаженства и обрекает на непомерную тяжесть бытия. Открытая концовка у Вампилова дает картину преодоления трагедии, героиня входит в «посттрагическое» пространство существования, то есть в обыденную жизнь, полную трагического знания, но уже победившую отчаяние. Это открытие станет одной из содержательных особенностей «поствампиловской» драматургии (одноактные пьесы Л. Петрушевской).

Столь же знаменателен процесс трагического прозрения, переживаемого отчужденной душой, то есть проявление абсолютного в стихии относительности, глубинного трагизма – в форме игровых превращений. Трагизм «Утиной охоты» – крушение живой души, потерявшей опору в существовании, это вина заигравшегося человека, для которого не имело смысла ничто, кроме собственной воли, игра как стихия становится первопричиной всей драмы и пружиной духовных превращений героя. Зилов – тип романтического богоборца и вечного странника, редуцировавшийся до героя-любownika, но сохранивший способность к критической самооценке. Это свободный дух, жаждущий новых впечатлений, сколь необязательный, столь и ненасытный. Переоценить себя – значит признать абсолютную действительность чужой, но авторитетной точки зрения, так, после обвинений Галины и ее ухода Зилов совершенно потрясен: «Неужели у меня нет сердца?» Столь же мучительно для него открытие собственного одиночества, он ищет поддержки в официанте Диме: «Скажи, старина, как ты ко мне относишься?» Трагическим героем Зилова делает не одиночество, а беспощадная самооценка, которая, тем не менее, совершается «по подсказке» – после слов Кузакова: «Жизнь, в сущности, проиграна». Но, верный иронической игре, он приглашает друзей «на поминки». Играющий характер, характер, лишенный стабильности, может быть источником бед для других, но сам становится трагическим героем только в результате расплаты за вызов высшим силам, как Дон Жуан, или когда он жертва несправедливости, как Меркуцио. Играющий персонаж более органичен для сатирической комедии, где разоблачение приходит извне и по воле случая. Именно случай подталкивает Зилова к прозрению, но спасает от самоубийства не случай, а телефонный звонок Ирины, ибо «мелкий вредник» вступил в бытийную игру Любви со Смертью, когда даже погибающая любовь спасает предателя. Самый трагический персонаж «Утиной охоты» – Ирина – обманутая искрен-

ность, отвергнутая совершенно бессмысленно и беспричинно. Вина Зилова в этом случае преступна, а не трагична: это предательство того, в чем он сам надеялся обрести спасение. Но ответ любви спасает духовный облик героя.

«Утиная охота» не является «трагикомедией», как в ходе работы определял ее сам Вампилов, несмотря на то, что форма восходит к генетическому прообразу: смешение высоких и низких героев (персонажи принадлежат одновременно бытовому и бытийному плану), «серьезное, даже драматическое действие не заканчивается катастрофой, герой не погибает» (Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 383), слова высокого признания перемежаются обыденными. Окончательное жанровое определение «Утиной охоты» – «пьеса», она не смешна (остроумие Зилова не делает его комическим персонажем), как «Провинциальные анекдоты» с шаржированными персонажами в жалком положении, не имеет в центре трогательно-противоречивого в своей цельности героя, чье поведение и должно предопределять коллизии (таким героем мог бы оказаться Кузаков). Трагикомическое дарование Вампилова состоит не только в умении видеть трагический смысл комического недоразумения («Двадцать минут с ангелом») – невозможность самого естественного, взаимопомощи и понимания, не только в игровой непринужденности речи накануне самоубийства. Комизм в острой фарсовой форме (траурный марш, преображающийся в легкомысленную мелодию), вторгающийся в драму прозрения, – это черный юмор потрясенного, но сопротивляющегося потрясению Зилова и, очевидно, мрачная ирония автора, не верящего в окончательное преображение героя и не допускающего возможности катастрофической развязки. Трагикомическое Вампилова – это игра превращений бытового и бытийного, где комическое (шутка с венком) становится началом трагического, а не трагическое низводится до фарса, это зерно духовности, прорастающее из ничего, как случилось с Зиловым. И тот смех, который сотрясает его в финале, это смех ужаса, отчаяния, которое он впервые пережил, увидев на месте Галины Ирину, когда его искренность столкнулась с изменой самой жизни. Это смех сокрушающий, а не амбивалентный, это смех смерти, которая сводит на нет высокое, но сама не торопится овладеть душой и телом героя. Трагикомическое – это формула безграничной свободы, которая не оставляет человека, но обрекает на бесконечное беспокойство. Это не «поражение трагического» в абсурдном мире, а экзистенциализация смеха.

И. И. Плеханова