Окончание. Начало в "РМ" №4200.

Виталий Камышев

Необходимость Вампилова

Могло ли вообще поколение Зилова-Вампилова преодолеть ситуацию «раздвоения», корнями уходившую в советскую историю, в которой «слово» и «дело» **не совпадали никогда**?

Выход был. Но надо понимать, что **любой** вариант выхода мог быть только драматическим. Был выход Буковского или Марченко — в открытом сопротивлении, суливший физическую гибель или изгнание. Был выход самого Вампилова — в творчестве, в стремлении понять, что же происходит с поколением. И был выход Сарафанова, героя «Старшего сына», открытый для всех: посвятить себя людям, пусть немногим, пусть только близким; путь повседневного нравственного творчества, активного добра. Ведь правы ли будем мы, если подведем под понятие «творчества» только занятия «благородные» — писательство, художество, — только **привычные** формы его? И разве нет в человеческом чувстве, душевном движении того духовного напряжения и того всеобщего смысла, которые и делают творчество творчеством?

Так что говорить о **вине** Зилова тоже можно. Она в том, что он так и не решился преодолеть «двойственность» собственной жизни: совместить «святыни в душе» и повседневное бытие.

Зилов, в сущности, представляет собою своеобразный тип религиозного сознания. Он напоминает испанских мистиков, считавших, что «восхождение к духовному» можно осуществить в каждый момент жизни, освободившись мгновенно от «материальной и сиюминутной жизни», разорвав «горизонталь текучего хода времени»... Об этом писал М.М.Бахтин, характеризуя средневековую метафизику: «Иерархическое движение по вертикали определяло и отношение к времени. Время мыслилось и представлялось как горизонталь. Время не имело существенного значения для иерархического подъема. Поэтому не было представления о движении вперед во времени. **Переродиться в высшие сферы можно было мгновенно**» (цит. по кн. «Луис Бунюэль», М., «Искусство», 1979).

Вот и Зилов — «человек вертикали»; не придавая никакого значения течению повседневности, он ждет чуда — например, в образе юной девушки, которая придет и спасет его. И страдает от «невстречи» — в отличие от окружающих его вполне «положительных» осторожных людей, опасающихся парткома, месткома и профкома, а вовсе не Высшего суда.

Возможно, об этом глубинном пласте «Утиной охоты» будут спорить и через сто лет, забыв советских «шестидесятников» и их драму. Но самого Вампилова как раз очень интересовало столкновение высоких истин и «текучего хода времени», повседневности, в которой человек, по Вампилову, существует не «автоматически», а многомерно и драматически. Он видел существование своих героев в повседневности как **нравственно ответственный процесс** (в этом отношении Вампилова можно сравнить только с Чеховым). Драматург остро чувствовал феномен, который я бы назвал «нравственной дискретностью»: когда к разным моментам человеческой жизни прилагаются различные нравственные мерки, а сама жизнь делится на «обыденную» и «настоящую». Но **как**, не греша против нравственности, отделить в нашей жизни «важные» часы и минуты от «несущественных», тем более — «значительных» людей от «незначительных»? Такое деление всегда сомнительно, хотя, конечно же, объяснимо: оно уходит своими корнями в известную эпоху, когда «грандиозность свершений» и «огромность» целей задвигали на второй план «частную» духовную жизнь человека, его индивидуальный внутренний мир.

Философский взгляд на повседневность, выношенный Вампиловым, требовал для своего выражения соответствующей образной «техники». В чем ее особенность? Все пишущие о Вампилове отмечают, что жанровая природа его пьес остается до сих пор неразгаданной, не поддающейся однозначным определениям.

Мне же думается, что проблема жанра вампиловских вещей вообще неразрешима, если понимать жанр как формальный прием или сумму приемов. Лишь толкуя жанр как **угол зрения** на материал, мы можем постигнуть и его внутреннюю природу. Вампилов ставил перед собой сложнейшую задачу: сделать **видимым «невидимое»** — но существующее и даже определяющее нашу судьбу; мы не видим ведь гравитационные волны, но они существуют; мы многого в жизни не видим, просто не обладаем нужным для этого углом зрения...

Неудача многих и многих трактовок вампиловской драматургии объясняется именно тем, что в них не нащупана эта особенность вампиловского взгляда, которым словно просвечиваются ситуации и характеры.

Лучше многих театральных интерпретаторов суть вампиловского взгляда уловил кинорежиссер Глеб Панфилов, экранизировавший пьесу «Прошлым летом в Чулимске».

Пространство панфиловского «Чулимска» вполне реальное, но режиссер его как-то резко ограничивает. Кусочек улицы, двор и веранда сельской чайной — вот все, что мы видим. Но то, что видим, рассмотрено пристально, даже необычно пристально — мы, кажется, даже ощущаем, как течет время в этом пространстве... И еще есть ощущение **отделенности**, «отрезанности» зрителя от происходящего в кадре. Все, что происходит, неопровержимо реально, но вмешаться зрителю — эмоционально вмешаться, отождествиться — нелегко, что-то мешает. Что-то «брехтианское» — при полном «отсутствии Брехта» внутри этой очень русской истории. Как будто режиссер воздвигает невидимую **рампу** перед экраном, «театрализирует» кадр —

Александр Вампилов.

при том, что это образец чистейшего кинематографа (только он в силах воссоздать и сделать эстетическим явлением физическое течение времени). Необычный эффект. Зачем он понадобился режиссеру? Затем, что в результате ощущаешь некую особую значительность протекающей на экране жизни — хотя перед тобою обыденные ситуации, повседневная реальность.

Затем, что этого требует жанр **притчи**, своеобразно преломленный в поэтике Вампилова.

Что же представляет собой притчевое начало в мире Вампилова? Некую особую условность изображаемого? Наличие «второго», символического плана?

«Притчевость» у Вампилова проявляется в таком видении обыденной жизненной ситуации, когда, наблюдая ее, мы вдруг замечаем: на наших глазах завязываются будущие человеческие драмы, вспыхивают и гаснут человеческие чувства, ломаются судьбы... мы начинаем видеть «невидимое» — видеть **нравственный смысл** событий. Именно это свойство вампиловских образов точно почувствовал Глеб Панфилов: «Мне иногда кажется, что история Анны, история рождения Пашки — все это каким-то образом связано с тем, что случилось с Валентиной в финале пьесы. То есть у меня как читателя возникло ощущение: может быть, при схожих обстоятельствах у Анны появился Пашка, а это потом роковым образом привело к тому, **что** произошло у того с Валентиной. Есть какая-то трагическая связь между его безотцовщиной и тем, **как** он любит...

Вампилов — философ, его пьесы — притчи».

В своих воспоминаниях о Вампилове писатель В.Шугаев пишет: "Мы говорили о пьесе «Прошлым летом в Чулимске», только что написанной им... Я... говорил, что Валентина — героиня «Чулимска» — не обладает каким-то ярко выраженным нравом, норовом, она просто юна, а юность, говорил я, является лишь возрастным признаком, но, увы, никак не отличительной индивидуальной чертой того или иного характера. Впрочем, добавил я, может быть, подобный обобщенно юный образ позволит различным актрисам по-своему истолковать и показать героиню и, может быть, такая свободно очерченная роль и есть уже драматургическое мастерство".

Интересное наблюдение Шугаева как бы не додумано до конца. Не будущим исполнительницам роли главной героини, а всем персонажам пьесы позволяет раскрыться столь странный, «закрытый» характер Валентины. Ее «непонятность», неподдаваемость упрощенным определениям провоцирует соприкоснувшихся с нею людей на **встречу** — в том числе и со своей собственной личностью, часто глубоко запрятанной... («Встреча с человеком вскрывает и делает явным то, что до этого таилось в нас, и получается самый подлинный, самый реальный, объективно закрепляющий суд над тем, чем мы втайне жили и что из себя втайне представляем». А.А.Ухтомский).

Все герои «Чулимска» как-то **сдвинуты**, извлечены из привычного им контекста: Шаманов — из городской среды «сильных мира сего»; Пашка — со «стройки коммунизма»; эвенк Еремеев — из заповедного мира тайги... И все они образуют новый, «случайный» контекст, так или иначе изменяющий течение (и смысл) их дальнейшей жизни.

Пережитое в пространстве пьесы Шамановым и Пашкой — в каком-то смысле конечная точка **предыстории** их личности. Дальше они уже будут реализовывать свой жизненный выбор — то есть расплачиваться за него. Но едва ли не самое загадочное в пьесе — то, что обрывается она в тот момент, когда определяется судьба героини, Валентины. И, быть может, она, повернувшая судьбы других вампиловских героев, «погаснет» (жизнь — жестока). А может быть, все будет совсем не так — кто знает...

Эффект «отделенности» зрителя от действия создает здесь своеобразную «цезуру», усиливает ощущение серьезности и необратимости происходящего, хотя перед нами, повторюсь, обыденная жизнь. И любой отрезок жизни может читаться как притча, потому что таит в себе начало и таинственную «завязь» судеб, взлеты и падения человеческой души — если увиден он **в свете истины**. Так видел Вампилов.

...Детский вопрос: что сегодня может нам «дать» Вампилов? Чем помочь?

Я бы так ответил: он дает нам **ключ** к тому, над чем все мы еще властны, — к нашему будущему. Завтра к нам приблизятся новые люди, мы увидим их **лица** — и, быть может, **на этот-то раз** разглядим за скучным, смешным или обыденным **высокое и человеческое. И осознаем наше существование как диалог с другими**.

Не могу отделаться от ощущения — Вампилов **там**, в этом нашем будущем, а мы к нему лишь приближаемся...

Иркутск