

Александр В. Перцев

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Екатерина С. Черепанова

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
e.s.cherepanova@urfu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-2126-1678>

Alexander V. Pertsev

Ural Federal University
Ekaterina S. Cherepanova
Ural Federal University
e.s.cherepanova@urfu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-2126-1678>

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ МИРООТНОШЕНИЕ В ПЬЕСАХ А. ВАМПИЛОВА: ВРЕМЯ И БЫТИЕ

EXISTENTIAL WORLDVIEW IN THE PLAYS OF ALEXANDER VAMPILOV: CONCEPTS OF TIME AND BEING

В статье анализируются пьесы А. Вампилова для выявления оснований, позволяющих говорить том, что в них воссоздается экзистенциальное мироотношение. Авторы подчеркивают, что влияние на произведения А. Вампилова экзистенциалистской драмы не делает самоочевидным ответ на вопрос о том, почему настроение читателей Сартра и Камю стало мироощущением советского человека. Описывается особенность интеллектуальной культуры эпохи застоя, чтобы показать, каким был зритель вампиловских пьес, который узнавал себя в героях его произведений. Драматургические произведения — *Старший сын*, *Прошлым летом в Чулимске*, *Утиная охота* — интерпретируются в сравнении с ключевыми концептами (*das Man*, время, проект) философии М. Хайдеггера.

Ключевые слова: драматургия А. Вампилова, экзистенциализм М. Хайдеггера, эпоха застоя в СССР.

This article examines the plays of Alexander Vampilov to explore how they express an existential worldview. The authors argue that, although the influence of existentialist drama on Vampilov's work is evident, it remains unclear why the outlook of Sartre's and

Camus' readers became central to the worldview of Soviet society. The article highlights features of the intellectual culture of the Stagnation Era to shed light on Vampilov's audience — spectators who saw themselves reflected in his characters. Three of Vampilov's plays — *The Elder Son*, *Last Summer in Chulimsk*, and *Duck Hunting* — are analyzed in relation to key concepts in Heidegger's philosophy, including *das Man*, time, and *Entwurf* (projection).

Key words: Vampilov's dramaturgy, Heideggerian existentialism, Era of Stagnation, USSR.

Введение

О драматургии А. Вампилова принято говорить, ссылаясь на экзистенциализм. Так сложилось уже к 1990-м, а основания для этого обнаружили уже в конце 1980-х: герои его пьес не понятны или не поняты, страдают от одиночества и ведут себя не так как принято, вразрез здравому смыслу и сложившимся нормам. Вместе с тем очевидность влияния на произведения А. Вампилова экзистенциалистской драмы (Липовецкий 2000) не делает самоочевидным ответ на вопрос о том, почему настроение читателей Сартра и Камю стало мироощущением советского человека? Почему стало важным понимать мир сложно, а рефлексия о собственной повседневности осуществлять в результате переживания экзистенциального кризиса? Почему сложность мироотношения в конце концов стало своего рода интеллектуальной модой? Одна из ироничных заметок в записных книжках драматурга очень точно это отражает: «Условия для самоубийства у тебя есть. Тебе не хватает только теоретической подготовки. Читай Шопенгауэра, Достоевского, Кафку...» (Вампилов 1996: 45).

В истории изучения его произведений А. Вампилова видели наследником А. Пушкина (Плеханова — Витковская 2012), А. Чехова, Ф. Достоевского (Шестакова — Плеханова 2019), а также С. Беккета и Э. Ионеско (Липовецкий 2000). В последние годы есть исследования, авторы которых полагают возможным изучать произведения А. Вампилова через призму текстов Г. Бёлля (Брюханова — Шестакова 2025) или использовать метод Ж. Дерриды и подход Дж. Батлера (Бронская — Егоров 2025).

Для интерпретации особенностей поведения героев и художественного пространства мы предлагаем прочитать Вампилова через М. Хайдеггера, предварив анализ описанием особенности времени, в котором жили читатели и зрители вампиловских пьес. Таким образом мы предполагаем выявить те особенности экзистенциального типа философствования, которые нашли отражение в драматургии А. Вампилова.

Поколение интеллектуальной заботы о себе

Покорение целины, новые города в тайге, великие перекрытия рек и осушение болот, освоение космоса, обуздание атома — то, что вдохновляло молодежь времен оттепели, к 1970-м стало привычными лозунгами застоя. Не смилившиеся с этим первопроходцы вновь ушли в леса, но при

этом уже не собирались что-либо строить и созидать. Их жизненная философия выразилась в так называемой «туристской и самодетельной песне». Те же, кто остался в построенных «голубых городах» на предприятиях, работавших «на космос», в секретных НИИ, по той же причине утратили пассионарность и охладели к идеологии технократической бури и натиска. К моменту создания песни, призывавшей «раньше думать о Родине, а потом — о себе», людей, всерьез намеренных следовать этому призыву, уже не осталось. Песня эта, собственно, уже выражала смерть идеологии социалистическом технократии, констатируя, что появились — и в массовом количестве, индивиды, думающие о себе.

Эта интеллектуальная «забота о себе» и вызвала всплеск общественного интереса к беллетристике и литературной критике, породив новую форму неофициального философствования, органично переходившую в «кухонные интеллигентские разговоры». На самом деле речь шла о своеобразном возрождении традиционного для России философствования во плоти литературной критики, для которого литературные образы не только заменяли эмпирию, но и позволяли моделировать жизненные ситуации и проверять на этих «моделях» жизненную пригодность высказанных идей. Хорошо знакомые из российской истории аристократический интеллектуальный салон и народнический кружок переместились в кухонное пространство.

Жизненная философия интеллигенции, бытовавшая здесь, отнюдь не была альтернативой государственной. Она существовала параллельно с государственным философским мировоззрением, не соприкасаясь даже в одном и том же сознании, поскольку имела иной предмет. Не о государстве шла Речь и не о социальном строе — о себе самом как индивидуальности. Социалистическая интеллигенция первой перестала быть массой — сразу же, как постаревшая идеология утратила власть над ней.

Литературоведческие, искусствоведческие и просто литературные журналы, театральная пресса и кинокритика обсуждали не только и не столько художественные и эстетические особенности беллетристики, фильмов и спектаклей. Главным предметом обсуждения, были нравственные проблемы вновь открытого в себе и в другом индивида. В центре таких обсуждений оказывался не только «строитель коммунизма», но и всякого рода «лишние люди», «отрицательные герои», критические социальные ситуации. Обстоятельное обсуждение поступков и духовного мира литературных героев пробуждало в читателях тягу к рефлексии, самоанализу. Этим и объяснялся широчайший успех литературной и художественной критики в читающих кругах.

Чтение и обсуждение беллетристики и критики стало не просто модой, но единственно возможным способом неофициального и жизненно необходимого приватного мышления. Подписка на такую периодику как *Советская культура* и *Литературная газета*, любовно именуемую *Литературкой*, была обязательной в каждой семье, считающей себя интелли-

гентной. Тот, кто не мог себе позволить подписку по соображениям финансового плана, брал почитать эти газеты в библиотеке, у друзей и знакомых. Изысканное периодическое издание — *Иностранная литература*, журналы — *Новый мир*, *Юность*, *Роман-газета*, *Сибирские огни*, *Урал* и др. — печатающие отечественные произведения, выписывались «вскладчину» (читатели складывались, чтобы подписаться на все журналы, а потом читать их по очереди). Способность вступать в искусствоведческие и литературоведческие беседы стала главным отличительным признаком принадлежности к интеллигенции не только гуманитарной, но и научно-технической, причем к последней — в особенности.

Значительно возросшая культура понимания художественных произведений и культура их нравственной интерпретации обрела необыкновенную широту. Философствуя на кухне за бутылкой вина, люди вновь и вновь возвращались к мучившим их проблемам, решая вопросы, как не изменить самому себе, как сохранить «необщее выражение лица» в системе социальных отношений, переживаемых уже как «не-свои», несобственные, отчужденные и тяготящие.

Вырваться из неподлинного существования в плену этой рациональности, убежать из нее можно было только в переживание мечты, представляющей отложенную на потом подлинную, собственную жизнь. Именно эта абсурдная мечта, без которой невозможно выжить, но которую страшно исполнить, поскольку она окажется утраченной, именуется у Ж.-П. Сартра «проектом», а в одном из рассказов В. Шукшина — «мечтой-идеей». Само стремление к абсурду, к бегству в переживание мечты доказывало, что идеология технократического мира умерла, а прошлые ее материальные воплощения в наличном «плановом социалистическом хозяйстве» переживаются как тягостная заброшенность в неподлинный мир.

Характеристика «абсурд» была взаимной. Ею обменивались те, кто продолжал жить по законам «социалистической» рациональности, и те, кто пытался вырваться из ее плена. «Позитивный» абсурд у А. Камю выражал стремление человека обрести индивидуальность и свободу в обществе нивелирующей рациональности. Однако в обиходном словаре российского интеллигента абсурдом именовалась именно самодовлеющая рациональность государственного и производственного аппарата, диктат общественного мнения, моды, понимаемой в самом широком смысле.

Общему «светлому будущему», которое уже перестало манить, противопоставлялось индивидуальное «светлое будущее», которое каждому виделось по-своему, — мечта о прекрасной жизни на пенсии, вдали от поднадоевшего до сартровской «тошноты» общественного производства. Мечта эта, впрочем, в эпоху «застоя» вполне переводилась в практический план: многие специально устраивались на так называемые «вредные производства», чтобы пораньше выйти на пенсию, но при этом получать достаточно денег для полноценной жизни.

О пенсии ничуть не стеснялись говорить молодые, полные сил люди, как тридцатидвухлетний герой одной из пьес А. Вампилова: «Я тоже хочу на пенсию» (Вампилов 1981: 307). Выбор рода занятий определяло одно — возможность, пусть ценой чрезмерного напряжения сил и здоровья, как можно раньше оставить постылое «индустриальное общество» как царство чуждой рутины и обрести наконец всю полноту радости индивидуального, подлинного существования.

Могущественная Безличность *das Man* в эпоху застоя

Тягостное чувство, вызываемое обществом, в котором правит Великая Анонимность, М. Хайдеггер выражал, говоря о *das Man* — могущественной Безличности, определяющей стандарты в стандартном мире «промышленной сделанности». Еще С. Кьеркегор сетовал на то, что все в мире стало делом моды (Кьеркегор 1999). Но он и предполагать не мог, какой станет диктатура моды в развитом индустриальном обществе с его массовым производством «материальных и духовных ценностей».

Мода всегда выражалась в безличных предложениях, а такие предложения немец не может оставить по законам своего языка без подлежащего, хотя бы и иллюзорного. Приделав к этому иллюзорному подлежащему — *man* — артикль среднего рода и написав его с большой буквы, то есть сделав именем существительным, М. Хайдеггер превратил его в Безличность, определяющую моду на вещи, идеи, людей и безжалостно стандартизирующую их. «В этом году носят... обсуждают... покупают... смотрят... штудируют... предпочитают и т. п.» — в череде таких безличных предложений могла быть описана мода на все, что только существует в обществе тотальной стандартизации и конформизма. Но субъект, насаждающий эту моду, оставался бы незамеченным. После того, как незаметное «*man*» было выделено и превращено в *das Man*, в Безличность как субъект, у М. Хайдеггера получился социально-психологический портрет этого общества. Теперь носило *das Man*, обсуждало *das Man*, покупало *das Man*, смотрело *das Man*, штудировало *das Man*, предпочитало *das Man* — «все вообще и никто конкретно».

Что это за редкостное существо, которое Хайдеггер выводит под именем *das Man*? На первый взгляд, оно похоже на современные скульптуры, которые не изображают никакого определенного предмета и из полированных поверхностей которых нельзя «вычитать» никакого «особого» значения. Однако они — непосредственно действительны и конкретны для восприятия. В этом смысле Хайдеггер подчеркивает, что *das Man* — это не абстракция, скажем, не общее понятие, которое охватывает «все Я», но оно, как *ens realissimum*, желало бы иметь отношение к чему-то, что присутствует в каждом из нас. Однако *das Man* разочаровывает тех, кто ожидает встретить в нем нечто личностное, какое-то индивидуальное

значение и решающий в экзистенциальном плане смысл. Das Man экзистировало, но «за ним ничего не стоит». Das Man существует как современная, не изображающая фигур скульптура: реально, повседневно, будучи конкретной частью мира; однако ни в какое время оно не связано ни с какой подлинной личностью, ни с каким «действительным» значением. Das Man есть средний род нашего Я: это Я-повседневное, а не «Я-само». Оно в известной мере представляет мою сторону, обращенную к обществу, мою заурядность. Das Man я имею вместе со всеми прочими людьми, это — мое общественное, публичное Я, и по отношению к нему всегда верны усредненные параметры. Как неподлинное Я, das Man освобождается от излишнего груза всякой подлинности, которая имеет ярко выраженные личностные черты; по своей природе das Man стремится сделать все легким и незатруднительным для себя, воспринимать все с чисто внешней стороны и придерживаться конвенционально принятой видимости. В известном отношении оно ведет себя так и по отношению к себе самому, ведь то, что оно представляет собою «само», оно воспринимает и принимает как нечто обнаруженное среди прочих данностей. Таким образом, это das Man позволяет себя понимать только как нечто несамостоятельное, в котором нет ничего от себя и для самого себя только одного. То, что оно представляет собой, ему говорится и задается другими; это объясняет принадлежащую к его сущности рассеянность и разбросанность; ведь оно остается растерянным и потерянным в том мире, который первоначально встречает его. Слово — Хайдеггеру (Хайдеггер 1997: 125): «Первоначально “есть” не “Я” в смысле подлинного Я, а другие — в образе das Man. Исходя из него и как оно, я первоначально “дан” себе “самому”. Первоначально существование есть das Man и в большинстве случаев остается таковым». «Как das Man, я всегда живу уже под незаметной властью других». «Каждый есть другие и никто не есть он сам. Das Man... есть никто...».

Едва ли можно было придумать лучшее подтверждение тезису о диктатуре das Man, чем заголовки в газете *Правда* эпохи застоя. И сам М. Хайдеггер правда, тоже полагал, что в установлении этой диктатуры во многом повинны газеты: «...В применении публичной информационной системы (газета) всякий другой подобен другому» (Хайдеггер 1997: 126). Но в западном обществе распространению тотальной анонимности и конформизма все же еще что-то сопротивлялось: этика индивидуализма, религия, требовавшая личного обращения к Богу, элитарное искусство, тот же экзистенциализм, наконец. В атеистическом советском обществе — вплоть до наступления времени «заботы о себе» — установлению диктатуры das Man долгое время не сопротивлялось ничто или почти ничто. Ему, напротив, всячески способствовала насаждаемая этика коллективизма и скромности «строителя коммунизма». «Освоили новую технику», «Убрали урожай», «Открыли новый сезон» — именно такими были заголовки главной партийной газеты страны. А наиболее точной и непревзой-

денной передачей хайдеггеровского *das Man* было партийно-административное — «Есть мнение».

Зримым образом *das Man* были залы съездов и пленумов, транслировавшиеся по телевидению — сразу по всем программам. Это *das Man* вещало с телеэкрана и по радио стандартными голосами дикторов. Точно-творный суконный язык, лишь внешне похожий на русский, был непрерывным сопровождением неподлинного существования.

Театр времен «заботы о себе» тоже был разным, как и его зритель. Режиссеры, которые понимали, что главное — аффицировать способность к фантазии, необходимую для «полного улета» от неподлинного мира, никак не ограничивали фантазию зрителя, не пытались изображать действительность на сцене. Количество показанного было обратно пропорционально количеству домысливаемого. Гамлет игрался в свитере потому, что главным было не изображение реальности в формах самой реальности, как того требовал социалистический реализм. Зритель приходил на Таганку вовсе не разглядывать костюмы и декорации, адекватно воспроизводившие то, что можно было наблюдать во времена Шекспира. От хотел получить импульс, позволяющий улететь от реальности.

Производственная «планерка» на сцене, рационально поставленная «социальная проблема» фантазию не будили и такого импульса не давали. Пьеса, которую можно было пересказать, не имела шансов стать культовой, то есть удостоиться обсуждения на кухне. В очереди за билетами на нее никто не стоял целую ночь, записывая номера авторучкой на ладони. И никто не досыпал после этого на постылой работе.

Драматургия Александра Вампилова в этом смысле имела все, чтобы органично войти в «кухонную контркультуру». И — вошла. Неумение обстоятельно высказаться по ее поводу автоматически закрывало доступ в сообщество интеллектуалов. Умение высказаться о ней, однако, еще отнюдь не означало ее понимания. Тот, кто пытался видеть в пьесах А. Вампилова реальную жизнь, перенесенную на сцену, поражался нелепости ситуаций, хотя и понимал, что любая из них вполне могла случиться в действительности. Пересказать эти пьесы было можно, хотя и с достаточным трудом, но именно при таком пересказе полностью ускользал их подлинный смысл. Потому на них и было «воспитано» целое поколение, представители которого, наконец, осознали и прочувствовали, что живут они всего лишь при внутримировом сущем, а не внутри этого сущего, будучи опутанными им по рукам и ногам.

В середине 70-х годов их популярность шагнула далеко за пределы Советского Союза: они вошли в репертуар польских, датских, шведских театров. Пьесы были опубликованы незадолго до смерти автора. Они ставили в тупик, а автор так и не успел прокомментировать их экзистенциальный смысл, оставив зрителей и критиков теряться в догадках. Вернее — не теряться, не терять, а находить себя в поисках разгадки «тайны Вампилова».

Время, проект, пограничная ситуация и экзистенциальный кризис в пьесах Вампилова

Когда пьеса *Утиная охота* была напечатана, возникло долгое молчание. Олег Ефремов (Ефремов 1981: 624) объяснял его следующим образом: «У критиков не нашлось ни одного слова, чтобы объяснить природу появления такого персонажа, как Зилов... “Странный и безнравственный” герой *Утиной охоты*, предложенный обществу для осмысления, даже не был принят в расчет. Его, Зилова, психологический опыт казался какой-то чудовищной аномалией».

Аномалия — это отклонение от нормы, а нормой было драматическое искусство социалистического реализма. Это искусство должно было выступать формой познания мира, а всемерное распространение этого искусства посредством организации культпоходов трудящихся было призвано способствовать развитию у них навыков такого познания.

Ко времени появления пьес А. Вампилова на сценах театров уже сложилась определенная традиция постановки образовательных задач перед зрителем. На театральной сцене того времени соперничали две основные трактовки положительного героя, предложенные Розовым и Володиным. «Это были два основных крыла драматургии, два лица одного времени — романтической уверенности и мягкого, иронически-неуступчивого сопротивления ложной громкости, уже не раз приводившей к неправде... Оба знали, что надо делать и отлично воплощали знание» (Курбатов 1987: 13).

На этом фоне А. Вампилов воспринимался как драматург странный. Чиновник, курировавший театр, не мог бросить ему упрека в нелояльности по отношению к социалистическому реализму: действительность изображалась в вампиловских пьесах с предельной точностью, вплоть до деталей. Никакой буржуазной условности и формализма. Но вот с созданием образа положительного героя драматург как-то не справлялся. Оттого его пьесы и возвращались на доработку или лежали на полках.

Непонимание пьес А. Вампилова было непониманием того, что на самом деле драматург вовсе не был представителем социалистического реализма. Это было вынесенное на сцену содержание сознания, изображение того переживания неподлинного мира и того отношения к нему, которое у Сартра именовалось «тошнотой». Это было зримое царство *das Man* во всей его бессмысленности и «разбросанности».

Повседневное существование устаивалось в произведениях экзистенциалистов безжалостно дотошного и подчеркнуто документального описания — так, чтобы у читателя возникло двойственное чувство: с одной стороны, все это узнаваемо, близко и переживаемо, настолько, что даже стыдно читать об этом, как стыдно читать о чересчур интимном и подглядывать в чужие окна, а с другой стороны, все это настолько чудовищно, что выглядит полным абсурдом. Так ставится главная и вечно повторяющаяся экзистенциальная пьеса, пьеса абсурда повседневности. Завязкой

такой пьесы всегда становится некая «случайность», некий дотошно и детально изображенный парадокс повседневности, ставящий героя в пограничную ситуацию. Человек всегда обнаруживает себя в некоторой ситуации и переживает ее. Но некоторые из ситуаций становятся пограничными: они отделяют неподлинное, несобственное существование человека в толпе от подлинного и собственного существования, в котором выразится, наконец, уникальность его души. В определенных экстремальных ситуациях человек может с неожиданной ясностью постичь, что раньше у него все было «как у людей», что так жить ему было легче и спокойнее, но умри он сейчас — и о его уникальности, о неповторимости его души никто так и не узнает. Пережив это потрясение — «пограничную ситуацию», которая происходит исключительно в живой человеческой душе — человек бросает все неподлинное, несобственное, навязанное ему, все то, в чем его можно заменить другим, и лихорадочно ищет свое, подлинное — то, в чем только и сможет проявиться его неповторимость.

Убежать из плена неподлинности и обрести собственную индивидуальность можно только в будущем. Но этот побег все время откладывается. Он становится «проектом» (Ж.-П. Сартр) — проекцией души в будущее, откладыванием подлинной жизни на потом. Только в переживании будущего и в переживании прошлого человек принадлежит самому себе, оставаясь в одиночестве. Настоящее для него — вечное напоминание о чем-то несделанном. И самым тяжелым для современного человека оказывается осознание того, что жизнь уже идет, она проходит день за днем, но идет так, что ни один из этих дней нельзя представить последним. Ведь ты еще так и ничего не успел сказать миру о себе.

Переживание пограничной ситуации превращает то, что раньше было полно каким-то мелким смыслом — работу, карьеру, бизнес, обязанности по дому — в нечто неважное, существующее безразлично где.

В пьесе *Старший сын* А. Вампилова место действия — предместье неизвестно какого города или, скорее, городка. Обычная квартира, обычные люди, предельно знакомые бытовые разговоры. В *Утиной охоте* зритель может только догадываться, что место действия тоже — некий средний город. Зилов работает в каком-то информационном НИИ, смысл, цель его работы неизвестны, но она полна суеты и будничных типовых, производственных диалогов. Такой же обычный и городок Чулимск в другой его пьесе — поселок в тайге, край земли, провинция провинций, мимо которой течет жизнь, полная комсомольских строек и героических свершений.

Повседневное место действия наполнено совершенно уникальными по своей наглядной абсурдности разговорами. Любой из монологов Зилова в *Утиной охоте* подобен диалогам известной пьесы Сэмюэла Беккета *В ожидании Годо*. Таким рефреном становится «утиная охота», о которой вновь и вновь, как бы вне текста, вне действия, говорит главный герой. Никакой охоты нет в пьесе, она так и не наступает, так же, как Годо никогда не приходит, несмотря на его ожидание.

Ситуации абсурда усугубляют и появляющиеся в пьесах Вампилова некие почти фантастичные герои. Эти герои ничего не значат, ни к чему не приводят, они намеренно нарушают известный театральный принцип: если в первом действии на сцене висит ружье, во втором оно должно выстрелить. Тексты Вампилова настолько насыщены «нестреляющими ружьями», непонятно для чего введенными персонажами, странными фразами, что удивляешься, как автору удастся сохранить логику действия в пьесе. Секрет, однако, в том, что он предельно точно воспроизводит обыденную речь со всеми знаками препинания, повторами, паузами, со всеми оговорками и междометиями. Пьяные или трезвые герои пьес одинаково нелогичны, но одинаково знакомо разговаривают.

В финале *Утиной охоты* ситуация словно бы достигает предельной степени абсурда: от главного героя только что ушла жена, а он собирает друзей, чтобы представить знакомую девушку как невесту. Приходит неожиданно друг, почему-то тоже с невестой. Все пьют, что-то говорят, нелепо спорят, а на самом деле это вовсе не помолвка, а поминки, ведь друзья разыграли Зилова, он получает телеграмму о собственной смерти и траурный венок.

Абсурдность ситуации усугубляется с каждой новой репликой: «Дождь пошел. А мы его по дождику. Взяли. Куда вы меня ведете? В планетарий. Сочетаться законным браком. Не хочу. Подожди... Слушай, хулиган! Ты едешь завтра на охоту. Забыл? На охоту? ... Черт возьми! Вы правы, надо торопиться. Труп. Берем его под руки» (Вампилов 1981: 229). Это все реплики персонажей, но в финале пьесы они создают феерическое ощущение абсолютной нелогичности повседневного существования и невозможности его разорвать.

В пьесах А. Вампилова очень много достаточно больших монологов главных героев. Текст этих монологов — намеренно парадоксальный, абсурдный и отражает рефлексию героя, но совершенно не рациональную, как будто бы пересказывается сон или неврастеническое состояние раздвоения личности. И не только пьющий Зилов склонен к таким монологам, но и другие вполне положительные в этом плане герои. Так, Шаманов, пережив потрясение от осознания внутренней духовной красоты Валентины, разражается рассуждениями о тщете муторного существования своего в Чулимске: «Я спал, спал на ходу, я дрыхнул все эти четыре месяца... Слушай. 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. Представь себе это? Сначала руки, а потом весь я... Все тело и даже мысли показались мне не моими. Все будто бы принадлежало другому человеку! Сейчас я думаю об этом с ужасом, а тогда — и вот в чем главный-то ужас! — тогда мне было все равно» (Вампилов 1981: 348).

Сами персонажи тоже могут быть взятыми «ниоткуда», как бы из безвременья появляясь в действии и отходя затем на задний план, ничем не за-

вершив логики своего существования в произведении. Много споров вызвало название одной из ранних пьес Вампилова «Двадцать минут с ангелом». Точно такой же мальчик-ангел появляется в «Утиной охоте», принося Зилову траурный венок — розыгрыш друзей-собутыльников. Абсурдной и фантастичной становится фигура старшего сына или охотника-эвенка Еремеева. В *Утиной охоте* таким отстраненным персонажем становится официант Дима, с которым, как с собственной мечтой, все время беседует Зилов об утиной охоте.

Пьесы А. Вампилова населены героями двух типов. Первый тип — это типично экзистенциальный герой. Он «болен» выбором, страдает до тошноты от повседневности, видит выход, но не выходит из сложившейся ситуации абсурда. Таков, к примеру, каждый из членов семьи Сарафанова в пьесе *Старший сын*. Второй тип героя — своего рода творец пограничных ситуаций, чье появление и действия становятся потрясением для участников действия, провоцируя экзистенциальный кризис и наталкивая на мучительные размышления о смысле, цели и ценности жизни.

Музыкант Сарафанов (*Старший сын*) ежедневно рассказывает своим взрослым детям, что он выступает в филармонии, а сам играет на танцах и похоронах. Он страдает от необходимости врать, но это, в сущности, не вранье, а экзистенциальный проект, в который приходится бежать от невыносимой, неподлинной реальности. Он держится в жизни только благодаря тому, что внушает себе: когда-нибудь, очень скоро, он допишет великую симфонию, после чего и вся жизнь пойдет по-другому. «На многое я не замахиваюсь, нет, мне надо завершить одну вещь, всего одну вещь! Я выскажу главное, только самое главное!» (Вампилов 1981: 113). Это «самое главное» и есть для Сарафанова великий музыкальный «проект» — потрясающая музыка, в которой, наконец, он сможет реализовать себя и которая изменит мир. Само название оратории — «Все люди — братья» — перекликается с гротескной шуткой — завязкой пьесы, когда Бусыгин называется старшим братом.

Дочь Сарафанова пытается внушить себе, что ей нужно выйти замуж за настоящего мужчину — честного, порядочного, успешного (и такой герой есть в пьесе). Тогда все будет иначе в ее жизни. Сын Сарафанова, Васенька, кричит отцу и всему миру о тошноте повседневного существования, мечтая уехать на комсомольскую стройку или вообще куда-нибудь, чтобы заставить себя измениться и изменить отношение к себе других людей. Все это люди, ведущие «проективное» существование. Они знают об этом, но исполнить проект они либо не могут, либо боятся, ведь исполнить мечту — значит убить ее. А потому приходится день за днем «временно» пребывать в бессмысленности.

Завязка пьесы — опоздавший на поезд незнакомец-студент является в семью Сарафанова и лжет, объявляя себя его старшим сыном, — создает не только пограничную ситуацию для членов семьи, но и открывает перспективу выхода из томительной скуки и бесперспективного прозябания.

Поставленная в тупик советская литературная критика пыталась подогнать героев А. Вампилова под привычные представления. Она считала Сарафанова очень нравственным человеком, которого никто не ценит, а Бусыгина, «случайного прохожего», — настоящим человеком, возмутителем спокойствия, ворвавшимся, словно свежий ветер, в тягостную ситуацию семейных взаимоотношений. Но едва ли можно считать, что этот обманщик — настоящий человек сам по себе, каковым полагается быть положительному герою пьесы социалистического реализма. Он, скорее, сам по себе никак, он — чистый лист, но именно поэтому на него так легко проецируются все светлые надежды каждого члена семьи на лучшее, иное будущее. Потому Бусыгин и становится столь родным в семье, что в нем каждый из ее членов воплощает свой проект, свое представление о действительно родном человеке. Но это означает, что до появления Бусыгина все отношения в семье были предельно отчужденными, совершенно неподлинными.

Главный герой пьесы *Утиная охота* — Зилов — тоже человек-проект, находящийся в постоянной погоне за призраками любви, чистоты, подлинности, но к тридцати годам так и не сумевший хоть в чем-то найти воплощение своих идеалов. И опять литературная критика оказалась в тупике, не зная, куда пристроить Зилова: будучи безусловно положительным героем по «проектам» своим, по своим «чаяниям и устремлениям», он настолько зауряден и никакое в реальности, настолько анонимен и подобен всем другим, что оказывается по ту сторону добра и зла — ведь эти моральные категории совершенно неприменимы для того, кто живет под властью *das Man*, «как все», будучи избавленным от морального выбора.

Утиная охота, на которую собирается герой, — тоже «проект», ожидание подлинного в будущем. Это то, ради чего целый год томится Зилов на работе и дома, это мечта о великом выходе из повседневности: на лодке, в тишине, когда вокруг — только вода да лес, и можно ни о чем не думать, даже забыть о ружье, а только плыть и наслаждаться осмысленной тишиной, восходом солнца, ценность которых давно стерта повседневными разговорами, пустыми встречами, непонятными заботами.

Интересно, что Зилов, постоянно думая об утиной охоте, в то же время и забывает о ней постоянно. То там, то здесь, по мере развития действия, разные герои напоминают ему, что есть утиная охота, что ему нужно на охоту, и всякий раз он соглашается с этим, и всякий раз вспоминает, что нужно же вернуться к подлинному, к тому, чего требует живая душа, — но неподлинная повседневность снова и снова засасывает его, лишая этой памяти. Другой герой пьесы, Шаламов, тоже бежит от жизни в проект, хотя проектом этим у него оказывается жизнь на пенсии — через тридцать лет. Тема Великого Отказа и Великого Ухода, на который нет ни сил, ни смелости, выражается в словах Зилова: «Подарите мне остров. Если вам не жалко» (Вампилов 1981: 178).

В пьесе *Прошлым летом в Чулимске* пограничную ситуацию провоцирует главная героиня — Валентина, которая представляется воплощением чистоты, любви, цельности, предельной ответственности. Она именно представляется каждому такой, какой он хочет ее видеть: драматург наделил ее настолько недюжинной скромностью, что она остается для каждого «вещью-в-себе», совершенно непостижимой. Какова она на самом деле, никто не ведает, но тем легче проецировать на нее собственные мечты. Другой главный герой, погрязший в рутине следователь Шаманов, вдруг узнает о том, что Валентина любит его, и в одно мгновение понимает, что возможна иная жизнь, возможен выход из безысходной повседневной неподлинности. Однако Валентина так и останется всего лишь поводом для возникновения «пограничной ситуации»: ее отношения с Шамановым не разовьются по канонам «красивой» драматургии и даже не воспроизведут ситуацию Онегина и Татьяны. К финалу пьесы герои примут ответственное решение — «тянуть свою лямку» дальше, катить, подобно Сизифу у Камю, свой камень ответственности в гору, понимая, что завтра придется начинать сначала.

Вообще, образ «сизифова труда» рисуется в пьесе про Валентину с достаточной откровенностью. С него начинается и им же завершается пьеса. День ото дня Валентина чинит калитку, пытаясь вынудить людей не топтать цветы. На протяжении всей пьесы она бросает все дела, чтобы соорудить этот наглядный образ веры в нравственное возрождение человечества. Но разговор об этом — типичная «разбросанность», абсурдное «говoreние» das Man:

«Валентина: Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Шаманов: ...А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Валентина: ...Я чиню его, чтобы он был целый» (Вампилов 1981: 318–319).

Такой диалог продолжается в течение нескольких минут, пока, наконец, не возникает другой ответ: «Они поймут, вы увидите. Должны же они понять — в конце концов. Я посею здесь маки, и тогда...» (Вампилов 1981: 319).

Представлена в *Утиной охоте* самая главная из пограничных ситуаций в экзистенциализме — переживание смерти. Тема смерти, как и тема утиной охоты, постоянно возникает в разных ракурсах по мере развития действия. Пьеса начинается с абсурдного розыгрыша: друзья присылают Зилкову погребальный венок. Потом Зилов получает письмо от отца и говорит, прочитав его: «Опять он умирает... Обрати внимание, раз или два в году, как правило, старик ложится помирать... Понимаешь, что делает? Разошлет такие письма во все концы и лежит, собака, ждет. Родня, дура, наезжает, ох, ах, а он и доволен» (Вампилов 1981: 185). В конце пьесы — смерть отца и попытка самоубийства Зилова. Кажется, что вот-вот, еще немного, и даже смерть станет обыденностью и повседневностью. Но в этой пьесе — одной из самых загадочных у А. Вампилова — так и не происходит

избавления от обыденного. Происходит постоянное нагнетание абсурда и превращение ценностей в «разбросанные» слова и бытовые стереотипы.

И еще одним экзистенциальным мотивом проникнуты тексты Вампилова. Это рассуждения о «среднем человеке» — о том, что Мартин Хайдеггер именовал *das Man*. Одна из героинь второго плана в *Утиной охоте*, Вера, всех знакомых мужчин называет аликами, причем «алик» пишется в тексте пьесы с маленькой буквы. Это некий безликий «мужчина вообще», «человек без собственных качеств». Упоминание об «аликах» также звучит контрапунктом, усугубляя абсурдность всего действия. Даже главный герой Зилов — «алик». Траурному венку предшествует направленная ему телеграмма: «Дорогой Алик... Выражаем глубочайшее соболезнование по поводу преждевременной кончины нашего лучшего друга Зилова Виктора Александровича... Группа товарищей» (Вампилов 1981: 219). Пьесы Вампилова были написаны именно для людей, которые чувствовали себя «аликами», но, пережив открытие в самом себе среднего человека, оказались в пограничной ситуации под влиянием этого открытия.

Заключение

В завершении хотелось бы еще раз подчеркнуть, что готовность интеллектуально ориентированного зрителя к экзистенциальному рефлексивному видению себя и других в некотором смысле «разрешила» А. Вампилову создавать такого же героя в своих пьесах. Это не всегда удавалось передать на сцене, но по меньшей мере были интеллектуалы, которые хотели бы отыскивать экзистенциальный смысл спектакля и готовы были его обсуждать. В. Розов, подчеркивал, что при постановке вампиловских пьес режиссерам удастся чаще всего передать только поверхностное водевильное. «Театр как бы теряется перед пьесой, в которой есть и лед, и пламень, они играют среднее — воду. Хорошо, если горячую воду» (Розов 1988: 437). Но были также спектакли и фильмы, где удавалось передать особенность экзистенциального мироотношения, предполагающего особое понимание времени, определение подлинного и неподлинного существования. В этом плане хотелось бы еще раз отметить, что одиночество героя и отказ следования принятым нормам не являются единственными основаниями, чтобы говорить об экзистенциальной интенции художественного произведения. Важным является выявление особой трактовки времени, видение проективного способа бытия, пограничной ситуации и кризиса, результатом которого является конституирование сущности человека и смысла его существования.

ЛИТЕРАТУРА

- Бронская Людмила, Егоров Дмитрий. «Деконструкция роли “хранительницы очага” в драматургии А. Вампилова: хронотоп, перформативность и символика быта». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 18/8 (2025): 3276–3281.
- Брюханова Юлия, Шестакова Наталья. «Феномен героя-нонконформиста: ‘Утиная охота’ А. Вампилова и ‘Глазами клоуна’ Г. Бёлля». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 18/7 (2025): 2953–2960.
- Вампилов Александр. *Записные книжки*. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1996.
- Вампилов Александр. *Прошлым летом в Чулимске*. Вампилов Александр. *Дом окнами в поле*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981: 290–356.
- Вампилов Александр. *Старший сын*. Вампилов Александр. *Дом окнами в поле*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981: 88–157.
- Вампилов Александр. *Утиная охота*. Вампилов Александр. *Дом окнами в поле*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981: 158–237.
- Ефремов Олег. «Наша сцена живёт сегодня во многом...». Вампилов Александр. *Дом окнами в поле*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981: 622–626.
- Курбатов Валентин. «В глубь уходящих и играющих звезд...». Вампилов Александр. *Утиная охота: Пьесы*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987: 3–26.
- Кьеркегор Серен. *Дневник обольстителя*. Москва: Эксмо-Пресс, 1999.
- Липовецкий Марк. «Шестидесятники» как ‘потерянное поколение’: трагикомедии Александра Вампилова (1937–1972)». *Континент* 104/2 (2000): 336–348.
- Плеханова Ирина, Витковская Наталия. «А. Вампилов и А. Пушкин: светносный бар против трагической безысходности». *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 17/6 (2012): 125–132.
- Розов Виктор. «О Вампилове». Вампилов Александр. *Стечение обстоятельств: рассказы, очерки, пьесы*. Иркутск: Восточно-Сибирское издательство, 1988.
- Симуков Алексей. «Первый раз я встретился с Сашей Вампиловым...». Вампилов Александр. *Дом окнами в поле*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981: 609–617.
- Шестакова Наталья, Плеханова Ирина. «Виктор Зилор — плачущий демон или смеющийся трикстер? (О типологической идентификации героя)». *Сибирский филологический журнал* 2 (2019): 124–135.
- Хайдеггер Мартин. *Бытие и время*. Москва: Изд. фирма «Ad Marginem», 1997.

REFERENCES

- Bronskaya Lyudmila, Egorov Dmitriy. «Dekonstruksiya roli ‘hranitel’nicy ochaga’ v dramaturgii A. Vampilova: hronotop, performativnost’ i simbolika byta». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 18/8 (2025): 3276–3281.
- Bryuhanova Yuliya, Shestakova Natal’ya. «Fenomen geroya-nonkonformista: ‘Utinaya ohota’ A. Vampilova i ‘Glazami klouna’ G. Byol’lya». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 18/7 (2025): 2953–2960.
- Efremov Oleg. «Nasha scena zhiviot segodnya vo mnogom...». Vampilov Aleksandr. *Dom oknami v pole*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1981: 622–626.
- Hajdegger Martin. *Bytie i vremya*. Moskva: Izd. firma «Ad Marginem», 1997.
- K’erkegor Seren. *Dnevnik obol’sitelya*. Moskva: Eksmo-Press, 1999.
- Kurbatov Valentin. «V glub’ uhodyashchih i igrayushchih zvezd...». Vampilov Aleksandr. *Utinaya ohota: P’esy*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1987: 3–26.
- Lipoveckij Mark. «‘Shestidesyatniki’ kak ‘poteryannoe pokolenie’: tragikomedii Aleksandra Vampilova (1937–1972)». *Kontinent* 104/2 (2000): 336–348.
- Plekhanova Irina, Vitkovskaya Nataliya. «A. Vampilov i A. Pushkin: svetnosnyj bar protiv tragicheskoy bezyskhodnosti». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 17/6 (2012): 125–132.

- Rozov Viktor. «O Vampilove». Vampilov Aleksandr. *Stechenie obshchayatel'stv: rasskazy, ocherki, p'esy*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe izdatel'stvo, 1988.
- Shestakova Natal'ya, Plekhanova Irina. «Viktor Zilov — plachushchij demon ili smeyushchijsya trikster? (O tipologicheskoy identifikacii geroya)». *Sibirskij filologicheskij zhurnal* 2 (2019): 124–135.
- Simukov Aleksej. «Pervyj raz ya vstretil'sya s Sashej Vampilovym...». Vampilov Aleksandr. *Dom oknami v pole*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981: 609–617.
- Vampilov Aleksandr. *Proshlym letom v Chulimske*. Vampilov Aleksandr. *Dom oknami v pole*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981: 290–356.
- Vampilov Aleksandr. *Starshij syn*. Vampilov Aleksandr. *Dom oknami v pole*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981: 88–157.
- Vampilov Aleksandr. *Utinaya ohota*. Vampilov Aleksandr. *Dom oknami v pole*. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981: 158–237.
- Vampilov Aleksandr. *Zapisnye knizhki*. Irkutsk: Izd-vo Irkut. un-ta, 1996.

Александр В. Перцев

Екатерина С. Черепанова

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКИ СВЕТОНАЗОР У ДРАМАМА А. ВАМПИЛОВА: ВРЕМЕ И БИТАК

Резиме

У чланку се анализирају драме А. Вампилова како би се показала заснованост разговора о поновном успостављању егзистенцијалистичог светоназора. Утицај егзистенцијалистичке драме на Вампиловљева дела не доноси очигледан одговор на питање зашто је опште расположење читалаца Сартра и Камија постало доживљај света совјетског човека. Спремност интелектуално оријентисаног гледаоца епохе застоја на егзистенцијалистичко рефлексивно проматрање себе и других у одређеном смислу „омогућила је“ А. Вампилову да ствара истог таквог јунака у својим драмама. Ако би се драмска дела — *Старији син*, *Прошлог лета у Чулимску*, *Лов на патке* истражила у односу на кључне концепте (das Man, време, пројекат) филозофије М. Хајдегера, могло би се видети како се ствара егзистенцијалистички светоназор. Јунакова усамљеност и његово одбацавање општеприхваћених норми нису једина основа за разговор о егзистенцијалистичкој интенцији уметничког дела. Важно је оспољити посебно тумачење времена, проматрање пројективног начина постојања, граничне ситуације и кризе, чији је резултат конституисање човекове суштине и смисла његовог постојања.

Кључне речи: драмско стваралаштво А. Вампилова, егзистенцијализам М. Хајдегера, епоха застоја у СССР.