

А.С. Собенников

Иркутский государственный университет

Судьба и случай в драматургии А. Вампилова

Аннотация: Статья посвящена изучению роли судьбы и случая в драматургии А. Вампилова.

The article is devoted to the study of Fate and Chance in A. Vampilov's drama.

Ключевые слова: А. Вампилов, драма, художественная философия, судьба, случай.

A. Vampilov, drama, art philosophy, fate, chance.

УДК: 82-32

Контактная информация: Иркутск, ул. К. Маркса, 1. ИГУ, факультет филологии и журналистики, кафедра русской и зарубежной литературы. Тел. (3952) 243995. E-mail: assoben52@mail.ru.

Судьба и случай могут быть рассмотрены в философском аспекте как художественный прогноз драматурга, и в аспекте поэтики как прием. В классических эстетиках нет единодушия по поводу приема. Так, Буало считал наличие «ошибок странных» и «тайн», т.е. случай, признаком драматического сюжета [Буало, 1957, с. 78], Гете уверял Шиллера в том, что «в трагедии может и должна господствовать и повелевать судьба» [Гете, Шиллер, 1988, с. 344], Гегель полагал, что «драматический характер сам создает свою судьбу» [Гегель, 1971, с. 452] (разрядка автора – А.С.). Современный теоретик отметил: «Обилие чистых случайностей в давних литературных сюжетах на современного читателя порой производит впечатление чего-то примитивного, воспринимается как нечто бьющее на внешний эффект или как развлекательный прием» [Хализев, 1986, с. 136].

Однако в ранних пьесах А. Вампилова очень много традиционных приемов комедии положений, в том числе велика роль случая. Сам Вампилов писал: «Случай, пустяк, стечение обстоятельств иногда становятся самыми драматическими моментами в жизни человека» [Вампилов, 1999, с. 537]. Так, в комедии «Прощание в июне» судьба Колесова с позиции внутренних побуждений личности и с точки зрения окружающих – быть ученым. Однако вмешивается случай: Колесов знакомится с дочерью ректора, а с ректором, опять-таки по воле случая, у него конфликт. Репников не видит в Колесове будущего зятя и будущего ученого. В раннем варианте пьесы, в «Ярмарке», Таня пила за «счастливые случайности» [Вампилов, 2002, с. 114], а Репников предлагал Колесову выпить за «роковые случайности» [Там же, с. 130]. Но «счастливая случайность» обернулась для героини разрывом семейных отношений и разрывом с героем.

Случай становится также основой сюжета в комедии «Старший сын». Бусыгин случайно познакомился в кафе с Сильвой. Молодые люди, провожая девушек, случайно оказались в предместье Ново-Мыльниково. Там, спасаясь от холода, они случайно попали в семью Сарафановых. В разговоре с Васенькой Бусыгин называет Сарафанова отцом тоже, по его словам, «случайно». Молодые люди хотели «погреться» и уйти. Эти случайности определяют основную комедийную ситуацию – Бусыгина принимают за сына и брата.

В «Провинциальных анекдотах» сам хронотоп (провинциальная гостиница) предполагает случайную встречу как фактор сюжетообразования. Гостиница собирает «случайных» людей – командированных, сезонных рабочих – и создает ситуации случайных связей. В «Истории с метранпажем» администратор гостиницы Калошин, застав поздно вечером в женском номере мужчину, уверен, что это – адюльтер. Калошин мыслит гостиничными стереотипами, но Потапов не Дон-Жуан, он – футбольный фанат. Встреча Калошина с Потаповым была случайной, но она заставила героя по-иному посмотреть на многие вещи. По такому же принципу построен второй анекдот – «Двадцать минут с ангелом». Случай свел совершенно разных людей и помог выявить человеческую суть персонажей.

В «Утиной охоте» случайна встреча Зилова с Ириной: героиня искала редакцию, а попала в контору, где работал герой. Его жена случайно стала свидетельницей встречи мужа с Ириной в кафе. Но в целом в этой пьесе случай отодвинут на периферию сюжетного движения.

В драме «Прошлым летом в Чулимске» ситуация случайной встречи уже представлена как расхожая, литературная. «Чем, черт подери, похож я на влюбленного?» – спрашивает Шаманов Кашкину [Вампилов, 2002, с. 647]. Но и в этой пьесе драматург не отказывается от традиционных приемов случайного подслушивания (Валентина стала невольной свидетельницей ссоры матери с сыном), перехватывания письма (записка Шаманова Валентине попадает в руки Кашкиной), случайной осечки (Пашка стреляет в Шаманова).

Итак, случай – важный прием сюжетообразования в пьесах Вампилова. Но какова философская содержательность этого приема? Как случай соотносится с судьбой? Время, в котором жил драматург и в котором он творил, отмечено печатью исторического детерминизма с одной стороны, и экзистенциальными поисками с другой стороны. Исторический детерминизм питался прежде всего идеологическим диктатом наследников К. Маркса. Однако создание индустриального общества и на Западе и на Востоке способствовало усилению детерминизма в принципе. Польский философ и писатель-фантаст Станислав Лем заметил: «В ходе исторического процесса все время усиливалась деятельность, направленная против случая. Это вполне реальное явление. Оно было средством роста эффективности техники, обратно пропорционального размерам сферы действий чисто символических» [Лем, 2007, с. 370]. Социальная упорядоченность вместе с тем не решала проблему смысла жизни.

Философия экзистенциализма в свою очередь выдвинула в центр проблему отчуждения человека, проблему «пограничной ситуации», а главное – «переживание, состоящее в том, что нет гарантий, нет трансцендентного мира» [Мамардашвили, 2012, с. 230]. Нет трансцендентного мира, но есть человек и есть «здесь-бытие», есть «здесь и сейчас». Такое миропонимание предполагало, что судьба человека не связана с высшими силами, с античными мойрами или с Провидением. Но еще в меньшей степени она могла быть связана со случаем в традиционном понимании. Случай, как и судьба, приходит извне, некая ситуация «случается».

Но что человек может противопоставить миру, как он есть? «На фоне хаоса выступает ясным некоторый порядок, который мы называем порядком в душе, то есть та сторона этого порядка, которая не зависит от того, содержит ли мир в себе связи и основания для разумного и достойного человеческого существования или не содержит», – писал Мамардашвили [Там же, с. 239].

Если присмотреться к пьесам Вампилова с этой стороны, то мы обнаружим, что в комедиях «он строит мир веселой игры, счастливых случайностей» [Гушанская, 1990, с. 148], в трагикомедиях и в драмах на первое место выступает индивидуация героя. Но и в «мире игры» случай перестает быть простым приемом занимательной интриги. Примечательно, что своим критикам из Управления культуры при Мосгорисполкоме Вампилов ответил: «Система случайностей, на кото-

рых строится сюжет, нарочита». Где система и где нарочитость? Случайность всего одна: появление Сарафанова во дворе как раз в то время, когда там находится Бусыгин и Сильва. Больше случайностей в пьесе нет, все последующие события оправданны и закономерны» [Вампилов, 1999, с. 704].

Исследователями давно отмечена особая соотнесенность в «Старшем сыне» бытового и бытийного. Ее связывают с фольклором [Тендитник, 1997, с. 107], с мотивами античной и мировой драматургии [Гушанская, 1990, с. 132–133], с родовой архаикой [Деменева, 2008]. Но помимо «вечных образов» и стандартных для мирового театра ситуаций¹ есть в комедии Вампилова особое ощущение жизни, родственное, но не тождественное поискам А. Камю и других экзистенциалистов. Не случайно Вампилов прибегает к метафоре леса и метафоре пути-дороги. На слова Сильвы: «Никто не открывает. Бояться». Бусыгин замечает: «Темный лес... Христа ради у нас ничего не выйдет» [Вампилов, 2002, с. 283]. Бусыгин говорит далее мнимому брату: «Жизнь – темный лес, и мы плутаем в нем с начала до конца» [Там же, с. 288]. Человек, по мнению героя, обречен на скитания, ибо миром правят Хаос и Случай. Мир (Лес) не прояснен для сознания.

Жизнь, таким образом, абсурдна, человек обречен на скитания и «плутания». Метафора пути-дороги будет развернута в пространстве сюжета. Бусыгин и Сильва не могут уехать в город, так как ушла последняя электричка. Сильва врет Васеньке: «Мы сейчас с поезда». Васенька после разговора с Макарьской собирается уйти из дома, Нина, как узнает скоро зритель, должна выйти замуж и уехать на Сахалин. Мать Бусыгина живет в Челябинске. Сарафанов познакомился с мнимой матерью Бусыгина в годы войны в Чернигове и готов ехать к ней вместе с Бусыгиным.

«Плутаниям» противопоставлен в пьесе топос дома – центральный для фабулы – и он соотносится, в свою очередь, с более широким топосом мира, доминантным для сюжетного движения. Жизнь в доме тяготеет к упорядоченности, закономерности. Это царство антислучая, ибо быт консервативен. О жизни Нины в доме зритель должен узнать из слов Сарафанова: «Конечно, ей доставалось. Она была тут хозяйка, работала – она портниха – да еще готовилась в институт» [Вампилов, 2002, с. 298]. У Васеньки – школьная рутина, у самого Сарафанова – необходимость работать, играть на похоронах и свадьбах, чтобы прокормить детей. Обитатели дома планируют свое будущее: Нине пора выходить замуж, Васеньке остался месяц до экзаменов, ему необходимо окончить школу и помогать отцу. Мир в лице Бусыгина и Сильвы вторгается (случайно) в семью Сарафановых, и всем планам приходит конец. «Тут такой случай, – говорит Васенька отцу. – Я никогда не думал, что у меня есть брат, а тут – пожалуйста» [Вампилов, 2002, с. 289].

Правда о человеке и человеческой жизни не лежит у Вампилова на поверхности. И прежде всего случайными оказываются нравственные оценки и суждения героев. Сарафанов – не гусь, следовательно, «выросший на алиементах» Бусыгин мог заблуждаться и в отношении кровного отца. Старший сын в архаичной традиции – всегда наследник и помощник, и, случайно оказавшись в доме постороннего человека, Бусыгин оказывается вовлеченным в семейные проблемы Сарафановых. Его дальнейшие поступки определяются логикой дома, а не мира, хаос и абсурд уступают место сознательному выбору и сердечной интуиции. Сарафанов предлагает жить у него, а не в общежитии. Признание Бусыгина, что он не сын, открывает перспективу иного брака для Нины. И то, что Бусыгин в финале снова опоздал на электричку, закономерно, а не случайно. Все участники финальной сцены этого желали, любящее сердце и другими любимо. Факт отсутст-

¹ Б. Сушков справедливо говорит о том, что «все сюжетные (вернее – фабульные) изобретения были сделаны еще в глубокой древности в античном театре, в комедиях Менандра, Плавта и Теренция» [Сушков, 1989, с. 56].

вия кровного родства оказывается не значащим. «Все, что случилось – все это ничего не меняет», – говорит Сарафанов [Вампилов, 2002, с. 334].

В пьесе Вампилова нет эволюции героя в традиционном понимании. Сам Бусыгин не изменился, мир вокруг героя тоже не изменился, просто жизни-лесу есть альтернатива – «порядок в душе». А «порядок в душе» помог герою установить «святой» Сарафанов, собственная потребность в «отце», зарождающееся на наших глазах чувство к Нине. Таким образом, случай в «Старшем сыне» парадоксальным образом упорядочивает мир, придает ему ценностный смысл, содействует разрешению противоречий, он – судьбоносен. Случай – это и есть живая жизнь, он противостоит «внешнему порядку» (Кудимов), социальной и бытовой повторяемости, мышлению стереотипами.

Альбер Камю заметил: «Абсурд не может существовать вне человеческого сознания» [Камю, 1997, с. 30]. В «Провинциальных анекдотах» автор предлагает читателям и зрителям абсурдные ситуации [Деменева, 2007, с. 179–182]. В «Истории с метранпажем» «трагикомическое представление» основано на филологическом казусе: никто из персонажей не знает значение слова «метранпаж». Все действия Калошина порождены «абсурдом в сознании», что герой «превысил себя». Скромный метранпаж воспринимается им как орудие Провидения, а случайная встреча с ним – как глас судьбы. «Видно, от судьбы не уйдешь», – говорит герой [Вампилов, 2002, с. 466].

Читатель становится свидетелем двух ситуаций: реальной (Потапов – фубольный фанат) и фиктивной (Потапов – любовник Виктории). Ни Калошин, ни его жена Марина, ни ее любовник Камаев не верят Потапову и Виктории, т.е. не видят реальности. Драматург помещает Калошина в «пограничную» ситуацию: герой оказывается между жизнью и смертью. В философском аспекте смерть – экзистенциал. С момента, когда герой осознал, что умирает, заканчивается игра, Калошин уже не притворяется сумасшедшим. «Абсурд в сознании» заменяется «порядком в душе». Герой осознает, что «только и было жизни, что в молодости», в «пропащей жизни» он винит себя: «Сам я виноват... Сам во всем виноват» [Там же, с. 467]. Он прощает жену, благословляет ее на брак с любовником, жена, в свою очередь, просит у него прощения. Известие, что герой будет жить дальше, возвращает притчевую ситуацию к анекдоту: «К черту гостиницу! Я начинаю новую жизнь. Завтра же уйду на кинохронику» [Там же, с. 470]. Таким образом, герой у Вампилова не меняется, прояснение сознания было временным, экзистенциал смерти – сигнал в зрительный зал. Это зритель должен задуматься об идентичности своего «Я», о самоактуализации «Я», о претворении жизни в судьбу.

«Двадцать минут с ангелом» начинается с бытовой ситуации гостиничного похмелья. Все попытки взять в долг у соседей заканчиваются отказом. Случайная выходка, «шутка» ведет к другой, как кажется персонажам «шутке». Совершенно незнакомый человек, агроном Хомутов, предлагает им сто рублей. Хомутова в пьесе последовательно принимают за жулика, вербовщика дешевой рабочей силы, сектанта, милиционера, афериста, журналиста, сумасшедшего, ангела. Случайным обитателям гостиницы непонятен поведенческий код Хомутова, его жест не вписывается в норму. И лишь когда Хомутов признается в истинном мотиве, его понимают. Однако автор заставляет зрителей вспомнить о христианской норме, которая закрыта для персонажей. Они двадцать минут были с ангелом и не узнали его, и лишь когда ангел превратился в грешника, происходит примирение. Мотивы смерти и ангела трансформируют анекдот в притчу, но притче не дано оформиться, моральное, авторитетное слово «снимается» финальной песней про «бродягу». «Поминки» плавно перетекали в застолье анекдота. Круг замкнулся. В «Провинциальных анекдотах» случай впервые перестал быть приемом комедийного сюжетосложения, он вскрыл трагическую изнанку как отдельного человеческого существования, так и жизни в целом, т.е. случай становится у Вампилова экзистенциальной категорией.

Экзистенциальная проблематика преобладает в «Утиной охоте». В этой пьесе случай, как было уже сказано, отодвинут на периферию сюжетного движения. Случайная встреча Зилова с Ириной не в силах изменить ни героя, ни его жизнь. Вампилова интересует не социальный тип, а общее состояние жизни, в пьесе есть приметы времени (дефицит, например), но нет того, что принято называть «духом эпохи»¹. Конфликт Зилова с жизнью субстанциален, а не историчен, отчуждение героя асоциально. Если воспользоваться определением Камю, между его духом и иром «легла трещина» [Камю, 1997, с. 47]. Эта «трещина» роднит пьесу Вампилова с театром абсурда [Farber, 2001, р. 84–85; Бычкова, 2001, с. 105–114], и не столько в сценических приемах, сколько концептуально. В авторском описании сказано: «Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозит некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» [Вампилов, 2002, с. 531].

Это состояние, на наш взгляд, родственно «скуке» у А.П. Чехова и «скуке» у С. Беккета в пьесе «В ожидании Годо» [Зырянова, 2008, с. 83–95]. Человеку – скучно, и дело здесь не в психологии, а в экзистенции. «Трещина» разрастается не потому, что «зиловщина» виновата; в мире нет цели, ради которой стоит жить. С.М. Козлова обратила внимание на то, что в пьесе Вампилова жизнь заменяется «игрой» и «розыгрышем»: «В то же время разыгрываемые “воспоминания” позволяют Зилову “разобрать по существу” свою жизнь, в которой он не жил, а играл “в работу”, “в семью”, “в дружбу”, разыгрывая то “охотника”, то “покойника”, то ревнивого “супруга”, то “жениха”, а также эпизодические роли “проректора”, “редактора” и пр.» [Козлова, 1993, с. 58].

Возникает вопрос: почему Зилов «играет»? Ответ на этот вопрос следует искать не в личных качествах героя. Вампилов уловил общую для Запада и Востока тенденцию к автоматизму, городское пространство состоит из «типовых домов», герои служат в «Центральном бюро технической информации», телефон (техника) заменяет живое общение. Не случайно жена Зилова, Галина, говорит: «Не люблю телефоны. Когда ты говоришь со мной по телефону, мне кажется, что ты врешь» [Вампилов, 2002, с. 543]. И общение героя по телефону с другими персонажами в первом действии не проясняет для него ситуацию, он так и не узнал, например, кто его ударил. Может быть, в этом контексте «игра» – способ вырваться из автоматизма существования, победить «скуку»?

Другой важный момент, который акцентирует автор – распалась связь времен. В картине новоселья никто из собравшихся не может вспомнить, за что следует пить, что говорить. О традициях сказано – «дедовские премудрости». Зилов так и не поехал на похороны отца. Мотив «отца», важный для драматургии Вампилова в целом, приобретает символическое значение: авторитет умер, Бог умер. В повести А.П. Чехова «Палата № 6» доктор Рагин говорит о «заколдованном круге», в который попадает каждый человек. «Заколдованный круг» – метафора судьбы. И Зилов попал в свой заколдованный круг, единственная возможность вырваться из него – охота.

Образ утиной охоты в качестве символа не поддается рациональной расшифровке, одно из возможных прочтений – антитеза Природы и Цивилизации. «Скука» – производное от цивилизации, гармония и красота – природны. В тексте драмы ключевое место занимает монолог Зилова, он необходим для понимания героя и для понимания его судьбы: «Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже

¹ В пьесах Вампилова, безусловно, есть эхо оттепели 1960-х г.г. [Козлова, 1993, с. 54–58]. Вместе с тем его пьесы давно вошли в «большое историческое время», в котором приметы времени жизни драматурга кажутся несущественными.

почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» [Вампилов, 2002, с. 582]. Здесь герой не играет, здесь «дышит дух», здесь есть «порядок в душе», есть свобода, есть жизнь в ее первозданности.

Лирико-патетический монолог героя по форме напоминает финальные монологи в пьесах Чехова: экзистенциальной «скуке» противостоит некий утопический идеал совершенного мира. Вина героя очевидна, как очевидна вина «друзей», делящих при живом Зилове его квартиру, лодку. Но интенция автора – не осудить или оправдать героя. Если воспользоваться определением Ницше, герой Вампилова находится «по ту сторону добра и зла». У Вампилова, как и у Чехова, есть «здесь» и «сейчас», как и у Чехова (в «Трех сестрах», например) нет видимых препятствий на пути к цели, нет антагониста. Несостоявшееся самоубийство оставляет надежду. Но не на воскресение героя. Автор выявляет амбивалентность жизни и смерти, слез и смеха, трагедии и фарса. Есть экзистенциальное одиночество, и есть *утиная охота*. От смерти героя спасает не случай (Саяпин и Кузаков взяли такси), а необходимость жить вопреки обстоятельствам.

С.С. Имixelова справедливо заметила: «Сквозь быт он (Вампилов) пришел к открытиям в сфере сознания» [Имixelова, 1983, с. 109]. Все, что видит зритель, происходит в воспоминаниях или в воображении Зилова. Обстоятельства даны в трагическом ключе, ибо таково его сознание, так он их видит. Случайная встреча с Ириной не может спасти героя, ибо таких встреч у него было много. Не была ли Вера Ириной в свои восемнадцать лет, пока ей не встретился первый «алик» (Зилов, по ее словам, «алик из аликов»). И не было ли пророческим пьяное видение Зилова: «Она (Ирина. – А.С.) такая же дрянь, точно такая же. А нет, так будет дрянью. У нее еще все впереди» [Вампилов, 2002, с. 592]. Герой видит то, что закрыто для других персонажей.

Пьеса Вампилова начинается с экзистенциальной «скуки», а заканчивается экзистенциальным ужасом, который не имеет конца. Результат бунта героя – он сам, его решение принять мир таким, каков он есть. «Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся – по его лицу мы так и не поймем. Он взял трубку, набрал номер. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном. *Зилов*. Дима?... Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился... Да, все прошло... Совершенно спокоен... Да, хочу на охоту... Выезжаешь?... Прекрасно... Я готов... Да, сейчас выхожу» [Там же, с. 601]. В «Утиной охоте» впервые для Вампилова открылась экзистенциальная бездна, и случай утратил свой статус вершителя судьбы.

Этим же путем писатель идет в драме «Прошлым летом в Чулимске». Шаманов говорит Зинаиде Кашкиной, ревнующей его к Валентине: «Судьба – другим словом все это не назовешь. Судьба. И она говорит мне: дерзай, старик, у тебя еще не все потеряно. Вот, она говорит, тебе тот самый случай – лови, другого уже не будет...» [Там же, с. 647]. Расхожий литературный сюжет случайной встречи предполагает счастливый конец: «Я благодарю судьбу, плюю на предрассудки, хватаю девчонку и – привет! Я начинаю новую жизнь» [Там же]. Шаманов в сцене объяснения с Кашкиной иронизирует, конечно, но парадокс заключается в том, что герой, действительно, начинает планировать новую жизнь.

«Прошлым летом в Чулимске» – драма социально-психологическая, и все поступки героев глубоко мотивированы. Казалось бы, случай развел Шаманова и Валентину. Кашкиной руководит ревность, и она перехватывает записку Шаманова. Валентина случайно стала свидетельницей ссоры матери с сыном, пожалела Пашку и пошла с ним на танцы в Потеряхиху. Однако жалость – свойство характера Валентины, как душевная грубость и эгоизм – свойство характера Пашки. Насилие, которое он совершает, не случайно, оно вытекает из логики характера. Шаманов не поверил Кашкиной, потому что знал о ее ревности. Однако в этой сцене главное – чувство вины героини и перед Шамановым, и перед Валентиной.

Случай в драме лишь выявил причинно-следственную цепь событий, а то, почему все случилось так, а не иначе, объясняется нравственным содержанием личности.

Пожалуй, только одна случайность представлена в «чистом виде» – осечка. Она потрясла Шаманова. Автор тщательно следит за психомоторикой своего героя. На лице у Шаманова «ужас, потом недоумение», «разжать пальцы, которыми несколько секунд назад он схватился за подлокотники, ему не сразу удается», «Шаманов хотел подняться, но безуспешно» [Вампилов, 2002, с. 649]. Случайность спасла его от смерти, именно в этот момент ему и захотелось начать жить сначала. Пороговая ситуация экзистенциальна и метафизична. Судьба, о которой герой только что говорил «насмешливо», дала ему шанс прожить еще одну жизнь. Тогда-то Шаманов и пишет Валентине записку на салфетке. Предметная деталь – салфетка – свидетельство непреднамеренности поступка героя. Ситуация рождена случаем, но случай лишь выявил потенциал личности, прояснил характер. Из предыстории мы узнаем, что герой в прошлой жизни отстаивал справедливость и поплатился за это. Он «захотел посадить» чьего-то сына, совершившего наезд на человека. Для драматурга важным становится нравственно-волевое усилие личности. В финальной сцене мы видим Валентину за починкой калитки, а Шаманова – звонящим в город. Герой решил ехать на суд.

«Прошлым летом в Чулимске» – прежде всего пьеса о любви и о человеческом одиночестве. Перед нами разные варианты любви: драматическая история любви Хороших и Дергачева, ревнивая любовь Кашкиной, любовь-страсть Пашки, бескорыстная любовь Валентины, любовь-надежда Шаманова. Главное, чего не хватает героям – понимания. Сохранился вариант финала, в котором Валентина кончала жизнь самоубийством. Ее смерть восстанавливала миропорядок и спланивала остальных персонажей. Мотив общей вины («Мы виноваты... все виноваты») [Там же, с. 678] вел к прозрению, а, следовательно, к пониманию. В каноническом тексте центр финальной сцены – Валентина. В ремарке читаем: «Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски» [Там же, с. 673]. Драматург явно выбирает позицию морального стоицизма. Человек не в силах противиться абсурду и злу, которые сильнее его, но в его силах сохранить «порядок в душе», в его силах нести в мир добро. Таким образом, случай становится в «Прошлым летом в Чулимске» катализатором процессов, которые зрели подспудно, но, как и в «Утиной охоте» он утрачивает статус главного приема сюжетообразования.

Какой же вывод можно сделать? Нам кажется, что в философском аспекте в последних пьесах драматурга усиливается роль детерминистских факторов. Вампилов, конечно же, далек от биологического, социального или религиозно-мистического детерминизма. В ранних комедиях Вампилова «жизнь не всегда поддается логическому объяснению, она, как правило, непредсказуема, полна неожиданностей» [Кисилев, 2000, с. 242]. В поздних драмах судьба человека зависит не столько от случая, сколько от нравственного потенциала личности и от общего состояния жизни. Следует учитывать также жанр, в комедиях случай – основа сюжета, в драмах – основа характера, катализатор внутренних изменений личности.

Литература

- Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.
Бычкова М.Б. «Утиная охота» А. Вампилова: попытка экзистенциалистского прочтения // Драма и театр. Тверь, 2001. Вып. 2. С. 105–114.
Вампилов А. Драматургическое наследие. Иркутск, 2002.
Вампилов А.В. Избранное. М., 1999.
Гегель Ф. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3.

- Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка: В 2-х т. М., 1988. Т. 1.
- Гушанская Е.М. Александр Вампилов. Очерк творчества. Л., 1990.
- Деменева К.А. Элементы театра абсурда в поэтике А. Вампилова (на материале «Провинциальных анекдотов») // Вестн. Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 4.
- Деменева К.А. Архаика и новаторство в пьесе А.Вампилова «Старший сын» // Вестн. Челябинского гос. ун-та. 2008. № 26. С. 22–26 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/127/004.pdf> (дата обращения: 04.09.2012).
- Зырянова О.Н. А.Вампилов и С. Беккет (к проблеме поэтики абсурда) // *Almater Александра Вампилова. Статьи и материалы.* Иркутск, 2008.
- Имихелова С.С. Современный герой в русской советской драматургии. Новосибирск, 1983.
- Камю А. Сочинения: В 5 т. Харьков, 1997. Т. 2.
- Кисилев Н.Н. Случайность в драматургии Вампилова // *Мир Александра Вампилова: Жизнь, Творчество, Судьба: Материалы к путеводителю / Сост. Л.В. Иоффе, С.Р. Смирнов, В.В. Шерстов; вступ. ст. В.Я. Курбатова.* Иркутск, 2000.
- Козлова С.М. Парадоксы драмы – драма парадоксов. Новосибирск, 1993.
- Лем С. Философия случая. М., 2007.
- Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. СПб., 2012.
- Сушков Б. Александр Вампилов. М., 1989.
- Тендитник Н.С. Перед лицом правды. Очерк жизни и творчества Александра Вампилова. Иркутск, 1997.
- Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
- Farber V. The playwright Aleksandr Vampilov. Peter Lang Publishing, New York, 2001.