

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В ДРАМАТУРГИИ А.В. ВАМПИЛОВА**
Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка

РЯЛР-091 группы

Кудрявцева Софья Сергеевна

Подпись _____

Научный руководитель:

К.филол.н., доцент кафедры литературы

Бабичева Юлия Геннадьевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. Экзистенциальная составляющая в пьесах А.Вампилова.....	7
1.1 Философия экзистенциализма	7
1.2. Особенности творчества А. Вампилова.....	11
ГЛАВА II. Система экзистенциальных мотивов в драматургии А.В. Вампилова	20
2.1. Особенности экзистенциальных мотивов в драме «Старший сын»	20
2.2. Мотивы экзистенциализма в пьесе «Утиная охота»	30
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	59

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. О драматургии Александра Вампилова к настоящему времени сложилась обширная критическая литература. В основной своей массе она состоит из историко-культурных исследований, не ставящих целью изучить «вписанность» драматургии Вампилова в общий драматургический процесс. Многие авторы говорят о «феномене» «театра Вампилова» (Демидов А. [16, 17]; Стрельцова Е.И. [45]; Махова М.С. [30] и другие), утверждают, что его произведения отличаются от всех драматических произведений 1960-1970-х годов, но при этом не пытаются выявить формальные приемы, заставляющие пьесы Вампилова «звучать» по-особому.

«Непохожесть» творчества А. Вампилова на творчество современных ему драматургов была обусловлена тем, что Вампилов «первым повернул стиль, интонацию в театре» [41, с. 47]. Вампилов обратил внимание на человека не «в обществе и для общества», а на человека «в себе и для себя».

Несмотря на множество иногда противоречивых точек зрения на наследие А. Вампилова, все исследователи сходятся в одном: советский драматург поставил в центр внимания «индивидуальные смысложизненные вопросы (вины и ответственности, решения и выбора, отношения человека к своему призванию и смерти)» [44, с. 214]. А такие проблемы были основой теоретических концепций философов-экзистенциалистов XX века. Хотя критика никогда не рассматривала творчество Вампилова в таком аспекте, и конечно, нельзя с уверенностью говорить о том, что на А. Вампилова прямое влияние оказали работы экзистенциалистов, но основные идеи представителей этого философского направления нашли яркое отражение в творчестве драматурга.

Объектом исследования стали пьесы А.В. Вампилова «Старший сын» и «Утиная охота».

Предметом – экзистенциальные мотивы творчества А.В. Вампилова.

Цель работы – выявить особенности функционирования экзистенциальных мотивов в драматургии А.В. Вампилова.

Задачи исследования:

- охарактеризовать экзистенциализм как направление в литературе второй половины XX века;
- рассмотреть особенности творчества А. Вампилова;
- выявить систему экзистенциальных мотивов в драме А. Вампилова «Старший сын»;
- рассмотреть экзистенциальные мотивы в пьесе «Утиная охота».

В дипломной работе использованы следующие методы исследования:

- историко-литературный метод позволяет выявить влияние эпохи на творчество писателя;
- культурологический метод помогает увидеть произведение писателя в контексте общекультурных тенденций.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют труды А.В. Руднева, В.И. Зингермана, А.О. Богуславского, и др. Такой выбор продиктован задачами данной дипломной работы и основывается на принципах сравнительно-исторического и проблемно-типологического анализа.

Научная новизна исследования. В работе делается попытка систематизировать экзистенциальные мотивы в пьесах А.В. Вампилова «Старший сын» и «Утиная охота».

Практическая значимость исследования состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в школьных курсах по истории русской литературы XX века, спецкурсов и спецсеминаров по

современной драматургии, в курсах по теории драмы, а также в дальнейшем исследовании творчества А. Вампилова.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. Экзистенциальная составляющая в пьесах

А. Вампилова

1.1 Философия экзистенциализма

Экзистенциализм - это «философское направление XX века, которое на первый план выдвигает абсолютную уникальность человеческого бытия, невыразимую на языке понятий, выросшую на почве пессимистического взгляда на технический и нравственный прогресс, который обернулся для человечества кошмаром мировых войн» [35, с. 18].

Основная проблема экзистенциализма – это проблема духовного кризиса и того выбора, который человек делает, чтобы из него выйти.

Признаками кризиса могут быть такие понятия как:

- страх (бессознательный)
- тревога (постоянная, по поводу всего)
- психологическая тошнота
- скука.

Рассмотрим более подробно один из главных признаков: что же означает страх для экзистенциализма?

На первый взгляд, страх не имеет какого-либо глубокого философского значения, но именно экзистенциалисты, подробно разобравшись в нём, пришли к выводу, что страх — это что-то значительно более глубокое, чем простое переживание, вызванное внешними раздражителями.

Прежде всего, экзистенциалисты разделяют понятия страха и боязни. В.П. Руднев считает, что «боязнь всегда предполагает наличие какой-либо определённой угрозы. Боятся, например, людей, обстоятельств, условий, явлений. То есть, источник боязни всегда определён» [35, с. 165].

Иначе воспринимается страх: какой-либо предмет, который возбуждает страх, отсутствует. Человек не может даже сказать, что его страшит. Именно

в этой неопределённости и проявляется основное свойство страха. Это чувство возникает без какой-то видимой и определённой причины. Из-за этого человек и не способен оказать сопротивление, так как неизвестно, откуда страх наступает. Тогда, кажется, что он подходит со всех сторон и от него не скрыться, потому что даже не знаешь, от чего бежать.

В большинстве случаев страх считается негативным явлением, но экзистенциалисты придают ему позитивную окраску. Они говорят, что страх потрясает человека во всех его жизненных отношениях. Он необходим нам для того, чтобы вытянуть человека из размеренного, бездумного проживания жизни. Именно страх даёт возможность абстрагироваться от всех ежедневных проблем, забот и посмотреть на всё происходящее со стороны. Страх подобен огню, он сжигает все несущественное и временное; он отвлекает человека от всего мирского. Только тогда проявляется истинное существование.

Кьеркегор утверждает: «Страх есть головокружение свободы» [35, с. 187].

Во время этого чувства всё незначительное отступает на задний план, а остаётся само существование. Когда человек поднимается над бездумным проживанием, он понимает, что большинство его ценностей, ориентиров и жизненных отношений — ошибочны. Прежде он был ими несом, но теперь словно отторжен от них, теперь он целиком опирается на самого себя, и лишь в этом проявляется истинная свобода.

Как следствие, страх у экзистенциалистов становится наивысшим достижением человека, так как только в нём открывается истинное существование.

Рассмотрим основные принципы экзистенциализма.

1. Применительно к человеку, существование предшествует сущности. Свою сущность он обретает по ходу существования. Человек делает себя сам. Он обретает свою сущность на протяжении всей своей жизни.

2. Существование человека — это свободное существование. Свобода подразумевается не как «свобода духа», а «свобода выбора», которую никто не может отнять у человека.
3. Существование человека включает в себя ответственность не только за себя, но и за окружающих.
4. Временное и конечное существование. Человеческое существование — это бытие, обращённое в смерть [12, с. 91].

Иными словами, экзистенциализм это одно из самых мрачных философских направлений современности, которое изображает человека безнадёжного и одинокого.

Жизнь бессмысленна, общественная деятельность бесплодна. В мире нет идеалов, нет чётких границ добра и зла, а есть призвание, которому человек подчиняется. Человек обречён на одиночество.

Отрицание экзистенциализма:

-нет смысла жизни

-общественная деятельность бесплодна.

В чистом виде экзистенциализм как философское направление никогда не существовал. Противоречивость этого термина исходит из самого содержания «экзистенции», так как она по определению индивидуальна и неповторима, означает переживания отдельно взятого индивида, не похожего ни на кого.

Эта противоречивость является причиной того, что практически никто из мыслителей, причисляемых к экзистенциализму, не был в действительности философом-экзистенциалистом. Единственным, кто чётко выражал свою принадлежность к этому, был Жан-Поль Сартр, который обозначил свою позицию в докладе «Экзистенциализм - это гуманизм». В этом докладе Сартр принял попытку обобщить экзистенциалистские устремления отдельных мыслителей начала XX века.

Согласно экзистенциальному психологу и психотерапевту Р. Мэю, экзистенциализм не просто философское направление, а культурное движение, запечатлевающее глубокое эмоциональное и духовное измерение современного западного человека, изображающее психологическую ситуацию, в которой он находится, выражение уникальных психологических трудностей, с которыми он сталкивается.

Экзистенциализм, согласно Ясперсу, возводит свои истоки к Шеллингу, Кьеркегору и Ницше.

Экзистенциальная философия - это «есть философия бытия человека, основной категорией которого является его экзистенция, т.е. сущность» [38, с. 320]. Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как экзистенцию, человек должен оказаться в «пороговой ситуации»- например, перед лицом смерти. В результате мир становится для человека «интимно близким». Истинным способом познания, способом проникновения в мир «экзистенции» является интуиция. Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как выбор личностью одной из бесчисленных возможностей. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают сущностью. Человек же постигает свою сущность в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами как строящий себя «проект». В конечном счёте, идеальная свобода человека — это свобода личности от общества.

Философская категория свободы тесно связана с другой важной категорией экзистенциализма - это категория бытия. Бытие, с одной стороны, не есть "реальность, данная нам во внешнем восприятии", как считают материалисты, с другой стороны, не есть и "умопостигаемая сущность" идеализма. Предпосылка для познания бытия - ее смертность. Познание бытия возможно

только в "пороговой ситуации". В этих же условиях определяется сущность ("экзистенция") человека.

Экзистенциализм предполагает личную ответственность, что и отличает его от идеализма. В центре оказывается проблема свободы выбора. Человек свободен в том смысле, что он сам "создает" себя, делает выбор, руководствуясь своей сущностью. Свобода оказывается тяжелым бременем. Человек может отказаться от свободы, но лишь ценой отказа от своей личности: став "как все", ибо основная масса людей - мещане, отказавшиеся, так или иначе, сделать выбор. Мир обывателя - безличный мир, в котором все, как определил Сартр, "другие" ("Ад - это другие"), в котором никто не несет ни за что ответственности. Общение "других" не является подлинным, оно лишь подчеркивает экзистенциальное одиночество. Сартр и Камю видят ханжество во всех традиционных формах общения - любви, дружбе и пр. Единственный способ общения, который признает Камю - единение в бунте против абсурдного мира, конечности и бессмысленности человеческого бытия (именно поэтому Сартр, в отличие от многих других коммунистов, активно поддержал май 68-го).

Таким образом, философия экзистенциализма заложила основы нового мировоззрения людей середины XX века, где главенствующую роль стали играть проблемы одиночества, страха, темных сторон человеческой души, самого смысла жизни и смерти.

1.2. Особенности творчества А. Вампилова

Александр Вампилов - один из самых необычных и интересных советских драматургов. Автор четырех больших пьес и трех одноактных, трагически погибший в возрасте 35 лет, не увидевший ни одной из своих пьес на московской сцене, издавший при жизни лишь небольшой сборник рассказов – Вампилов, тем не менее, произвел революцию не только в современной

русской драматургии, но и в русском театре, разделив их историю на до- и послевампировскую. Целое литературное и театральное поколение (Л. Петрушевская, В. Славкин, А. Казанцев, Л. Разумовская, А. Соколова, В. Арро, А. Галин) возшло на волне вапировского успеха, их пьесы были названы в критике 1980-х годов «поствапировской драматургией» – и действительно, их драматургический метод непосредственно вырастает из художественных открытий, совершенных Вапировым.

«Вапиров первым (и, фактически, единственным) в советской литературе трансформировал французскую экзистенциальную драматургию», - считает Т.В. Журчева [19, с. 83]. Большинство исследователей видят в его творчестве продолжение мелодрамы 60-х годов (Розов, Арбузов, Володин). Такая точка зрения излагается, к примеру, в учебнике очень востребованных екатеринбургских авторов Наума Лейдемана и Марка Липовецкого "Русская литература XX века", хотя и не оспаривается то, что "Вапиров иронически, а порой и саркастически, обнажает мелодраматические ходы".

Естественно, Вапиров не мог игнорировать предшествовавшую ему драматургическую традицию, однако гораздо логичнее будет рассмотреть **глубокое влияние европейского театра экзистенциализма.**

Вапиров несомненно испытал глубокое влияние европейского театра экзистенциализма как непосредственно, благодаря пьесам Сартра и Камю, так и опосредованно – через пробивавшиеся на полузакрытые просмотры фильмы Феллини, Антониони, Пазолини, Годара.

Вапиров в своих пьесах непосредственно использует поэтику экзистенциального театра, основы которого заложил своим творчеством Жан Поль Сартр ("Мухи" - 1943г., "За запертой дверью" - 1944г. и др.)

Во-первых, действие в пьесах Сартра правдоподобно и психологически мотивировано. Поэтому результаты поступков персонажей достаточно предсказуемы, причинно-следственные связи обычно не нарушены. Это крайне важно для нас, ибо объясняет, почему драмы Вапирова долгое время трак-

товали как психологические и реалистические. Во-вторых, в пьесе должна быть смоделирована ситуация, в которой герой осуществляет экзистенциальный выбор, причем в принятие решения вовлекается и зритель. Как правило, это выбор на грани жизни и смерти.

Александр Вампилов, как мы уже говорили, оставил не такое уж большое наследство — четыре одноактные и четыре многоактные пьесы. И тем не менее в литературе и театральном искусстве укрепилось понятие «театр Вампилова». Это значит, что драматург создал свой уникальный художественный мир, свою эстетическую систему. Все вампиловские пьесы полифоничны, допускают разные толкования при том, что авторский идеал выражен достаточно отчетливо.

Источники театра Вампилова разнообразны, и, в то же время, противоречивы. Вампилов начинает там, где закончили его предшественники – в точке поражения молодого героя, убеждающегося в тщетности романтических упований. Обращение к традиции мелодрамы шестидесятников связано прежде с переосмыслением роли своего поколения. В драматургии Вампилова «звездные мальчики» 60-х впервые предстают как цинично обманутое поколение, или, в духе Хемингуэя, как «потерянное поколение». При этом сохраняется характерная для «оттепельной» традиции позиция писателя как голоса поколения, выговаривающего именно то, что на душе у каждого ровесника. Так, по поводу «Утиной охоты», самой горькой из своих пьес, Вампилов восклицал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы – такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о «потерянном поколении». А разве в нас не произошло потерь?» [23, с. 22].

Во-вторых, как мы уже упоминали, Вампилов несомненно испытал глубокое влияние европейского театра экзистенциализма – как непосредственно, так и опосредованно. С экзистенциалистской драмой Вампилова сближает отношение к драматургическому действию как к парадоксальному

эксперименту, нацеленному на проверку всех возможных ответов на главные вопросы его творчества: что есть свобода? может ли личность добиться свободы от мерзкого социального окружения? как стать свободным? какова цена свободы? Характерно и то, как часто Вампилов создает в своих пьесах «пороговую ситуацию»: почти всерьез стреляются на дуэли бывшие приятели в «Прощании в июне»; почти умирает Калошин в «Случае с метранпажем», после похорон матери, которую не видел пять лет, возвращается агроном Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом» (а его партнеры, экспедиторы Угаров и Анчугин, поставлены на «порог» муками похмельного пробуждения без копейки в карманах); получив поутру (опять-таки с похмелья) венок с надписью «Незабвенному Виктору Александровичу от безутешных друзей», перебирает свою жизнь Зилов и в конечном счете тянется к винтовке, чтоб выстрелить себе в рот; в упор, с разрешения Шаманова, стреляет в него Пашка («Прошлым летом в Чулимске»). В соответствии с постулатами экзистенциализма, именно на «пороге» выявляется подлинная цена и значение свободы.

В-третьих, Вампилов очень чуток к смеховой стихии современного ему городского фольклора – к анекдоту, в первую очередь («Провинциальные анекдоты»), но не только. Так, скажем, в сюжете «Старшего сына» слышатся комические отголоски не только классической мелодрамы («Без вины виноватые»), но и включенной в текст пьесы «запевки»: «Эх, да в Черемхове на вокзале / Двух подкидышей нашли. / Одному лет восемнадцать / А другому – двадцать три!» Именно в анекдотических сюжетах Вампилов нашел демократический эквивалент абсурдизма – драматургического течения, также дошедшего до советского читателя в 1960-е годы (публикации Ионеско и Беккета в «Иностранной литературе»), но воспринимавшегося зачастую как элитарный излом модернизма.

Автопортрет «потерянного поколения», экзистенциальные вопросы, действие как эксперимент, атмосфера всеобщего комически-абсурдного ли-

цедействия, – комбинация всех этих и многих иных элементов оформилась в специфическом жанре вампиловской трагикомедии.

Итак, рассмотрим отличительные черты вампиловской трагикомедии:

1. Полупародийный мелодраматизм.

Вампилов подчеркнуто утрирует черты мелодрамы: его герои либо сознательно моделируют свои собственные житейские ситуации по мелодраматическим моделям, либо с ощутимой иронией оглядываются на них (дуэль в «Прощании в июне», «подкидыш» в «Старшем сыне», ангел-благодетель в «Двадцати минутах с ангелом», злодей-соблазнитель и его жертвы в «Утиной охоте», святая блудница в «Прошлым летом в Чулимске»). В то же время, Вампилов усиливает традиционную для мелодрамы роль случайности, придавая ей особое философско-психологическое значение. Случайность потому так властно распоряжается судьбами его героев, что они лишены какой-либо прикрепленности, социальной, нравственной, культурной устойчивости. По характеристике В.И. Сахарова, «случайность вампиловских пьес – не запоздалое наследие романтической драмы, а в самом общем виде – внешнее, событийное выражение... главной черты ее героя, его духовного паралича, отсутствия целеполагания» [39, с. 180]. Власть случайности становится сюжетной метафорой ценностного вакуума, безвременья, в котором и происходит действие всех вампиловских пьес.

2. Лицедейство персонажей.

Критик В. Новиков писал об «Утиной охоте»: «Зилов играет со всеми и каждым. Все и каждый играют с Зиловым. Лицедейство – осознанное и неосознанное выглядывает отовсюду». Но то же самое можно сказать и о других пьесах Вампилова. В «Старшем сыне» у каждого из персонажей свой спектакль: Бусыгин играет роль «блудного сына», Сарафанов изображает, будто он по-прежнему играет в филармоническом оркестре, а не на кладбищах, его дети делают вид, что они об этом ничего не знают, Нина изображает любовь к деревянному Кудимову, Макарская играет, как кошка с мышкой, с

Васенькой, который, в свою очередь, с пылом юности разыгрывает спектакль «пламенная страсть» по отношению к Макарской, а Сильва, тот вообще не на минуту не выходит из шутовского образа. Более сложная ситуация в «Чулимске»: здесь Валентина – единственная, кто живет, не играя, – окружена несколькими мини-спектаклями: Шаманов пребывает в роли разочарованного Печорина, Дергачев и Анна Хороших ежедневно разыгрывают мелодраматические сцены любви и ревности, неглупая Кашкина живет в чеховской роли провинциальной роковой женщины, Пашка мстит всем и каждому за то, что судьба поставила его в роль нежеланного, «нагулянного» ребенка, чужого даже для родной матери, и даже эпизодический персонаж, бездомный якут Еремеев – на самом деле чулимский король Лир, брошенный дочерьми патриарх.

Неразделимость игры и жизни характерна для постмодернистской культуры, но Вампилова вряд ли можно зачислить в ряды постмодернистов. Однако и «его отношение к игре в жизни невозможно свести к какой-то однозначной реакции: с одной стороны, его герои постоянно ищут подлинности в поведении и в человеческих отношениях, стремясь пробить стену лицедейства; с другой стороны, только в игре, шутовстве, непрерывном дуракавалянии реализуется неостребованная жизненная сила вампиловского героя, его азарт, его бьющая через край талантливость – именно энергия игры выделяет этого героя среди окружающих его масок», - замечает А. Арбузов [3, с. 56]. Именно с лицедейством связаны у Вампилова переходы комических ситуаций в трагические, и наоборот. Невозможность разделить игру и жизнь, превращение игры в единственно доступную личности форму душевной активности объясняет, почему более или менее безобидный розыгрыш («Старший сын», «Утиная охота») переворачивает всю жизнь человека, почему непонятное слово «метранпаж», на которое неясно, как реагировать, чуть было не приводит к смерти растерявшегося «актера», и почему банальный мелодра-

матический ход (перехваченная записка о свидании) рушит жизнь Валентины («Прошлым летом в Чулимске»).

3. Система характеров.

Через всю драматургию Вампилова проходит система достаточно устойчивых драматургических типов, по-разному освещаемых в различных ситуациях и конфликтах. Эти характеры образуют устойчивые дуэты. В его пьесах обязательно есть характер юродивого чудака – внесценический неподкупный прокурор в «Прощании», комический Сарафанов в «Старшем сыне», возвышенный Кузаков в «Утиной охоте» (тот, что собирается жениться на «падшей» Вере), трагикомический Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом», трагическая Валентина в «Чулимске». Этому типу противоположен характер циника-прагматика: это Золотуев в «Прощании», Сильва в «Старшем сыне», Саяпин в «Утиной охоте», Калошин в «Случае с метранпажем», все обитатели гостиницы в «Двадцати минутах с ангелом», Пашка в «Чулимске». Наиболее концентрированно этот тип выразился в сухом и деловитом Официанте из «Утиной охоты» (его предшественником был Репников из «Прощания в июне», а комическая версия этого характера представлена серьезным Кудимовым из «Старшего сына» и занудным Мечеткиным из «Чулимска»). Женские характеры, по точному наблюдению М. Туровской, также образуют контрастные пары и даже триады, основанные на против- и сопоставлении полной романтических надежд девушки уставшим и изверившимся женщинам (Нина и Макарская в «Старшем сыне», Ирина – Галя – Вера в «Утиной охоте», Валентина – Кашкина – Анна Хороших в «Чулимске»). Парадокс вампиловской драматургии состоит в том, что все эти очень непохожие друг на друга типы не только вращаются вокруг центрального героя – Колесова, Бусыгина, Зилова, Шаманова – но обязательно являются его двойниками, отражая какую-то грань его индивидуальности. Сам же центральный характер оказывается на перекрестке противоположных возможностей, заложенных в нем самом и реализованных в его окружении. В нем сочетаются

святой и циник, бес и ангел, опустившийся алкаш и преуспевающий прагматик, низменное и возвышенное, трагическое и комическое. Такая конструкция ставит в центр драматургического действия романский характер, незавершенный и незавершимый (отсюда открытые финалы вампиловских пьес), динамичный и противоречивый, характер, который, по знаменитому афоризму Бахтина, «или больше своей судьбы (в данном случае, взятой на себя роли), или меньше своей человечности».

В то же время именно центральный персонаж становится связующим звеном между противоположными типами. Благодаря ему, все они включены в некий шутовской хоровод, где герой примеряет на себя все возможные маски, а противоположные друг другу характеры – через него, как через общий знаменатель – находят неожиданную взаимную близость. Святой оказывается не меньшим грешником, чем окружающие (Сарафанов бросил любимую женщину, Хомутов – мать). В разочарованных матронах угадываются силуэты юных и наивных возлюбленных, какими они были в прошлом, до встречи с центральным героем (или другим «аликом», как саркастически определяет этот тип Вера из «Утиной охоты»), а романтических джюльетт неизбежно ждет судьба их старших подруг.

Таким образом, система характеров театра Вампилова, с одной стороны, воплощает трагикомедийную ситуацию распада устойчивых ценностей, всеобщей моральной текучести и зыбкости: дело не в том, что кто-то плохой, а кто-то хороший, кто-то прогрессивный, а кто-то отсталый, здесь в буквальном смысле «век вывихнул сустав». С другой стороны, так создается определенное философское единство: каждая пьеса Вампилова демонстрирует весь спектр возможных человеческих позиций в данной ситуации, а его центральный герой на протяжении всей пьесы совершает свой индивидуальный выбор, соотнося себя с каждой из альтернатив – и, как правило, отторгая их все. Все это позволяет нам говорить, что драматургия А.В. Вампилова в своей ос-

нове имеет экзистенциальные мотивы, которые нашли выражение прежде всего в таких пьесах, как «Старший сын» и «Утиная охота».

ГЛАВА II. Система экзистенциальных мотивов в драматургии А.В. Вампилова

2.1. Особенности экзистенциальных мотивов в драме «Старший сын»

Пьеса «Старший сын» (1967) заявлена А.В. Вампиловым по жанру как комедия. Однако комедийной в нем выглядит только первая картина, в которой два молодых человека, опоздавших на электричку, решают найти способ переночевать у кого-нибудь из жителей и приходят в квартиру Сарафановых.

Неожиданно дело приобретает серьезный оборот. Глава семейства простодушно признает в Бусыгине старшего сына, так как двадцать лет назад у него действительно был роман с одной женщиной. Сын Сарафанова Васенька даже видит внешнее сходство героя с отцом. Так, Бусыгин с приятелем входят в круг семейных проблем Сарафановых. Выясняется, что жена давно ушла от музыканта. А дети, едва повзрослев, мечтают выпорхнуть из гнезда: дочь Нина выходит замуж и уезжает на Сахалин, а Васенька, не успев окончить школу, говорит, что едет в тайгу на стройку. У одной — счастливая любовь, у другого — несчастная. Дело не в этом. Главная мысль состоит в том, что в планы выросших детей не вписывается забота о пожилom отце, человеке чувствительном и доверчивом.

Категория вины пронизывает все уровни пьесы «Старший сын». Экзистенциальный мотив вины здесь становится сюжетообразующим. «Сверхвина» Бусыгина - обман семейства Сарафановых - возникает после того, как Сильва придает конкретное значение метафоре «страждущий брат». Сильве, по замечанию Е. Стрельцовой, «известны боль и безрадостность домашнего очага, поскольку он сам их испытал» [45, с. 188], поэтому именно он решает обмануть старика (*Сильва*. ...Гусь! Все они гуси. Твой, видать, был

такой же <.. .> почему бы этому слегка не пострадать за того. Тут все справедливо, по-моему» [8, с. 84]). Из внесценической предыстории становится понятной причина такой реакции. Атмосфера в семье Сильвы гнетущая: отец виноват перед сыном в том, что стыдится своего отпрыска (*Сильва*. ...На работе, говорит, испытываю из-за тебя эти... неловкости [8, с. 75], сын перед отцом - в том, что заставляет родителя испытывать эти самые «неловкости».

Сарафанов почти без колебаний признает свое отцовство. Во-первых, Бусыгин появляется в тот момент, когда члены семьи Сарафановых не понимают друг друга, обижены и недовольны: Васенька, отчаянно влюбленный в Макарскую, решает уйти из дома; Нина собирается уехать на Сахалин с будущим супругом. Сарафанов обижен на детей за то, что они «бегут», но, с другой стороны, он не в силах их удержать, потому что чувствует свою вину перед ними: Сарафанов считает себя неудачником, поэтому так тщательно скрывает место своей работы. Во-вторых, принципы жизни, своя собственная философия не позволяют Сарафанову усомниться в новоявленном сыне. Сарафанов живет в мире, где «все люди - братья»; он - «блаженный», «святой человек», для которого естественно следование, возможно, неосознанное, христианским заповедям, а отклонение от них является грехом. «Этот папаша - святой человек.... Нет уж, не дай-то бог обмануть того, кто верит каждому твоему слову», - говорит Бусыгин [8, с. 91].

Е. Бурлина называет таких героев «чудиками». «Глядя на мир удивленно, не видя его скрытых «деловых» пружин, чудики выворачивают неестественную суть обычного, того, что воспринимается как «нормальное» [7, с. 39]. Традиционная для культуры роль дурака дополнена мудрой инфантильностью чудиков в житейских вопросах. Такой герой задает временное и, шире, жанровое решение, одновременно бытовое и притчевое,

текущее в разных временных и пространственных координатах: здесь и там, сегодня и всегда.

«В мире Достоевского, - пишет В.В. Иванов, - «чудик», как и «идиот», синонимы слову «юродивый». Юродивый герой воплощает в себе этическое и эстетическое. Это тот «положительный герой», в образе которого автор стремится выразить теплоту, используя его для высказывания важнейших своих идей. Такой герой должен быть симпатичным, используя комизм и наивность, искренность и нравственную чистоту, граничащих с инфантилизмом и безумием» [21, с. 204.].

А. Вампилов в своих пьесах ставит вечные вопросы, его произведения пронизаны аллюзиями к священному писанию. Сам материал «навязывает» методологию исследования в логике христианских представлений.

Всю свою жизнь Сарафанов пишет кантату «Все люди - братья». Именно в этой формуле и заключается смысл его жизни и, по его мнению, смысл жизни каждого человека. Он понял высшую истину. Эту же истину понял и Бусыгин. И только тогда, когда Бусыгин узнал, по каким законам живет «праведник», «блаженный», «святой», произошло его «перерождение». Он действительно становится сыном Сарафанова, сродненным с его душой.

Однако нельзя винить старого чудака за его маленький грех - ложь. Часто правда может стать смертельной, а ложь нужна «во спасение». Поэтому нельзя упрекать и детей Сарафанова за то, что они обманывают отца, делая вид, что не знают, где тот работает. Зато смело можно обвинить правильного и честного Кудимова за его жестокую правду - факты. Подобной правдой можно убить человека, разрушив единство семьи. Существуют некие нравственные нормы, нарушение которых не будет являться правовым нарушением, но при этом явно будет грехом перед Богом.

Мотив огня как возрождающей, воскрешающей силы реализуется в пьесе А. Вампилова «Старший сын». Именно после поджога Васенькой дома

Макарской, не пожелавшей ответить взаимностью на любовь подростка, происходит окончательное прояснение ситуации: Бусыгин признается в том, что он не кровный сын Сарафанову, а Сарафанов, в свою очередь, признает Бусыгина своим старшим сыном по духу. Более того, происходит духовное единение семьи:

«Сарафанов. То, что случилось, - все это ничего не меняет. Володя, подойди сюда ...Бусыгин подходит. Он, Нина, Васенька, Сарафанов - все рядом. Макарская в стороне. Что бы там ни было, я считаю тебя своим сыном. (Всем троим.) Вы все мои дети, потому что я люблю вас. Плох я или хорош, но я вас люблю, а это самое главное» [10, с. 137].

Реализуется еще одно представление об огне как о начале, которое объединяет семью, является ее покровителем (домашний очаг) [33, с. 667]. Это значение огня сближает пьесы Вампилова и Чехова: уже в названиях авторы дают указания на родственные отношения персонажей («Три сестры» и «Старший сын»).

Однако в «Старшем сыне» сцена пожара в первую очередь - это обыгрывание метафоры «сгореть от любви», которая восходит к мифологическому сознанию древних славян [33, с. 284], что отражено в обрядах и заговорах, в которых огонь уподоблялся любовному пожару. Сильва буквально сгорает от любви («*Лицо у него в саже. Одежда на нем частично сгорела, в особенности штаны. Он слегка дымится*» [8, с. 134]). Васенька фигурально сгорает от любви, но буквально поджигает.

Как и у Чехова, экстремальная ситуация заставляет героев показать истинное свое лицо. Пострадавший Сильва открывает правду присутствующим, косвенно характеризуя при этом себя: отказывается от любви к Макарской («*Какая любовь? <...> В гробу я видел, такую любовь*» [8, с. 135]); Сарафановым объявляет, что Бусыгин им не родственник: «*И между прочим (Нине), он тебе такой же брат, как я ему племянница <...> А вы, папаша, если вы думаете, что он вам сын, то вы крупно заблуждаетесь*»

[8, с. 136]. После этого Бусыгин сам развенчивает миф о себе, кается, одновременно разрушая иллюзии всей семьи («Я вам не сын» [8, с. 136]). Однако катастрофы не происходит, потому что в домашнем «очаге» разгорелся «огонь» любви. Для Сарафанова все, кого он любит, - дети («Вы мои дети, потому что я люблю вас» [8, с. 137]). Значения огня как силы, объединяющей семью, общину людей, символизирующей устойчивость социума [33, с. 667], отражается и в заглавии «то ли кантаты, то ли оратории», которую всю жизнь сочиняет Сарафанов: «Все люди - братья». В данном случае слово «братья» может быть истолковано двояко. С одной стороны, братьями называют кровных родственников, членов одной семьи, с другой - единомышленников, родственников по духу.

Сарафанов стесняется признаться детям, что играет не в оркестре, а на похоронах и танцах, и он уверен, что «каждый человек рождается творцом, каждый в своем деле и каждый по мере своих сил и возможностей должен творить, чтобы самое лучшее, что было в нем, осталось после него <...> Я выскажу самое главное, только самое главное! Я должен это сделать, я просто обязан, потому что никто не сделает это, кроме меня» [8, с. 93-94]. Это роднит вампиловского героя, например, с героями Чехова, которые хотят работать, чтобы «настала новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее - и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» [8, с. 459].

Семантика внесценического компонента (пожара) и своеобразное преломление категории вины в структуре пьесы «Старший сын» дают основание усомниться в том, что в жанровом отношении пьеса является комедией. Именно такое жанровое определение дал пьесе «Старший сын» автор.

Завязка пьесы происходит в тот момент, когда Бусыгин, ищущий вместе с Сильвой предлог, чтобы где-нибудь заночевать, говорит: «Брат

страждущий голодный, холодный стоит у порога...» [8, с. 133]. Сильва подхватывает брошенную фразу и представляет Бусыгина как родного сына и брата семье Сарафановых: «Все дело в том, что он твой (Васеньки) родной брат. А Андрей Григорьевич Сарафанов - его отец» [8, с. 133]. После недолгих колебаний Сарафанов признает Бусыгина своим сыном: «Нина! У меня никакого сомнения! Он твой брат» [8, с. 133]. Далее наступает период полного взаимопонимания, когда Бусыгин и Сарафанов оба ведут и ощущают себя как настоящие сын и отец.

Идиллию нарушает Сильва, который в порывах злости говорит: «А вы, папаша, если вы думаете, что он ваш сын, то вы крупно заблуждаетесь». Затем следует признание Бусыгина: «Я вам не сын». Сарафанов не желает в это верить: «То, что случилось, - все это ничего не значит. Что бы там не было, а я считаю тебя своим сыном... Ты - настоящий Сарафанов! Мой сын! И при том любимый сын!» [8, с. 109].

Отсюда видно, что завязка - это не ситуация как таковая, но «слово» - слова Бусыгина о «страждущем брате». Развитие действия - всеобщее признание Бусыгина братом и сыном. Кульминационный момент - вынужденное признание Бусыгина в том, что он не сын. Развязка - укрепление Бусыгина как «сына» в семье Сарафановых.

Завязка, таким образом, это результат акта деметафоризации. Назвавшись «страждущим братом»; Бусыгин в начале пьесы вынужден стать на время «братом». А в развязке его положение как брата становится фактом, он действительно становится членом семьи Сарафановых, то есть в данном случае развязка не контрастна завязке, как в «чистой» комедии, а представляет собой особый тип соотношения, не укладывающийся в традиционную жанровую схему.

Сложнее дело обстоит с героями, а отсюда и с жанром пьесы А. Вампилова «Старший сын». Васенька из-за любви к зрелой женщине совершает поджог дома Макарской. Макарская, объект поклонения

Васеньки, не воспринимает любовь подростка серьезно. Это становится для мальчика трагедией, конфликт углубляется еще и тогда, когда из-за этой любви происходит разлад в семье.

Пьеса А. Вампилова, наполненная философским смыслом, уже не может считаться «чистой» комедией. Об этом свидетельствует и многозначный образ огня, который имеет мифологическую наполненность (огонь как символ очищения). Семантика образов «сабля», «атака» такой мифологической наполненности не имеет.

Мотив встречи отца и сына - характерный мотив для комедии, которая изначально создавалась как пародия на трагедию. Но пьеса не воспринимается читателями-зрителями как пародия, так как здесь есть некоторые элементы, которые «автоматически» снимают пародийный план. Например, удвоение мотива «сына». В пьесе существуют два сына Сарафанова: Васенька, в действительности родной сын Сарафанова, и Бусыгин, становящийся родным «сыном» в финале пьесы.

Кроме того, при внешнем тождестве завязки и развязки в финале пьесы герои предстают перед зрителями-читателями не такими, какими были в исходной ситуации. В начале пьесы Бусыгин - нагловатый молодой человек, который выдает себя за «сына» только для того, чтобы найти ночлег. В финале - духовно породненный с Сарафановыми, истинный «сын» своего отца.

Возникает особая драматическая ситуация, которая интересна тем, что до конфликта как такового, открытого, между Бусыгиным и Сарафановым, дело не доходит. Конфликт возникает только в душе Бусыгина. Это обусловлено включением в основной, «явный» сюжет нескольких «тайных», часть которых относится к так называемым «бродячим сюжетам».

Сюжет строится на пересечении нескольких экзистенциальных мотивов, один из которых мотив маски ориентирован на узнаваемость вечных, общечеловеческих, бытийных ситуаций и проблем. Внутренняя

структура пьесы вся как бы пронизана темами мировой драматургии, причем они в данном случае «вывернуты наизнанку»: сын находит своего отца (в данном случае не сын и не отца), неузнанный брат полюбил свою неузнанную сестру; он вступается за честь сестры (в данном случае не брат и не сестра, и в данном случае на честь сестры никто не покушался), юноша оказывается спасен своим братом, старик-отец - своим изгнанным, но верным сыном и так далее.

Второй мотив, на котором строится сюжет, это библейский мотив, притча о Блудном сыне. Сложные, синтетические жанры, по мнению А. Васильева, несомненно, связаны с мифом. В тяготеющих к философскому обобщению произведениях миф, притча используются для большей экспрессивности в воплощении картины бытия, новых ее закономерностей. Задачу художника формирует не миф, но насущные общечеловеческие противоречия бытия. «Историческое сознание художника наших дней обращается к мифу как способу донесения новых смыслов, как к приему, как к условности» [12, с. 87].

В хронотопе пьесы «Старший сын» специфически сопоставлены разные временные периоды. Бытовое настоящее время (1960-е годы, «поздний весенний вечер», предместье) проецируется на некое мифологическое, «иное» время (времена Иисуса Христа). В библейской притче Блудный сын после долгих скитаний, «обновленный» и принявший Христа, возвращается домой. Он понял истинный смысл человеческой жизни - жизнь в любви к ближнему. Это идея всей притчи.

Активно разрабатываемая в настоящее время христианская методология имеет основание. Она позволяет через язык, оперирующего христианскими понятиями, выявить мироощущение персонажей.

Бусыгин, изначально не родной семейству Сарафановых, не знает в начале пьесы законов и принципов, по которым оно живет. Сначала он кажется таким же, как и его случайный приятель Сильва: «У людей толстая

кожа и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят или посочувствует. Их надо напугать или разжалобить». Но друзья быстро нашли человека, у которого «тонкая кожа» - это отец семейства, Сарафанов.

«Все люди - братья» - это закон жизни Сарафанова. Именно так называется его сочинение, «то ли кантата, то ли оратория», труд всей его жизни и жизнь, положенная в основу его произведения. Это - закон, по которому живет он сам и должны жить все люди, ведь «все люди - братья» Для Сарафанова не важно, какого жанра его произведение, главное - его мысль. По его мнению, «каждый человек в своем деле и каждый по мере своих возможностей и сил должен творить, чтобы самое лучшее, что было в нем, осталось после него.

Каждый человек рождается творцом». «Мне надо завершить одну, всего одну вещь! - говорит Сарафанов. - Я выскажу главное. Я должен это сделать, я просто обязан, потому что никто не сделает это, кроме меня».

Сарафанов несет в себе особую функцию, возложенную на него Творцом. Недаром в пьесе его называют «блаженным», «сумасшедшим», «святым», «чудным». Он - «блаженный», «юродивый», чьими устами говорит Господь. Он - проповедник: самым главным делом в его жизни становится слово. Он, как истинный блаженный, живет вне времени и вне пространства. Он далек от действительности, столкновения с которой болезненно переживает. Слово героя не остается неслышанным. Всегда находятся те, которые способны под влиянием этого слова изменить свою жизнь. Он - младенец, чьими устами глаголет истина: «...я размышлял о жизни. Так что ни говори, а жизнь всегда умнее нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь милостива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прошел с чистым сердцем, она всегда утешит». Для Сарафанова не существует врагов, он любит всех: «Вы все мои дети, потому что я люблю

вас». Поэтому так естественно для него название оратории «Все люди - братья».

Мотив «братства», объединяющий Бусыгина с семьей Сарафанова, положенная в основу сюжета притчи о Блудном сыне, потенциальная возможность её повторения, мифологичность образа огня, необычность расстановки действующих лиц и, наконец, образ главного героя - «блаженного» Сарафанова - дают возможность сделать вывод, что пьеса «Старший сын», отталкиваясь от жанровых канонов комедии, сближается с жанром, тяготеющим к философскому осмыслению бытия с морализаторской установкой, то есть к жанру притчи.

Жанр вампиловской пьесы усложняется своеобразным удвоением: в пьесе есть намеки на возможное повторение притчи о Блудном сыне. Младший сын Сарафанова, Васенька, совершает поджог дома Макарской. Его любовь еще полудетская, а месть и ревность уже взрослые. В возрасте Васеньки все происходит всерьез и все в полную эмоциональную силу. Ему нужно самоутверждение, и он добивается признания своей взрослости, даже таким, хулиганским способом. Васенька решает уйти из дома, то есть возникает возможность повторением сюжета о Блудном сыне. Но этого не происходит, потому что рядом оказывается «старший брат», который своим примером (как заново обретший родной дом Блудный сын) подсказывает Васеньке, что все лучшее есть в его родном доме, где живут по законам добра и любви, где «все люди - братья».

Итак, в пьесе «Старший сын» мы можем наблюдать систему экзистенциальных мотивов, важнейшими из которых являются мотив одиночества, вины, маски, братства и «возвращение блудного сына». Данные мотивы реализуются посредством покаяния героев перед собой и перед окружающими.

2.2. Мотивы экзистенциализма в пьесе «Утиная охота»

К экзистенциальному осознанию *своей* виновности в том, что жизнь «пропала», приходит и Виктор Зилов в «Утиной охоте». Покаяния героя вышеупомянутой вампиловской пьесы происходит в сценическом и во внесценическом пространстве: Бусыгин кается в своих грехах перед другими персонажами пьес, и свидетелями этому становятся зрители-читатели. В случае с Зиловым сложнее. Раскаяние героя представляет собой цепь навязчивых воспоминаний, которые, однако, не случайно всплывают в памяти Виктора.

Композицию пьесы составляет особое расположение двух временных планов - плана прошлого и плана настоящего. Особая функция плана настоящего в том, чтобы вызвать к жизни прошлое, так как возникновение картин из прошлого мотивировано настоящим. Главный герой, столкнувшись с атрибутами смерти (траурный венок), начинает перебирать в памяти такие моменты из своей жизни, которые могли бы объяснить, почему друзья объявили его мертвым. Но в ходе своих воспоминаний Зилов убеждается в том, что вся его прошлая жизнь - это постепенное умирание. Таким образом, план настоящего нужен для того, чтобы обозначить те болевые точки в душе Виктора, которые заставляют его заново раскручивать свиток мучительных воспоминаний. Каждая новая картина из прошлого - это новая ступень постижения истины героем. Зилов не просто вспоминает, а переоценивает свою жизнь. В конечном итоге это приводит его к желанию застрелиться, «довести дело до конца», из объявленного мертвым стать мертвым фактически. Картины из прошлого Виктора нужны автору не только для того, чтобы показать, как и чем жил его герой, но и для того, чтобы сам Зилов пропустил через свое сознание свои прошлые поступки и сам дал оценку своей жизни.

Зилов, находящийся в настоящем, погружается в прошлое, находясь одновременно в двух временных мирах. Вместе с ним свидетелями его прошлой жизни становятся и зрители. Для них перемещение во времени происходит с помощью игры светом.

В пьесе упоминание об источниках света есть, во-первых, в речи героев и, во-вторых, в ремарках. Наиболее очевидным для зрителей и значимым для построения произведения является свет, указание на который дается Вампиловым в ремарках.

«Свет соединяет пространство и время, является основным из выразителей мизансцены, поскольку он сопровождает действие и составляет его суть, определяя развитие» [42, с. 210]. Свет в «Утиной охоте» является основным принципом организации всей пьесы.

Смена картин (термин «картина» здесь употреблен в значении «отрывок, отрезок жизни Виктора Зилова») обозначена автором в ремарках, где свету отведена главная роль. Погашение света знаменует собой окончание одной картины и начало следующей. Выключение освещения в определенный момент нужно не только для смены декораций, но и как указание на то, что следующая картина будет принадлежать иному временному плану. Зрителями такая игра со светом воспринимается как неотъемлемая часть спектакля. Герой же реально не видит затемнения сцены, но мгновенное «затемнение» происходит в его сознании, во время которого начинает работать его память.

Секундное затемнение сцены - это мгновение, которого достаточно, чтобы возникло очередное воспоминание, это период власти над Зиловым каких-то необъяснимых сил, которые заставляют вспоминать, переживать, мучиться.

Первое затемнение сцены происходит в тот момент, когда возникает видение Зилова. Виктор получает от своих приятелей траурный венок с надписью «Незабвенному, безвременно сгоревшему на работе Зилову

Виктору Александровичу от безутешных друзей». Слово *друзья* в этой сцене является ключевым. Именно оно вызывает в воображении героя картину, в которой товарищи недоумевают по поводу его кончины. А слова Виктора непосредственно перед ремаркой: «Так... Значит пошутили и разошлись» настраивает читателей-зрителей на шуточную окраску видения. Заканчивается эта сцена «скидыванием» друзьями денег на венок Зилову. Ремаркой: «Прожекторы гаснут,... в темноте слышен звон монет» автор обрывает видение Виктора и выводит его из задумчивого состояния, а звон монет в темноте словно отрезвляет героя, возвращает его в реальность (и зрителей вместе с ним).

«Затем освещается вся сцена». Виктор пытается узнать, зачем друзья так зло подшутили над ним, поэтому звонит Вере на работу. Но она занята. Зилов погружается в задумчивость. Ремарка «Свет на сцене гаснет» обозначает начало *первого воспоминания*.

Так как *воспоминание* начинается после неудачной попытки поговорить с Верой, которая всех приятелей Зилова называла «аликами», то в памяти Виктора всплывает картина из прошлого, когда в кафе «Незабудка» собираются все «алики»: Кузаков, Саяпин, Официант, Кушак и «алик из аликов» Зилов. Герой всех приглашает на новоселье.

Следующее затемнение переносит Виктора, а вместе с ним и зрителей, в новую квартиру Зилова. Во время веселого застолья Валерия спрашивает у героя, что он «больше всего любит». Оказывается, что Виктор не может ответить. Зилов задумывается над тем, а любит ли он действительно кого-нибудь или что-нибудь: жену, друзей, любовницу, работу. Следующая часть *первого воспоминания*, которая возникает с помощью затемнения сцены, отвечает на этот вопрос: над начальством, в лице Кушака, Зилов издевается; про друзей говорит, что они ему надоели; отношение его к жене становится понятным после разговора с Галиной о ребенке: Зилову абсолютно безразлично, будет он или нет.

И снова затемнение сцены выводит Виктора из состояния воспоминаний. Герой опять тянется к телефону, чтобы позвонить Кузакову или Саяпину. Но и их нет на месте. Со словами «Работнички...» Зилов бросает трубку. Затемнение сцены открывает *воспоминание второе*.

Зилов вспоминает, каким он был «работничком»: халатным, решающим все проблемы с помощью монеты. Получив письмо от отца с просьбой приехать, смеется над «старым дураком». Возможно, что именно это воспоминание всплыло в памяти Зилова и потому, что тогда он в первый раз встретил Ирину, которая по ошибке зашла в контору и которую он впоследствии потерял, хотя думал, что с ней, с этой «святой» девушкой, он мог бы быть счастлив. К тому же из этого воспоминания становится видно читателям-зрителям, что Зилов, пока еще неосознанно, понимает, что трещина между ним и женой уже образовалась (Галина звонила мужу на работу, чтобы сообщить о ребенке, а Виктор был безразличен к её радости), и это потом приведет к их окончательному разрыву.

Зилов вспоминает, возможно, такие моменты из своей жизни, которые, уже после переоценки их в настоящем, он определяет как недостойные, приведшие его к теперешнему состоянию. Герой, охваченный воспоминаниями, начинает злиться на себя. Фраза «Пошутили, мерзавцы...», которую он говорит после окончания второго воспоминания, выдает его взвинченное состояние. И снова он тянется к телефону и срывается на женщину из бюро погоды.

Следующее *воспоминание* является как бы продолжением предыдущего, из которого становится понятно и Зилову, и зрителям, что никогда уже не наладить прежних отношений между мужем и женой: уже не вернешь потерянного ребенка (Галина сделала аборт) и не вернешь «того» вечера (Зилов забыл «главные» слова).

С помощью затемнения сцены Виктор перемещается в настоящее. Героя угнетают нерадостные мысли о его отношениях с женой, да еще

друзья преподнесли «хороший» подарочек, поэтому и возникает у Зилова желание побыстрее отправиться на охоту, чтобы забыться, уйти от проблем, заполнить хоть чем-нибудь внутреннюю и внешнюю пустоту. С этой целью он звонит Диме:

«Зилов: Дима! Что, если поехать сейчас?...» [8, с. 164].

Зилов чувствует, что его поведение оттолкнуло от него всех, и поэтому, ранее не нуждающийся ни в ком человек, с «волнением» (ремарка) спрашивает у официанта, как он к нему относится. И тут же констатирует: «После вчерашнего я остался один... Нет, чувствую, что один» [8, с. 165].

Но один Зилов остался не только «после вчерашнего», а еще раньше, и он это понимает. Поэтому закономерно *воспоминание следующее*, из которого становится видно, что дружба между товарищами длится только до тех пор, пока дело не касается личной выгоды. Желая выгородиться перед начальством, Саяпин фактически предаёт Зилова, перекладывая всю ответственность за «липовую» статью на Виктора. Да к тому же в тот день приходит телеграмма с известием о смерти отца. После затемнения возникает продолжение этого *воспоминания*. Перед отъездом на похороны в кафе к Зилову приходит Ирина. Только сейчас, в реальности, Виктор до конца осознал, что эта чистая девушка по-настоящему любила его, а он её обманывал. Обманывал, как очередную любовницу, как жену, когда возвращался поздно домой. Поэтому, отбросив воспоминания, Зилов спешит дозвониться до Ирины, пытается удержать то искреннее, что еще осталось в его жизни. Но пока он ждет ответа из общежития, следующее воспоминание одолевает его. Зилов понимает, что только Ирина осталась в его жизни, потому что Галина бросила его. Телефонные звонки, раздающиеся в темноте, заставляют героя очнуться и узнать, что и Ирина ушла от него. И мысль об охоте как о спасении от тяжелых раздумий и одиночества снова возникает в его голове. Он звонит официанту:

«*Зилов*: Нет, больше не могу... Нет, ждать не буду... Не могу... Да прямо сейчас... Да, по дождю... Как-нибудь...» [8, с. 170].

Телеграмма с «соболезнованиями по поводу преждевременной кончины... лучшего друга» заставляет Зилова снова вспоминать.

Сцена затемняется. В мыслях Виктора возникает вчерашний вечер в кафе, когда герой срывает с себя и других маски лицемерия, и разгоняет всех фальшивых друзей и подруг. Слово «покойничек» и синонимичные ему определения лейтмотивом проходят по всей этой сцене. И когда Виктор выходит из воспоминаний, мысль о физической смерти начинает преследовать его. После «секундного затемнения» на сцене появляется *видение* Зилова, как и в первой картине. Но оно уже имеет трагическую окраску. Виктор представляет, как могли бы вести себя его знакомые в случае его настоящей смерти. После следующего затемнения, окончательно утвердившись в мысли о смерти, Зилов звонит Диме и отказывается от охоты:

«*Зилов*: Раздумал... У меня другие планы... Да, другое место... Да вот хочу тебя пригласить... На поминки... На мои...» [8, с. 173].

Но самоубийству не суждено было случиться. Зилов окончательно понимает истинную цену своей жизни. Последнее его решение - ехать на охоту. Такой поступок Зилова может быть истолкован в логике представлений философии экзистенциализма.

Будучи продуктивным культурогенным фактором эпохи, экзистенциализм определял духовные поиски интеллигенции, оказал сильное влияние на искусство в целом и на литературу в частности. Как известно, многие экзистенциалисты развивали свои идеи в художественных произведениях. Зачастую отправной точкой для развития сюжета был духовный кризис, в котором оказывался герой. Все последующие события - это попытки персонажа сделать выбор, принять какое-либо решение, чтобы выйти из данного состояния.

Душевный разлад мог определяться такими понятиями, как страх, «экзистенциальная тревога», тошнота, скука. Так или иначе в основе лежит осознание героем Вампилова того факта, что жизнь - это, по сути, череда бессмысленных, однообразных событий, наиболее важными из которых являются моменты рождения и смерти. Однако момент рождения не дано прочувствовать человеку - значит, есть реальная возможность попробовать «познать» смерть. Следовательно, один из вариантов «окончания» жизни экзистенциального человека - самоубийство, способ уйти от абсурдного бытия в небытие. Итак, постижение универсальной бессмысленности человеческой жизни влечет за собой ситуацию выбора: либо снова погружение в механистическую обыденность, либо самоубийство как признание своей неспособности что-либо изменить, когда человек, здраво оценивая абсурдность своего существования, продолжает жить.

Подобная пессимистическая настроенность была свойственна западноевропейской литературе («Тошнота» и «Мухи» Ж.-П. Сартра, «Чума», «Посторонний», «Калигула» А. Камю и т.д.), но чужда советской с ее незыблемой верой в прекрасное коммунистическое будущее, строителем которого является положительный во всех отношениях герой.

Нельзя с уверенностью говорить о том, что на творчество А. Вампилова прямое влияние оказали работы основоположников экзистенциализма - А. Камю и Ж.-П. Сартра. Произведения французских философов стали публиковаться в России лишь в конце 80-х годов, когда советского драматурга уже не было в живых. Однако выдержки из «Записных книжек» Вампилова, являющихся, по сути, своеобразным дневником, дают возможность понять душевное состояние писателя, созвучное экзистенциалистскому мироощущению.

В пьесе «Утиная охота» нет прямых экзистенциалистских деклараций, но есть некое экзистенциальное ощущение, пронизывающее все уровни текста. Сюжетом пьесы является мучительный поиск героем самого себя,

переоценка им своей жизни, и итоговое решение совершить самоубийство. Именно проблема суицида, по мнению А. Камю, есть «одна по-настоящему серьезная философская проблема» [22, с. 223].

Уже в первой ремарке, описывая внешность и манеры героя, автор характеризует Виктора как экзистенциального человека, используя ключевые для экзистенциалистов понятия: «...и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и *скука*, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда...» [8, с. 141]. Автор знакомит зрителей/читателей со своим героем в тот момент, когда Зилон «перестает понимать шутки» [8, с. 144], когда «не хочет. Желания не имеет» [8, с. 184] чем-либо заниматься, когда он подобен «девчонке совсем молодой, а душе его тысяча лет» [8, с. 175], то есть тогда, когда Виктор уже готов к осознанию экзистенциальной абсурдности бытия и определению своего места в мироустройстве. Толчком для последующих «метаморфоз» Зилова становится «подарок» друзей.

Столкнувшись с атрибутом смерти - траурным венком, герой начинает вспоминать. Пьеса строится на смене двух временных планов, прошлого и настоящего. Однако Зилон пытается остановить волну нахлынувших воспоминаний, вернуться из былого и время от времени хватается за телефонную трубку, как за нечто реальное. Дозвониться до приятелей необходимы Виктору, чтобы убедиться: он находится, так сказать, здесь и сейчас - в своей квартире дождливым днем.

Трактуя человеческое существование в контексте трех временных измерений (прошлое - настоящее - будущее), швейцарский психиатр Бинсвангер, создатель экзистенциального анализа, полагал, что симптомы невротического расстройства возникают тогда, когда из-за преобладания одного из трех временных модусов происходит сужение внутреннего мира личности и ограничение горизонта ее экзистенциального видения. По

Бинсвангеру, особую роль в возникновении невроза играют уменьшение или исчезновение открытости личности будущему.

В пьесе представлены, в принципе, все три временных измерения: прошлое - воспоминания, настоящее - один день из жизни Виктора, проведенным в полумраке квартиры, и будущее - мечта о предстоящей охоте.

Однако за окном идет дождь, поездка на охоту откладывается на неопределенный срок, а значит, будущее отдалается. «Уверенный в своей физической полноценности», а потому «свободный» [8, с. 141], Зилов оказался зависим от стихии. Дождь «приговорил» Виктора к временному заключению в пустой квартире, как чума из одноименного романа А. Камю, превратившая целый город в огромную тюрьму, а всех жителей Орана - в узников. По своей природе и последствиям дождь не тождествен чуме, однако данное сопоставление возможно в силу того, что в произведениях Камю и Вампилова стихии равны функционально. Кроме того, и у Вампилова, и у Камю есть намеки на то, что стихии были посланы небом в качестве кары за отказ людей от Бога: «Братья мои, вас постигла беда, и вы ее заслужили <...> Вы знаете теперь, что пора подумать о главном» («Чума») и «Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...» [8, с. 183]. Любопытно, что в раннем варианте «Утиной охоты» (где Виктор носит фамилию Рябов) герой воспринимает дождь и как наказание, и как очищение и даже спасение, потому что он дает возможность все «начать с начала»:

«Р я б о в . <.. .> Это ливень. Он долго не продержится.

И р и н а . А если он никогда не кончится?

Р я б о в . Так не бывает. Никогда еще не было... Впрочем, однажды дождь лил сорок дней. Был такой случай...

И р и н а . Когда?

Рябов. Давненько... Да, это было неплохое мероприятие. Все затопило водой, все, к чертовой матери. Весь мир. Спаслась только одна семейка... Разве ты никогда об этом не слышала?

Ирина. О чем?

Рябов. О потопе.

Ирина. Ах, об этом. Да, я знаю: Ноев ковчег, гора Арарат и что там еще?

Рябов. Все. Потоп, ковчег и Арарат. Все для того, чтобы начинать сначала. Ты знаешь, мне это подходит. (*Поднялся, подошел к окну.*) Пусть льет сорок дней. *Я не против*» [8, с. 186].

О спасении говорит и проповедник Панлю в «Чуме», рассказывая об «абиссинцах христианского вероисповедания», которые «видели в чуме вернейшее средство войти в царство небесное и приписывали ей божественное происхождение» [8, с. 185]. Однако спасение Рябова и Панлю разного рода. Панлю важно очистить душу, чтобы попасть в царство Божие, Рябову потоп нужен, чтобы «начать сначала» на земле. В любом случае стихии дают почувствовать героям, что свобода не зависит от их воли:

Дождь заставил Зилова испытать страх отмены столь долгожданной охоты. Испуг Виктора из-за того, что его мечта может не реализоваться, перерастает в экзистенциальный страх из-за неясности будущего вообще. Герой оказался «заброшенным», отрезанным от своего идеального мира, и Зилову больше ничего не остается, кроме как ждать хорошей погоды и вспоминать события из прошлого, которые могли бы объяснить, почему приятели назвали его мертвым, - иначе говоря, познавать истину.

Такую ситуацию К. Ясперс, немецкий философ, один из основоположников экзистенциализма, назвал «пограничной ситуацией случая» [50, с. 378]. Человек в моменты потрясений постигает истинный смысл и пафос бытия. Но это происходит только тогда, когда личность осознает хрупкость, конечность существования индивидов.

Уже в начале пьесы, в настоящем, разговаривая по телефону с Димой о будущей охоте, Зилов начинает сомневаться, жив ли он на самом деле: «Зилов. <...> Умер? Кто умер?... Я?... Да *вроде бы* нет... Живой *вроде бы*...» [8, с. 142]. Похоронный венок от «безутешных друзей» углубляет его сомнения.

Одновременно с воспоминаниями приходит понимание никчемности, бесцельности, пустоты, абсурдности существования Зилова и его окружения. А. Камю писал, что «помимо человеческого ума нет абсурда...» [22, с. 243]. Абсурд возникает в тот момент, когда человек, совершавший «механистические» действия (просыпался, работал, спал, снова просыпался, и снова работал, и т.д.), однажды задается вопросом «зачем?». Это тоже «пограничная ситуация», когда человек находится как бы на рубеже двух миров, двух состояний: он уже не такой, каким был прежде, но еще и не «другой», «новый».

Подобные «пограничные ситуации» прослеживаются на нескольких уровнях пьесы. Ее композиция строится на последовательном чередовании планов прошлого и настоящего, поэтому герой вынужден балансировать между реальным моментом его существования и воспоминаниями. Единственное, что *делает* Зилов, это звонит по телефону. Телефон, по мнению Е. Фарыно, «носитель неких запредельных знаний и контактер с запредельностью», он «связывает реальность этого мира со сверхреальностью этого же мира» [48, с. 317]. Таким образом, телефон - своеобразная граница между «тем» и «этим» мирами.

Телефон для Зилова - это единственная возможность связаться с внешним миром. Но любопытен тот факт, что все телефонные звонки делает сам Виктор (Диме, Вере, Кузакову, Саяпину, в бюро погоды, в приемную комиссию, в общежитие), ему же не звонит ни один из его приятелей, кроме загадочного «кого-то». То есть Зилов сознательно, постоянно ищет контакт с внешним миром, он чувствует себя одиноким, поэтому пытается поговорить

хотя бы с женщиной из бюро погоды. Мир «Утиной охоты» делится на два противостоящих полюса: на наполненный звуками и на беззвучный.

В пьесе звуков, а точнее, их источников, немного, но регулярное их повторение дает возможность предположить, что они имеют особое значение.

Основным источником звука в настоящем является телефон. Примечательно, что на протяжении всей пьесы телефон звонит неоднократно, но когда Зилов берет трубку, «кто-то» на другом конце кладет ее. «Случайные» телефонные звонки заставляют Зилова вздрогнуть, выйти из сонного оцепенения, начать производить какую-нибудь деятельность: на первом этапе - умственную (начать вспоминать), на втором и физическую (попытаться убить себя). Телефон со своим непрекращающимся звоном символизирует действие, жизнь в активном её проявлении.

В отличие от плана настоящего, план прошлого более «звучный». Но следует отметить, что все звуки здесь имеют какую-то трагическую окраску. Во-первых, это траурная музыка, сопровождающая почти каждое воспоминание: она звучит, когда Зилов фактически приговаривает к смерти своего еще не родившегося ребенка, когда отказывается от умирающего отца, когда предает жену, когда рвет всякие связи с друзьями, то есть тогда, когда душа Зилова постепенно умирает. И траурная музыка здесь очень кстати: она звучит в честь «безвременно сгоревшей» души Виктора.

Еще одна категория звуков в пьесе - это стук в дверь. И этот звук имеет трагический оттенок. Со стуком входит в квартиру Зилова мальчик Витя и приносит венок, который становится своеобразным катализатором для разворачивания трагических событий. Стук в дверь - и Зилов получает печальное письмо от отца, стук в дверь - и Виктору приносят телеграмму, извещающую о смерти родителя. Стук в дверь - и герой встречает на своем жизненном пути прекрасную девушку Ирину, которую впоследствии теряет. И, наконец, со стуком Зилкову приносят телеграмму с соболезнованиями по

поводу его собственной кончины. Таким образом, получается, что стук в дверь - это своего рода сигнал к тому, что вскоре произойдет какое-то трагическое событие (умрет отец или умирает герой сам). Примерно такое же значение имеют телефонные звонки в воспоминаниях. Галина звонит, чтобы сообщить о беременности, но, услышав безразличный голос мужа, решается на аборт.

В одном из своих очередных «путешествий» в прошлое Зилов вспоминает, как пытался вместе с женой Галиной восстановить «тот вечер». Герой так и не смог вспомнить нужные слова, уподобившись актеру, забывшему реплики своего персонажа: герой уже не «актер» (так как не знает свою «роль»), но еще не «зритель» (поскольку по-прежнему «стоит» на «сцене»).

Сценография выстроена таким образом, что сигналом перехода от прошлого Зилова к настоящему является выключение/включение света на сцене. Виктор вынужденно находится на рубеже света и темноты. Сумрак дождливого осеннего утра, в который погружен герой, имеет символическое значение. Сумерки - граница между светом и тьмою, правдой и ложью, знанием и незнанием истины, то есть внутренней слепотой и прозрением героя. В финале пьесы на смену сумраку приходит свет: «крыша соседнего дома освещается неярким предвечерним солнцем», заканчивается дождь, и «синееет полоска неба». Эта сцена имеет символическое значение. Пережив несколько часов мучительных воспоминаний, Зилов обрел внутренний свет истины. Оппозиция «свет - тьма», то есть «жизнь без света истины - обретение света истины» Зиловым имеет конкретное воплощение в смене состояний окружающего мира - от сумерек до «предвечернего солнца».

В актуальном настоящем Зилов живет ожиданием охоты: он уже не «горит трудовой красой» на работе, но еще и не погрузился в «тишину» и «туман» болота. Тумана тоже имеет символическое значение. Станислав Пршебышевский пишет, что образ сатаны «порой предстает, как огромная

масса тумана, где все несет на себе печать греха, лжи, смерти» [4, с. 246]. Понятийный ряд, выстраивающийся в связи с образом охоты, указывает на то же: «Нож, патронташ, несколько деревянных птиц... для подсадки», «гильзы», «ружье», стрелять, убивать, мертвые и т. д.

Наконец, самая яркая сцена, когда герой находится между реальными жизнью и смертью, содержит ремарку: «Трубка у него в одной руке, в другой - ружье» [8, с. 218]. Очень редко Зилов осознает мучительность пребывания на «границе». Например, сцена когда Дима учит стрелять в уток как в неживых, «вроде бы они летят не в природе, а на картинке», Виктор не может с этим согласиться: «<...> они не на картинке. Они-то все-таки живые». Чтобы лучше усвоить урок и поверить в то, что утки «мертвые» «для того, кто в них попадает», герой находит единственное средство: «Выпью-ка я еще. За то, чтоб не волноваться» [8, с. 207]. Забота обывателя (Man) - приготовление ружья и подсадных уток для охоты - превращается в заботу и страх экзистенциального порядка в тот момент, когда для Зилова становится очевидным, что он должен стрелять и убивать.

Виктор постоянно оказывается в подобных, по К. Ясперсу, «пограничных ситуациях». Они заставляют Зилова задуматься о прожитой им жизни и осознать свое положение. Как только это происходит, экзистенциальный человек становится, в терминологии А. Камю, «посторонним» - индивидом, не желающим следовать узаконенному традициями, нормами, социумом порядку вещей в мире. Он как бы «со стороны» взирает на абсурд жизни, что вызывает непонимание со стороны окружающих его людей. Человек, утверждает Ж.-П. Сартр, «не может быть *каким-нибудь* (в том смысле, в каком про него говорят, что он остроумен, зол или ревнив), если только другие не признают его таковым... Чтобы получить какую-либо истину о себе, он должен пройти через другого <...> Другой необходим для его самоопределения...» [38, с. 336].

Данное положение Сартра накладывается на принцип создания драматического образа, когда характер раскрывается или через поступок персонажа, или через самохарактеристику, или через словесную оценку этого героя другими действующими лицами пьесы. В «Утиной охоте» «посторонность» Зилова была замечена друзьями («К у ш а к . <...> последнее время он вел себя <...> весьма <...> неосмотрительно. К добру такое поведение не приводит...». – [8, с. 145-146]). Как выражение их неодобрения были посланы Виктору траурный венок и телеграмма с соболезнованиями по поводу его кончины. «Сумасшедшим» приятели объявили Виктора после сцены в кафе «Незабудка», когда Зилов, словно охотник на охоте, «расстрелял» всех своих знакомых, говоря им истину о каждом из них.

Герой Вампилова оказался в ситуации Мерсо, героя повести «Посторонний» А. Камю: выбор между правдой/истиной и спасительной ложью, которая есть тоже своего рода правда, потому что ее придерживается всякий здравомыслящий человек. Для Мерсо ложь, действительно, стала бы спасением от казни, для Зилова - возобновлением дружеских отношений со своими приятелями, прежнего хода жизни. Однако для обоих это означало бы не-свободу. Экзистенциалистский герой, Виктор пытается обрести «свободу»: на начальном этапе внешнюю, свободу от людей - разогнать приятелей и остаться одному, а затем и внутреннюю - сказать все, что он думает, что, естественно, приведет его к одиночеству. Он не как все, он уже не «алик», он освобождается от психологии «всеобщности»: «З и л о в . <... > Перестаньте. Кого вы тут обманываете? И для чего? Ради приличия?.. Так вот, плевать я хотел на ваши приличия. Слышите? Ваши приличия мне опротивели» [8, с. 212].

Зилов обретает экзистенциальную свободу, то есть возможность выбирать. Однако в этом случае экзистенциальный человек должен сам определять, что есть ложь и правда, оценивать степень своей виновности.

Для него не существует высшего начала, которому бы он подчинялся и которое судило бы его. Человек «заброшен» в мир, отрекся от Бога, потому что «абсурд, будучи метафизическим состоянием сознательного человека, не ведет к богу <...> абсурд - это грех без бога» [22, с. 249-250].

Экзистенциальным человеком Зилова делает неприятие Бога, почву для чего подготовила и жизнь вне церкви многих поколений советских людей, считавших религию «опиумом для народа». Упоминания черта и бога часты в репликах Зилова. В количественном отношении слово «черт» встречается в два раза чаще, чем слово «бог». Да и о Боге Виктор говорит почти всегда с иронией: «Я хочу знать, когда он (дождь) кончится... Кому же это известно? Господу богу?» [8, с. 175]; «...бога не было, но напротив была церковь... планетарий... Внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь» [8, с. 179]; в церковь заходил «по пьянке» [8, с. 180]; «Вы комсомолка?.. Может быть, вы в бога верите?» [8, с. 198]; «Верните ее (Ирину)! Мы обвенчаемся в планетарии» [8, с. 215]. «Праведника» Кузакова Зилов выгоняет из своей квартиры [8, с. 221].

Привлекает внимание и тот факт, что самое частотное число, упоминающееся в пьесе, - это шесть или кратное шести, «число дьявола»: в 6 часов умер отец Зилова, в 6 часов вечера должен был уехать Виктор на похороны, до начала сезона охоты оставалось 18 (6х3) дней, 1 руб. 60 коп. задолжал Зилов Диме, 6 лет прожил Виктор с женой, в 6 часов утра начинается охота, в 6 часов ждут Ирину в кафе приятели Зилова.

Для Зилова Бога нет, следовательно, остается один грех, причем в христианском значении этого слова. Всю свою жизнь Виктор грешил: изменял жене, забыл отца, даже не поехал на похороны после его смерти, фактически отправил на аборт Галину. Юридически Зилов не виновен, но грешен в соответствии с христианской моралью. Он подсуден не закону, а совести. Суд совести над Виктором продолжался в течение суток. Итогом

стало решение покончить жизнь самоубийством. Как свободный человек Зилов сделал свой последний выбор.

А. Камю считает, что в конечном счете возможны два варианта выбора: «либо самоубийство, либо восстановление хода жизни» [22, с. 230]. Однако, выбирая жизнь, человек снова должен определиться: закроет ли он глаза на абсурдность бытия и будет существовать, как прежде, или, ежедневно осознавая нелепость мироздания, станет жить по своим собственным законам, без оглядки на общепринятые нормы поведения. Последнее неизбежно приведет к отторжению социумом такого человека. Для общества он станет «чужим», «посторонним». В любом случае герой должен сделать выбор, то есть ощутив себя «заброшенным», стать «свободным» в принятии какого-либо решения. По Сартру, человек находит себя в предзаданных обстоятельствах, в «ситуации существования», из которого он, путем свободного выбора, создает свою сущность.

До момента прозрения Зилов внутренне был настолько не свободен, что даже мысли были не подвластны ему, они заставляли его врасплох, как и роковые телефонные звонки. Судьба играла с ним, словно с игрушкой, «фокусничала»: «кто-то» позвонил и заставил Виктора проснуться и начать вспоминать. Еще раз «кто-то» позвонил - и помешал герою застрелиться. «Кто-то» звонил и в третий раз, но Зилов не подошел к телефону, воспротивился чужому влиянию на свои поступки. Он сделал свой свободный выбор: отказался играть с судьбой по ее правилам.

Экзистенциальный мотив игры развивается в тексте пьесы на нескольких уровнях. Во-первых, ролевая игра при «инсценировке» «того вечера» Виктором и Галиной. Во-вторых, игра в шахматы, которой увлечены Кузаков и Саяпин. Слова заядлого шахматиста Кузакова (в контексте разговора об отмене шахматной партии из-за смерти отца Зилова) выводят игру на третий уровень:

«К у з а к о в . Привет, алики!

С а я п и н . Подожди. Тут не до игры.

К у з а к о в . А что случилось?

В е р а . Они разочаровались в жизни.

К у з а к о в . Что ж. Может, они и правы. Жизнь в основном проиграна» [8, с. 190].

Последняя фраза Кузакова в пьесе повторяется трижды, что дает основание говорить о ее особом значении в смыслообразовании. Шахматная партия отменяется, потому что «жизнь проиграна», на шахматной доске жизни судьба выиграла у героев. Зилов же изначально не был увлечен игрой в шахматы-судьбу, поэтому «проигравшим» не является, что подтверждает и финал пьесы.

Покушаясь на суицид, человек бросает вызов судьбе, самостоятельно «назначая» час собственной смерти. «На свой лад самоубийство тоже разрешение абсурда, оно делает абсурдной саму смерть» [22, с. 260]. Камю противопоставляет такому выходу бунт. По мнению писателя, «пережить испытания судьбой - значит полностью принять жизнь. Следовательно, зная об абсурдности судьбы, можно жить ею только в том случае, если абсурд все время перед глазами, очевиден для сознания... Упразднить сознательный бунт - значит обойти проблему» [22, с. 259].

Рассматривая финальный поступок Зилова в этой логике, становится понятным закономерность решения Виктора ехать на охоту. Несколько часов воспоминаний заставили героя переоценить свою жизнь, постичь великую истину существования, отказаться от жизни прежней и одновременно принять ее в полном объеме, чтобы уметь управлять ею. Осознавая абсурд, герой тем самым преодолевает его.

Зилов как «посторонний» выражает в экзистенциалистском бунте свою человеческую интенцию и сознание трагизма существования. Протест против человеческого удела всегда обречен на частичное поражение, но он

так же необходим личности, как собственный труд - Сизифу из «Мифа о Сизифе» А. Камю.

Таким образом, экзистенциалистский подход дает возможность интерпретировать финал «Утиной охоты» А. Вампилова как итог процесса «перерождения» героя, переход его в новое качество.

Продолжая тему игры, заданную Вампиловым в пьесе, можно предположить, что драматург «обыгрывает» и имена персонажей, сознательно наделяя каждого героя «говорящим» именем.

Читатели-зрители имеют возможность увидеть Виктора Зилова прошлого и настоящего: «алика из аликов» в его воспоминаниях и рефлексиирующего человека, постепенно осознающего никчемность своего существования в данный момент. Неслучайным представляется введение Вампиловым в произведение другого Виктора, мальчика, который приносит траурный венок Зилову. *Зилов*: ... А как тебя зовут? *Мальчик (не сразу)*: Витя.

«*Зилов*: Да? Оказывается, ты тоже Витя... А тебе не кажется это странным? *Мальчик*: Я не знаю» [8, с. 193].

Таким образом, автор показывает следующее поколение, которое придет на смену Зилову, то есть будущее. Одновременно с этим становится возможным предположить, что судьба мальчика Вити, возможно, будет похожа на судьбу Виктора. Ведь когда-то Зилов тоже был пионером, из которого скоро превратился в «алика».

В художественном произведении выбор имени для персонажей - это один из элементов моделирующей системы [48, с. 127]. По мысли П.А. Флоренского, любой автор, творящий литературное произведение, заботится о том, «чтобы имя подходило к герою», «как десна к зубу, как ноготь к пальцу». Выбор имени может происходить как сознательно, так и бессознательно» [49, с. 228]. Но в любом случае имя героя очень важно для понимания всего произведения. Точнее, по выражению П.А. Флоренского, именем обозначен образ, некий «духовный центр», и «полное развертывание

этих ... духовных центров, осуществляется целым произведением» [49, с. 236]. И поняв, почему автор выбрал именно такое имя для своего персонажа, читатель уловит смысл всего произведения. «Существует тайная и необъяснимая гармония ... между именем человека и событиями его жизни» [49, с. 223].

Флоренский считает, что имя способно влиять на судьбу и деятельность человека. Таким образом, получается, что писатель, наделяя своего персонажа каким-либо именем, как бы программирует его поведение в произведении. А точнее, все произведение - это и есть «разворачивание» имени героя. Отсюда, главная задача интерпретатора - понять значение имени, его смысл, а через это понимание прийти к пониманию авторского замысла.

А. Вампилов, дав своему главному герою имя «Виктор», сознательно или бессознательно, но predetermined, по мысли Флоренского, его судьбу. В словаре русских личных имен дается толкование имени «Виктор» - «победитель» [37, с. 261]. Герой с детства жил не в нужде и лишениях. Краткое упоминание в тексте о том, что сейчас отец Виктора персональный пенсионер, дает возможность предположить, что у героя было «счастливое детство». Да и сейчас он живет безбедно: Виктор получил новую двухкомнатную квартиру, он непринужденно завоевывает симпатии друзей. Легко и не опасаясь последствий, вступает в конфликт с начальником. Работает Виктор в прелестном местечке для «ничегонеделанья». Повезло Зилу и с женой, умной, спокойной, преданной Галиной. Словно Дон Жуан он завоевывает сердца многих женщин. Герой даже выработал свою тактику по оболыщению дам: «озолочу, женюсь, убью». Но это не оберегает Виктора, а скорее даже подталкивает к тому, что в душе у Зилова происходит надлом. Он буквально за несколько недель теряет жену, а следовательно, и надежду на счастье в семейной жизни; теряет любовниц; шатким становится его положение на работе; у него умирает отец - и Виктор понимает, что как сын

он не состоялся; жена сделала аборт, следовательно, и отцом семейства он тоже уже не будет; под конец он сам разгоняет всех друзей и остается один. Одним словом, из «победителя» Виктор вдруг оказался «побежденным».

Возможно, это произошло потому, что Виктор понял, что он совсем не там был победителем. Может быть, победителем нужно было быть не в завоеваниях каких-то сиюминутных, бытовых, материальных благ. Может быть, гораздо важнее было получить квартиру не для того, чтобы она стала атрибутом обеспеченного обывателя, а для того, чтобы наладить семейную жизнь. Может быть, гораздо важнее было бы завоевать расположение и любовь своей жены, нежели заводить целый гарем любовниц. Может быть, лучше было бы иметь одного преданного друга, чем целую толпу товарищей, которые «острят», рассылая траурные венки и т. д.

Таким образом, получается, что изначально «запрограммированный» своим именем как «победитель», Виктор предстает перед читателями-зрителями далеко не как покоритель своей судьбы. Все его победы обернулись для него поражением.

Пережив несколько часов мучительных воспоминаний, это понимает и сам герой. То, что для прежнего Виктора было *victoria*, то для нынешнего, прозревающего, уже воспринимается как поражение. Но это его «поражение» есть победа на другом, более высоком уровне. Прозрение - тоже победа.

Значимым в пьесе является отказ автора от использования имени для «обозначения» своего персонажа. Всех действующих лиц пьесы Вампилов заявляет уже в афише. Замечательно то, что все женщины перечисляются по именам, а мужчины - по фамилиям. Исключение составляют *официант* и *мальчик*. *Мальчик* - это персонаж, безусловно, важный для понимания пьесы, но он возникает в произведении лишь пару раз. Но *официант* - это действующее лицо, которое сопровождает главного героя от начала до конца пьесы. Кроме того, у официанта есть имя - Дима. Но автор сознательно

называет этого героя по его профессии. Это дает возможность сделать вывод, что не имя, по Флоренскому, диктует судьбу этого персонажа, а его профессия. Его безымянность объединяет, в данном случае, обе назывные функции: подчеркивает и его типичность и одновременно указывает на отсутствие у него какого-либо индивидуально-личностного начала [48, с. 141]. «До имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть субъект личных отношений, следовательно не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш» [49, с. 264]. Именно «возможностью человека», по словам Флоренского, представляется читателю - зрителю официант. Не человеком, а некой попыткой быть человеком. Человеком только по некоторым внешним физиологическим признакам и роботом, механической машиной - по внутренним качествам. Основная черта, которой наделен Дима, - это ровность, спокойствие, точность, размеренность во всем. Именно это спокойствие, словно у мертвеца, навеивает ужас на Галину («Он ужасный») и Зилова («Ты жуткий парень, Дима»). Официант, будто машина, бесчувствен к чужому горю: смерть отца Зилова не мешает Диме напомнить Виктору о долге в 3 рубля 20 копеек и взять чаевые 3 рубля 25 копеек. Словно робот, он постоянно твердит: «не пью на работе. Ты мой закон знаешь», «шуметь не разрешается», «у нас не разрешается», «по долгу службы». Словно робот, с ювелирной точностью попадает на охоте в летящих птиц. Одним словом, в этом человеке как будто все механическое, неживое, а значит, мертвое.

В пьесе возникает еще одно имя, а точнее, наименование, слово, которым Вера называет всех своих приятелей, - *Алики*. Происходит превращение собственного имени в нарицательное. «Поскольку имя (как личное, так и формальное) может выступать как *социальный знак*, то перемена имени очень часто бывает связана с переходом в иное состояние - со сменой социума в широком смысле этого слова» [47, с. 482-484]. «Мена ... имени влечет... за собой потерю собственной сущности и отождествление с

сущностью, предполагаемой новым планом выражения» [48, с. 138]. Зилов, Кузаков, Саяпин, Дима, Кушак стали называться «аликами». Носитель имени не властен над своим именем, он его получает от его среды и при помощи этого имени включается в неё [48, с. 143]. По Флоренскому, переименование «производит перелом в жизни» [49, с. 293]. Теперь все герои, носящие новое имя, обладают чертами, характеризующими его.

Алик. В просторечии «аликами» называют алкоголиков. Но в словаре русских личных имен нет толкования этого имени. Возможным представляется сделать морфемный анализ этого слова: а - приставка, -лик - корень. Каждая морфема имеет значение: а - значение «без», отсутствие чего-либо; -лик - «лицо, образ». Отсюда складывается значение целого слова - «без лица». Таким образом, получается, что Вера называет всех «безликими», лишает всех права на индивидуальность, на собственное лицо. Все герои, в её представлении, носят маски. А маска - это схематичное отображение состояния человека. С помощью маски невозможно выразить глубокие психологические переживания. И если на героях надеты маски, следовательно, их души не переполняются мучениями, следовательно, они не живут полноценной духовной жизнью, следовательно, они мертвы духовно.

Именно к заключению о том, что герой самый «алик из аликов» приходит Виктор, припоминая, возможно, самые важные моменты своей жизни. И в этом виноват он сам. Ведь неосознанно Зилов вспоминает такие эпизоды из своей жизни, которые сейчас, в настоящем, кажутся ему самыми греховными, и не только потому, что он предал жену, родителей, был неоправданно груб с друзьями, но и потому, что его попытки попросить прощение, покаяться *тогда* были не до конца искренни. Например, получив письмо от отца, Зилов понимает, что нарушил одну из заповедей («Чти отца твоего и мать твою, да благо ти будет, и да долголетен будеши на земли» (Кн. Исход, гл. 20, ст. 12)). Именно после известия о смерти родителя,

Виктор впервые раскаивается: «Хреновый я был ему сын. За четыре года ни разу не навестил...» [8, с. 194]. Но покаяние длится не долго: герой не забывает, что в кафе у него назначено свидание с Ириной, а с появлением девушки и вовсе перестает думать о несчастье.

«Ирина. Я хочу есть.

Зилов. Прекрасная мысль <.. .> (Громко) Дима!...

Ирина. А твой самолет? Ты успеешь?

Зилов (Помрачнел). Да, ты права... Я должен торопиться...

Официант (Зилову). Ты меня звал?

Зилов. Да... (Маленькая пауза. Нерешительно) <...>

Что-нибудь поесть и вина... Немного <...> (вдруг решительно)

Бифштексы. Что-нибудь холодное, вина бутылку и коньяку - двести <...> Я еду завтра» [8, с. 196].

Воспоминания о смерти отца становятся своеобразной чертой, подытоживающей все утраты Зилова, в которых повинен он сам: прошлого (при инсценировке «того» вечера Виктор не смог вспомнить главные слова), будущего (с молчаливого согласия мужа Галина сделала аборт), настоящего (Саяпин перекладывает всю ответственность за фальшивую статью на Зилова). Однако истинное понимание своей вины приходит к Виктору только в тот момент, когда ему угрожает потеря самого преданного и близкого человека - жены, с которой Зилов связывает все надежды на лучшее будущее.

«Зилов ...(Искренне и страстно). Я сам виноват, я знаю <...> Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя <.. .> На охоту я не взял бы с собой ни одну женщину. Только тебя <...> Потому что я тебя люблю...» [8, с. 201 – 202].

Зилов вспоминает, как он пытался «проиграть» свое поведение шестилетней давности. Но восстановить прошлое не удалось, потому что

нужные слова забылись, вместо вечера было утро, а главное - изменились отношения между Галиной и Зиловым, поэтому воспоминание «того вечера» мужем и женой - это только игра, причем игра без «вживания» в роль. Если в прошлом Зилон имел цель завоевать сердце Галины, то теперь он хочет напомнить ей те минуты, чтобы она забыла реальную ситуацию (муж не пришел ночевать). Все изменилось, перевернулось: вместо подснежников, романтического символа влюбленности, чистоты, надежды, Зилон протягивает Галине пепельницу, атрибут приземленной, бытовой жизни. Если тогда Галина хотела соединить свою судьбу с Виктором и обвенчаться в церкви, то теперь она уже законная супруга, и осталось только мечта о храме, где «тишина, горят свечи, и все так торжественно». Да и церкви уже нет: в её помещении расположился планетарий. На первый взгляд кажется, что это обычная примета времени, когда из жизни изгонялось все связанное с Богом. Но, с другой стороны, лучшего помещения для планетария нельзя найти. Церковь - это место, где человек остается наедине с собой, со своими чувствами; он обращается к Богу как к вездомной силе, которая способна изменить его судьбу, к силе, которой подвластно все: люди, Земля, Вселенная. Планетарий же - это плод человеческих деяний, это только попытка человека научно объяснить то, что раньше считалось творением Бога. Но в любом случае церковь - планетарий - это место, где человек оказывается перед лицом Вселенной, вечности. Планетарий - это своего рода светский эквивалент церкви.

На протяжении всей пьесы Зилова окружают три любящих его женщины. Однако в силу своей «небрежности» герой так и не смог оценить их по достоинству.

Познакомившись с Ириной, Зилон говорит, что она «святая». И действительно, она предстает в воспоминаниях Виктора как наивная, честная, молоденькая девочка. Вера же, напротив, была любовницей всех приятелей Зилова («Спросите-ка, с кем она здесь не спала»), то есть

грешницей в логике Заповедей Господних. Но знаменательно, что в последнем воспоминании святая и грешная меняются местами. После «всемирного» оскорбления Зиловым Веры именно «грешница» заступается за Виктора, которого уже собрались побить друзья. Словно покаяние она произносит: «...Он говорит правду...». Вера не побоялась при всех признать свой грех и признаться в нем. Возможно, она даст согласие Кузакову выйти за него замуж, потому что именно он сумел разглядеть в ней не ту, «за кого себя выдает» («... все это её легкомыслие - показное... Она напускают на себя черт знает что, а на самом деле...» [8, с. 199]).

Один из наиболее вероятных вариантов судьбы Ирины высказывает Зилов: «Она такая же дрянь, точно такая же впереди...». Знающий атмосферу пошлой жизни, жизни, в которой живет сам Зилов и его приятели, Виктор предполагает, что чистая и наивная, «святая» девочка вскоре может стать «дрянью», потому что дружки уже «нацелились» на «добычу» (*Официант*: «Кого-кого, а девушку ты зря обижаешь. С такой милой девушкой я бы на твоём месте так не разговаривал...» [8, с. 199]). Да и в видениях Зилова после «смерти» Виктора, Ирина соглашается на просьбу Димы прийти в кафе. Потому, вероятнее всего, что «святая» Ирина вскоре станет грешницей, какой была Вера.

Показательно, что именно чувство любви приводит героев всех вампиловских пьес к раскаянию: Колесов рвет диплом из-за угрозы потерять Татьяну; Бусыгин признается в своем не-родстве с Сарафановым, потому что полюбил Нину; Хомутов винит себя в том, что мать не дождалась сыновних внимания и любви; даже Калошин перед смертью благословляет брак своей жены Марины с Камаевым. И герой «Утиной охоты» понял, что только любовь поможет ему начать жить по-другому, подвигнет его на свершение поступков, вселит надежду и позволит мечтать, то есть у него появится будущее.

Однако судьба сыграла с Виктором злую шутку: адресатом его исповеди оказалась не «та», поэтому все для Зилова превратилось в «мерзкий анекдот».

При отсутствии надежды жизнь без будущего невозможна, поэтому Зилов окончательно рвет с настоящим (разгоняет друзей) и отрекается от мечты (отказывается ехать на охоту). За содеянные грехи Виктор приговаривает себя к смерти.

Таким образом, основными экзистенциальными мотивами пьесы являются мотив одиночества, пустоты, вины, страха, самоубийства, игры, никчемности, бесцельности, абсурдности существования. В пьесе «Утиная охота» данные мотивы носят как субъективный, так и объективный характер. С одной стороны, Зилов осознает свою вину (или в логике христианских представлений грех) перед отцом и женой, но с другой стороны есть осознание вины миропорядка, а точнее - того социального порядка, который «разлагает» героя, подталкивая его к предательству (церковь-планетарий, будущая «грешница» «святая» Ирина), то есть вина субъекта «индексирует» вину мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, подведем итоги исследования.

Экзистенциализм как одно из направлений в философии и литературе середины XX века на первый план выдвигает абсолютную уникальность человеческого бытия, невыразимую на языке понятий, выросшую на почве пессимистического взгляда на технический и нравственный прогресс, который обернулся для человечества кошмаром мировых войн.

В творчестве А. Вампилова отразилась общая тенденция XX века - попытка философски осмыслить мир, опираясь на основные этические категории. Во все эпохи существование норм, постулирующих, как человек должен жить, предполагало их нарушение, то есть была необходимость в формулировке концепции вины и греха.

В пьесах А. Вампилова нет прямых экзистенциалистских деклараций, но есть некое экзистенциальное ощущение, пронизывающее все уровни текстов. Герой Вампилова отличался от героя литературы социалистического реализма. Его пьесы тяготели к широкой философской проблематике жизни и смерти, культуры и цивилизации. Психологизм «довампировской» драматургии не имел глубокого аналитического характера, поскольку герой оставался внутренне простым и цельным и его нравственный выбор был, как правило, заранее предрешен.

Сюжетообразующим экзистенциальным мотивом в пьесе «Старший сын» является мотив вины, который включает в себя систему вспомогательных мотивов экзистенциализма таких, как одиночество, жизни и смерти, «братства», «блудного сына» и маски.

Кроме того, при кажущемся сходстве завязки и развязки в финале пьесы герои предстают перед зрителями-читателями в другом облики. Так, например, если в начале драмы Бусыгин - нагловатый молодой человек,

который выдает себя за «сына» только для того, чтобы найти ночлег, в финале он духовно породнен с Сарафановыми, и становится истинным «сыном» своего отца.

Таким образом, в пьесе нет так такого экзистенциального конфликта между героями, потому что конфликт возникает только в душе Бусыгина. Это обусловлено включением в основной, «явный» сюжет нескольких «тайных», часть которых относится к так называемым «бродячим сюжетам», что и создает целый комплекс экзистенциальных мотивов в произведении.

В пьесе «Утиная охота» нет прямых экзистенциалистских составляющих, но есть некое экзистенциальное ощущение, пронизывающее все уровни текста. Сюжетом пьесы является мучительный поиск героем самого себя, переоценка им своей жизни, и итоговое решение совершить самоубийство. Именно проблема суицида есть одна по-настоящему серьезная философская проблема.

Все действие пьесы «Утиная охота» строится на пересечении двух временных миров, которые реализуются посредством тьмы и света, жизни и смерти, поиска смысла жизни, итогом которого становится бессцельность и абсурдность существования главного героя.

Итак, творчество А. Вампилова наложило отпечаток на русскую литературу конца XX века, что привело к качественно иному пониманию драматургии, в которой нашлось место и социальным, и личным и экзистенциальным проблемам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверкиев, Д.В. О драме. Критическое рассуждение [Текст]/ Д.О. Аверкиев. - М., 1893.
2. Александрова, И.В. Особенности выражения авторской позиции в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (интонационное своеобразие диалога и ремарки) [Текст]/ И.В. Александрова // Вопросы литературы: Сб. ст. - Львов, 1990. - Вып. 2(56).-С. 96-103.
3. Арбузов, А. Воспоминания [Текст]/ А. Арбузов // Венок Вампилову: Стихи, из воспоминаний, письма: Сборник / Сост. Л.В.Июффе. - Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. - С. 56.
4. Бауэр, В. Свет и туман [Текст] // Бауэр В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. - М.: Крон-пресс, 1995. - С. 246.
5. Бентли, Э. Жизнь драмы [Текст]/ Э. Бентли. - М.: Искусство, 1978. - 368 с.
6. Богуславский, А.О., Диев, В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946 - 1966 гг. [Текст]/ А.О. Богуславский, В.А. Диев. - М.: Наука, 1968. - 240 с.
7. Бурлина, Е.Я. Культура и жанр [Текст]/ Е.Я. Бурлина. - М., 1987.
8. Вампилов, А. Избранное [Текст]/ А. Вампилов. - М.: Согласие, 1999. - 778 с.
9. Вампилов, А. Избранное [Текст]/ А. Вампилов. - М.: Согласие, 2005. – 663 с..
10. Вампилов, А. Прощание в июне. Пьесы [Текст]/ А. Вампилов. - М., 1977.
11. Вангу, К. «Утиная охота»: Герой из промежутка [Текст]/ К. Вангу // Литературная учеба. - 1997.-№5/6.-С. 102-105.
12. Васильев, А. Жанр как явление художественной культуры [Текст]/ А. Васильев // Искусство в системе культуры. - Л., 1987.

13. Волькенштейн, В.М. Драматургия [Текст]/ В.М. Волькенштейн. - М.: Советский писатель, 1969. - 335 с.
14. Горбунова, Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера [Текст]/ Е.Н. Горбунова. - М.: Советский писатель, 1963. - 508 с.
15. Дементьев, В. Талант - обязанность, а не право [Текст]/ В. Дементьев // Литературная Россия. -1986.-16 мая.- С. 7.
16. Демидов, А. Послесловие (О творчестве Вампилова) [Текст]/ А. Демидов // Вампилов А. Избранное. -М.: Искусство, 1975.
17. Демидов, А. Заметки о драматургии А. Вампилова [Текст]/ А. Демидов // Театр. - 1974. - № 3. - С. 63-72.
18. Журчева, Т.В. Сюжет и характеры в пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» [Текст]/ Т.В. Журчева // Содержательность формы в художественной литературе: Сб. ст. - Куйбышев, 1988. - С. 72-89.
19. Журчева, Т.В. Художественная структура и сценическая история пьесы А. Вампилова «Утиная охота» [Текст]/ Т.В. Журчева // Поэтика реализма. - Куйбышев, 1982. - С.82-106.
20. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы 20 века [Текст]/ Б.И. Зингерман. - М.: Наука, 1979. - 392 с.
21. Иванов, В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского [Текст]/ В.В. Иванов // Проблемы исторической поэтики. Евангелийский текст в русской литературе XVIII-XIX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр.-1994.-С. 204.
22. Камю, А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде [Текст]/ А. Камю // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1989. - С. 222-318.
23. Киселев, Н.Н. Комическое и трагическое в драматургии А. Вампилова [Текст] / Н.Н. Киселев// Художественное творчество и литературный процесс. - Томск, 1988. - Вып. 9. - С. 20-34.

24. Киселев, Н.Н. II Случайность в структуре действия пьес А. Вампилова [Текст]/ Н.Н. Киселев // Проблемы метода и жанра: Сб. ст. - Томск, 1997. - С. 266-279.
25. Кожин, В.В. К проблеме литературных родов и жанров [Текст]/ В.В. Кожин // Теория литературы: В 3 кн. Кн. 2: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. - М.: Наука, 1964.
26. Лейдерман, А.Н. Движение времени и законы жанра [Текст]/ А.Н. Лейдерман // Жанровые закономерности развития современной прозы в 60-70-е годы. - Свердловск, 1982.
27. Липовецкий, М. «Шестидесятники» как «потерянное поколение»: трагикомедии Александра Вампилова (1937 - 1972) [Текст]/ М. Липовецкий // Континент. - 2000. - № 104. - С. 336-348.
28. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст]/ Ю.М. Лотман. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
29. Маймин, Е.А., Сменина, Э.В. Группировка персонажей в комедии А. Вампилова «Старший сын» [Текст] // Маймин Е.А., Сменина Э.В. Теория и практика литературного анализа. - М., 1984. - 128-136.
30. Махова, М.С. Феномен Александра Вампилова [Текст]/ М.С. Махова // Моск. гос. открытый пед. ун-т. - М.: МГОПУ, 1999. - 193 с.
31. Меркулова, М.Г. Театр Леонида Леонова и Александра Вампилова (опыт сравнительного анализа) [Текст]/ М.Г. Меркулова // Верность человеческому: Сб. ст. - М., 1992. - С. 102-116.
32. Никитин, Г. Опыт Вампилова. Заметки драматурга [Текст]/ Г. Никитин // Москва. - 1989. - № 4. - С. 184-192.
33. Огонь [Текст] // Мифологический словарь / Ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991.
34. Отургашева, Н.В. Концепция личности в драматургии Александра Вампилова [Текст] / Н.В. Отургашева // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. ст. - Томск, 1988. - Вып. 8. - С. 143-161.

35. Руднев, В.П. Экзистенциализм [Текст]// Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 2001. - С. 586.
36. Рудницкий, К. По ту сторону вымысла: Театр Вампилова [Текст] // Рудницкий К. Театральные сюжеты. - М., 1990. - С. 333-334.
37. Рыжкова, А.Г., Тихонов, А.Н., Бояринова, Л.З. Виктор [Текст]// Рыжкова А.Г., Тихонов А.Н., Бояринова Л.З. Словарь русских личных имен. - М., 1995.-С. 261
38. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм [Текст]/ Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1989. - С. 319-344.
39. Сахаров, В.И. Театр А. Вампилова [Текст]/ В.И. Сахаров // Наш современник. - 1976. - № 3. - С. 179-184.
40. Сахаров, В.И. Обновляющий мир: Театр А. Вампилова [Текст]/ В.И. Сахаров . - М.: Современник, 1990. - 288 с.
41. Славкин, В. Воспоминания [Текст]/ В. Славкин // Венок Вампилову: Стихи, из воспоминаний, письма: Сборник / Сост. Л.В.Иоффе. - Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. - С. 47.
42. Смелков, Ю. Зигзаги судьбы Зилова [Текст]/ Ю. Смелков // Литературное обозрение. - 1979. -№ 12.
43. Смирнов, С. За строкой драмы. О текстологии пьес Вампилова [Текст]/ С. Смирнов // Лит. обозрение. - 1987. - № 8. - С. 99 - 100.
44. Соловьев, В. Праведники и грешники А. Вампилова [Текст]/ В. Соловьев // Аврора. - 1975. -№ 1.-С. 62.
45. Стрельцова, Е.И. IV Театр слова [Текст]/ Е.И. Стрельцов // Москва. - 1987. - № 6. - С. 185-193.
46. Тендитник, Н.С. Мир Александра Вампилова в пространстве глубоких коннотаций [Текст]/ Н.С. Тендитник // Сибирь. - 2000 - № 6. - С. 170-178.

47. Успенский, Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы [Текст]/ Б.А. Успенский. - М.: Искусство, 1970. - 360 с.
48. Фарыно, Е. Введение в литературоведение [Текст]/ Е. Фарыно. - Warszawa, 1991. - 646 с.
49. Флоренский, П.А. I Имена/ П.А. Флоренский [Текст] // Характер и имя. Сер. «Четвертое измерение». - Вып. 5. - СПб.: Библиополис, 1992. - С. 56-83.
50. Ясперс, К. Смысл и назначение истории [Текст]/ К. Ясперс. - М.: Республика, 1994. - 527 с.