

## ФИЛОЛОГИЯ

### ЭЛЕМЕНТЫ ТЕАТРА АБСУРДА В ПОЭТИКЕ А. ВАМПИЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ АНЕКДОТОВ»)

© 2007 г.

*К.А. Деменева*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

[xenia\\_demeneva@mail.ru](mailto:xenia_demeneva@mail.ru)

*Поступила в редакцию 7.06.2007*

Устанавливается характер взаимосвязи поэтики А. Вампилова с театром абсурда. Абсурд как одна из форм комического и абсурд как трагическое мировоззрение середины XX века находят выражение в творчестве драматурга, однако не становятся основополагающими.

«Провинциальные анекдоты», с одной стороны, по жанровой отнесенности и выбору объекта изображения примыкают к корпусу одноактных пьес драматурга, с другой – формируют единую логику развития его творчества, являясь переходными от ранних комедий «Прощание в июне» и «Старший сын», с характерной для них возможностью разрешения любых жизненных ситуаций, к более поздним, драматически заостренным пьесам «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске». С одноактными пьесами «Провинциальные анекдоты» сближает то, что, представляя собой полижанровую структуру, они не только синтезируют черты трагедии и комедии (обратим внимание на подзаголовок: «трагикомическое представление в двух частях»), но и демонстрируют взаимопроникновение двух литературных родов – эпоса и драмы – в творчестве Вампилова. Основой родового сближения являются два принципиальных для одноактных пьес драматурга момента: во-первых, обилие ремарок, которые не только описывают действия персонажей, особенности их поведения, мимику, жесты, а также обстановку, в которой происходят события, но и переключают ход пьесы в иной регистр – с диалогического в пантомимический. Во-вторых, не раз отмечалось исследователями, что такие пьесы драматурга, как «Случай с метранпажем», «Двадцать минут с ангелом», «Дом окнами в поле», «Свидание», «Кладбище слонов», в тематическом и композиционном плане имеют много общего с его рассказами, представляющими в зачаточном виде сюжетную канву пьес.

Однако необходимо отметить, что «Случай с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом» скорее не две одноактные пьесы, а части единой трагикомедии, что и подтверждает подзаголовок. Единое драматургическое пространство данных произведений, различающихся по сюжетному наполнению, имеющих мало общего в системе персонажей и в дидактике, которая явно обнажается в финале обеих пьес, формируется общим для них принципом постановки проблемы. И та и другая часть трагикомедии представляет анекдотический случай (анекдотический в том смысле, что парадоксальность жизненной ситуации является источником комического), в котором раскрывается не только сущность тех или иных героев, но и мировоззренческая позиция действующих лиц, обусловившая алогичный, абсурдный ход вещей в пьесе. Кроме того, автор задает и единое пространство, в котором разворачивается действие обеих анекдотов, – провинциальная гостиница «Тайга». И название гостиницы, и вынесенный в заголовок эпитет «провинциальный» приобретают символический характер: это и физическое пространство мнимой борьбы Калошина с ревизором и двух командированных с ангелом, и маркирующие элементы, которые четко противопоставляют этическую норму тому, что происходит в сознании героев пьесы. «Тайга» – символ первобытного, дорационального, основанного только на негативном личном опыте (в духе пословицы *homo homini lupus est*) взгляда на действительность, который определяет способ взаимодействия персонажа с миром, в итоге

приводя к созданию почти неразрешимой абсурдной ситуации. В тот момент, когда ожидания героев пьесы оказываются в остром противоречии с непосредственно данной им действительностью, происходит обращение к экзистенции, к априорным истинам. Автор фактически переводит разговор из бытового плана в бытийный, ставя героев на грань жизни и смерти. Этот характерный для пьес Вампилова элемент поэтики позволяет некоторым исследователям (Ф. Фарбер и Т. Свербиловой [1]) говорить о влиянии на творчество драматурга западноевропейского театра, и в частности театра абсурда. Они убедительно доказывают, что основные элементы поэтики абсурдистов так или иначе нашли отражение в «Провинциальных анекдотах» и «Утиной охоте» (это и сам жанр трагикомедии, и наличие экзистенциального страха, и восприятие мира как бессмысленного и хаотичного, и переоценка ценностей героями, и столкновение быта и бытия). Различие, по мнению исследователей, состоит в характере материала, выбранного для раскрытия алогизма жизни и тщетности любых попыток адекватного взаимодействия личности с ней: Вампилов в качестве историко-культурной основы для своих пьес берет социальную действительность советского государства конца 60 – начала 70-х гг., а абсурдисты (Ионеско, Беккет, Жене и др.) старались уйти от конкретики, обрисовывая ситуацию в самых общих чертах, формируя тем самым философский, надвременный характер действия.

Несмотря на то, что высказанная исследователями позиция кажется нам убедительной, ее необходимо скорректировать, чтобы устранить возникающие неточности. Во-первых, генетическая связь «Провинциальных анекдотов» с пьесами абсурдистов еще должна быть подтверждена: прямого заимствования сюжетов, типажей, цитации не наблюдается. Логичнее предположить наличие типологической связи, тем более что Ионеско, Беккет, Аррабаль и Вампилов – практически современники. Во-вторых, для «Случая с метранпажем» есть более близкие и очевидные отечественные пратексты – «Ревизор» Гоголя, «Смерть Ивана Ильича» Толстого и «Смерть чиновника» Чехова, а пьеса «Двадцать минут с ангелом» может быть понята как комический перифраз истории Нехлюдова. Тем не менее в «Провинциальных анекдотах» присутствуют элементы театра абсурда, хотя скорее как отдельные вкрапления, чем в виде единой поэтической системы. Для того чтобы понять,

каков механизм включения данных элементов в ткань вампиловских пьес, обратимся к самому понятию абсурда.

Античные философы понимали абсурд (от латинского *absurdus* — нелепый) трояко: 1) абсурд – это эстетическая категория, выражающая представление о дисгармоничности, хаосе; в связке прекрасное – безобразное абсурд олицетворял последнее; 2) абсурд соотносился с понятием логического тупика, то есть являл собой противоположность всего рационального, умопостигаемого (также он связывался с рассогласованием поведения и речи, что для литературы являлось источником комического); 3) абсурд понимался как метафизическая, теологическая категория, в одних случаях выражающая божественный промысел (отсюда знаменитое «верую, ибо нелепо [абсурдно]»), в других – связываемая с дьявольским началом. Для XX века абсурд – это прежде всего краеугольный камень основных философских систем: так, для Ницше понятие абсурда – символ распада мира, связанный со смертью Бога, то есть с утратой возможности нахождения единого смысла всех вещей. В ситуации потери всех основ рефлектирующий герой может противопоставить хаосу мира свою единственную точку опоры – остроту познания и отчаяние (это кризисное мироощущение экстраполируется Ницше на предшествующие этапы развития культуры, поэтому наиболее яркого представителя рефлектирующего героя в хаотическом мире он видит в Гамлете). Экзистенциалисты, для которых абсурд стал одной из важнейших категорий, отметили, что алогичность мира заключена в базовом противоречии между ощущаемой человеком необходимостью соединиться с миром и нежеланием мира его принять. В результате личность отчуждается не только от мира, но и от самой себя, утрачивая представление о самоидентичности. Выход из этого кризисного состояния одни экзистенциалисты видели в бунте (Камю), другие – в осознании собственной сущности и переоценке действительности с точки зрения априорных экзистенциальных установок (Сартр). Все это стало философской базой для театра абсурда, который при несходстве сценических приемов авторов-абсурдистов базируется на единой мировоззренческой платформе [2].

«Провинциальные анекдоты» Вампилова апеллируют к той же философской парадигме, что и театр абсурда. В основе обеих пьес, входящих в данную драматическую дилогию, лежит один и тот же тип конфликта:

рассогласование представлений человека о мире и той ситуации, в которую человек помещен. Источником алогизма в трагикомедии является прежде всего то, что мир оказывается разнообразнее, чем представляется герою: в нем соседствует и нравственное, и безнравственное, однако человек отказывается признавать это, принимая в качестве нормы и единственно данной реальности негативную и отрицательную сторону бытия. Для постояльцев «Тайги» ситуация, когда Хомутов добровольно расстаётся с деньгами, абсурдна, не поддается рациональному объяснению, не выводится из их жизненного опыта. Идеал нравственности, консервативно сохраняемый культурой, приходит в противоречие с бытовыми стереотипами. Оставить данное положение вещей непоясненным герои также не могут: в их логически объяснимый мир вторгается элемент, который может разрушить всю систему представлений. Первая попытка понять странный поступок – это связать появление Хомутова с божественным либо дьявольским вмешательством. В данном случае абсурд реализован как метафизическая категория, как способ внерационального объяснения мира. Вот два характерных примера:

**Базильский.** <...> Нет, не верю я в вашу доброту! Это чертовщина какая-то – наверняка! <...>

**Васюта.** Да откуда ты такой красивый? Уж не ангел ли ты небесный, прости меня господи [3].

Скандал, в который оказались втянуты постояльцы «Тайги», вскрывает истинную суть вещей и, ставя персонажей на грань рационально постигаемого и хаотического, иррационального, дает выход экзистенции. Отсюда следующий этап взаимодействия героев с абсурдом мира: попытка наполнить неизвестное собственным содержанием, вывести поступок Хомутова из личных жизненных установок и поведенческих реакций.

**Ступак.** Дура! Просто так ничего не бывает. И никогда! Запомни это! <...>

**Базильский.** Нет, нет. Звоните в больницу. Это мания величия. Определенно. Он вообразил себя спасителем [3].

Примиряет всех то, что основа для алогичного бескорыстия – уже совершенное моральное преступление. Мир объясним через отрицательные категории, через зло, через добро мир для героев необъясним, именно поэтому такая действительность для них страшна, потому что для альтруизма нет мотивировки, житейского объяснения. Здесь

абсурд проявляет себя и как логическое рассогласование, и как экзистенциальный страх перед необъяснимостью мира, невыводимостью его смысла из личного жизненного опыта.

В «Случае с метранпажем» источником алогизма является не только расхождение фантастических представлений испуганного функционера о метранпаже с реальным положением вещей, но и послужившая фактическим материалом для пьесы социальная действительность 60-х гг., которая порождала сходные ситуации. Страх перед государственными проверками, грозящими как минимум увольнением, был хорошо знакомым обывателю явлением, но то, что этот страх становился нормой жизни, и есть абсурд. Система, которая могла сохранять свою работоспособность только репрессивными методами, уже разрушалась, поэтому выхолащивались и созданные ею этические принципы, подтачивался изнутри взгляд на мир как не единый, цельный, рационально объяснимый. Закономерным результатом данного процесса явилось разложение личности, ошибочная самоидентификация или ее полная нивелировка. Калошин, пытаясь понять, что привело его к мнимой потере общественного положения и должности, а в сущности – к потере этических принципов, старается заново определить значение собственной жизни и соотнесенной с его жизнью ревизора-метранпажа. Попытка выявления собственной экзистенции приводит сначала к самоуничтожению, а потом к растворению личности, невозможности ее вычленения из мира и отрицанию ее существования.

**Калошин.** Нет, нет... нельзя!.. Невозможно... Вы знаете, кто я? Я букашка, жучок, я божья коровка. Если я сейчас поднимусь – меня ветром унесет! [3]

Далее те же самые слова он говорит о метранпаже (отметим, что монолог Калошина в финале пьесы – практически дословное воспроизведение речи Городничего перед немой сценой).

**Калошин.** Наборщик? (Небольшая пауза. Затем начинает смеяться, но тут же стонет.) Наборщик? (Смеется и стонет.) Мышь типографская... Тля!..Букашка!.. А ведь как напугал... До смерти напугал... [3]

Ср. **Городничий.** <...> Дурака ему, дурака, старому подлецу! (Грозит самому себе кулаком.) Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека! [4]

Отождествление себя с предельно незащищенным существом – одна из форм потери ощущения собственной значимости и ценности для мира, человек растворился, его подменили общественные функции, которые он исполнял. Это сближает пьесу «Случай с метранпажем» с абсурдистскими драмами Ионеско, в которых бытом не только исчерпывается жизнь героев, им поглощена их индивидуальность, а сознание заменено набором стандартных автоматических реакций.

В монологе Калошина автор раскрывает механизм этой подмены: получая должность, человек видит в ней суть своего нового существования, это другая душа, которая дана ему властью для жизни в ином статусе.

*Калошин. <...> Сижу, бывало, в своем кабинете и думаю – я это или не я. Думаю – как бы мне самого себя, чего доброго, под суд не отдать... [3]*

Результатом служебного повышения является расслоение сознания: одна часть личности осознает себя маленьким, незащищенным от судьбы человеком, другая – отождествляет себя со своей новой социальной функцией и имеет силы уничтожить любого маленького человека. Личность становится моделью государства, воплощая в своих ипостасях, страдательной и карающей, два полюса государственного устройства – власть и народ, поэтому она опасна даже для себя самой. Это пример использования характерного для театра абсурда приема: совмещение в рамках одного сознания части и целого, отдельного человека и общества, внедрение государства во внутренний мир человека (схожее положение

вещей можно увидеть в пьесе Ионеско «Жертва долга»).

Но тем не менее именно финал «Случая с метранпажем», где раскрыта алогичная утрата личности героя, резко противопоставляет трагикомедию Вампилова абсурдистским экспериментам. Абсурдисты предполагают, что борьба с хаотическим, равнодушным к человеку миром в результате обречена на неудачу: человек либо попадает в замкнутый круг, где бесконечно повторяет автоматизированные действия, одобряемые обществом, или, по крайней мере, безопасные для него («Лысая певичка» Ионеско, «Игра», «Звук шагов» Беккета), либо приходит к физическому самоуничтожению («Служанки» Жене, «Жертвы долга» Ионеско). Вампилов не только более оптимистичен, он показывает, что выход находится в иной стороне: с непредсказуемым миром бесполезно бороться, более того, именно он дает человеку шанс (в виде столь любимых драматургом случая, стечения обстоятельств) справиться с иррациональностью, алогичностью сложившейся ситуации. Если для абсурдистов противостояние беззащитного человека и бездушного мира – основа поэтической системы, то для Вампилова это лишь одна из сторон бытия, которое воспринимается им в пушкинском духе – как более многогранное и гармоничное в своем разнообразии. Поэтому, характеризуя творчество Вампилова, в частности специфику художественной системы «Провинциальных анекдотов», мы говорим об элементах театра абсурда, а не о следовании традиции. Включение отдельных приемов данного театра можно рассматривать как

#### THE ELEMENTS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN THE POETIC STYLE OF A. VAMPILOV (BASED ON THE MATERIAL OF «THE PROVINCIAL ANECDOTES»)

*K.A. Demeneva*

The type of correlation between the style of A. Vampilov and the Theatre of the Absurd is established. The absurd as one of the comic forms and the absurd as a tragic world-view of the 20<sup>th</sup> century find their expression in the dramatist's oeuvre, but they don't occupy the central position in his work.

попытку диалога, творческого отклика на самобытное литературное течение, но не как знак вхождения в него и генетическую преемственность.

*Список литературы*

1. Фарбер Ф., Свербилова Т. Александр Вампилов в контексте американской культуры: (Элементы театра абсурда) // Современная драматургия. – 1992. – № 2. – С. 158–164.
2. Буренина О. Предисловие. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сборник статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
3. Вампилов А. Утиная охота: Пьесы. Записные книжки. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – С. 289–361.
4. Гоголь Н.В. Сочинения в 2 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1973. – 86 с.