

«СТАРШИЙ СЫН» А.В. ВАМПИЛОВА: СТАНОВЛЕНИЕ РОДОВОЙ УТОПИИ

© Деменева Ксения Александровна (2019), orcid.org/0000-0003-3775-5397, SPIN-code: 3094-3263, кандидат филологических наук, преподаватель, НИУ Высшая Школа Экономики (Россия, 603005, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12), x.demeneva@gmail.com

В статье рассматриваются особенности сюжетного построения комедии А.В. Вампилова «Старший сын», отражающие процесс становления родовой утопии, которая мыслится как идеальная среда существования человека. Отмечается, что при создании пьесы Вампилов обращается не к характерной для отечественного театра мольеровской сатирической традиции, а к менее востребованной шекспировской комедиографической стратегии, поднимая вопрос о возможности достижения подлинного семейного единения, перерастающего в родовую утопию. Используя мифопоэтический метод и метод литературной герменевтики, автор устанавливает, что семейный мир Сарафановых может быть сопоставлен с родовой общиной, которая первоначально изображается как неполная: сформировавшись благодаря созидательному материнскому элементу, воплощенному в образе Сарафанова, она лишена отцовского начала как стабилизирующей силы, сдерживающей распад рода. Такой силой становится Бусыгин, который, пересекая границу внутреннего пространства семьи, отказывается от позиции рефлексирующего скептика и разделяет хранимые Сарафановым этические ценности всеобщего равенства и единения. В результате, объединяющее героев семейное чувство, имеющее надындивидуальную природу, позволяет им построить родовую утопию – идиллический мир, идеальный духовный организм, изолированный от несовершенной, конфликтогенной внешней действительности. Особую роль в создании родовой утопии играет хронотоп предместья, провинциального городка, который, существуя на границе миров деревни и большого города, обеспечивает баланс между старыми и новыми ценностями, стабильность и защищенность семьи. Делается вывод, что в художественном мире пьесы норма связана не с укреплением внешних социальных связей, а с установлением форм родства, которые являются ключом к выявлению субстанционального содержания субъективности персонажей.

Ключевые слова: Вампилов А.В., «Старший сын», драматургия, пьеса, комедия, сюжет, родовая утопия

Пьеса «Старший сын» известна в двух редакциях: первая, имевшая рабочее название «Предместье», затем употреблявшееся наравне с основным, датируется 1965–1967 гг. В письме к Е. Л. Якушкиной от 29 мая 1965 г. Вампилов пишет, что заканчивает последний вариант пьесы

и планирует в скором времени прислать его в литчасть театра им. М. Н. Ермоловой [Переписка 1987, 211]. Надежды драматурга на то, что это будет окончательная редакция, не сбылись, поскольку 19 февраля 1969 г. на обсуждении в Управлении культуры пьеса была подвергнута жесточайшей критике, автора обвинили в этическом релятивизме и потребовали от него переработки завязки и некоторых биографических деталей жизни персонажей (в частности, антагонист Кудимов не мог быть, по мнению критиков, военным, поскольку военный в советской литературе – положительная фигура). Не ожидавший столь бурного неприятия произведения со стороны властных структур, Вампилов видит в этом противодействии категорический запрет на продвижение на сцену и в печать его лично: «Претензии, которые они предъявляют «Старшему сыну», надуманы специально, и, как видно, речь идет о заведенном и теперь уже планомерном отношении ко всем моим пьесам в целом» (письмо к Л. Е. Якушкиной, конец февраля 1969 г.) [Переписка 1987, 214]. Тем не менее Вампилов прислушивается к критике и переделывает первые диалоги пьесы, передоверяя часть реплик главного героя его двойнику.

Неприятие пьесы было как будто лишено логических оснований, поскольку в дальнейшем в ней видели веселый водевиль, не претендующий на остроту социального анализа и не содержащий в себе опасных политических выпадов (в отличие, например, от вызвавшей мощнейшую общественную дискуссию «Утиной охоты») [Шайтанов 1974, 145]. Театры, а затем и кинематограф стремились интерпретировать пьесу как мелодраму, чем в значительной мере облегчали ее социальную проблематику. Сам драматург регулярно возражал против подобной жанровой трактовки текста и предпочитал видеть в нем «трагикомедию» [Переписка 1987, 217]. Пьеса «Старший сын», как это стало понятно уже современникам Вампилова, была одновременно и архаичной в своем сюжетостроении, и новаторской, точнее, ее новаторство состояло в этой сугубой архаичности, необычной для 60–70-х гг., когда лидирующее положение занимала социально-психологическая драма, разрабатывавшая проблематику современности. Комедия казалась беспочвенной, выросшей ниоткуда, поэтому к ней предъявлялись повышенные этические требования. Это была реакция удивления, переросшая затем в агрессивное неприятие.

В середине семидесятых, когда «Старший сын» обрел собственную судьбу на сцене (пьесу называют одной из наиболее сценичных в театре Вампилова), возникла иная тенденция – видеть в ней «хорошо сделанную пьесу», лишенную острой драматургической проблематики, не бо-

лее чем анекдот, имеющий своей целью исключительно развлечение. Отечественная комедия была уже у своих истоков сатирической, и для иных форм не было выработано способов дешифровки. «Старший сын» не вырос из традиции русской комедиографии, а появился в ней как некий необъяснимый феномен, как несистемный, нарушающий правила элемент. Восприятие «Старшего сына» в сатирическом ключе обнажало в нем этическую двусмысленность сюжетных ситуаций (жестокий розыгрыш в наказание за несуществующий грех Сарафанову, воину-фронтовику), мелодраматические трактовки шли против авторского замысла. Пьеса говорила с читателем и зрителем на языке другой комедиографической традиции – условно говоря, не мольеровской, закрепленной на отечественной почве практикой сатирической комедии, а шекспировской, менее востребованной ветви. В «Старшем сыне» Вампилов поднимает вопрос о возможности гармонического единения людей в рамках семьи, которая в финале претворяется в родовую утопию. Герои комедий Шекспира обретали собственный рай в Арденском лесу, герои Вампилова создавали идеальный мир в провинциальном городе [Ярхо 1970].

По сюжету старший сын и брат, Бусыгин, входит в семью Сарафановых, когда она находится на грани распада: дочь Нина собирается уехать вместе с будущим мужем на Сахалин, младший сын Васенька, страдая от неразделенной любви, неоднократно делает попытки убежать из дома – Сарафанов тщетно пытается удержать детей. На данном этапе родовая община неполна: в ней есть только материнский элемент, создающий мир общины, формирующий ее атмосферу, хранящий знание о действительности и гарантирующий его передачу. Он воплощен в Сарафанове и его утешительной философии пассивного доверия к жизни: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна» [Вампилов 2004, 159]. Сарафанов не просто заменил своим детям покинувшую их мать, он изначально воплощал в себе материнское, творящее из себя мир начало, спокойное, устойчивое, равновесное: играя и сочиняя музыку, он становится конгениален той творческой силе, которая формирует космос из пустоты (музыка творения, гармоническая первооснова мира, голос бога в бытии). Оратория «Все люди братья» – это гимн единого мира (мир как одна фратрия, конституируемая законом равенства людей перед породившим их бытием), где все повязаны общностью крови, живой водой человеческого существования. Символично и то, что Сарафанов играет на кларнете – духовом инструменте, он выдыхает из себя музыку как часть собственной жизни, из которой вырастает утопи-

ческая родовая общность (кларнет — флейта — дудочка, музыка идиллических пастушков и пастушек, созидаящая их прекрасный мир, уподобленный раю). Он весь отдается строительству этого единого мира, в котором люди, связанные между собой общностью социальных ролей, становятся равными между собой братьями, отпрысками одной, благосклонной к ним жизни, не разделенными условностями взаимного отчуждения, не противопоставленными друг другу необходимостью соподчинения. Творимая им музыка — это отголосок первобытия, который доносится до человека в момент обнажения разлома в существовании: на свадьбе, когда происходит смена социального статуса и смерть старой жизни, во время похорон, когда ощущаются конечность бытия, вынужденность возврата к нерасчлененному единству с толщей материального мира (последняя и окончательная степень слитности человека с породившим его бытием).

Уникальность Сарафанова, выраженная в приобщенности его к тайнам мира, к закулисью творения, подчеркнута словом «блаженный», его вторым именем, данным женой: «Я не помню своей матери, но недавно я нашла ее письма — мать там называет его не иначе как блаженный. Так она к нему и обращалась: «Здравствуй, блаженный...», «Пойми, блаженный...», «Блаженный, подумай о себе...», «У тебя семья, блаженный...», «Прощай, блаженный...» И она права...» [Вампилов 2004, 142]. Блаженный — святой, видевший воочию рай, вознесенный при жизни, вкушивший сладости бытия в боге, он наделен знанием о должном и на земле исполняет функции творца, созидая из музыки родовую гармонию. Однако сотворенный Сарафановым мир рушится, поскольку он лишен отцовского начала, обладающего силой удержания текущего состояния, сохранения достигнутого в акте творения. Отсутствие одного элемента подтачивает всю конструкцию, ценностные пустоты оказываются разрушительными для утопии, которая воспринимается младшим поколением как навязанная данность («Васенька. Сумасшедший! Было лучше, когда ты обо мне не заботился!» [Вампилов 2004, 163]).

Мир Сарафанова на момент пьесы заявлен, но не утвержден, не закреплён в жизни, он нуждается в стабилизирующей силе, каковую приносит с собой старший сын Бусыгин. Войдя в семью, он не только становится братом Нине и Васеньке, но и выполняет по отношению к ним функции отца: выгоняет из дома чужака (духовно неродственного семье Сарафановых Кудимова), удерживает всех членов семьи под единой крышей, сохраняет дом, наставляет младших. О том, что именно отцовского начала не хватало в семье, свидетельствует реплика Нины: «Нет бы раньше. Водил бы меня в кино, на танцы, защищал бы, уму-разуму

учил. А то – на тебе, явился! В последний день, как нарочно» [Вампилов 2004, 143]. Мир Сарафановых был хрупок и незащищен без Бусыгина, был неспособен к борьбе за выживание, стремился к элиминации, замыканию во внешний круг жизни. Вхождение в дом старшего сына сделало семью целостной, к финалу все функции сохранения рода распределены и исполняются, семья возвращается к древнейшим формам эндогамии, замыкается сама на себе, на своем счастье, едва ли переводимом на язык окружающих: «Макарская. Чудные вы, между прочим, люди» [Вампилов 2004, 174]. Род становится броней человека, его защитой от внешнего холода (именно холод приводит Бусыгина в дом Сарафановых; символический холод одиночества человека, отсутствие у него прочных социальных связей, определенное предшествующей практикой недоверие к людям и противопоставленное этому тепло дома, в замкнутом пространстве которого можно обрести золотой век, вернуться в эмбриональное состояние, перестать охранять от разрушительного вторжения субъективную границу).

В пьесе «Старший сын» иногда видели инцестуальные мотивы, от которых драматург стремился откреститься: в частности, в черновиках пьесы сохранилось упоминание о том, что Нина – неродная дочь Сарафанова. Для русской комедиографической традиции, гораздо более патриархальной и консервативной в вопросах морали и нравственности, нежели западноевропейская, любовь пусть и мнимого брата к сестре выглядит кощунственно. Приписывание Сарафанову материнских черт в данном контексте может быть воспринято не только как произвольная трактовка, но и как попытка травестирования положительного образа пьесы, низведение до грубой материальности «праведника», «ангелического персонажа». Однако эндогамия может пониматься как аморальная система родства только из экзогамного века, когда сняты запреты на брак с чужаками, – это лишь доказывает, что этические нормы изменчивы. Бусыгин не является для Нины родственником по крови, как не является ей и отцом – он исполняет его функции, которые были в тягость Сарафанову. Дарение табакерки – это не только способ удержания Бусыгина в доме, но и акт передачи отцовской власти, смена главы (патриарха) семьи: «Это пустячок, серебряная табакерка, но дело в том, что в нашей семье она всегда принадлежала старшему сыну. Еще прадед передал ее моему деду, а ко мне она попала от твоего деда – моего отца. Теперь она твоя» [Вампилов 2004, 126]. Табакерка является символом связи поколений, единства рода, который поддерживает свое существование благодаря наследованию по мужской линии. Бусыгин становится главой рода, одновременно и сыном, и зятем Сарафанова, берет на себя

ответственность за сохранение целостности семьи, воплощая в себе волевое, активное, сдерживающее начало. Пассивность же Сарафанова сродни пассивности самого бытия, которое естественным образом творит и поддерживает живое. Добытое персонажем знание устойчиво и выдерживает проверку опытом: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прожил с чистым сердцем, она всегда утешит» [Вампилов 2004, 159] – доказательством тезиса служит весь сюжет пьесы. Созданная утопия, случайно обретшая недостающий элемент и сумевшая его удержать в своих рамках (в Бусыгине был угадан сын и брат) в финале прочна.

Разница исполняемых главными героями функций нередко понимается как их идейная поляризация: Бусыгин объявляется носителем мрачной философии недоверия к людям («У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить» [Вампилов 2004, 98]), рефлексирующим грешником, которому противопоставлен «ангелический» Сарафанов, мелодраматически верящий в милосердие, в компенсаторные (утешительные) возможности жизни, взвешивающей поступки и воздающей по заслугам. У позиции Бусыгина есть источник, который он указывает в одной из реплик: «А я знаю <людей>. Немного. Кроме того, иногда я посещаю лекции, изучаю физиологию, психоанализ и другие полезные вещи» [Вампилов 2004, 98]. Бусыгин подходит к жизни как скептик-естествоиспытатель, делающий выводы о душе, препарируя тело (пессимистичная аналитика в противовес интуитивному приятию, отчетливо базаровский компонент образа). Он декларирует свою жизненную позицию, которая противопоставлена этической норме, априорно подразумеваемой жанровой философией комедии, практически сразу, предопределяя тем самым завязку пьесы. Чтобы сюжет состоялся, он должен был ошибаться. Данной фразой также заявлено его расподобление с типом положительного героя комедии, прямо выражающего социальный идеал. Книжные знания Бусыгина еще до конца не проверены на практике и, по существу, не исходят из субстанционального содержания его субъективности. Постепенно переходя из внешнего круга отношений (чужой человек) в зону семьи, он утрачивает это представление, солидаризируясь с Сарафановым: «Папа, о чем ты грустишь? Людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют. Где еще быть музыканту, если не на танцах и похоронах? По-моему, ты на правильном пути» [Вампилов 2004, 162]. Интуитивно чувствуя глубин-

ное, бытийное значение музыки, Бусыгин оказывает ближе в понимании сущности жизни к Сарафанову, нежели его родные дети, которые, скрывая свое знание правды, подтверждали тем самым унижительное положение отца. Семейная норма Сарафановых апеллирует не к социальной норме (постулируемой «серьезными» персонажами, такими как Сосед и Кудимов), а к высшей нормативности бытия, справедливой внутри себя гармонии.

Персонажи «Старшего сына», строящие помимо своей воли замкнутый идиллический мир, объединены родовым чувством, которое представляет собой субстанциальную часть их субъективности, наиболее устойчивое ее содержание. Так, в одной из реплик комического диалога с Бусыгиным Нина обнажает свою интуитивно понятую жизненную стратегию: «Мне Цицерона не надо, мне мужа надо» [Вампилов 2004, 135]. Персонажи пьесы изначально наделены сильным родовым инстинктом, семенным чувством: исходя из общих потребностей выстраиваемой утопии (гармонической жизни), они до конца не осознают их надындивидуальную природу и видят в этом проявление собственных, сугубо личных желаний и надежд. По существу, утопия требует от человека расстаться с тем, что он полагает своей индивидуальностью, и принять в качестве нее основной закон – утопическое равенство перед высшей субстанцией, в данном случае родом. Бусыгин расстается с представлениями, данными ему в личном опыте, отказывается от постулируемой идеологии, обнаружившей шаткость и непрочность в лоне доверяющей ему семьи («Нет уж, не дай-то бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову» [Вампилов 2004, 123]). Вера героя в обособленность людей друг от друга, в то, что единственным связующим звеном между ними может быть ложь, разрушается в первых же сценах комедии, поскольку изначально была готова к разрушению. Несоответствующая растворенной в замкнутом мире Сарафановых норме, идеология Бусыгина разоблачена, но герой не посрамлен, не дезориентирован, поскольку, назвавшись сыном и братом, он стал причастен родовому чувству.

Художественный мир пьес Вампилова обладает особым типом материальности: в нем произнесенное слово готово к воплощению, едва появившись, оно становится судьбой героя: слово всегда связано с высшей интуицией, которая позволяет угадать во множестве сюжетов тот единственный, который тождествен субъективности. Слово творит мир, создает его, как и музыка Сарафанова: персонаж подключен через речевой поток к самой жизни, которая имеет словесную природу, он неведомым для себя образом выговаривает собственное бытие, неожиданно стано-

вится его творцом. Мир пьес Вампилова плотен, он подступает к герою со всех сторон, заставляя его угадывать в материальных чертах жизни знаки собственной судьбы. Так, например, в «Утиной охоте» траурный венок и символические похороны побуждают Зилова к рефлексии, заставляют задуматься о смысле собственного существования, который лежит в области утиной охоты — недостижимого рая, где бессмертны и человек, и утки. Но, приближаясь к заветной точке слияния с миром в реальном пространстве, герой утрачивает ее навсегда и влечется к иной форме небытия — аннигиляции собственной жизни, самоубийству как последнему способу приобщения к миру, с которым он трагически разьединен. Любая идеология, постулируемая персонажами «Старшего сына», уязвима: и научно обоснованное недоверие к людям Бусыгина, и инфантильная доверчивость Сарафанова не представляют собой идеальной стратегии существования, поскольку оба персонажа не способны противостоять разнообразным проявлениям жизни. Единственной надежной защитой является замкнутый на самом себе род, который дает возможность гармонического слияния субъективностей в общем чувстве причастности к субстанциальному смыслу — глобальность данного смысла состоит в его универсальности, в возможности выстраивать подобную модель отношений и в других средах. Он не дает ответа на вопрос, как объединиться всем (всем гражданам страны, всему человечеству), однако для человека, ощущающего отъединенность от остальных, не видящего для себя позитивных способов соединения с людьми, это верный способ гармонизации, нахождения собственного места в бытии. В комедиях, подобных «Старшему сыну», бытие осознается как частность, а не как всеобщность, и данное осознание является залогом нахождения счастливой судьбы для тех персонажей, которые принимают норму явленного им мира как субстанциальное содержание собственной субъективности [Гегель 1971, 602].

Утопия — это мир везде и нигде, она апеллирует к мифам о золотом веке, когда люди жили в достатке и не знали конфликтов. Идеальный мир утопии, который находится в иной системе пространственных координат, отделяется от несовершенной, губительной, конфликтогенной действительности и во времени, выстраиваясь в зоне будущего, хронологически несовместимого с моментом восприятия (текущим настоящим). Новая утопия порывает с прошлыми грехами человечества, начиная жизнь заново, с абсолютного нуля, в отрыве от предписанного опыта. Защищенная от внешних вторжений, она замкнута, подобно раю, куда человек может войти только полностью очистившись от того, что считал истинным для себя и с чем связал собственную субъективность.

Утопия возвращает человека к природе, к ее циклическому времени существования, в котором повторяемость и воспроизводимость жизни являются залогом ее устойчивости и незыблемости. Перенесенная в пространство города, она обнаруживает собственную несостоятельность, поскольку время города линейно, растянуто, в нем каждое событие уникально и ценно, а конфликты оказываются фактором движения из настоящего в будущее, становления времен. В большинстве случаев крах утопии связан именно с элиминацией или подавлением конфликтов, которые полностью не исчезают и переходят в сферу бессознательного, мотивируя поступки и предрешая распад утопически идеального мира. Для утопии человек слишком несовершенен, он может существовать в ней в том случае, если откажется от самого себя, дистиллирует собственную человечность из разнообразия проявлений «я». В золотом веке человечества, как правило, связываемом либо с отдаленным прошлым, либо с возможным будущим, индивидуальность не должна представлять собой ценности, поскольку она препятствует полному слиянию с миром (отказ от самосознания как пропуск в идеальный мир, человечество как совершенный в своей функциональности муравейник). Отличие родовой утопии от утопии социальной, как она описана Т. Мором, Г. Уэллсом и др., состоит прежде всего в том, что она не нуждается в столь явном удалении от мира людей — она сопряжена с ним, хотя и находится в стороне от магистральных линий конфликтов. Бытие социальной утопии, так или иначе, обнаруживает собственную тупиковость, поскольку, представляя собой идеальную форму существования, она не знает развития и обречена на стагнацию, а затем и крах. Достигнутый рай оказывается тюрьмой для человека, из которой необходимо вырваться любой ценой. Родовая утопия подходит к вопросу установления границ более гибко: она ограничивает человека настолько, насколько он сам к этому готов. Родовые связи являются не единственными, но главенствующими в жизни героев: семья Сарафановых выступает в финале как единый, цельный организм, в котором совокупность частей (составляющих семью членов) имеет собственный, больший, чем просто суммарный, смысл. Абсолютного равенства составляющих родовой ком индивидов не предполагается, поскольку им предназначено исполнять различные функции: они не взаимозаменяемы, а взаимодополняемы. Отец находит продолжение в детях, дети находят укоренение в отце, — спаянность членов рода столь же важна, как и их автономность. Быть самим собой для них означает быть отцом, сыном, старшим или младшим братом, сестрой. От человека не требуется быть в каждую минуту на пике собственной человечности, что неизбежно ведет к эффекту

усталости утопии, к ее старению, необходимым и достаточным является естественное поведение, в котором проявляется субъективность. Родовая утопия – этой рай для немногих, для избранных – тех, кто обрел свою настоящую семью (Бусыгин упоминает о том, что у него есть мать и брат, однако именно благодаря силе семейного чувства Сарафановых он обрел понимание собственной жизненной роли – таким образом, далеко не любая семья может быть претворена в идеальный духовный организм). Важнейшим фактором построения утопии является то, что возникает она в предместье (городок Ново-Мыльниково), представляющем собой некую промежуточную зону между городом и деревней: с одной стороны, его жители достаточно разобщены, атомизированы, индивидуальны и самостоятельны, с другой стороны, они сохраняют следы памяти о жизни в общине. Они уже чуть больше собственной судьбы, но еще чувствуют связь с коллективным прошлым и его ценностями. Только в предместье, смешивающем черты времен, консервативном и в то же время носящем черты урбанистической просвещенности, способном удержать старые ценности и принять новые, родовая утопия оказывается устойчивой и защищенной. Она типологически однородна пространству собственного возникновения: как и предместье, она рождается в промежутке между прошлым и будущим, на границе миров, с одной стороны, удаляясь от времен тотального растворения человека в общине, с другой стороны, не слишком сближаясь со временем индивидуализации человека, когда связи с социумом и действительностью в целом начинают пониматься как сковывающие. В рамках деревни родовая утопия обнаруживает усталость и черты распада, в рамках города она слишком архаична, неадекватна логике всеобщего движения, не способная держать заданный темп развития, не составляет конкуренции иным формам социальности. То, что в критике понимается как поэтизация Вампиловым быта небольших провинциальных городов, было следствием поиска естественного пространства для реализации гармонической модели существования. В отличие от А. Арбузова, В. Розова, которые насыщали свои пьесы исторически деталями, Вампилов стремился избавиться от конкретики (в этом состоял смысл проводимых им многочисленных правок текстов), говорить на общем языке, который будет понятен и современникам, и потомкам.

Источники

Вампилов 2004 – Вампилов А.В. *Утиная охота: Пьесы. Записные книжки*. Екатеринбург, 2004.

Переписка 1987 – *Ему было бы нынче пятьдесят...* Переписка А. Вампилова с Е. Якушкиной // Новый мир. 1987. № 9. С. 209-226.

Литература

Гегель 1971 – Гегель Г.В.Ф. *Эстетика*. В 4-х тт. Т.3. М., 1971.

Шайтанов 1974 – Шайтанов И. *Четыре варианта одной проблемы* // Сибирские огни. 1974. № 7. С. 137-150.

Ярхо 1970 – Ярхо В.Н. *У истоков европейской комедии*. М., 1970.

"THE ELDER SON" by A. V. VAMPILOV: THE FORMATION OF CLAN UTOPIA

© **Demeneva Ksenia Aleksandrovna (2019)**, orcid.org/0000-0003-3775-5397, SPIN-code: 3094-3263, PhD in Philology, teacher, National Research University Higher School of Economics (25/12 Bolshaya Pecherskaya Ulitsa, 603155 Nizhny Novgorod, Russian Federation), x.demeneva@gmail.com

The article discusses the features of the plot construction of the comedy “The Elder Son” by A.V. Vampilov, reflecting the process of formation of a clan utopia, which is perceived in the play as an ideal human environment. It is noted that in his play, Vampilov does not refer to the Moliere's satirical tradition common for Russian theaters, but to a less-popular Shakespearean comedy strategy, raising the question of whether it is possible to achieve a true family unity, which can transform into a clan utopia. Using the mythopoetic method and the method of literary hermeneutics, the author establishes that the Sarafanov family world can be compared with the clan-like community, which is initially portrayed as incomplete: it formed around the creative mother element embodied in the image of Sarafanov, but remains devoid of the paternal principle as a stabilizing force that restrains the decay of the genus. Busygin becomes such a force. He crosses the border of the internal space of the family, abandons the position of a reflecting skeptic and shares the ethical values of comprehensive equality and unity cherished by Sarafanov. As a result, the protagonists are united by a family feeling, a supra-individual nature of which allows them to build a clan utopia - an idyllic world, an ideal spiritual organism isolated from an imperfect, conflictogenic external reality. A special role in creating a clan utopia is played by the chronotope of a suburb, a provincial town, which, existing on the border of the worlds of a village and a big city, provides a balance between old and new values, stability and security of the family. It is concluded that in the artistic world of the play, the norm is not associated with strengthening of external social ties, but with the establishment of forms of kinship, which are the key to identifying the substantial content of the subjectivity of the characters.

Keywords: Vampilov A. V., “The Elder Son”, drama, play, comedy, plot, patrimonial utopia.

References

(Articles from Scientific Journals)

Шайтанов 1974 – Shaytanov I. *Chetyre varianta odnoy problemy* [Four variants of one problem]. *Sibirskiye ogni*, 1974, no. 7, pp. 137–150. (In Russian).

(Monographs)

Гегель 1971 – Hegel G.W.F. *Estetika* [Aesthetics] v 4-kh tt. T.3. Moscow, 1971. (In Russian).

Ярхо 1970 – Yarkho V.N. *U istokov evropeyskoy komedii* [From the beginning of the European comedy]. Moscow, 1970. (In Russian).