

УДК 82.01/09

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ «УТИНОЙ ОХОТЫ» А. ВАМПИЛОВА**

© 2008 г.

*К.А. Деменева*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

xenia\_demeneva@mail.ru

*Поступила в редакцию 14.05.2008*

Исследуется ряд поэтических особенностей «Утиной охоты», центральной пьесы театра А. Вампилова: организация системы образов, функции главного героя, способы определения его субъективности, характер взаимодействия с окружением. Ставится вопрос о соотношении временных пластов пьесы: сценического и внесценического прошлого, актуального настоящего, возможного будущего.

*Ключевые слова:* А.В. Вампилов, драматургия, «Утиная охота», трагикомедия, драма, время, персонаж, субъективность, общество, индивидуальность, конфликт, проблематика.

Пьесу А.В. Вампилова «Утиная охота» принято рассматривать как социально-психологическую драму (реже как трагикомедию с элементами производственного конфликта, фарсовыми и мелодраматическими вставками), в которой драматург подвергает пересмотру проблематику своих ранних произведений. В двух первых многоактных пьесах («Прощание в июне», «Старший сын») драматурга интересовала расстановка сил при выявлении скрытой под социальной маской субъективности человека в ситуации, порожденной уникальными проявлениями всемогущей жизни. Под ними понимались стечение обстоятельств, представляющее собой эхо многособытийности и разнообразия жизни, и счастливый либо несчастливый случай как форма ее единичного волеизъявления. Проблематика пьес рождалась на пересечении относительного постоянства, внутренней упорядоченности, регулярности воспроизведения бытовых условий, показанных не с вещной, а социально-действенной стороны, субъективности человека, ищущей самоопределения и выхода в реальность, и бытия как некоего доброго бога, который способен привести жизнь в движение. Подобные драматургические задачи было удобно решать в рамках жанра комедии: для этого практически не требовалось отступать от его канонической структуры. Однако даже при небольшом смещении акцента с обрисовки ситуации на процесс самопознания индивида требовалось изменение жанровых форм, что привело к пересмотру диспозиции в вампиловской триаде человек – быт (люди) – бытие. С одной стороны, для драматурга становилась очевидной бесконечность проявлений акта самопознания и невозможность его завершения, с другой

стороны, социальная жизнь в реальности показала ограниченность своих предложений человеку и была не способна удовлетворить его нарастающую потребность в нахождении общего субстанциального смысла, из которого бы выводился смысл индивидуальный. Благоклонное бытие комедий было, по сути дела, не реальностью жизни, а реальностью литературы – в этом драматург убедился на личном примере, пытаясь пробиться к читателю и встречая на своем пути постоянное сопротивление. Жизнь отступила от человека, предлагая ему самому, рискуя всем, проявлять активность, бороться, не имея на то объективных причин, действенных методов и веры в положительный исход борьбы. Усложнение картины мира, неостановимая актуализация и самопорождение моделей бытия, претендующих на объяснение истинных причин его существования и вектора развития, одиночество человека в мире, потерявшем к нему интерес, подтолкнули Вампилова к переходу от комедийной стихии к трагикомической, от канонических черт драмы к ее романизации (термин М.М. Бахтина [1, с. 450]). Выразилось это не только в намеренной незавершенности судьбы главного героя, погруженного в вечное настоящее без возможности осуществления какого-либо будущего, но и в сложной сюжетно-композиционной структуре пьесы, ранее нехарактерной для поэтики Вампилова. Так, ткань «Утиной охоты» распадается на три пласта: прошлое Зилова, представляющее собой цепь эпизодов, в незначительной степени связанных между собой сюжетно и имеющих целью раскрыть как можно больше сторон проявления его личности, настоящее героя, в котором он лишен возможности действовать, и представления ге-

роя, привязанные к моменту настоящего и показывающие его возможности как интерпретатора. Вампилов свободно монтирует части текста, используя логику воспоминаний, порожденных мысленным перелистыванием телефонной книжки. После вечеринки в кафе «Незабудка» (название символично: невозможность забыть прошлое, эриническая роль памяти) Зилов получает от друзей траурный венок. Первый эпизод представлений героя, сценически маркированный музыкой и затемнением, показывает, какой он видит реакцию окружения на собственную смерть, если бы она действительно случилась: сомнения Саяпина в правдивости слухов («Да нет, он пошутил, как обычно»), уверенность Кузакова в реализации пессимистического варианта событий («Увы, на этот раз все серьезно. Серьезнее некуда»), ироническая эпитафия Веры («Он был алик из аликов»), ханжеское осуждение Кушака («К добру такое поведение не приводит»), объединение в горе Галины и Ирины («Мы будем с тобой дружить») и зловещая роль Официанта, который собирает деньги на венок, делая факт смерти социально неопровержимым [2, с. 185–187]. Описанная сцена дает представление о Зиллове как психологе и интерпретаторе человеческой природы: его предположения о возможном поведении окружения точны и правдоподобны – это подтверждается дальнейшим ходом пьесы. Кроме того, в данном фрагменте проявляются специфика построения образной системы пьесы (ее сконцентрированность вокруг образа Зилова) и двойственное определение субъективности персонажей – через выявление их отношения к Зиллову (приятие/ неприятие) и характеристику их стратегии позиционирования, предполагающую следующие способы:

– декларативные заявления: «Кузаков. Кто знает... Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна...» [2, с. 187]. По мнению М.Б. Бычковой, в данном случае представлена репликация устойчивого чеховского мотива «пропала жизнь» [3, с. 53]. В пользу этого свидетельствует и частота появления фразы в тексте, и ее контекстное окружение (говорится невпопад, не вовремя), и лексическое оформление. Однако если у Чехова субъектом действия является жизнь, что подчеркивает стихийность, независимость судьбы от воли персонажа (оправдательный модус), то у Вампилова мы имеем дело с пассивной конструкцией, в которой различаются грамматический субъект, выраженный лексически, и логический субъект, скрытый, но легко восстанавливаемый по контексту – жизнь проиграна [нами] (обвинительный модус). Для

героев «Утиной охоты» характерно частичное осознание собственной роли в формировании судьбы, начатое, но не доведенное до конца, а потому неполное признание ответственности за жизнь;

– комплексы высказываний и действий, направленные на создание и поддержание социально одобряемого образа: «Кушак. <...>Я далеко не ханжа, но должен вам сказать, что он вел себя весьма... мм... неосмотрительно» [2, с. 186]. Образ Кушака в большей степени, чем все прочие, сатиричен. Комическая маска влиятельного, но отягощенного пороками лица представлена здесь практически во всех своих базовых качествах. Не наблюдается ни трагикомического смещения акцентов (гиперболизации порока, наслаивания монструозных черт), ни драматического усложнения субъективности. Наибольшее сходство в организации системы образов «Утиная охота» имеет с первой пьесой – «Прощание в июне»: сохранена связка «влиятельное лицо – формальный подчиненный» и напряжение в ней (Репников – Колесов, Кушак – Зилов). Если говорить о внутренней классификации пьес Вампилова, то необходимо выделить следующие пары с тождественными поэтическими структурами: «Прощание в июне» и «Утиная охота», «Старший сын» и «Прощлым летом в Чулимске»;

– противопоставление персонажа окружению через негативно-ироническую номинацию: «Вера. Он был алик из аликов» [2, с. 186]. Частота и разнообразие адресации слова «алик» является характерной чертой речевого портрета Веры. Данная ироническая номинация (утратившая в контексте пьесы свою первоначальную связь со словом «алкоголик») – это не только способ установления дистанции между женским персонажем (обвиняющим) и мужскими (обвиняемыми и виноватыми), это также попытка типизации, необходимая для выработки картины мира. Потребность в самопознании, ощущаемая всеми персонажами, здесь реализована от противного. Однако обобщение в мире «Утиной охоты» – это ложный путь, ведущий к псевдопониманию, временное снятие остроты вопроса. Единственный путь к себе – это индивидуализация, видение себя и мира в конкретных, уникальных чертах – на это способен только Зилов.

Необходимо обратить внимание на ремарку, предваряющую воображаемую героем сцену: «Свет медленно гаснет, и так же медленно зажигаются два прожектора. Одним из них, светящим вполсилы, из темноты выхвачен сидящий на постели Зилов. Другой прожектор, яр-

кий, высвечивает круг посреди сцены» [2, с. 185]. Автор подчеркивает, что световыми кругами должен быть зафиксирован распад пространства на реальное, в котором бездействующий субъект погружен в объективную действительность, и ирреальное, в котором действительность пересоздается и конструируется субъектом. В реальном пространстве Зилов является персонажем, в ирреальном помимо персонажной функции претендует на авторскую. Воображая собственную смерть и продолжающуюся после нее жизнь, в которой он существует не физически, а как объект обсуждения, он обретает способность воспринимать действительность отстраненно, без погружения в нее, что является важнейшим условием объективного видения. Заданная дистанция между реальным, сценическим Зиловым, сидящим на тахте, и той действительностью, которую он моделирует в собственном сознании, объективируя ее для зрителя и читателя, формирует внутреннее противопоставление в нем персонажа-объекта и персонажа-субъекта, реализованное в дальнейших сценах. Если персонаж-объект, находящийся в прошлом, в основном действует и практически лишен рефлексивных качеств, то персонаж-субъект, тоскуя по действию и осознавая его невозможность (что приводит к решению пойти на охоту как преодолению блокирующего его активность действительности), вынужден проживать воспоминания и благодаря временной дистанции переоценивать их. Противопоставление ложной активности и необходимого осознания жизни, осложненного отказом от вмешательства в нее или принципиальной невозможностью это сделать, было характерно еще для первых пьес Вампилова, однако именно в «Утиной охоте», благодаря композиционному сочленению одновременных эпизодов и распаду главного героя на субъект и объект восприятия, выразилось столь отчетливо.

Вампилов использует минимум драматических средств для обрисовки представленных в пьесе ситуаций: он имитирует бытовое течение жизни, в котором общая бессобытийность подчеркивает значение каждого события, наделяя его смысловой полнотой. Речевое оформление реплик персонажей создает эффект невыдуманности сцен, их эмпирической простоты и узнаваемости. Персонажи погружены в жизнь, не дистанцированы от нее рефлексированием, логика их поведения определяется социальной ролью и взаимоотношениями, показанными в пьесе как сложившиеся. Субъективность персонажей в пьесе лишь в незначительной степени зависит от пространства и времени, она опреде-

ляется соотношением импульсивного действия и его последующего переосмысления и оценки. Различие стратегии позиционирования персонажами себя в обществе и реальных потребностей, диктуемых характером, выявляет специфику процессов сдерживания и торможения, механизмов социального регулирования отношений, формирует поле игры по правилам, определяющим атмосферу пьесы. Персонажи охотно вступают в диалог, что обусловлено заданностью их отношений и довольно уверенным осознанием возможностей и налагаемых обществом ограничений. Они не видят разницы между социальной жизнью с ее правилами, ограничениями и действительностью, где возможна реализация любого модуса поведения, поэтому характер их действий можно назвать неигровым, или «серьезным». Противопоставление «серьезных» персонажей «несерьезным» («веселым», «сумасшедшим») – одна из имманентных черт образной системы пьес Вампилова, позволяющая говорить о единстве его поэтики. «Серьезное» состояние, которое может быть характерно как для индивида, так и для обстановки, означает наличие некоторого внешнего или внутреннего предела, положенного любому действию и явлению. «Серьезные» персонажи представляют социум как защитную оболочку, призванную минимизировать влияние случайностей. Их субъективность срослась с социальной маской, что предопределяет стандартизованность, усредненность поведения даже при внешней речевой свободе. Ограничения, налагаемые обществом, они считают органичными для собственной натуры, поскольку наличие правил и запретов упорядочивает жизнь, снимает необходимость в определении субстанциального содержания субъективности. Для «серьезных» персонажей характерен бесконфликтный тип взаимодействия между собой и с действительностью, в которую они погружены. Напряжение, которое тем не менее возникает в результате подчинения правилам, ограничивающим возможности и не позволяющим страстям вырваться на свободу, они снимают с помощью дозволенной или скрытой от общества агрессии: «Зилов. Э, видел бы ты его с ружьем. Зверь»; «Саяпин. <...> В чужой квартире все на виду, все на людях. Жена скандалит, а ты, если ты человек деликатный, терпи. А может, мне ее стукнуть хочется?» [2, с. 190, 235]. Противопоставленный им «веселый», «сходящий с ума» Зилов реализует в своем поведении игровую модель взаимодействия с окружением и действительностью, что делает его поступки непредсказуемыми для других персонажей.

В заданном поле социальных сдержек и противовесов, этического релятивизма и утилитарных отношений герой чувствует себя уверенно, что подтверждается характерологической ремаркой: «Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» [2, с. 180]. Вопреки уверенности героя в собственной силе, его отношения с окружением дисгармоничны. С одной стороны, игровая модель поведения, отказ от признания внешнего предела действий дают ему ощущение свободы: комфорт и бесконфликтность отношений с социальной средой не представляют для него ценности, не составляют его субъективность, следовательно, не властвуют над его судьбой. С другой стороны, представление о жизни как игре, где возможна реализация всех потребностей при наличии таких качеств, как ловкость и находчивость (это позволяет говорить о близости Зилова к типу трикстера, свойственной центральным персонажам комедий Вампилова), заслоняет от него находящуюся на периферии сознания необходимость реализации собственной субъективности. Отсюда описанные в ремарке «небрежность» и «скука» – качества, характерные для разочарованных героев романов первой трети XIX века. Однако если для героя романа «скука» была симптомом не проявленной в сознании идеи бессмысленности социального бытия, то в отношении драматического героя она является свидетельством внутренней потребности в реализации субъективности. Не встречая серьезных препятствий на своем пути, Зилов понимает, что объективных ограничений нет. Общество, боящееся нестандартных поступков, способно объяснить и даже простить любое его действие, поэтому поиск внешнего и внутреннего предела, границ дозволенного становится его неосознаваемой целью. Субъективность, которая должна определиться в конфликте, толкает героя на поиск этого конфликта. Стремление общества к сглаживанию противоречий, быстрому и недвусмысленному урегулированию ситуаций делает создание конфликтной ситуации почти нереальным. Задача, стоящая перед Зиловым, осложнена еще и тем, что в момент разрешения он ее не осознает. В ответ на прямые оскорбления, которые герой бросает в лицо своему окружению, срабатывает механизм социального выталкивания – объявление мерт-

вым. Объявление мертвым имеет отношение к смерти социальной и является сюжетным синонимом объявления сумасшедшим. Отличие Зилова от окружения состоит прежде всего в том, что, находясь в обществе, он остается свободен от него. Действительность как она есть не может удовлетворить ни одного из персонажей пьесы, поскольку норма жизни даже при статистическом усреднении имеет колебания, определяющиеся субъективными потребностями. Однако представление о желанном бытии у Зилова и его окружения разное. Субъективность главного героя определяется образом утиной охоты, он внутренне противопоставляет мир охоты и единственного связанного с ним человека, официанта, социальной среде. Несмотря на высокую степень адаптации в обществе, официант интуитивно неприятен большинству персонажей, лишь в восприятии Зилова он нормальный человек: «Галина. Не знаю, но он ужасный. Один взгляд чего стоит. Я его боюсь. Зилов. Ерунда. Нормальный парень» [2, с. 196]. Желаемая главным героем жизнь недостижима в рамках социума, поскольку лежит вне его, поэтому его связь с проводником в мир утиной охоты – самая устойчивая и глубинно субъективная. Остальные персонажи полагают, что действительность, какой она должна быть, реализуема исключительно в обществе, единственно данной им реальности. Личное пространство, взаимопонимание в семье, романтическая любовь – все эти ценности, определяющие субъективность, могут воплотиться в жизнь, они не вытесняют друг друга, не формируют поле персонажного соревнования. Прозаически упорядоченная действительность, в которой нет места субстанциальному конфликту, нивелирует также и субъективные конфликты. Зилов, создающий в каждой сцене воспоминаний ситуацию скандала, бунтует, пытается размежеваться с миром «других», ищет потаенную сущность вещей через конфликт с действительностью, обществом и самим собой. Последней стадией бунта становится самоубийство, осуществление физической смерти вслед за социальной смертью.

Если большая часть персонажей играет по правилам, то Зилов играет с правилами: нарушает их и искушает это сделать других (модель поведения провокатора). Знание человеческой природы в разнообразии ее негативных проявлений наделяет Зилова силой: он без труда уговаривает собеседников пойти на поводу у собственных потребностей вопреки страху перед последствиями, тем самым заставляя их еще раз проявить себя с худшей стороны. Если рассматривать постоянное потворство натуре как ха-

рактическую характеристику падения, то динамика поведения Зилова – это падение, в которое он вовлекает окружение. Однако катастрофичность этого процесса задана не обстоятельствами, а субстанциальным по своей сути желанием героя дойти до предела, найти границы, способные положить конец нисхождению. Только достигнув последней черты, он сможет приподняться над своим положением, взглянуть на себя со стороны. Сцены, относящиеся к прошлому, отражают не динамику характера, а последовательное развертывание модуса поведения героя. В прошлом, не удаленном от момента сценического действия, а непосредственно предшествующем ему, герой активен настолько, что эта активность полностью вытесняет рефлексивность, которая не заявлена ни действенно, ни декларативно. Прошлое Зилова можно условно разделить на сценическое, показанное в картинах воспоминаний (герой дан в готовом виде, в уже застывших субъективных чертах), и внесценическое прошлое, о котором идет речь в диалоге Галины и Зилова, намекающем на, возможно, имевшую место динамику характера, вектор субъективного изменения: «Зилов. Слушай. Давай без паники. <...> Ну кое-что изменилось – жизнь идет, но мы с тобой – у нас с тобой все на месте» [2, с. 229]. Тем не менее нет никакой уверенности в том, существовал ли в действительности «другой» Зилов. Прошлое героя, отделенное значительным интервалом от настоящего, не имеет в пьесе привычной объясняющей силы. Изменение характера под давлением обстоятельств, противостояние катастрофически преображающейся субъективности и субстанциального, внеличного времени – проблематика, выключенная из фокуса внимания автора. Распространенность подобной проблематики в социально-бытовой и психологической драме второй половины XX века, выведение в качестве главного героя непротагониста давали повод исследователям рассматривать историю Зилова как историю утраты положительного потенциала. Однако соположение временных пластов в «Утиной охоте» свидетельствует против подобных толкований. В пьесе существует некое прошлое, удаленное от момента действия и выраженное не композиционно, а риторически. Оно фигурирует в репликах героев и задает временную глубину, подчеркивая сложившийся характер взаимоотношений персонажей. В центре внимания не становление, а некая статика, наделенная властью удержания ситуации в неизменном виде. Момент действия, или сценическое время, распадается на сценическое настоящее, длительность

которого измеряется часами, и сценическое прошлое, длительность которого, по всей очевидности, не больше месяца. И настоящее, и прошлое показаны подробно – в виде эпизодов, связующим звеном которых является Зилов (нет ни одного эпизода, где бы он не участвовал). Однако настоящее и прошлое – это не две сходные по своей природе фазы жизни главного героя, это две субстанциальные величины, различающиеся и характером бытования, и способами проявления, и смысловым наполнением. Настоящее Зилова, протекающее в изолирующем пространстве квартиры, непрерывно в своем течении, оно объективно, относительно динамично и представляет собой совокупность однотипных отрезков, между которыми нет временных пауз. Воспоминания, разрывающие ткань настоящего, также являются одной из фаз его протекания. Кульминационный пункт – попытка самоубийства, ее предотвращение и неизбежно последовавшая за этим эмоциональная катастрофа завершают настоящее. Оно кончается там, где может начаться будущее, иллюстрируемое в пьесе образом утиной охоты. В социальном мире утиная охота неосуществима, она артефакт другого времени и пространства. Сценическое прошлое разъято на отдельные локализованные элементы, не имеет единого характера течения, прерывисто, что делает невозможным показ последовательного развития того, что в критике было названо «духовной болезнью» Зилова. Настоящее в пьесе, несомненно, объективно, прошлое же, противопоставленное ему, субъективно. Картины прошлого даны в индивидуальном ракурсе восприятия Зилова, они отобраны им из всего множества жизненных эпизодов по проблемно-тематическому и персонажному принципу, и этот процесс отбора и просмотра отобранного материала есть не что иное, как рефлексия, которой герой избегал. Можно сказать, что прошлое не просто воспроизводится, то есть показывается как настоящее, а производится, отражается и перерабатывается сознанием главного героя. Оно ирреально, моделируемо, следовательно, показанный в сценах воспоминаний Зилов – не предшествующая временная ступень образа Зилова, погруженного в настоящее, а некий мыслительный конструкт, фантом сознания. И тем не менее имеет смысл говорить о рядоположенности образов Зилова, локализованных в настоящем и ирреальном прошлом воспоминаний. Сочленение эпизодов, формирующих событийную канву пьесы, подается как авторский прием, оно сценически маркировано и индифферентно к любой субъективности.

И настоящее героя, и его воспоминания показаны с одинаковой долей объективности. Зилов настоящего в отношении сцен воспоминаний берет на себя роль автора: его субъективность диктует отбор эпизодов, определяет время начала и время конца сцены. Становясь автором, совпадая с ним, он вынужден перенимать его объективную манеру. Он безразличен к себе самому в прошлом в том смысле, что пытается максимально точно воспроизвести в сознании прожитое. На основании сказанного можно выявить три ипостаси (иначе говоря, типа проявления) образа Зилова: 1. Зилов настоящего времени, изолированный от общества, вынужденный вспоминать, не действующий, скрыто рефлектирующий (рефлексия выражена композиционно, а не риторически), переживающий эмоциональную катастрофу, принимающий решения. 2. Зилов воспоминаний, погруженный в жизнь общества, провоцирующий и провоцируемый, действующий, нерелективный, играющий. 3. Зилов – автор-интерпретатор, существующий в момент показа воображаемых сцен и сцен воспоминаний, он заявлен одновременно и как наблюдатель, и как создатель. Он выключен из сферы действия, поэтому точен и объективен. Совпадение Зилова с образом автора в момент сценического осуществления указанных эпизодов говорит о том, что условность прошлого в пьесе относительна: с одной стороны, оно ирреально, субъективно переработано, с другой стороны, максимально подобно реальному, не отличается от него по эмоциональной окраске. Проживание жизни и проживание воспоминаний в пьесе тождественны. Е. Гушанская в работе «Александр Вампилов. Очерк творчества» заявляет о существовании четвертой ипостаси – будущем Зиллове, которому «выпадает нечто более страшное, чем смерть, – <...> научиться стрелять» [4, с. 107]. Однако будущее в пьесе неизменно задается как неосуществленное, следовательно, нет и будущего Зилова, который учится стрелять, встает на путь исправления и т.п. Настоящее пьесы завершено сценически, так как проблематика к последней финальной фразе героя выражена во всей полноте, однако онтологически оно не имеет завершения, неопределенно. В «Утиной охоте» настоящее предстает не только как момент времени, не предполагающий завершения (вечное настоящее Зилова, по отношению к которому прошлое – это проживаемое в данный конкретный момент воспоминание, а будущее – это потенциальное, желаемое, но невоплотимое время), но и как современность, диктующая выбор проблематики (мирные шестидесятые, прозаич-

чески упорядоченная действительность: типовые дома, типовые судьбы, невидимые миру слезы), и как рефлектирующая субстанция. Настоящее – это единственная подлинная данность героя: прошлого уже нет, будущее еще не родилось. Зилов изолирован от других: заперт в квартире, внутри своей физической оболочки, во времени – его одиночество экзистенциально [5, с. 112], поскольку только оно способно проявить неосознаваемую субъективность. Воспоминания героя, являющиеся формой рефлексии, охватывают все драматургическое полотно и выходят далеко за рамки своей субъективной природы. Объективируясь для читателя (зрителя) и в равной степени для героя (дистанцированный от собственного прошлого, Зилов видит себя со стороны, его сознание разделено на продуцирующую и созерцательную части, он сам является зрителем, что подчеркивается сценически), воспоминание практически лишается субъективной окраски, оно стихийно. Это единственная форма существования прошлого в настоящем, прошлое актуализируется в связи с материальными приметами, попытками действия героя. Настоящее не способно изменить прошлое, оно недействительно и устойчиво в своей неизменности, однако оно благодаря слиянию с субъективностью героя (на протяжении практически всей пьесы он единственный жилец реальности настоящего; настоящее в пьесе – также субъективное время протекания психологических процессов) учится объективно отражать эпизоды, которые были настоящим некоторое время назад. Зилов – субъект воспоминаний является медиумом времен. Он не искал самопознания, не стремился к нему – более того, он, как персонаж комедии Вампилова «Прощание в июне» Колесов (хотя в отличие от него неосознанно), пытался заслониться от рефлексии активностью, не имеющей под собой никаких целей, даже гедонистических, на которые столь часто указывает критика. Зилов прошлого живет инстинктивно, Зилов настоящего благодаря погружению в стихийно возникающие картины воспоминаний приходит к некоторому пониманию собственной жизни. Судить об этом можно на основании решений героя. Итак, как было сказано ранее, Зилов пассивно подчинен стихийной силе воспоминаний, он претерпевает собственное прошлое (двойной круг проживания одного и того же эпизода), но Зилов настоящего – прежде всего мыслящий субъект. Структура пьесы такова, что в отношении эпизодов прошлого сознание автора, героя и читателя в своей созерцательности едины, между ними не возникает иерархических отношений,

априорно предполагаемых в эпизодах настоящего. Кроме того, на пересечении прошлого и настоящего возникает представление о драматической вине героя. В отличие от трагической вины, субстанциальной по своей природе, она субъективно-субстанциальна и рождается не в связи с неостановимым распадом мира, в котором существует герой, а в связи с противоречием, которое возникает между его действиями, целями и субстанциальным содержанием субъективности. Драматический герой не знает себя до конца, и чем больше расходится его поведение и внутренний образ идеального «я», тем большую силу приобретает драматический конфликт. Это заданное драмой незнание и есть источник драматической вины. Она может не иметь катастрофических последствий вины трагической, однако она также имеет субстанциальный компонент, поскольку представляет разрыв между сущим и желаемым как фундаментальное противоречие социальной жизни. Драматическая вина Зилова состоит в том, что осознание к нему приходит слишком поздно – когда жизнь исчерпала возможности для осуществления действий. Герой опаздывает на несколько шагов, но для времени, неостановимо текущего из прошлого в настоящее и будущее, это непреодолимая пропасть. Не доведенное до конца самоубийство есть также попытка преодолеть время, завершить прошлое одним разрушающим гордиев узел внутреннего конфликта действием, но настоящее – это другая реальность, она сопротивляется вторжению в нее чужеродных элементов. Нежелание жить с грузом драматической вины и обреченность на эту жизнь приводят героя к эмоциональной катастрофе.

В критике 70–90-х гг. сложилась тенденция трактовать «Утиную охоту» прежде всего как драму потерь, поскольку в пьесе последовательно обнажаются ценностные ряды: герой осознает – или делает видимым для осознания – то, что могло бы стать твердой опорой в его жизни, но уже не стало. И все же «Утиная охота» в первую очередь трагикомедия существования и самоценного осознания: ее конфликт рождается там, где действительность, принимая форму беспощадно объективного зеркала, пре-

доставляет герою возможность посмотреть на себя со стороны. Видение субъективности как неизменно устойчивой, давно и правильно понятой сущности, дающее герою уверенность в собственных силах, вступает в противоречие с тем образом, который предстает перед ним, когда он оказывается не в роли участника событий, а в роли очевидца. Не выраженный словесно в пьесе вопрос «Неужели это я?», катастрофическое расхождение я-для-себя и я-на-самом-деле, нежелание быть самим собой рождает экзистенциальный конфликт, который предполагает два способа разрешения: уничтожение нежелательного «я» путем физического устранения (самоубийство) или путем преобразования. Зилов последовательно пробует и то, и другое. Открытый финал пьесы не оставляет нам возможности для однозначного утверждения о преобразении Зилова: Вампилов не хотел категоричной определенности. Сознание героя, отягощенное грузом драматической вины, обретшее способность к рефлексии, распахнуто в жизнь, подобно сознанию читателя и автора. Субъективности не положен предел, она способна на изменения. Говоря о пьесе и о Зилове: «Это я, понимаете?» – Вампилов, по всей видимости, хотел не только указать на ограниченность вульгарно социологических толкований пьесы, но и заявить о ней как о драме самопостижения, в котором герой, читатель и автор равны.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Вампилов А. Утиная охота: Пьесы. Записные книжки. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 544 с.
3. Бычкова М.Б. Категория вины в структуре драматического текста (на материале творчества А. Вампилова) // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып. III. С. 46–57.
4. Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. 320 с.
5. Бычкова М.Б. «Утиная охота» А. Вампилова: попытка экзистенциалистского прочтения // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып. II. С. 105–114.

#### **AESTHETIC PECULIARITIES OF THE «DUCK HUNTING» BY A. VAMPILOV**

*X.A. Demeneva*

This article is devoted to the study of some poetical features of the "Duck hunting", the central play of A. Vampilov's theatre. The organization of the system of images, the functions of the main character, the means for identification of his subjectivity, and the manner of his interaction with the milieu are examined. The question is also raised of the correlation between the play's temporal layers: onstage and offstage past, actual present, and possible future.