

В.Я. Иванова, С.Р. Смирнов
Иркутский государственный университет

**«Зеркальные миры» А. Вампилова в пьесе «Утиная охота»:
анаморфозы лиц, мотивов, времени**

Аннотация: Ирреальный мир пьесы А. Вампилова «Утиная охота» рассматривается через призму эстетики барокко и одной из ключевых его метафор – «зеркало» и «зеркала». Зеркало как семиотическое окно открывает уникальный поэтический принцип произведения, выраженный в удвоении, утроении, умножении элементов драматургического целого – в их совмещении, наложении, превращении, круговращении. Ключ к обнаружению анаморфизма предлагает непосредственно авторский текст.

The unreal world of «The Duck Hunting», a play by Alexander Vampilov, is reviewed through the prism of the baroque aesthetics and one of its main metaphors, «mirror» and «mirrors». A mirror, as a semiotic window, opens the unique poetical guideline of the play. It is doubling, tripling, multiplying the dramaturgic entire's elements in their combinations, transformations, overlapping, circumrotation. The clue to finding anamorphism is immediately given by the original text.

Ключевые слова: А. Вампилов, анаморфизм, эстетика барокко, зеркало, семантические метаморфозы, двойной театральный код.

Alexander Vampilov, anamorphism, baroque aesthetics, mirror, semantic metamorphosis, double theater code.

УДК: 882(092) Вампилов.

Контактная информация: Иркутск, ул. Карла Маркса, 1. ИГУ, факультет филологии и журналистики. Тел. (3952) 243995. E-mail: i_valya@mail.ru, ssrisu@mail.ru.

Ирреальность художественного мира самой «виртуальной» и грезоподобной пьесы Вампилова [Владимирцев, 2008, с. 31], с ее «наплывами» и «миражами», может быть понята через образ зеркала и понятие «зеркальность» в многомерности его культурной семантики. Образ зеркала выведен на поверхность текста в первой картине первого действия пьесы в ситуации получения главным героем венка от друзей. Что-то позволяет выделить этот образ как пусковой и метафорический в образной полифонии произведения. Скорее всего, то, что с ним связана первая семантическая метаморфоза-вспышка: воображением главного героя венок скорби в зеркале превращается в обратное – венок победы («как спортсмену-победителю» [Вампилов, 2002, с. 533]), чем актуализируется коннотация победы и победителя, скрытая в имени персонажей (Виктор Зилов и мальчик Витя). Зилов видит зеркального, иллюзорного двойника-победителя в присутствии другого двойника, по имени, чем усложняется реальность изображаемого, уплотняется драматургическая ткань. За первой метаморфозой в пьесе последуют и другие: плюшевый кот мяукнет, садовая скамейка превратится

в мебель стиля «модерн», медная пепельница (с коннотациями снижения древности и пепла) – в живые подснежники, проект реконструкции фарфорового завода станет реальностью (в брошюре ЦБТИ и «поездке» в Свирск).

О роли метафоры зеркала как онтологической предпосылки искусства писал Ю.М. Лотман, выделяя главное его качество – возможность удвоения [Лотман, 2005, с. 608–609]. Введение зеркала в определенные части художественного пространства Ю.М. Лотман рассматривал как «двойное удвоение» и характеризовал эти особые участки произведения резким повышением условности. По его замечанию: «всякое отражение – одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство которого проецируется данный объект» [Лотман, 2005, с. 610]. Сложные семантические сдвиги, происходящие впервые в пространстве зеркала, предопределяют специфику вампиловской драматургии, позволяя говорить о поэтике подвижной семантической границы, ее перехода и в итоге о поэтике зыбкой множественности миров.

Метафорой зеркала в начале пьесы, на наш взгляд, эксплицируется ее ведущий конструктивный принцип: причудливая игра слов, значений, ценностей, образов, персонажей, времени. Зеркало как семиотическое окно открывает уникальный культурный код пьесы, выраженный в *удвоении, утроении, умножении* элементов художественного мира пьесы – в их совмещении, наложении, превращении, круговращении. Поэтический принцип, выраженный образом зеркала, формирует художественную ткань произведения, определяя выбор действующих лиц, их имен, характеров, речь, их поведенческий рисунок, группировку, оппозиции, взаимодействия, организует драматургическое время.

Удвоение наблюдается, в первую очередь, в дублировании сцен будущего, возникающего в сознании главного героя в начале и в конце пьесы. Эпизоды отзеркаливают друг друга, деформируя при этом сюжетно идентичный текст: в начале – «поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но не без мрачной иронии» [Вампилов, 2002, с. 534], в конце – «поведение лиц и разговоры, снова возникшие в воображении Зилова, на этот раз должны выглядеть без шутовства и преувеличений, как в его воспоминаниях, то есть так, как если бы все это случилось на самом деле» [Там же, с. 594]. Фактически будущее удваивается: прием искаженного зеркала открыто, на наш взгляд, репрезентуется автором. Мотив двойничества (Виктор Зилов и мальчик Витя) был замечен В.П. Владимирцевым в контексте исторической поэтики Достоевского [Владимирцев, 2008, с. 29–30]. Удвоение как прием можно увидеть и в повторе некоторых, часто, ключевых фраз пьесы: «вдвоем пластаемся», «смотри в окно», «придет моя невеста», «невеста как невеста» с вариантом «невеста так невеста», создающих семантическую рифму.

Авторская интенция умноженного двойничества обнаруживается в процессе написания произведения. В машинописном экземпляре первого варианта «Утиной охоты», то есть после завершения работы над пьесой, из списка действующих лиц автором были вычеркнуты три эпизодических персонажа: Прохоров (по контексту приведенного ниже фрагмента подготовительных материалов это, вероятно, сослуживец жены Зилова Галины), Нэлли (функцию этого персонажа установить не представляется возможным) и «подвыпившая женщина». Последняя, скорее всего, должна была создавать комический фон в сцене скандала в кафе, выступая в роли очередного зиловского двойника. А роль Прохорова предельно ясна из составленного Вампиловым плана сцены в кафе:

«Зилов один, разговаривает с официантом о смерти отца.

Появляются Галина и Прохоров.

Он разыгрывает сцену ревности, а когда у входа появляется Ирина, встаёт и уходит с ней за другой столик.

Прохоров и Галина уходят.

– Это моя жена, видишь, как она себя ведёт? Мы едем в Михалёво» [Цит. по: Смирнов, 2005, с. 136].

Утроение обнаруживается, прежде всего, в дифференциации прошлого времени, которое имеет три слоя – прошедшее, предпрошедшее и давно прошедшее в сценах подготовки к празднованию новоселья и в сцене реконструкции значимого для Зилова и Галины первого вечера. Прошлое, умноженное само на себя, дробится в осколках воспоминаний, собираемых главным героем в линейную последовательность. Утроение можно увидеть также в персонификации женского начала в трех образах – Веры, Галины, Ирины – женщин, в разной степени любимых Зиловым. За тремя образами женщин остается неизвестным его идеал, чуть-чуть приоткрытый в словах: «Она же святая... Может, я ее всю жизнь любить буду – кто знает» [Вампилов, 2002, с. 558]. Очевидно, что Зилов выделяет в женщине два важных качества – святость (целомудренность) и верность. Искажённое зеркало отражает эти качества с точностью до наоборот в образе первой возлюбленной Зилова – Вере, с внутренним оксюмороном имени и жизненной установки: «Верные мужья – моя слабость» (курсив наш. – В.И., С.С.) [Вампилов, 2002, с. 540]. В структуре и группировке трех женских образов вокруг главного героя угадывается интертекст мифопоэтической семантики. В отражении трех зеркал предстает образ жениха и невесты: первоначально – это Галина и друг детства в ее воспоминаниях («мы с ним были жених и невеста» [Вампилов, 2002, с. 543]), затем – Зилов и Ирина и, наконец, их пара-дублер в сцене в кафе – Кузаков и Вера. Словно отраженная в зеркалах, каждая из этих пар фальшива, мнима: настоящие жених и невеста отсутствуют в пьесе. Тройное отражение подчеркивает иллюзорную природу образов, усиливая в целом миражные, грезоподобные эффекты пьесы.

Особое значение в поэтике произведения имеет прием *умножения* элементов его художественной системы. Агрессивно, с выраженной динамикой оккупации, появляется в драматургическом тексте слово-образ «алики»: преодолевая сопротивление тех, к кому оно обращено, оно захватывает одного за другим персонажей и в заключительной сцене в кафе уже маркирует каждого из присутствующих – Кушака, Саяпина, Кузакова, Зилова, Официанта. Обращение Веры к соблазненным ею мужчинам становится обезличенной кличкой, соотносимой с кличкой плюшевого кота («Алик»), клеймом принадлежности к определенному кругу людей. Как в нескольких зеркалах, отражается в речи персонажей слово-образ «невеста» (Зилова, Официанта, Валерии, Веры), с разными интонациями и разными смысловыми оттенками. Употребленное 19 раз, слово-образ получает в драматургическом контексте инвариантную коннотацию обмана, обратную денотативной семантике чистоты и целомудренности.

Слово «один», умножаясь в речи Зилова, получает часто противоположные значения. Оставленность друзьями («После вчерашнего я остался один... Нет, чувствую, что один» [Вампилов, 2002, с. 566]), желание удалить жену из двусмысленной ситуации свидания («Я хочу быть один», «я хочу остаться один» [Там же, с. 573]), отъезд жены как условие для измены («Я один... Один как перст» [Там же, с. 579]), экзистенциальное одиночество («Я один, один» [Там же, с. 581]), отчаяние и социальное одиночество («Я хочу остаться один...» [Там же, с. 592]) – в целом раскрывается полноцветный спектр значений, от анекдотического до трагического. Значение слова дифференцируется, дробится, множится, кружится вокруг единого семантического ядра. Интересны также вариации фразы «в шесть часов»: утро (утиная охота) и вечер (свидание с Ириной в кафе) смотрятся друг в друга, дополняясь рефреном из будущего (сцены-миражи) и внесценическим событием смерти отца Зилова.

Эффекты зеркального отражения, основанные на зрительном обмане, введены в культуру эстетикой барокко, которая культивировала призрачные миры

расширяющие, искажающие, деформирующие человека и окружающее пространство (анаморфизм). Причудливый, динамичный мир барокко разрушал устойчивые понятия, законы, границы, вырываясь из замкнутого мира в иррациональный – мир фантазии и воображения. Всплеск и размах театрального действия и связанных с ним декоративно-прикладных искусств характеризует эту эпоху. Идея бесконечности пространства детерминировала новый принцип формообразования, выраженный в бесконечном повторении, удваивании, утраивании, умножении элементов, размывающих границы между реальным и мнимым. Зеркало, гладь воды – его субститут, фонтаны и каскады, фейерверки дробили окружающее пространство на множество вибрирующих, бликующих осколков, перетекающих один в другой и находящихся в непрерывном движении. Маскарад и театральная бутафория стали основой художественной картины мира, принципиально построенной на обмане, иллюзии и манипуляции, а моделью жизни стал театр.

Фейерверк ролей Зилова в пьесе «Утиная охота» маскирует внутреннюю тайну образа. В виртуозной череде масок главного героя – диктора бюро погоды, спортсмена-победителя, работника редакции (сцена знакомства с Ириной), журналиста Кузакова, проректора института, жениха («какой он сегодня шикарный», «красавчик», «именинник», «принц» [Вампилов, 2002, с. 587]) – особой креативностью и артистизмом выделяется роль актера и режиссера-постановщика собственного прошлого и будущего. Маскарадное начало характерно не только образу главного героя, оно свойственно и другим персонажам пьесы: Вере (Вера-«одноклассница», Вера-«невеста»: «она совсем не та, за кого себя выдает» [Вампилов, 2002, с. 551]), Валерии, и особенно Саяпину, неизвестному до конца действия инициатору розыгрыша, предложившего ее идею и разработавшего сценарий с театральной бутафорией и действующими лицами. *Театр внутри театра* эксплицируется не только в реконструкции прошлого (воспоминание о первом вечере с Галиной), но и в инсценировке будущего (история с венком и телеграммой). В целом, в произведении последовательно разворачивается мысль *жизнь = театр*, а драматургия А. Вампилова получает характеристики двойной игры.

Природа драматургического мира «Утиной охоты» созвучна принципам барокко также в мотиве *обмана*, доминирующем в пьесе. Идея обмана тотальна, она вербализована в речи каждого персонажа, выявляя разную степень подчиненности ей и разные ее коннотации. Обман входит в пьесу с образом Веры: она предлагает выдать себя за одноклассницу и тут же артистично реализует это предложение в знакомстве с Кушаком. Вера – второй после Зилова персонаж с ярким маскарадным обликом. Мотив обмана развивается далее в утверждениях Галины: «Когда ты говоришь со мной по телефону, мне кажется, что ты врешь» [Вампилов, 2002, с. 543]. Последующее действие пьесы неоднократно подтверждает истинность такого предположения, а само предположение станет сквозным мотивом отношения Галины к Зилову: «Ни одному твоему слову не верю», «Не верю ни одному твоему слову», «Ни одному слову твоему не верю» [Вампилов, 2002, с. 561–562], синтаксическая инверсия фразы создает семантические ритмы.

Мотив обмана выстраивается в пьесе в полный синонимический ряд: «обман» («обманывать»), «ложь», «вранье» («врать»), «ни слова правды». Сквозь вранье главного героя проглядывает образ-тип Хлестакова, поверившего в существование собственного ирреального мира: «вдвоем тут пластаемся», «да рад я, рад» (о появлении ребенка), «реконструкция» фарфорового завода, «командировка» в Свирск с подробностями реконструкции, соблазн Ирины – мелкий и крупный обман кружится вокруг Зилова, способного преподать урок вранья даже Кушаку. Трижды в пьесе обман раскрывается: первый раз Кушаком («Да тут сплошное вранье!», «Ложь!», «Здесь нет ни одного слова правды!» [Там же, с. 568]), следующий раз – Галиной (она видит Зилова в кафе с Ириной), после дней раз самим Зиловым («Кого вы тут обманываете?» [Там же, с. 591]), скандально сры-

вающим маски – «Ах да! Конечно! Семья, друг семьи, невеста» [Там же, с. 591]. Отчасти это и саморазоблачение, поскольку самым выдающимся среди присутствующих лицедеев является сам Зилов.

Кульминационное выражение обмана – история-притча о копейке, рассказанная Официанту. Мысль о предательстве максимально сгущена не столько в сюжете удвоенного предательства, сколько в утверждении бесконечности этого начала («А завтра ты встречаешь меня – и все сначала...» [Вампилов, 2002, с. 585]) с тенденцией цикличности– круговращения. Особенно важна в притче идея о том, что человек перестает воспринимать предательство как обман, перестает видеть границы между ложью и правдой. А вращающийся сценический круг, несколько раз выделенный ремарками автора, получает статус тропа – метафоры постоянного круговращения вранья. Являясь художественным эпицентром обмана, история с копейкой замечательна своим классическим лаконизмом, многомерностью, глубиной содержания, художественным потенциалом, выраженным, в том числе, и в реализации ее сюжета в предательском ударе Официанта, воспользовавшимся невменяемым состоянием друга. Предательский удар Официанта остается тайной и для Зилова и для всех других. Иллюзорность происходящего заключается и в том, что Зилов выделяет Официанта из всех друзей как искреннего человека: «Ты хоть не ломаешься, как эти» [Там же, с. 599] – и жмет ему одному руку.

В этом убеждает и сравнение двух вариантов пьесы, тщательной правки, проводимой драматургом на пути к финалу. В первом варианте – неожиданный звонок охотника (еще один спаситель Зилова) и очередная попытка суицида (выбрасывания из окна); во втором приход Официанта (именно в него в последний раз направляет ружье Зилов). В первом варианте после звонка охотника (кстати, Вампилов придавал им особое значение при планировке пьесы!) Зилов выкидывает в окно плюшевого кота Алика и выгоняет друзей из квартиры, во втором не в последнюю очередь его побуждает к этому неприкрытый цинизм Официанта. Обратим внимание и на различие особенностей речевого словоупотребления трех друзей Зилова (у Саяпина и Кузакова преобладают такие обращения, как «ребята», «братцы» «старик»; Официант, напротив, холоден, вульгарен и циничен: «Чего базарите?»; «кончай базар»; «будешь шизовать или поедешь на охоту?»). Во втором варианте сам Зилов становится инициатором развязки. Дополнительная мотивировка – поведение Официанта. С углублением роли этого зловещего двойника Зилова Вампилов получил возможность еще убедительнее подвести зрителя к открытому (несмотря на решение Зилова ехать на охоту) финалу. Последняя ремарка, вероятно, была продумана заранее, то есть самоубийство Зилова (несмотря на существующие гипотезы) исключалось изначально.

Ирина («главное в ней – искренность») становится жертвой мира тотального обмана. Отметим, что соприкосновение ее с ним происходит благодаря собственному «обману», который фактически обманом и не является. Через знакомство с Зиловым Ирина становится частью этого мира, воплощая сюжет с копейкой («Да, это ничего не меняет... Все равно», «Сначала я чуть не умерла... А потом почувствовала, что мне все равно, женат ты или нет» [Там же, с. 576–577]) и фактически соглашаясь жить по его законам. Интересна динамика мотива обмана в сцене встречи Ирины и Галины. Мотив входит в эпизод сначала отстраненно, через рассказ о пацанах около телефонной будки и приглашении одного из них на день рождения: «Врет, наверное». Затем открывается мелкий обман Зилова («А ты меня обманул. Ты не похудел»), чтобы через несколько мгновений представить обман другого масштаба – факт соблазнения. Автор усиливает зеркальную множественность мотива двойными манипуляциями Зилова: «Я мог тебе все рассказать в первый день, но зачем – подумай?.. Ну что ты! Если бы я хотел тебя обмануть, я бы сегодня тебя обманул, сейчас. Сказал бы, что она моя сестра...» [Там же, с. 577]. Далее в пьесе, словно следуя сюжету с копейкой, обман продол-

жается, трансформируясь в мнимость ролей «жениха и невесты», что дает Ирине ее первую роль среди лицедеев.

Можно утверждать, что мир обмана в пьесе динамичен и агрессивен, он расширяется, захватывая новый персонаж (Ирину), множится, семантически дифференцируется. В заключительные минуты последней сцены Кузаков укрепляет лейтмотив словами: «Врешь... Врешь... Врешь...» [Вампилов, 2002, с. 600], варьируя инвариантную семантику и тройным повтором укрупняя ее художественный статус. Множатся иллюзорные двойники, смешиваются мнимые и реальные охотники – ключевая метафора пьесы: на уток охотится Официант, на мужчин – «снайпер» Вера, на женщин – неудачливый Кушак, на квартиру – Саяпин и Валерия, и только Зилов, который не убил «хоть вот такую (*показывает на пальце*) птичку» [Там же, с. 548], в заключение нацеливается не на уток – на себя. Формула «она совсем не та, за кого себя выдает» фактически относится к каждому из персонажей, исключая Галину и Ирину, которые оказались способными вырваться из мира прогрессирующего обмана.

В целом, театр Вампилова имеет *двойной театральный код*, представляя действия людей, жизнь которых является маскарадом – сменой масок, за которыми они сами уже не могут и не хотят понять реальное и мнимое, истинное и ложное, и где стираются ценностные границы. Начальная фраза Зилова в истории с копеейкой: «Вроде бы да... А может, и нет... Да разве у нас разберешь?» [Там же, с. 585] – становится ключом к метафорически уплотненной ткани притчи. Колебания, вибрации, неопределенность обнаруживают относительность самих границ, зыбкое их существование, ставят вопрос об их существовании. Эксплицированная в начале пьесы («Смешно *или* нет?») (курсив наш. – В.И., С.С.) [Там же, с. 533]), она сохраняется и развивается внутри произведения. В конце пьесы неопределенность сценически выразительна в пантомимической и мимической амбивалентности главного героя: «Плачет он *или* смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе *или* плаче», «Плакал он *или* смеялся – по его лицу мы так и не поймем» (курсив наш. – В.И., С.С.) [Там же, с. 601], синтаксически утроенная союзом «или» и сочетанием антонимов. От неопределенности эмоции в начале пьесы – к амбивалентности телесной реакции в конце – такова траектория внутреннего напряжения и проживания главным героем потери нравственных опор, стирания аксиологических границ, блуждания в мире прогрессирующего обмана.

Итак, поэтику удвоенного, утроенного и бесконечно множасьегося, отражающегося одного в другом, художественного мира пьесы А. Вампилова можно, на наш взгляд, представить метафорой зеркала и зеркальности. Зеркальные отражения создают искаженное, мнимое, иллюзорное пространство, в котором неустойчивыми, подвижными, зыбкими становятся границы, пропорции, масштабы самого человека и видимого им окружения. Меняющиеся маски лицедеев и тотальная идея обмана пьесы создают деструктивный ирреальный мир, в миражах которого теряется человек. Специфика драматургии А. Вампилова с рецепцией загадочности, парадоксальности и абсурдности, отмеченные многими исследователями, требует нелинейного, возможно, даже алогичного инструментария. Таким инструментальным понятием, на наш взгляд, является метафора зеркала и зеркальности: подсказанная самим автором, она дает возможность выделить *анаморфизм* как особый принцип динамической структуры драматургического мира А. Вампилова.

Литература

Вампилов А. Драматургическое наследие / вступ. ст. А. Калягина и Г. Товстоногова. Иркутск, 2002.

Владимирцев В.П. Явление исторической поэтики: художественные идеи Достоевского в «загадочной» пьесе Александра Вампилова «Утиная охота» // *Alma mater Александра Вампилова: статьи и материалы*. Иркутск, 2008. С. 23–36.

Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. *Об искусстве*. СПб., 2005. С. 608–617.

Смирнов С.Р. Недопетая песня...: Девять сюжетов из творческой лаборатории Александра Вампилова. Иркутск, 2005.