

из виду это желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди...» (IV, с. 275).

Переводя содержание своей комедии на язык логики и моральных сентенций, Гоголь невольно и неизбежно снижает, упрощает масштаб явления, сущность которого выразилась в Хлестакове. Желание «порисоваться» — конечно, общечеловеческий порок, но в мире Гоголя это желание сформировано атмосферой иерархического мира, оно неотделимо от социального самочувствия майоров ковалевых и поручиков пироговых. «Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему разве купец или ремесленник?» (IV, с. 30). «Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа, но имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами...» (III, с. 48). Кажется, это тот же голос, та же смесь страха и амбиции, то же чувство своей социальной «защищенности», та же обрывистость в мыслях, но это уже коллежский ассessor Ковалев, который именовал себя майором. Хлестаков прибыл в уездный город из фантастической атмосферы петербургских повестей, — еще Г. А. Гуковским показано было единство творчества Гоголя в 1830-х годах, но гораздо раньше это единство было воплощено, по-разному, в сценическом мире «Ревизора», как его поставили Станиславский и Мейерхольд.

«Ревизор» еще не сыгран?

Наверное, это несправедливо — по отношению к прошлому русского и советского многонационального театра.

И это правда — потому что сегодня еще должен родиться спектакль, который оправдает наши ожидания, впитав все лучшее в театральной традиции и результатах исследовательской мысли, и заставит нас удивиться жизненности и силе гоголевских образов.

Т. В. Журчева

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»

«Утиная охота» считается лучшей пьесой А. Вампилова и «бесспорно, одной из лучших современных пьес»¹. Однако сценическую судьбу этой пьесы нельзя назвать счастливой. Написанная

¹ Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Литературное обозрение, 1979, № 12, с. 90.

в 1968 году, она ни разу не была поставлена при жизни автора. А когда наконец появились спектакли по «Утиной охоте», то, по ироническому замечанию Ю. Смелкова (ему принадлежит первая попытка проанализировать различные варианты сценического воплощения этой пьесы), «сообщений о больших художественных победах, которые она принесла нашей сцене, что-то не слышно»².

В декабре 1979 года Ю. Смелков писал о пяти спектаклях, которые ему довелось увидеть самому. (Из этих пяти три поставлены в профессиональных театрах, а два в самодеятельных). Если обратиться к газетным материалам — к рецензиям, заметкам и информации о театральных спектаклях, то к концу 1980 года насчитывается 14 постановок «Утиной охоты», в том числе и в самодеятельных театрах.

Собственно, о сценической истории можно говорить лишь условно. «История» насчитывает всего несколько лет. Первый спектакль был поставлен в марте 1976 года в Кишиневском театре «Лучафэрул» (режиссер — В. Апостол). В апреле того же года состоялась премьера в Академическом театре им. Упита в Риге (режиссер — А. Янушан), в октябре — в Рижском театре русской драмы (режиссер — А. Кац). Почти одновременно с рижанами «Утиную охоту» поставил Нарвский народный театр (режиссер — А. Кяйс). Осенью 1977 года появились спектакли Ленинградского театра им. Ленинского комсомола (режиссер — Г. Опорков) и Таллинского театра им. Кингисепца (режиссер — М. Карусоо).

В 1978 году состоялась премьера «Утиной охоты» в МХАТе (режиссер — А. Мягков). В 1979 появились подряд: спектакль театра им. Ермоловой (режиссер — В. Андреев), спектакль Московского театра комедии (режиссер — Ю. Мочалов), спектакль, поставленный актерами театра и кино Минска (режиссер — В. Анисенко), спектакль театра им. Станиславского в Ереване (режиссер — А. Григорян) и спектакль театра русской драмы им. Лермонтова в Алма-Ате (режиссер — М. Сулимов). Кроме того, «Утиная охота» поставлена Львовским молодежным самодеятельным театром «Гаудеамус» и Экспериментальной студией творческой молодежи в Ташкенте.

Вот такова короткая и не слишком удачная сценическая жизнь этой пьесы. Пока можно говорить лишь о более или менее верных трактовках (причем, чаще «менее», чем «более»). И все-таки даже столь непродолжительная история, безусловно, заслуживает изучения. Во-первых, и отрицательный опыт — это тоже опыт, а неудача может оказаться шагом к постижению истины. Во-вторых, постановки «Утиной охоты» выявляют целый ряд характерных моментов в трактовке пьесы. При всем разли-

² Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Литературное обозрение, 1979, № 12, с. 90.

чин спектаклей, как успехи, так и поражения режиссеров в большинстве своем оказываются достаточно типичными, отражая те или иные тенденции в подходе к Вампиловскому творчеству вообще и, в частности, к «Утиной охоте». Сопоставление режиссерских решений с авторским замыслом может способствовать углублению анализа драматургического текста. Ведь «Утиная охота» — сложная пьеса. Пожалуй, самая сложная из всех пьес драматурга. В ряду «загадок Александра Вампилова», о которых и по сей день все еще не перестает твердить литературная и театральная критика, «Утиная охота», может быть, самая трудная, самая загадочная.

Каждый режиссер, бравшийся за постановку пьесы, искал ее разгадку по-своему. Поэтому в спектаклях и обнаруживается так много различий. Однако поиски разных театров нередко пересекались, выявляя некоторые общие тенденции.

Критика давно уже отметила одну из особенностей драматургии А. Вампилова — «центростремительность» его пьес, все эпизоды которых, все характеры стягиваются к образу главного героя. «Утиная охота» не просто центростремительна. Действие ее не просто стянуто к Зилову, сконцентрировано вокруг него, но пропущено через его сознание. Почти все события в пьесе вызваны к жизни памятью героя. Таким образом, он не только участник, но, в известной степени, и создатель большинства эпизодов в пьесе. В «Утиной охоте» нет прямого противоречия, выраженного в характерах и поступках действующих лиц. На протяжении почти всего действия перед нами только Зилов. А все остальные персонажи возникают в его воображении. Лишь в предпоследней сцене появляются реальные (не воображаемые) Кузаков, Саяпин и Дима. Да еще мальчик Витя, принесший в начале венок, реален. Центр пьесы — Зилов. Все же остальное проходит через его сознание. Поэтому от концепции характера Зилова зависит концепция спектакля. В результате первый вопрос, который возникает при анализе «Утиной охоты», — выявление характера Зилова и отношение к нему со стороны театров.

В трактовке театра им. Упита (одного из первых постановщиков пьесы) Зилов — негодяй, дошедший до последней точки нравственного падения. «...Режиссер и исполнитель этой роли... — пишет рецензент И. Валин, — отказывают Зилову в искренности, в острой ранимости... Артист не ищет у Зилова внутренних противоречий, примет нравственного надлома...»³. Сходное впечатление от спектакля осталось и у Ю. Смелкова: «У. Думпис играл Зилова просто напросто нехорошим человеком, злым, холодным, циничным»⁴.

³ Валин И. Испытание на человечность. — Советская Латвия, 1976, 20 мая.

⁴ Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Лит. обозрение, 1979, № 12, с. 91.

Аналогично решен характер героя и в постановке Рижского театра русской драмы. Здесь Зилов представлен как «лицедей, разыгрывающий с собою и окружающими какой-то недостойный фарс, который ему самому, впрочем, кажется высокой драмой»⁵. Герой в спектакле оказывается на пороге катастрофы, полного духовного саморазрушения»⁶. Правда, по свидетельству рецензентов, образ, созданный актером В. Сиговым, не так одномерен, как герой У. Думписа в театре им. Упита. Исполнитель «не отказывает своему герою в драматических душевных переживаниях», — пишет И. Валин⁷. Однако тут же выясняется, что речь идет не столько о психологической сложности натуры Зилова, сколько о его импульсивности: «На мгновение может возникнуть раскаяние, жажда искупить муки и страдания, причиненные чужим людям, и тотчас же это стремление исчезает. Сигов точно передает эти резкие зигзаги психологии Зилова от романтических грез — к болезненному воображению, от искренности — ко лжи, от пассивности, душевного застоя — к скандальным, злым и циничным забавам»⁸. Перед нами невзрачный, человек неуравновешенный и плохо контролирующий свое поведение. Актер сыграл раздвоенность Зилова, точнее, ее внешнее проявление, но не показал ее истоков, глубоких внутренних причин. Ю. Смелков считает, что В. Сигов их попросту не понял.

Цитата из рецензии на спектакль Ленинградского театра им. Ленинского комсомола словно бы продолжает отзывы о рижских постановках: «Интонацией, жестом постоянно и навязчиво подчеркиваются... неискренность, несерьезность героя, т. е. играется, так сказать, результат, впечатление, которое он должен оставлять у зрителей»⁹.

Одномерность характера Зилова неизбежно приводила к упрощению всей концепции пьесы. Это понимали и высказывали рецензенты. Этому не могли не видеть и сами постановщики. Авторы спектакля в Таллинском театре им. Кингисеппа попытались показать противоречивость, неоднозначность своего героя. «Актер и режиссер ощущают основным зерном образа чувство вины Зилова, его поиски искупления», — считает рецензент¹⁰. Однако этим не обеспечивается психологическая сложность в раскрытии характера. «Чувство вины и поиски искупления» дают театру основание к тому, чтобы в финале «простить» Зилову

⁵ Тух Б. Стрелок или мишень? — Вечерний Таллин, 1977, 26 июля.

⁶ Валин И. Один день и вся жизнь. — Советская Латвия, 1976, 3 декабря.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Антонов С. В чем ценность человека? (Заметки о двух спектаклях Ленинградского театра им. Ленинского комсомола). — Советская Татария, 1979, 24 июля.

¹⁰ Лайд Э. Чего он заслуживает? — Вечерний Таллин, 1977, 29 сентября.

ва, показать возможность его возрождения. Зилов в исполнении Микка Микивера наделен способностью подчинять окружающих своей воле, он точно знает, чего он хочет. Он рационалистичен и жесток, в противовес образам, созданным в Рижском театре русской драмы и в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, где героя наделили нервозностью и импульсивностью. Но в главном все три Зилова схожи — они негодяи: сознательно лгут, подличают, а потом **вдруг** раскaiваются в своих грехах. Впрочем, психологизм и не входил в задачи театра им. Кингисеппа. Авторы интересовало не исследование характера Зилова, а постановка проблемы и выражение своего отношения к ней. И ради достижения этой цели, «во имя чистоты опыта ...в спектакле купированы быт, характерность, отчасти даже психологичность»¹¹. Все образы пьесы становятся знаками в схеме, выстроенной режиссером. Они даже не играют, а лишь обозначены: «...Располагаясь по линии сценического круга в изысканно-элегантных и точных по мысли мизансценах, актеры... в постоянной готовности вступить в действие, остаются по сути теми, кто они есть: интеллигентными людьми, которые представляют через тщательно проверенные игровые нюансы какие-то основные тезисы своих образов»¹².

Общей тенденцией в первых постановках «Утиной охоты» было стремление изобразить Зилова негодяем, духовно опустошенным человеком, который однажды утром проснулся и осознал себя на краю пропасти. Наиболее законченное выражение эта тенденция нашла в спектакле МХАТа. Он стал событием в театральной жизни. Его ожидали с большим нетерпением, однако встретили несколько настороженно. Одни критики стремились найти оправдание мхатовской трактовке, другие отрицали ее, но все были поражены тем, как свободно обошелся театр с авторским текстом. Многие театры и до и после МХАТа позволяли себе некоторое вторжение в текст, однако МХАТ пошел в этом отношении дальше всех.

В спектакле нет предложенной Вампиловым ретроспекции. Все события развиваются в прямой временной последовательности. В результате некоторые эпизоды вообще исключены (например, «видения» Зилова), а начальная сцена (появление мальчика с венком) сохранена лишь как пролог ко всему последующему действию. Она не является, как в тексте, толчком к началу воспоминаний Зилова. В постановке полностью отсутствуют какие-либо попытки выявить истоки характера Зилова. Задача, которую поставили перед собой авторы, — показать глубину падения героя, его полный крах.

Спектакль имеет по сути дела два варианта. Первый, — в котором играют И. Саввина (Галина) и О. Ефремов (Зилов), —

¹¹ Лайд Э. Чего он заслуживает? — Вечерний Таллин, 1977, 29 сентября.

¹² Там же.

так сказать «взрослый». Это спектакль о людях, которым под пятьдесят. Второй (А. Вознесенская — Галина, А. Мягков — Зилов) — «молодежный». Героям его — под тридцать. Разумеется, при прочих равных условиях, разница между этими двумя вариантами огромная. Возраст исполнителей, переходящий в возраст действующих лиц, ведет к различной расстановке акцентов. Пересмотр героем своей жизни на пороге тридцатилетия знаменует завершение определенного этапа жизни. Осознание неудач, ошибок в 30 лет — это не конец. В 30 лет у человека почти всегда остается возможность начать жизнь заново. Не случайно многие критики стремились увидеть в характере Зилова возможность возрождения. Не случайно в некоторых спектаклях делалась попытка так или иначе показать прозрение и обновление героя.

После пятидесяти человеку едва ли удастся уже возродиться и начать «новую жизнь». Пятидесятилетний Зилов не имеет шансов на прозрение и прощение. Крах Зилова и показывает нам МХАТ. Спектакль, видимо, задуман был как раз с ориентацией именно на пятидесятилетнего героя. Отсюда и отсутствие ретроспекции — в этом ведь тоже прямое осуждение. Одно дело, когда человек сам анализирует свои поступки и признает их подлыми, и совсем другое — когда перед зрителем возникает как бы «объективированное» изображение жизни героя и его поступков и уже зритель делает вывод о нравственной ущербности Зилова, тогда как сам герой на сцене никак свое поведение не оценивает. Его отчаяние после получения венка — это не отчаяние человека, осознавшего всю бессмысленность своего существования, а бешенство эгоиста, которого лишили привычных удобств и удовольствий. Его попытка самоубийства диктуется одним только желанием отомстить приятелям, посмеявшимся сыграть с ним столь обидную шутку. Ведь в спектакле нет воспоминаний, нет сцен мрачных «видений» Зилова. Между получением венка и решением застрелиться в МХАТе проходят не часы, наполненные мучительными раздумьями, как у Вампилова, а минуты лихорадочных метаний. Это похоже на внезапный каприз. К тому же О. Ефремов откровенно играет алкогольное помрачение: его герой с похмелья плохо владеет своим рассудком.

В исполнении А. Мягкова больше мрачной самоиронии, меньше самодовольства, а потому и больше искренности в его отчаянии. Но и в том, и в другом случае неудачная попытка самоубийства Зилова мотивируется не глубокими внутренними переживаниями, а минутным взрывом эмоций. Герой не вызывает у зрителей ни сочувствия, ни сострадания, не оставляет никаких сомнений в том, что он скверный человек, заслуживший свое одиночество, свое крушение, все свои потери.

Спектакль, поставленный в театре им. Ермоловой, ожидался с неменьшим нетерпением, чем мхатовский. Во-первых, ермоловцы в различные годы ставили почти все пьесы А. Вампилова.

Спектакль «Старший сын» был поставлен при непосредственном участии драматурга. А авторский экземпляр «Утиной охоты» с дарственной надписью уже много лет хранился у В. Андреева. Во-вторых, заранее было ясно, что трактовка театра им. Ермоловой будет существенно отличаться от трактовки МХАТа. Так оно и случилось.

Спектакль в целом и, в частности, образ Зилова как бы противостоят предыдущим сценическим интерпретациям пьесы. Режиссер и актеры спорят со своими предшественниками, предлагают свою трактовку характера главного героя.

Театр практически не изменил текста пьесы, воссоздав на сцене все вплоть до малейших деталей в авторских ремарках. Даже оформление сцены почти полностью соответствует указаниям драматурга. В спектакле занят только один актерский состав, что исключает какие бы то ни было разночтения в трактовке.

Зилова играет В. Андреев, которому удалось создать очень точный, на мой взгляд, психологический рисунок роли. Его Зилов молод и очень искренен в каждую минуту своего сценического бытия. Он не лицемерит и не притворяется. Врет он совершенно виртуозно, вдохновенно, веря всякий раз своему вранью. И его искренность в этих случаях великолепно контрастирует с теми законными сомнениями, которые испытывают к его словам другие. Зилов в исполнении В. Андреева — веселый потребитель, который живет, не задумываясь, не считая нужным расплачиваться за получаемые им удовольствия. Время от времени он приостанавливается, понимая, что живет за чужой счет. Но легко, так же, как врет, отбрасывает сомнения, находит себе оправдания. Понадобилось очень сильное потрясение, чтобы заставить его «остановиться, оглянуться». И вот, когда все проанализировано и понято, когда самому себе была впервые, наверное, сказана вся правда, когда герой прошел через отчаяние, через испытание смертью и ненавистью, он рыдает, стоя на коленях (финальная сцена — это единственное отступление от текста пьесы).

В. Андреев свое режиссерское и актерское отношение к Зилкову объяснил так: «...Его играли бездуховным негодяем — и рождалась неправда, его пытались оправдать — и снова роль сопротивлялась. Неоднозначность вампиловского героя служила камнем преткновения. Говорили о дегероизации Вампилова. Это неверно. Он ставит перед своими героями выбор. Как жизнь стоит его перед каждым из нас...»¹³ (подчеркнуто мной — Т. Ж.).

Театр им. Ермоловой сделал серьезную и, может быть, пока наиболее удачную попытку создать именно неоднозначный ха-

¹³ Андреев В. Тридцать тысяч «почему». Размышления у театральной афиши. — Советская культура. 1981, 13 января.

рактер Зилова. Ведь Зилов — не романтический злодей, не исключительная личность, появившаяся в некоторых постановках. Именно как веселый потребитель он очень типичный, очень узнаваемый персонаж.

Автор открывал в характере своего героя достаточно новую для конца 60-х годов разновидность мелкобуржуазной психологии. Тип человека, стремящегося как можно больше урвать от жизни, существует в литературе давно. В последние годы, может быть, наиболее законченное выражение нашел он в образе Олега Кондаурова — персонажа романа Ю. Трифонова «Старик». Жизненное кредо Кондаурова — «во всем идти до упора». И ему не важно, что на пути могут оказаться живые люди со своими заботами и интересами. Он спокойно пройдет по чужим жизням, не испытав никаких сомнений. Его эгоизм, его жажда наслаждений заглушает человеческие чувства.

Вампиловский герой так же, как и Кондауров, прежде всего жаждет наслаждений и удовольствий для себя лично и при этом не считается с чувствами других, даже самых близких ему людей. Он не задумываясь обманывает жену, хотя знает, что ей известен его обман, что она страдает от его постоянной лжи. Он из одной только своей прихоти, из желания разнообразить надоевшие ему будни ломает жизнь Ирине, искренне его полюбившей. Он может пренебречь просьбой старого отца приехать повидаться, потому только, что не хочет пропустить начало охотничьего сезона. И в то же время Зилов при всем своем сходстве с Кондауровым, совсем иной человеческий тип. В чем-то он даже прямо противоположен Кондаурову. Вспомним как, пренебрежительно он относится к Саянину, который стремился угодить начальству, потому что ему нужна квартира, как не задумываясь принимает на себя вину за подлог, чтобы выгородить приятеля, в то время как тот буквально предает его. Вспомним, как откровенно в глаза издевается Зилов над своим трусливым ханжой-начальником, не заботясь о том, что их служебные отношения все осложняются. Претит ему и ограниченная добродетельность Кузакова, и откровенный прагматический цинизм Димы. На протяжении всей пьесы Зилов сначала инстинктивно, затем все более осознанно стремится вырваться за рамки обывательского бытового благополучия. Он мечтает об утиной охоте как об избавлении. Он готов отправиться на охоту под дождем, по грязи, пешком — как угодно, терпя любые трудности. И ему непонятна холодная рассудочность Димы, спокойно переживающего непогоду. При всем своем сходстве с Димой (сходстве, которое в критике определяется как двойничество этих двух героев), Зилов — иной. И хотя результаты их поступков могут совпадать, причины различны.

«Потребительство» Зилова исходит не из сознательной установки на приобретение жизненных благ, а из беспечности. Зи-

лов, если можно так выразиться, «жертва» полного житейского благополучия. Его жизненный путь проходил по хорошо укатанной ровной дороге, на которой не встретилось ему ни единой трудности. Текст пьесы дает нам вполне достаточные основания для такого вывода. Пьеса, как известно, была написана в 1967 году. И герою ее «около тридцати». Вампилов писал о своем сверстнике, о человеке, который родился в конце тридцатых годов, раннее детство его совпало с войной, а школьные годы — с тяжелым послевоенным временем. Он был уже юношей в 1956 году, когда состоялся XX съезд партии. Целая цепь исторических событий должна была пройти через жизнь Зилова, но прошла мимо, не оставив сколько-нибудь заметного следа в его душе. В нем не живет никаких (даже смутных, детских) воспоминаний о войне, о тяготах сороковых годов, о голоде, лишениях. В том, как он пользуется материальными благами, — небрежно не замечая их наличие, — чувствуется давно укоренившаяся привычка. В тексте есть вскользь брошенный намек на истоки этой привычки — отец Зилова персональный пенсионер. В этой детали многие критики справедливо видели авторский упрек Зилову в том, что он недостоин славного прошлого своего отца, его заслуг перед родиной. Но есть в этом и другое значение: обеспеченность, безблачное детство, возможность прожить за спиной отца. Не потому ли так гладок жизненный путь Зилова? И не оттого ли его умение бездумно и весело пользоваться жизненными благами (в том числе и вниманием, и любовью, и заботой близких людей). Привычка к благополучию оказалась в какой-то момент сильнее лишь услышанных, но не воспринятых моральных норм. И в итоге Зилов оказался на одном уровне с теми, кого он презирал (Кушак, Саяпин), с теми, кого, не понимая, побаивался (Дима). Но вместе с тем Вампилов не уравнивает с ними Зилова. Став незаметно для себя «веселым потребителем», Зилов все-таки не превратился в убежденного стяжателя. В этом возможность его возрождения. И в этом истоки типичности образа. Когда в конце 60-х гг. Вампилов написал своего Зилова, адресуясь к тогдашним тридцатилетним, его не поняли и не приняли, обвинив в нетипичности, в отходе от правды. Но прошло без малого полтора десятилетия. Теперь сверстниками Зилова стали люди, родившиеся уже в 50-е годы, люди, для которых материальное благополучие — абсолютная норма. И вдруг обнаруживается и осознается типичность Зилова (не случайно взрыв интереса театра к «Утиной охоте» пришелся именно на конец 70-х). И теперь, ретроспективно, мы понимаем, что тогда, в 60-х, Вампилов угадал в жизни общества зарождение того явления, которое в наши дни стало предметом исследования психологов, социологов, публицистов. «Испытание сытостью», «вещизм» — то и дело читаем мы на страницах газет.

Фономен житейского благополучия и его нравственных, или точнее безнравственных последствий — вот проблема, которая сформировала «поствампировскую драматургию». Типичность характера Зилова не вызывает уже сомнений. Более того, выяснилось, что социальный адрес Вампилова очень широк, что в образе Зилова он угадал новый тогда еще социальный тип, одним из первых увидел он опасность гедонистического отношения к жизни и вместе с тем возможность преодоления этой формы нравственной ущербности. Типичность образа главного героя обусловила бытовую основу пьесы, и в этом отношении спектакль В. Андреева верен Вампилову. В поэтике спектакля подчеркиваются точные бытовые реалии, тогда как для всех предшествующих постановок было характерно стремление к символике во всем, начиная от оформления сцены (например, в Таллинском спектакле сцена разделена на четыре части крестом, образованным из помоста и ограды, напоминающей кладбищенскую) и кончая приемами актерской игры. О невозможности, недопустимости преувеличивать роль символа в пьесах Вампилова писали уже много раз. Ю. Смелков, анализируя один из пяти виденных им спектаклей, главный его недостаток обнаруживает в том, что «режиссер шел к символу, практически минуя быт, на котором густо замешана пьеса. На материале вампиловской пьесы был поставлен спектакль в стилистике символической драмы — с чуточку замедленным, отстраненным произнесением текста, нивелированным интонационным рисунком. В течение всего первого акта в зале ни разу не было слышно смеха, хотя многие ситуации и реплики пьесы почти безошибочно рассказаны на него. Вампилов воссоздал кусок жизни, а театр сыграл некое символическое действо, временами попросту скучное»¹⁴. Все это в равной мере можно отнести не только к спектаклю Экспериментальной студии творческой молодежи в Ташкенте (о которой писал Ю. Смелков), но и ко многим другим постановкам «Утиной охоты». Тяготение театров к символической стилистике лишает спектакли реалистической основы, а образ Зилова — психологизма. Характер центрального героя теряет значительную долю своей узнаваемости, современности. Лет пять тому назад некоторые критики обвиняли Вампилова в том, что в его героях отсутствуют приметы сегодняшнего дня. Говорилось о том, что, в частности, образ Зилова не типичен, не содержит в себе черт нашего современника и что, хотя это и, безусловно, интересный человеческий характер, но он не является продуктом своего времени, как, например, Чешков, он мог бы с равным успехом существовать и 20 и 30 лет назад¹⁵. Эта точ-

¹⁴ Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Лит. обозрение, 1979, № 12, с. 93.

¹⁵ См. работы: Анкилов Н. Раздумья о судьбе таланта. — Театральная жизнь, 1975, № 1; Игнатова Н. Масштабами времени. — Театральная жизнь, 1974, № 15; Нечаева И. Приметы современной психологической драмы. — В кн.: Писатель и литературный процесс. Душанбе, 1974, вып. 4.

ка зрения свойственна была немногим и звучала диссонансом в дружном хоре критиков, утверждавших прежде всего типичность и современность Зилова. Однако первые театральные постановки неожиданно подтвердили именно ту отвергнутую позицию. И произошло это как раз потому, что стремление к символу, отказ от конкретных деталей быта, от примет современной жизни, исключение бытовой конкретики даже из оформления спектаклей превратило жизненную драму в отвлеченное символическое действо, жизненные, узнаваемые характеры в маски-символы с заданной программой поведения.

Нет ничего удивительного в том, что во многих, особенно в ранних спектаклях они заняли столь важное место. Очень соблазнительно построить спектакль на символах. В «Утиной охоте» их много: вещи-символы — плюшевый кот Алик, ружье, телефон; слова-символы — «утиная охота», «алик», «покойник»; герои-символы — мальчик официант Лима; сцены-символы — видения Зилова, вставная притча о «копейке» и т. д. Однако, как показал опыт ряда постановок, такой подход к пьесе оказался поверхностным и в итоге ошибочным. Символы у Вампилова никогда не имеют самоцельного, самодовлеющего значения, хотя и являются одной из отличительных черт его поэтики. Они существуют лишь в реалистическом бытовом контексте. В этом контексте они становятся емкими, многозначными, наполняются глубоким смыслом. В символических деталях фокусируется, обобщается быт, повседневность: они выявляют в будничной жизни самое главное, характерное, типичное, но, связанные с этой жизнью, они в то же время не скрывают всей ее сложности и неоднозначности.

И критики, и сами театры чувствовали, что нужно искать какой-то иной путь постижения вампиловской драматургии. Ю. Смелков считает, что искать его надо «через соединение быта и символа, через нахождение точной их пропорции, подобной той пропорции, в которой смешалось дурное и хорошее в душе Зилова»¹⁶. Как раз в этом направлении и вел свои поиски В. Андреев. В театре им. Ермоловой «Утиная охота» была поставлена как психологическая драма с элементами трагикомедии. Трагикомическое начало присутствовало в предшествующих постановках и отмечалось рецензентами. О ленинградском спектакле сказано, что он решен в жанре «сатирической трагикомедии»¹⁷. В этом, по мнению рецензента, заключаются «причины всех достоинств и особенностей спектакля. Сознательно исключая из своей постановки элементы психологической драмы, театр тем самым заселяет спектакль скорее социальными типами, чем сложными индивидуальными характерами. Мысль,

¹⁶ Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Лит. обозрение, 1979, № 12, с. 93.

¹⁷ Неупокоева Л. В жанре сатиры. — Кузбасс, 1978, 21 июля.

структурная схема явления театру дорожке подробного воспроизведения жизни»¹⁸.

«Трагикомическое единство «Утиной охоты» в постановке разъято на две изначальные линии: трагедийную и комическую, — пишет Б. Тух о спектакле Таллинского драматического театра им. Кингисеппа. — Этим объясняется оправданная здесь разностильность образов спектакля: жена Зилова Галина... — фигура безусловно страдающая... А вот образы приятелей (и приятельниц) Зилова откровенно гротескны...»¹⁹. В этой же рецензии, анализируя характер главного героя, автор пишет о «трагической вине» Зилова.

Спектакль в театре им. Упита решен, по мнению рецензента, в «жанре высокой сатиры»²⁰.

Таким образом, нетрудно заметить, что в различных рецензиях в связи с «Утиной охотой» упоминаются самые разные определения жанров: и фарс, и фантасмагория, и гротеск, и мрачная ирония... Однако какого-либо четкого представления о жанре этой пьесы ни театр, ни критика пока не имеют. Вопрос действительно сложный, но от решения его во многом зависит и решение всей пьесы в целом, и, в частности, образа главного героя. Ведь не секрет, что трактовка образа определяется авторской (в данном случае — режиссерской) установкой на жанр. Сам Вампилов указал в подзаголовке — «пьеса». Жанра он не определил. Действительно в пьесе причудливо переплелись и фарс, и сатира, есть там и гротеск, есть и ирония, и лиризм. Но режиссер, принимаясь за постановку, определяет для себя своего рода жанровую доминанту, которая обуславливает звучание спектакля. Осознавая трагикомическое начало в пьесе, режиссеры в большинстве случаев делали упор на сатирическое, фарсовое ее звучание. Ради усиления и укрупнения сатирического момента поступались и сложностью характеров, и бытовыми деталями, и, в первую очередь, психологизмом.

В. Андреев выделил в качестве «жанровой доминанты» психологическую драму в сочетании с трагикомедией. Сатирические, фарсовые, гротескные моменты отодвинулись на задний план, не неся самостоятельной нагрузки, а выполняя лишь служебную функцию. А на первом плане оказалась психологическая драма, для которой свойственно прежде всего то, что в ней характеры... воспроизводятся в их детерминированности жизненными обстоятельствами и предстают перед зрителями в единстве мотивов, убеждений и поступков»²¹. Именно обра-

¹⁸ Неупокоева Л. В жанре сатиры. — Кузбасс, 1978, 21 июля.

¹⁹ Тух Б. Раздумья о «трудном герое». — Советская Эстония, 1977, 29 сентября.

²⁰ Валин И. Испытание на человечность. — Советская Латвия, 1976, 20 мая

²¹ Финк Л. Драматургия Леонида Леонова. М., Советский писатель, 1962, с. 337.

ние к психологизму, решение спектакля в жанре психологической драмы позволило В. Андрееву ближе других подойти к решению двух самых спорных моментов: характера Зилова и финала пьесы.

2

А. Вампилов в «Утиной охоте» ставил задачу выявить сущность характера Зилова, его истоки и пути развития. Перемещение драматургического конфликта в сферу внутренней жизни героя, или, говоря словами Г. Полонского, осознание препятствия «не вне, а внутри героя»²² (подчеркнуто автором — Т. Ж.) — это одна из важнейших особенностей творчества Вампилова, обусловившая его особое место в современной драматургии. «Утиную охоту» не зря считают вершиной творчества А. Вампилова: в ней наиболее ярко и полно воплотились все характерные черты его театра. Если в других пьесах («Прощание в июне», «Старший сын», «Прошлым летом в Чулимске») внутренний конфликт повторяется, как бы отражается в противостоянии, в прямом столкновении персонажей, то в «Утиной охоте» такого противопоставления нет. Конфликт перенесен в сферу внутренней жизни героя: Зилов противопоставлен Зилову, Зилов судит Зилова.

Е. Бломквист основу конфликта вампиловских пьес видит в отсутствии у героев «нравственной потребности на уровне развитого социализма»²³. Есть знание о том, каким должен быть нравственный идеал, и есть собственная жизнь, которая с этим идеалом не совпадает. Это несоответствие в какой-то момент осознается героем, и постепенно, незаметно нарастает беспокойство. Зилов первоначально требует соответствия нормам морали от других. «Нет, ты скажи, послать товарищу такую штуку на похмелье да еще в такую погоду, разве это не свинство?.. Друзья так поступают, как ты думаешь?»²⁴ — допытывается он у мальчика Вити, принесшего ему венки. И дальше укоряет его: «Ты тоже хорош. Живым людям венки разносишь, а ведь наверняка пионер. Я бы в твоём возрасте за такое не взялся». (с. 144). Но минутой раньше, разговаривая с Димой о состоявшемся накануне скандале в кафе «Незабудка», о тех же друзьях он говорит: «Обиделись?.. Да?.. Что они, шуток не понимают?.. Ну и черт с ними. Переживут, верно?..» (с. 142). В других

²² Полонский Г. За что любить героя? — Театр, 1977, № 4, с. 79.

²³ Бломквист Е. Диалектика искусства и нравственности в эпоху развитого социализма. — Музыкальная жизнь, 1978, № 3, с. 6.

²⁴ Вампилов А. Утиная охота. — В кн.: Вампилов А. Прощание в июне. Пьесы. М. Советский писатель, 1977, с. 144. В дальнейшем все цитаты будут приводиться по этому изданию, страницы будут указываться в тексте.

ситуациях Зилов не отказывает себе в удовольствии поиграть в разговор общеизвестными истинами. «У нас замечательная работа, но, согласись, она несколько суховата. Немного смелости, творческой фантазии — это нам не повредит», — говорит он Саяпину, словно бы зачитывая фразу из газетной передовицы, и тут же совершает подлог: подписывает статью о несуществующей модернизации производства (с. 168). А после этого, придя домой под утро, говорит жене: «Нет, нет. Нельзя так много работать. Мы не лошади... Я падаю с ног... Нет, из этой конторы надо бежать...» (с. 176) — и тому подобное, хотя оба прекрасно знают, что ночь он провел отнюдь не на работе. В ответ на упреки Галины он патетически провозглашает: «...Жена должна верить мужу. А как же? В семейной жизни главное — доверие. Иначе семейная жизнь просто немыслима... Галка, ты стала слишком подозрительной. Соседям ты веришь больше, чем мне. Как тебе не стыдно?...» (с. 177).

Все сцены воспоминаний Зилова представляют собой столкновение в речи и в поведении самого героя того, как нужно вести себя и как реально ведет себя Зилов. При этом Зилов вовсе не однозначный негодяй и лжец, который сознательно попирает все нормы поведения и пользуется обманом с корыстными целями.

Было бы несправедливо утверждать, что противоречивость характера главного героя не была увидена театрами. Напротив, в ряде спектаклей делались попытки тем или иным способом воплотить на сцене неоднозначность героя. Так например, в спектакле Московского театра комедии на стене висит портрет Зилова, «на котором герой запечатлен таким, каким он мог быть и не состоялся»²⁵. Это портрет освещается во время воспоминаний, как бы напоминая о том добром, что было в душе героя и что он бездумно растратил в поисках удовольствий.

В постановке Ленинградского театра им. Ленинского комсомола «в разных временных пластах на сцене живут два разных человека. Первый (Зилов в прошлом) — супермен, уверенный в своей физической полноценности; второй (в настоящем) — растерянный, жалкий человек в состоянии глубокой депрессии, на грани самоубийства...»²⁶.

Для героя спектакля Ереванского театра им. Станиславского характерна «импульсивность, мгновенность переходов от радости к гневу, от покоя к душевной взвихренности...»²⁷.

Можно привести еще несколько примеров подобного рода, свидетельствующих о том, что театры пытались, каждый по-сво-

²⁵ Думма Г. На грани трагедии и фарса. — Омская правда, 1979, 9 августа.

²⁶ Кралин М. «Что на свете есть любовь...» — Смена (Ленинград), 1978, 4 января.

²⁷ Адамов К. Зилов и другие. — Бакинский рабочий, 1979, 12 июля.

ему, разрешить проблему неоднозначности характера Зилова. Однако чаще всего эти попытки шли по линии оформления спектакля или касались чисто внешнего рисунка роли. Глубоких внутренних, психологических мотивировок этой ощущаемой театрами раздвоенности Зилова в большинстве постановок не прозвучало. Так в том же Московском театре комедии удачно найденная режиссером интересная и оригинальная деталь оформления не наполнилась подлинно глубоким смыслом из-за того, что не нашла соответствия в игре актера. И в результате «из спектакля ушла вампиловская сложность. Характеры выпрямлены и обозначены одной краской... Сам Зилов (Г. Чулков) весьма зауражен во всех своих проявлениях и поступках, а временами примитивно груб и хамоват...»²⁸.

В ленинградском спектакле основной чертой характера героя в конечном итоге становится неискренность, которая «интонацией, жестом постоянно и навязчиво подчеркивается...», иными словами актер играет не сложный процесс раскрытия характера в словах и поступках, а «результат, впечатление, которое он должен оставлять у зрителя»²⁹.

Внешние признаки сложности и неоднозначности не объясняют и не выражают подлинной внутренней сложности героя, которая состоит в соседстве дурного и хорошего в его душе, в противоречии между искренней мечтой об идеале (воплотившемся для него в образе утиной охоты) и повседневной, будничной жизнью, состоящей из сплошных нравственных компромиссов.

Осознание своего несоответствия моральным требованиям общества и в то же время неумение (или нежелание) отказаться от собственного эгоизма — вот основа внутреннего душевного конфликта героя. В пьесе это осознание Зиловым своей нравственной ущербности выявляется постепенно в эволюции душевного состояния героя.

3

Пьеса начинается осенним дождливым утром, когда герой собрался на охоту. А в первом воспоминании Зилова звучит такой диалог:

«Официант. Уже собираешься, а?»

Зилов. Уже собрался.

Официант (слегка подсмеиваясь). Уже собрался?.. Молодец.

Зилов (с отчаянием). Еще целых полтора месяца! Подумать только...

Официант (усмехнулся). Доживешь?

Зилов. Не знаю, Дима. Как дожить — не представляю.» (с. 147).

²⁸ Думма Г. На грани трагедии и фарса. — Омская правда, 1979, 9 августа.

²⁹ Антонов С. В чем ценность человека? (Заметки о двух спектаклях Ленинградского театра им. Ленинского комсомола). — Советская Татария, 1979, 24 июня.

Все последующие воспоминания повествуют о том, как Зилов «доживал» до своей охоты.

Считается, что именно появление траурного венка послужило причиной прозрения Зилова. Так например, А. Кравцова в рецензии на спектакль Ленинградского театра им. Ленинского комсомола пишет: «...Автор повел свое действие от такой эксцентричности, как похоронный венок... Героя чем-нибудь нужно было остановить в его самоупоенном беге. ...Венок — это та точка, на которой разгоряченный герой споткнулся и начал думать. А потом оттолкнулся и шагнул к поступку...»³⁰ (подчеркнуто автором — Т. Ж.). Но в том-то и дело, что «думать» герой начал не вдруг, не «споткнувшись с разбегу». Прозрение пришло к нему не внезапно с появлением венка, а подбиралось к его сознанию постепенно, часто незаметно для него самого. Картины воспоминаний Зилова — это те моменты, когда его посещали сомнения, когда жизнь напоминала ему о том, что он живет неправильно, что жить можно и нужно иначе. Смутное недовольство собой начало мучить Зилова задолго до появления венка. Как пришел он к тому состоянию, в котором мы его застаем в пьесе, автор нам не показывает. Он только констатирует в ремарке: «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» (с. 141).

Небрежность и скука — важнейшие черты в характере Зилова. Они постепенно становятся все заметнее и определеннее. В первых воспоминаниях это только отдельные, но настойчиво акцентируемые штрихи: «Подарите мне остров, если вам не жалко» (с. 161), — говорит Зилов во время новоселья друзьям в ответ на их вопрос, что ему подарить. «Еще целых полтора месяца! Подумать только... Как дожить — не представляю» (с. 141), — жалуется он Диме.

«...И вообще она мне надоела» (с. 149), — говорит он Саяпину о Вере. «А! Они мне надоели...» (с. 166), — отзывается он о своих друзьях.

Появление Ирины вдохновляет его. В этот момент он искренне верит, что она поможет ему преодолеть скуку: «Ты что, ничего не понял? Она же святая... Может, я ее всю жизнь любить буду — кто знает» (с. 173).

Во втором действии усиливается стремление Зилова освободиться от гнетущей его повседневности. В третьем воспомина-

³⁰ Кравцова А. Обличение или оправдание? — Смена (Ленинград), 1978, 4 января.

нии в диалоге с Галиной он делает попытку вернуть прошлое — не факты, не события шестилетней давности, а то свое давнее состояние души, которого так не хватает Зилову в настоящем. Его, однако, постигает неудача. Ему кажется, что достаточно восстановить все материальные атрибуты того вечера, памятного им обоим (цветы, окно, церковь — планетарий за окном), и все вернется. Но обнаруживается, что, кроме этих вещественных воспоминаний, он не помнит ничего. Душа его все забыла, и он не может уже произнести тех единственных, самых важных слов, которые он сказал тогда Галине и которых она теперь ждет от него как подтверждения того, что их любовь по-прежнему жива. Но Зилов не помнит тех слов. Для него слова перестали быть непосредственным выражением чувств и мыслей. Что те слова, что другие — ему безразлично:

«Галина (освободила руку). Ты не сказал мне самого главного.

Зилов. Неважно. (Пытается ее обнять).

Галина. Нет! Ты должен это вспомнить... Вспомни, прошу тебя!..

Маленькая пауза.

(С отчаянием). Вспомнишь ты или нет?

Пауза. Она ждет.

Зилов. Черт возьми! Мало ли что мог мужчина сказать в такую минуту!

Галина (почти с ненавистью). Ты все забыл. Все!

Зилов. Ну хватит. (Грубо). Иди сюда. (Силой привлекает ее к себе).

Галина вырывается и медленно от него отступает. Молчание. Галина вдруг опускается на стул и плачет.

(Не сразу, с искренним огорчением). Ну вот... Вспомнили молодость.» (с. 182).

В следующем, четвертом воспоминании мысль о невозвратимости растраченной души, о невосполнимости душевных утрат звучит еще сильнее и определеннее.

Сначала между Зиловым и Саяпиным идет обычный для них бездумный диалог, «легкий треп», в котором, на первый взгляд, ничем не выделяются несколько случайных реплик:

«Зилов. Брось, старик, ничего из нас уже не будет.

Саяпин. Почему же?

Зилов. А потому, что ты, как говорит мой папаша, ленив и развращен...

Саяпин. А ты?

Зилов. Я?.. (Усмехнулся). Впрочем, я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но я не хочу. Желания не имею.

Саяпин. Лично мне и здесь неплохо, но жена...

Зилов. Нет, старик, наша контора для нас с тобой самое подходящее место. Дом родной.» (с. 184).

Эти реплики, казалось бы, никак по смыслу не связаны с предыдущими и последующими. Они включены в будничный диалог о квартире и футболе. Но в контексте не только этой сцены, но всей пьесы они наполняются особым содержанием. «Ленив и развращен» — это ведь не только о Саяпине, это и о себе. «Я-то еще мог бы...» — в этих словах, так же, как в попытке «вспомнить молодость», стремление уверить себя в том, что ничего не изменилось в нем, что он остался таким же, как и был,

и стоит только захотеть... Но вместе с тем есть в Зилове уже и сознание необратимости происшедших в нем изменений («...наша контора для нас с тобой самое подходящее место. Дом родной»). Мысль эта пока не особенно волнует его, он отгоняет ее надеждой на то, что все зависит исключительно от его желания или нежелания. Но несколькими минутами позже приносят телеграмму о смерти отца. Впервые Зиллов по-настоящему столкнулся с невозможностью вернуть прошлое. Смерть отняла у него эгоистически наивную уверенность, что стоит только ему захотеть и все будет иначе. Теперь его желание не играет никакой роли. Отец умер, и его не воскресить и не загладить перед ним свою вину.

Впрочем, это событие не надолго выбило Зилову из колеи. Он привычно отгоняет от себя печальные мысли. То, что в день смерти отца Зиллов вместо того, чтобы лететь на похороны, остается с Ириной, — происходит не только и не столько из цинизма испорченной зилловской натуры, сколько из стремления обмануть себя, доказать себе, что все в жизни поправимо, что можно открыть чистый лист и начать сначала. Галина не дает ему возможности забыться. Она помнит его таким, каким она его полюбила шесть лет назад. На протяжении шести лет она видела, как он менялся, может быть, пыталась помочь ему выстоять, остаться прежним и, наконец, сдалась. Она не верит ему. А Ирина — новое существо в его жизни. Она не знала его раньше. А встретив его, она увидела в нем того человека, каким ему хотелось быть. Она верит ему беззаветно. Ее святость (по выражению самого Зилову), ее наивная и безграничная вера в него дают Зиллову временную иллюзию обновления. А затем Ирина включается в орбиту его повседневности. Постоянно находясь рядом с ним и с его друзьями, бывая с ним в «Незабудке», она в его представлении тоже приобретает отпечаток ненавистной ему будничной жизни. Это происходит постепенно и незаметно и выплескивается наружу только тогда, когда он в пьяном угаре буйствует в «Незабудке»:

«Зиллов (кричит). Пойдите!

Уходящие останавливаются.

(Хватает Ирину за руку и быстро выводит ее из-за стола). Вот вам еще! Еще одна! Берите ее! Хватайте!

Ирина (кричит). Виктор!

Зиллов. Рекомендую! Восемнадцать лет! Прелестное создание! Невеста! Ну! Что же вы растерялись? Думаете, ничего не выйдет? Ерунда! Поверьте мне, это делается запросто!

...Кузаков (Ирине). Идемте с нами...

Зиллов. Вот, вот. Возьмите ее с собой и убирайтесь...

...Зиллов (вслед уходящим). ...Алики! Чтоб вам пусто было! (Наливает себе водки и залпом выпивает. Только сейчас он окончательно пьянеет. Обращаясь к Ирине). И ты убирайся вместе с ними.

Официант. Кого-кого, а девушку ты зря обижаешь. С такой милой девушкой я бы на твоем месте так не разговаривал.

Зиллов. А ты еще кто такой?.. Ах, лакей... И ты туда же? Ну и хватай ее,

если она тебе так нужна. Мне плевать... Она такая же дрянь, точно такая же. А нет, так будет дрянью. У нее еще все впереди...

...Зилов (Ирине). Что ты так на меня уставилась? Что тебе от меня надо? (Официанту.) Слушай, ты, лакей! Убери ее отсюда. И сам уходи. Я хочу остаться один... Я вам не верю, слышите?..» (с. 213—214).

Ирина в представлении Зилова объединяется с его друзьями с «аликами», со всей той жизнью, из которой он мечтает вырваться. Он уже забыл, что совсем недавно видел в ней идеал чистоты, что сам назвал ее святой. Зилов стремится к идеалу, который видит в утиной охоте. Отнюдь не потому, что он умелый охотник. Наоборот, он совсем не охотник, — он плохо стреляет, ни разу не убил ни одной утки. Утиная охота на месяц вырывает его из обыденности, из привычных и надоевших отношений, из круга знакомых и неприятных лиц, из собственной лжи и суесть. Утиная охота существует в каком-то ином измерении, чем вся остальная жизнь Зилова. Отсюда его молитвенное отношение к ней: «...Только там и чувствуешь себя человеком... Мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман, — мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет. Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» (с. 202).

Чистота, тишина, душевный покой, ощущение гармонии мира невозможно в той жизни, которую ведет Зилов, несовместимо с ней настолько, что на вопрос Ирины, далеко ли нужно ехать на охоту, Зилов отвечает: «Да, да, очень далеко. Безумно далеко». (с. 203). Потому, может быть, в повседневной своей жизни, где есть «контора» и «кабак», где живут Саяпин и Кушак, где существует множество запутанных, надоевших ему отношений, Зилов не видит чистоты, не предполагает возможности существования идеала. Наивность и чистота Ирины в первый момент поражают его. Но он скоро перестает верить ей. Она становится для него такой же, как все. Шесть лет прожито с Галиной. Но за это время Зилов не сумел ни понять, ни оценить ее душевной чистоты. Она тоже вовлечена в привычный круговорот дней, тоже кажется такой, как все. И только тогда, когда она уходит, Зилов вдруг спохватывается. Уход Галины — еще одно напоминание о том, что жизнь проходит и вспять ее не повернешь. Это «второй звонок», смысл которого Зилову уже понятнее. Потому так бурно реагирует он на сообщение жены. Поначалу кажется, что его возмущение — это обычная игра (такая же, как, например, привычные отговорки после возвращения домой под утро). Галина так это и воспринимает. Она не дослушивает его объяснений, потому что не верит. Она потеряла надежду на то, что он в состоянии еще быть искренним. А Зилов именно теперь искренен в каждом своем слове. В его речи, обращенной к жене, надеж-

да на иную, лучшую жизнь: «...Уедем куда-нибудь! Начнем сначала, уж не такие мы старые...» (с. 201). Впервые он соединяет свою мечту об утиной охоте с образом жены, впервые понимает, что идеал был рядом с ним, а он не заметил и сам разрушил его. Надежда исчезает, как только открывается дверь и он видит на пороге Ирину. «Когда мы поедem на охоту?» — спрашивает она. — «Зилов вдруг начинает смеяться...

Зилов (сквозь смех). Нет, нет... Не обращаю внимания. Это я так... Вспомнил кое-что... Сейчас... Сейчас... (Перестал смеяться). Ну вот и все». (с. 203).

На просьбы Ирины рассказать анекдот, который он якобы вспомнил, Зилов отвечает: «Тебе нельзя. Этот анекдот нехороший. Мерзкий анекдот». (с. 203). В этих словах — беспощадная оценка ситуации, которую он сам создал и жертвой которой стал. Ирину он не может взять на охоту. Охота и Ирина для него в разных измерениях, хотя он сам и назвал ее святой. Ирина, при всей ее святости, чистоте и наивности, чужая в его жизни. Он включил ее в свою орбиту отчасти по привычке («Такие девочки попадаютcя не часто»), отчасти в надежде на обновление («Может, я ее всю жизнь любить буду»). Но надежды его не оправдались. Он окончательно понимает это, услышав вопрос Ирины: «Когда мы поедem на охоту?» Размеры его потерь встают перед ним со всей беспощадностью, очевидной становится нелепость и бесперспективность его положения. И тогда он смеется. Смеется над недавней надеждой, над своими попытками оправдать себя, над несоответствием своих мечтаний и той жизни, которую он ведет. Теперь осталась только единственная мечта — об утиной охоте, и поэтому он относится к ней особенно страстно. Он не может говорить ни о чем больше. Ее, эту мечту, противопоставляет он всему остальному миру. Зилов заставляет всех говорить об утиной охоте, пить за утиную охоту... Однако у всех свои заботы, и им нет дела до чужой мечты. Они не видят его душевной боли, не видят в утиной охоте символа. Для них это только «хобби», да еще они видят, что он напивается на их глазах, совершенно их не стесняясь. Все это раздражает друзей Зилова. Скандал в «Незабудке» вызван не только пьяным возбуждением Зилова. Он постепенно назревал с обеих сторон, и, наконец, Зилов и его друзья высказали друг другу все до конца. И каждый считал себя оскорбленным. Зилов был пьян. Поэтому, проснувшись утром, он уже смутно помнил, что произошло накануне: «Вчера-то?» (Со вздохом). Да вот вспоминаю, но... (Вздох). Скандал — да, скандал помню... Зачем устроил? Да вот и сам думаю — зачем? Думаю, не могу понять, черт его знает зачем?..» (с. 142). Но друзья не были пьяны. Они все запомнили, юбиделись и решили отомстить. Наутро Зилов получает траурный венок, затем телеграмму с соболезнованиями. Звенит третий звонок. Все наконец проясняется. Идет дождь, Зилов один, ему некуда спешить и не-

вольно в его мозгу возникают сцены его жизни, все мелочи, которые он настойчиво отгонял от себя, вновь встали перед ним. Он обнаружил, что нет уже Зилова Виктора Александровича, а есть алик. Все недовольство собой и своей жизнью, которое накопилось в Зилове в течение полутора месяцев, перешло, наконец, в новое качество. Он, может быть, впервые осознал, что не обыденная жизнь, не друзья, не обстоятельства, а он сам виноват в несоответствии своего бытия высокому идеалу. Тогда-то и приходит в голову мысль о самоубийстве.

4

Вот так — самопознанием Зилова — развивается сюжет пьесы. «Около тридцати» — это тот возраст, когда уже закончилась безоглядная молодость с ее уверенностью, что все еще впереди. Теперь ясно иное — многое уже и позади и никогда больше не вернется. «Около тридцати» — это тот «перевалочный пункт», на котором человек наших дней едва ли не впервые останавливается и всерьез задумывается о смысле своего жизненного пути. Многим людям, так же, как Зилову, в этот момент впервые жизнь дает понять, что прожитые дни не возвращаются. Зилов не сразу услышал это предупреждение. Может и вообще его игнорировать. Но по стечению обстоятельств он на несколько часов остался совершенно один в «замкнутом пространстве», почти лишенный связи с внешним миром. Это известный художественный прием: герои оказываются взаперти, или на острове, или одни в пустыне — и здесь-то все становится на свои места: они полностью раскрываются, высказывают свое истинное отношение друг к другу. Зилов один. Он выясняет отношения с самим собой. Сам припоминает себе все преступления, проступки, подлости. Поводом к этому саморазбирательству служит венок — символ смерти, необратимости (тоже достаточно распространенный прием — многие литературные герои анализировали свою жизнь, выносили себе приговор перед лицом смерти). И вот этот-то диалог с самим собой и является самым важным, на мой взгляд, в художественной структуре пьесы. Он определяет и специфику конфликта, и особенности характера Зилова, каким он предстает перед нами. Показать не внешний ход событий, а взгляд Зилова на эти события — вот, видимо, главная задача театра при постановке пьесы. Между тем, «выпрямление» характера героя, отсутствие у него «внутренних противоречий», примет нравственного надлома³¹ снимает проблему выбора. Если характер Зилова не развивается и не

³¹ Валин И. Испытание на человечность. — Советская Латвия, 1976, 20 мая.

меняется в ходе спектакля, зритель наблюдает только ряд картин, иллюстрирующих дурные качества героя и глубину его нравственного падения. Герой, словно бы прозревший под воздействием «прокрученных» в его памяти эпизодов, вдруг преисполняется ненавистью к своей прежней жизни, к себе самому, к своим друзьям и хватается за ружье. Такое внезапное прозрение оказывается начисто лишенным глубоких психологических мотивировок.

Для многих театров и критиков событийная канва пьесы — это не что иное, как кривая нравственного падения Зилова. (Такой позицией оправдываются и коррективы, внесенные в авторский текст МХАТом). При этом как-то забывается то обстоятельство, что воспоминания Зилова в пьесе охватывают лишь события полутора месяцев, непосредственно предшествующих тому дню, когда мы встречаемся с героем. Предположим, что автор хотел проследить этапы моральной деградации Зилова, ряд ситуаций, в которых он изменял моральным нормам, поступался истиной и в результате оказался достойным траурного венка. Тогда гораздо естественнее было бы, чтобы на сцене развернулись события хотя бы 5—6 лет из жизни героя (ну, например, с тех пор, когда он встретился с Галиной и она полюбила его). В пьесе же, повторяю, возникают отдельные события, происшедшие в течение полутора месяцев. Нравственная ущербность Зилова существует и осознается автором в данном случае как некий исходный пункт. Лишь намеком дает он понять, что Зилов не всегда был таким, что его характер и отношение к жизни претерпели определенные изменения (действие второе, картина первая). Однако для Вампилова в характере Зилова важен не процесс деградации героя, а возможность для него самого понять и осознать степень своего падения. Автор ведет своего героя от ложного к истинному представлению о самом себе. И события, о которых вспоминает Зилов, — вехи на этом пути. Только в этом случае решение Зилова о самоубийстве при всей его импульсивности становится психологически оправданным, вытекает из развития действия, которое достигло в этот момент своей кульминации и замерло на трагической ноте. Длинная по времени сцена, когда Зилов пытается выстрелить в себя из ружья, неизменно заставляет зрителей замереть в ожидании трагической развязки. У Вампилова все действия героя выписаны очень подробно, вплоть до того, что он снимает носок и пальцем босой ноги нащупывает курок. Еще секунда... Но вступает в свои права трагикомедия. Вместо выстрела раздается телефонный звонок. И несостоявшийся самоубийца бросается к аппарату. По залу проносится вздох облегчения. Ясно, что выстрела уже не будет. Трагическая нота не доведена до конца. У героя нет оснований, нет права на трагедию.

Ситуация, в которую попадает герой, по сути своей комедийна и вполне достойна всей его жизни: от самоубийства его спасают сначала телефон, по которому он в течение нескольких часов безуспешно пытался восстановить какие-то свои связи с внешним миром, а потом те самые друзья, которых он так возненавидел за эти часы. Все вернулось «на круги своя». Жизнь, ставшая ненавистной Зилову, вновь обступила его со всех сторон со всей ее будничной суетой, мелочностью. Она не отпускает его, удерживает. Но несколько часов самоанализа, увиденный так близко лик смерти (пусть не реальный, а только символический), невозвратимые потери — все это не прошло для героя даром. Он обороняется от этой опустылевшей ему жизни и, в конце концов, выгоняет приятелей, с которыми она в его представлении связана. Зилов взвинчен, он все еще находится под воздействием своего решения покончить счеты с жизнью. Но когда закрывается дверь за Саяпиным, Кузаковым и Димой, нервное напряжение спадает. Он «подходит к постели и бросается на нее ничком. Вздрагивает. Еще раз. Вздрагивает чаще. Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно....

...Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся — по его лицу мы так и не поймем. Он взял трубку, набрал номер. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном.

Зилов. Дима?... Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился... Да, все прошло... Совершенно спокоен... Да, хочу на охоту... Выезжаешь?..

Прекрасно... Я готов... Да, сейчас выхожу...

Занавес» (с. 224).

Так написан финал у Вампилова — самая, пожалуй, трудная сцена во всей пьесе. Об этом можно судить хотя бы по тому, что в большинстве спектаклей авторский финал вообще отсутствует. Из ранних постановок только в спектакле Ленинградского театра воспроизведен финал, написанный А. Вампиловым. Но четкой и ясной позиции театра и актера в нем не прозвучало. Не случайно стали возможными две прямо противоположные трактовки финальной сцены:

а) «...Ставший под выстрел сам, Зилов выбрал. Остывший, он уже не дрогнет, целясь в другого.

Тема бесконечных мучительных сборов завершилась. Собственно, в этом предостерегающий смысл пьесы»³².

б) «Зилов собирается-таки на охоту — не стрелять по живому, а защищать живое от таких, как официант»³³.

³² Кравцова А. Обличение или оправдание? — Смена, 1978, 4 января.

³³ Кралин М. Что на свете есть любовь... — там же.

В театре им. Кингисеппа «финалом спектакля стал бешеный бег Зилова по все убыстряющему вращению сценическому кругу. На этом пути театр стреляет в него несколько раз, но дает ему возможность подняться. И вот замирает в молитвенном коленопреклонении Микк Микивер (исполнитель роли Зилова — Т. Ж.). За его спиной стоит Мальчик, который принес венок, так резко перевернувший все в жизни Зилова. Именно в этот переворот театр хочет верить и готов простить Зилова. За чувство вины, за стремление к искуплению. За то, что открылся в нем человек»³⁴.

Тот же образ безнадежно замкнутого круга возникает и в финале спектакля Ереванского театра: Зилов идет из двери в дверь и вдруг оглядывается на своих друзей, стоящих на сцене, не то прощаясь с ними, не то прося помощи.

В Рижском театре русской драмы финал иной по смыслу, но столь же символический: «После попытки самоубийства и ссор с друзьями Зилов в конце концов отправился на охоту, о которой столько мечтал и к которой очень стремился. И теперь бьет без промаха (по бутаторским уткам, расставленным на сцене — Т. Ж.), утки так и погибают одна за другой. Мы прощаемся с Зиловым — холодным, опустошенным, безразличным...»³⁵.

Аналогичен и по мысли, и по оформлению финал алма-атинского спектакля (театр им. Лермонтова): исполнитель, играющий роль Зилова, идет «прямо на зрительный зал... с окаменевшим лицом и пустыми глазами...»³⁶.

В спектакле МХАТа Зилов после безмолвной истерики тянется к телефону, но, махнув рукой, так и не снимает трубку. Медленно встает, поднимает ружье и медленно идет по периметру сцены с ружьем в руках и с опущенной головой, преследуемый лучом прожектора, пока наконец не скрывается в черной кулисе. На мгновение сцена погружается в черноту (вспоминается в связи с этим прекрасная метафора, которой закончил Л. Леонов 3-ю редакцию «Золотой кареты»: «И вступила в свои права ночь»).

О финале спектакля в Московском театре комедии я уже упоминала: Зилов стреляет из ружья в висящее на стене собственное изображение.

В театре им. Ермоловой герой, выгнав приятелей, падает на колени перед тахтой и долго, отчаянно рыдает, уткнувшись в подушку.

В том, как пытаются различные театры решить финальную сцену «Утиной охоты», отчетливо прослеживается одна закономерность, одно общее для всех стремление — поставить точку

³⁴ Лайд Э. Чего он заслуживает? — Вечерний Таллин, 1977, 29 сентября.

³⁵ Валин И. Один день и вся жизнь. Советская Латвия, 1976, 9 декабря.

³⁶ Егорова А. Когда умирает душа. — Тагильский рабочий. 1979, 14 июля.

в сюжете и в характере героя. В каждом конкретном случае эта «точка» наполняется разным смыслом. В одних постановках раскаявшийся и прозревший герой оказывается на пороге обновления и возрождения и заслуживает прощение театра и зрителей. (Так, например, звучит финал спектакля в Таллинском театре им. Кингисеппа, в театре им. Ермоловой, в Ереванском театре им. Станиславского). В других постановках, напротив, Зилов приводится к полному нравственному крушению, к моральной смерти. И тогда все траурные символы, возникающие по ходу действия, наполняются в финале реальным смыслом.

Стремясь максимально усилить мысль о нравственной гибели героя, многие постановщики пытаются буквально реализовать известное чеховское высказывание о том, что ружье непременно должно выстрелить в последнем акте, если в первом оно висит на стене. В одних случаях Зилов стреляет сам — в бутфорских уток (театр им. Упита) или свой портрет на стене (Московский театр комедии). В других — ружье Зилова молчит, но на сцене звучат выстрелы. Это, по образному выражению одного из рецензентов, театр «стреляет в героя»³⁷. В спектакле МХАТа в финале нет выстрелов, но они звучат по ходу действия, сливаясь с аккордами траурной музыки и как бы предвещаая финал.

Это стремление поставить «точку» в финале, так же, как и логически связанный с ним выстрел, на мой взгляд, противоречит пьесе. У Вампилова нет «точки» в финале «Утиной охоты», как нет ее ни в одной из его пьес. Не случайно ведь все его пьесы (я не говорю здесь о «Провинциальных анекдотах» — о них разговор особый) имеют циклическую композицию: действие заканчивается на том же месте, где оно началось — все действующие лица как бы возвращаются в исходную позицию. В «Старшем сыне» и в «Чулимске» между началом и концом событий проходят ровно сутки (действие заканчивается в тот самый час, когда оно началось, только на следующий день). Есть финал пьесы, но нет «точки», конца. Просто один этап, один круг жизни завершился и начинается следующий, так же, как завершается один день (месяц, год) и начинается другой. И пока жив человек, продолжается и его жизнь. В пьесах Вампилова нет физической смерти, оружие не стреляет. Единственный раз раздается выстрел — в «Прощании в июне», — когда погибает безвинная сорока. В «Чулимске» пистолет дает осечку. В «Утиной охоте» Зилов даже не нажимает на курок (он только прицеливается, грозит, но не стреляет).

У А. Вампилова нет трагических героев, которым дано право смертью искупить трагическую вину. И нет законченных подлецов, заслуживающих смерти. Есть обыкновенные люди. Не са-

³⁷ Лайд Э. Чего он заслуживает? — Вечерний Таллин, 1977, 29 сентября.

мые лучшие, но и не самые худшие. Поэтому все сложные конфликты и острые ситуации разрешаются трагикомически: в критический момент пистолет дает осечку, или звонит телефон, или, в крайнем случае, погибает сорока. Точка отсутствует, жизнь продолжается, только уже на каком-то новом уровне, потому что все происшедшее оставило след в его душе. Может быть, поэтому ближе других к пониманию пьесы подошли авторы спектакля, поставленного силами актеров театра и кино в Минском Доме киноактера. Вот как описан финал этого спектакля в рецензии Л. Брандобовской: «...Ружье выбито из рук Зилова, и на лице его, почерневшем и подурневшем, досада и отвращение. Его бьет озноб, он заворачивается в одеяло и, нелепый, сотрясаемый крупной дрожью, ждет ухода друзей. Потом он снова схватит ружье и нацелится в них с такой яростью, с какой не стреляют, а только грозят...

Он бросится на тахту, и тело его будут сотрясать — рыдания, судороги, истерика? А может быть, смех?

А потом Зилов встанет. И пойдет к телефону. И уговорится о поездке на охоту. Поскольку выглянуло солнце... И запоем мажорно труба». А все действие спектакля проходит внутри огромной походной палатки, задняя стенка которой поднята, и сквозь проем зрители все время ощущают «глубину, простор; там, наверное, и есть тот загадочный, скрытый мир, в который с таким фанатизмом рвется Зилов»³⁸. Так своеобразно передали авторы спектакля (режиссер — В. Анисенко, художник — А. Тихонович) «открытость» вампиловской пьесы, отсутствие в ней «точ-ки».

Может быть, именно в «открытости» в сочетании с точным и глубоким психологизмом, обусловившим типичность Зилова и так удачно найденным В. Андреевым, и стоит искать дальнейшие пути к постижению этой лучшей и труднейшей из пьес А. Вампилова.

³⁸ Брандобовская Л. Аргумент — за. — Знамя юности, 1979, 3 апреля.