

Владимир Иванцов

«...Бога не было, но напротив была церковь»:  
Метафизика «Утиной охоты» А. Вампилова

---

В этом году исполняется 40 лет со дня первой публикации пьесы А. В. Вампилова «Утиная охота» (Ангара. 1970. № 6). За это время пьеса прошла путь от враждебно-настороженного отношения к ней читателей, критиков, театральных и литературных чиновников до единогласного признания ее в качестве одной из вершин русской драматургии 2-ой пол. 20 века. На сегодняшний день «Утиная охота» рассматривается в контексте классической литературной и драматургической традиции; она прочно утвердилась в российском и мировом театральном репертуаре. Об «Утиной охоте» написано немало критических и литературоведческих работ, что, тем не менее, не мешает ей оставаться одним из «непрочитанных» текстов. Эпитет «загадочный» периодически возникает в разговоре о вампиловском шедевре, оставляя не решенными до конца споры о концепции личности в этом произведении, о его ценностной системе, о смысле финала и т. д.

Фокусом большинства посвященных пьесе исследований является образ ее главного героя Виктора Зилова. В работах разных авторов он рассматривается как «продукт» социально-экономических условий советской жизни 60-х гг. — «синтез черт целого поколения советских людей» и «в значи-

---

© Vladimir Ivantsov, 2010

тельный степени сам Вампилов» (Б. Сушков<sup>1</sup>); как выразитель стихийного протеста против бытовой целесообразности (М. Туровская<sup>2</sup>); как носитель противоречивого рефлектирующего сознания, герой и лживый и искренний одновременно (Е. Гушанская<sup>3</sup>, С. Имихелова, О. Юрченко<sup>4</sup>); как классический тип «лишнего человека», «героя своего времени» (М. Липовецкий<sup>5</sup>); наконец, как портрет личности духовно деградировавшей, ставшей «обаятельным подонком» с опустошенной душой (Н. Ищук-Фадеева<sup>6</sup>, М. Громова<sup>7</sup>). Представляется, что социально-психологический феномен Зилова исследован на сегодняшний день с исчерпывающей полнотой. Некоторые другие проблемы поэтики «Утиной охоты» оставались до сих пор в тени. Среди них — онтологическое устройство внутреннего мира пьесы и особая роль, которая отводится в организации этого мира герою. Проблема эта, как видится, напрямую связана с нелинейной пространственно-временной композицией сюжета пьесы, что следует из своеобразного дискурсивного построения текста, в котором сознание героя обладает собственной текстопорождающей активностью. Многие исследователи обращали внимание на специфику композиционной структуры «Утиной охоты» как «пьесы в воспоминаниях» (Е. Гушанская), однако принципиальная онтологическая значимость данного поэтического

---

<sup>1</sup> Сушков Б. Ф. Самобичующий протест // Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М., 2007. С. 17.

<sup>2</sup> Туровская М. И. Памяти текущего мгновения. М., 1987.

<sup>3</sup> Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л., 1990.  
[http://www.russofile.ru/articles/article\\_23.php](http://www.russofile.ru/articles/article_23.php)

<sup>4</sup> Имихелова С. С., Юрченко О. О. Художественный мир Александра Вампилова. Улан-Удэ, 2001.

<sup>5</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е. В 2 т. Т. 2: 1968-1990. — 2-е изд., испр. и доп. М., 2006. С. 280—281.

<sup>6</sup> Ищук-Фадеева Н. Святые и грешные. Драматургия и драма А. Вампилова // Литература. 2001. № 2:  
<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200100205>

<sup>7</sup> Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М., 2006. С. 65—68.

принципа не была в должной мере изучена. Согласно нашей гипотезе, функцией композиции «Утиной охоты» является не только логика выстраивания многоаспектного психологического портрета Зилова, но и определение места героя в формировании внутреннего универсума пьесы как такого.

Целью данного небольшого исследования является анализ взаимосвязи между дискурсивной композицией «Утиной охоты» как литературного текста и онтологией ее художественного мира, что предполагает рассмотрение зависимости художественного бытия в пьесе от сознания ее главного героя. Это позволит также внести уточнение в продолжающийся спор о жанровой природе произведения. Ни один из предлагавшихся ранее вариантов (психологическая драма, трагикомедия, фарс, фантазмагория)<sup>8</sup> не отвечает в полной мере той сюжетно-композиционной роли, которую играет в пьесе сознание Зилова. С учетом этой роли «Утиная охота» прочитывается как «монодрама» — форма драматического произведения, теоретически описанная в 1908 г. Н. Н. Евреиновым. Основным принципом монодрамы, согласно Евреинову, является тождество «сценического представления с представлением действующего», когда «спектакль внешний» является «выражением спектакля внутреннего»<sup>9</sup>. Другими словами, художественный мир монодрамы во многом конституируется самим ее героем. Именно с таким случаем мы имеем дело в «Утиной охоте». В свою очередь, разговор о внутреннем мире пьесы как о целостном и самодостаточном универсуме, как о художественной модели вселенной, с необходимостью должен привести к рассмотрению роли метафизических категорий в тексте: онтологический ракурс всегда связан с описанием соотношений трансцендентного и имманентного в данной картине мира<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> См. об этом: Тимошук Е. В. Жанровая специфика драматургии А. В. Вампилова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 17–18.

<sup>9</sup> Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., СПб., 2002. С. 105.

<sup>10</sup> В разграничении понятий трансцендентного и имманентного мы опираемся на философский анализ, проведенный С. Н. Булгаковым в его

Взаимосвязь между композицией «Утиной охоты» и внутренним миром текста определяется тем, что большая часть действия пьесы — это проекция сознания главного героя. Центральный сюжетный ряд здесь составляют сцены, обозначенные как «воспоминания» Зилова о полутора месяцах его жизни, предшествовавших моменту начала первой картины. Хронотоп зиловских воспоминаний периодически «встраивается» в актуальное настоящее время-пространство сюжета. Собственно, в этом «внешнем» хронотопе происходит не так много: в первый день отпуска Зилов просыпается с похмелья в своей квартире и обнаруживает, что из-за сильного дождя не может отправиться на утиную охоту, о которой мечтал целый год. Затем он получает от подшутивших друзей траурный венок, совершает ряд телефонных звонков, пытается застрелиться из охотничьего ружья и, наконец, претерпевает странное перерождение, совпавшее с улучшением погоды. Возникающие на данном фоне воспоминания героя более богаты событиями и призваны последовательно восстановить истоки физического и духовного состояния Зилова, в котором он оказался к началу сценического действия. Как рассказ о реально свершившемся в прошлом, сцены-воспоминания связаны с сюжетом настоящего линейными хронологическими и причинно-следственными связями.

Однако этим семантика композиции пьесы не исчерпывается. Здесь важно учитывать дискурсивную природу

---

работе «Свет Невечерний: Созерцания и умозрения» (М.: Республика, 1994. Цитаты приводятся по электронной публикации в Библиотеке «Вехи»: <http://www.vehi.net/bulgakov/svet/000.html>). Мир имманентный — это, по словам Булгакова, «свой мир, и притом единственный мир для имманентного самосознания, как окачественная связность бытия». Но «существует особое космическое чувство, обычно глухое и тупо сознаваемое, однако поднимающее свой голос при всяком его раздражении. Есть ли этот „мир“ единственный, а его имманентность абсолютно замкнутая, или же существуют иные „миры“, трансцендентностью своей облекающие нашу имманентность и — о, ужас! — в нее врывающиеся?» Таким образом, по Булгакову, трансцендентное как противоположность имманентному — это в самом общем смысле нечто «превышающее всякую меру человеческого опыта, сознания и бытия, вообще „этого мира“...»

воспоминания как такового, которое всегда является в той или иной мере творческой переработкой фактов действительности, и потому — фиктивно. В речевом акте воспоминания собственно реальностью «обладает лишь событие рассказывания»<sup>11</sup>, и это значит, что в художественном тексте воспоминание фиктивно вдвойне. В тексте Вампилова актуальность данного утверждения подкрепляется наличием ряда сигналов, сообщающих внимательному читателю о том, что перед ним в форме воспоминаний Зилова разыгрывается пьеса, «сочиненная» самим главным героем. Какие сигналы имеются в виду?

Во-первых, шесть воспоминаний Зилова дополнены своего рода «прологом» и «эпилогом» — практически одинаковыми по составу реплик фрагментами, которые обозначены в ремарках как плод «воображения» героя, как его «видения». В этих эпизодах, представляя возможную реакцию персонажей на сообщение о своей смерти, Зилов дважды «выводит» в «траурном шествии» на сцену всех остальных действующих лиц пьесы. Такая рама, закольцовывающая композицию воспоминаний героя мотивом его вымышленной гибели, делает их цельным, замкнутым, относительно самостоятельным текстом и в определенной мере уравнивает между собой реально бывшее и воображаемое. Так, второе «видение», согласно ремарке, должно выглядеть «как в... воспоминаниях, то есть так, как если бы все это случилось на самом деле»<sup>12</sup>. Заканчивающая обе этих сцены реплика Кузачова: «Кто знает... если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна...» (с. 262), — в таком контексте также весьма примечательна. Думается, слово *проиграна* здесь означает *исполнена, сыграна, подобно роли в пьесе* (а не закончена поражением

---

<sup>11</sup> Рымарь Н. Т. Воспоминание и повествование. К проблеме аутентичности художественного высказывания // Поэтика русской литературы: Сб. статей [К 80-летию проф. Ю. В. Манна]. М., 2009. С. 15.

<sup>12</sup> Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М., 2007. С. 260. Далее ссылки на текст пьесы приводятся по данному изданию с указанием номеров страниц в скобках.

*персонажа*, как это бесосновательно трактуется по традиции).

Во-вторых, важным сигналом является расположение т. н. вступительных ремарок (необходимых сведений о персонажах). Они даются не в списке действующих лиц, что является более традиционным, а помещаются внутрь основного текста пьесы. Причем для всех, кроме самого Зилова и мальчика, доставившего венок, такие ремарки возникают в контексте воспоминаний, то есть опять же относятся к дискурсивной сфере главного героя, усиливая момент его авторства.

В-третьих, значимо, что в своих воспоминаниях Зилов, в отличие от прочих персонажей, периодически предстает в подчеркнуто актерской и даже режиссерской ипостаси. Мы можем увидеть здесь ряд «микропьес», поставленных и/или сыгранных центральным героем. В частности, это происходит, когда он пытается воссоздать атмосферу одного из первых свиданий с женой Галиной, бывшего шесть лет назад. Другой пример: сцена знакомства героя с очередной жертвой своего «донжуанства» — Ириной, по ошибке зашедшей в Бюро технической информации. Подобным же образом Зилов позже звонит Ирине в общежитие и представляется «проректором» или затем мгновенно перевоплощается, обнаружив за дверью другой комнаты Ирину вместо жены. Успешно меняя маски, Зилов словно бы всем своим поведением демонстрирует, что он играет роль в собственной пьесе.

В-четвертых, характеристика видений и воспоминаний Зилова как отдельной театральной постановки, осуществляемой в сознании героя, усиливается рядом специальных ремарок, таких, например, как: «свет на сцене гаснет, передвигается круг, и сцена освещается. Перед нами новая декорация» (с. 183) или «звучит музыка — причудливое чередование траурной мелодии с ее веселой вариацией» (с. 248) и т. п. В рецепции пьесы как литературного текста подобные ремарки, кроме технических указаний потенциальному режиссеру,

безусловно, приобретают дополнительный семиотический статус, становясь элементом поэтической структуры.

Последним — и, быть может, наиболее весомым — доказательством в пользу сугубой фиктивности воспоминаний Зилова является наличие в них событий, «вспоминать» которые он принципиально не должен. Так, не может он помнить разговор Кушака с Саяпиным, происходивший в рабочем кабинете в отсутствие самого Зилова (2-я картина 1-го действия). Также весьма сомнителен факт отчетливого воспоминания героя о том, что происходило с ним, «мертвецки» пьяным, после скандала в кафе «Незабудка». Пользуясь терминологией Б. А. Успенского<sup>13</sup>, можно утверждать, что пространственная и психологическая точки зрения в указанных случаях не принадлежат Зилову как персонажу.

Опираясь на приведенные выше наблюдения, мы будем условно разграничивать в структуре «Утиной охоты» две «пьесы»: «внутреннюю» (воспоминания и «видения» Зилова) и «внешнюю» (события первого дня его отпуска). Так возникает важнейшая антиномия поэтики «Утиной охоты», мотивирующая ряд серьезных противоречий художественного мира этого произведения. Зилов как персонаж «внешней пьесы» оказывается автором по отношению к себе как персонажу пьесы «внутренней». При этом, однако, очевидно, что в обоих случаях перед нами один и тот же человек. Попробуем разобраться в функции такой антиномии.

Итак, можно утверждать, что реальность «внутренней пьесы» сотворена самим Зиловым и, стало быть, представляет собой его модель мира. Наиболее очевидным ее свойством является отсутствие устойчивой системы морально-этических ценностей и, как следствие, нравственная деградация, касающаяся в той или иной мере каждого персонажа. Конечно, сам Зилов, нивелировавший ценности любви, семьи, дружбы, работы — стоит здесь на первом месте. Но и все остальные, включая и «положительную» Галину, и романтика Кузакова, поддержавшего жестокую шутку с вен-

---

<sup>13</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000.

ком, и даже «святую» Ирину, которая, по словам Зилова, «такая же дрянь... А нет, так будет дрянью» (с. 257) — все они оказываются в чем-то духовно ущербными. «Это неизбежное следствие из неписанных законов мира», в котором живет герой, — справедливо замечает по данному поводу Н. Ищук-Фадеева<sup>14</sup>. Однако каково происхождение этих «неписанных законов»?

В пьесе есть момент, когда Зилов вскрывает метафизические причины, приведшие его мир к моральному коллапсу. В сцене, где герой пытается в полупародийном ключе разыграть ситуацию одного из первых свиданий с будущей женой, он невольно проговаривается о главной проблеме своего бытия:

*З и л о в . Ты смотрела в окно. Смотри в окно... Оно было раскрыто. (Раскрывает окно, отступил в глубь комнаты.) Так. Что еще было?*

*Г а л и н а . Прекрати, ради бога.*

*З и л о в . Нет, бога не было, но напротив была церковь, помнишь? Ну да, планетарий. Внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь» (с. 221).*

За языковой игрой, возникающей в бытовом разговоре, обнаруживается онтологическое «кредо» героя: Зилов отрицает возможность метафизического абсолюта в своем мире («бога не было, но была церковь»), что естественно приводит к отсутствию точки отсчета нравственных ценностей. «Без Бога... все позволено» (Достоевский) — по существу, эта классическая формула оказывается основным двигателем сюжета «внутренней» пьесы. Универсальность зиловской модели мира, где естественная наука претендует на объяснение устройства вселенной и тем самым всецело замещает сакральное знание («снаружи церковь, а внутри планетарий»), определяется ее адекватностью атеистической парадигме советской эпохи. В этом контексте не случайно, что, представляясь по телефону проректором института, Зилов разыгры-

---

<sup>14</sup> Ищук-Фадеева Н. Указ. соч..

вает Ирину, спрашивая: «Видите ли, у нас тут возник один вопрос... Вы комсомолка?.. Нет?.. А почему?.. Это не объяснение... Может быть, вы в бога верите?.. Тогда во что же вы верите?.. А кто, по-вашему, должен знать? Я, что ли?.. Серьезней надо быть, товарищ Рожкова, серьезней...» (с. 239) В другом телефонном разговоре — уже во «внешней пьесе» — Зилов обвиняет синоптиков в профессиональной несостоятельности, и, фактически, удивляется неспособности человека повлиять на природу: «Я хочу знать, когда он закончится... Кому же это известно? Господу богу?.. Тоже мне — покориители природы, не знаете даже, когда дождь закончится... Интересно, чем вы там занимаетесь?..» (с. 216)

Будучи уверен, что в мире нет ничего за пределами самого человека, главный герой претендует на право быть единственным творцом реальности, единственным режиссером разыгрываемой пьесы-жизни. Однако тот иронический контекст, в котором Зилов периодически упоминает «симулякры» религии, парадоксальным образом указывает на некий метафизический провал, существующий в подсознании героя. В итоге, отказ Зилова признать трансцендентное в своем мире приобретает статус онтологической проблемы и — через религиозные и библейские аллюзии — даже сюжетной мотивировки. Так, разрыв героя с женой может быть интерпретирован как следствие того, что они не венчались в церкви: «Помнишь, ты сказала: я хотела бы обвенчаться с тобой в церкви...» (с. 221) В результате, в финале «внутренней пьесы» пьяный Зилов высказывает желание обвенчаться со своей очередной «невестой»... в планетарии. А дождь, связавший сюжетное пространство обеих «пьес» и не дающий Зиллову осуществить мечту, скрыто сравнивается им с библейским потопом, т. е. прочитывается самим героем как наказание, ниспосланное человечеству свыше: «Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...» (с. 224)

Максимального звучания тема стремления героя к трансцендентному достигает в его исповедальном монологе об утиной охоте, раскрывающем смысл заглавного образа:

«Только там и чувствуешь себя человеком <...> О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» (с. 244)

Так Зилов-автор «внутренней пьесы» приводит себя как ее персонажа к онтологическому противоречию. Отрицая духовные ценностные ориентиры, выстраивая свою жизнь по принципу «все позволено», в определенный момент Зилов понимает, что только контакт с метафизическим уровнем бытия, с красотой высшего порядка, является для него единственным подлинным смыслом существования. Символично здесь предполагаемое героем переживание собственного отсутствия в хронотопе утиной охоты («тебя там нет...»): признание в своем мире запредельного начала не совместимо со статусом Зилова как единственного творца реальности. Позволив такому «незаконному» компоненту трансцендентного разрушить имманентную цельность своего фиктивного мироустройства, автор-герой приходит к осознанию, что его модель бытия должна погибнуть вместе со своим создателем. Только путем разрушения старого мира возможно сотворение нового — именно поэтому Зиллову принципиально важно оказаться на охоте заранее, чтобы не пропустить «первое утро», то есть первый день творения и собственное новое рождение («ты еще не родился»).

В связи с этим пьяный скандал, устроенный Зилловым в «Незабудке», приобретает для сюжета «внутренней пьесы» эсхатологический смысл. Обличая персонажей в безнравственности, Зилов бунтует против принципов собственного бытия. В итоге, напиваясь «мертвецки» пьяным, он становится метафорически «трупом»:

«К у з а к о в . Труп. Берем его под руки.

С а я п и н . Труп?

К у з а к о в . Ну да, покойник. Боюсь, что нам придется его нести» (с. 260).

Зилов «умирает» вместе с сотворенным им миром и ставит точку в развязке «внутренней пьесы». Мотив начинающегося в этот момент дождя (парафраза всемирного потопа) еще более усиливает эсхатологическую символику данной сцены.

Тревожный зов потустороннего — телефонный звонок с молчанием на другом конце провода — переводит Зилова во «внешний» хронотоп. В контексте рассмотренного выше сюжета «внутренней пьесы» пробуждение героя, с которого начинается «Утиная охота», оказывается его символическим «воскресением». Мотив «живого трупа» делает возможным соединение двух «пьес» в единое целое: они обретают хронотопическое, сюжетное, персонажное единство. В финале «внутренней пьесы» мы обнаруживаем, что она продолжается в «пьесе внешней», и одновременно сам Зилов прозревает, что по-прежнему существует в сотворенной им самой реальности с присущими ей онтологическими проблемами. В связи с этим мотив дождя-потопа придает и самому «воскресению» героя апокалипсический подтекст: вместо нового рождения в новом мире Зилов «восстает из мертвых» в судный день, и приговором ему становится невозможность отправиться на утиную охоту. Так почему же герою, испытывающему тягу к соприкосновению с трансцендентным, в результате, препятствуют в этом именно высшие силы? Думается, что сам концепт утиной охоты — еще одна важнейшая антиномия вампиловской пьесы.

Охота — занятие, направленное на уничтожение живой природы, то есть того единственного, что связано в сознании Зилова с идеей Бога. И хотя Зилов понимает, что стреляет по живым птицам и поэтому волнуется и не может попасть в цель, он все равно в будущем ожидает успеха («У меня предчувствие, что на этот раз мне повезет» (с. 249)). Герой тянется к высшей красоте, но при этом хотел бы уметь убивать ее воплощение. Поэтому во «внешней пьесе» Зилов, по существу, остается перед лицом того же парадокса, что и во «внутренней»: нельзя одновременно признавать в мире высшее трансцендентное начало и быть его разрушителем.

Более того, содержание «внутренней пьесы» позволяет постепенно увидеть смысл утиной охоты как своего рода договора с темными, враждебными жизни силами. Их персонажным воплощением оказывается единственный спутник Зилова на охоте и его «наставник» по меткой стрельбе — официант Дима. Именно Дима представлен как хладнокровный стрелок по уткам, в которых видит не живых существ, а уже мертвую материю. Он является эталоном спокойствия, которое считает залогом удачного выстрела — свойства, по мнению Димы, не достающего Зилкову. Образу утиной охоты в разговорах Зилова с Димой сопутствуют демонические мотивы — так, в связи с лодкой дважды упоминается некто Хромой<sup>15</sup>. Кроме того, Дима имеет совершенно особый статус как персонаж. Уже в списке действующих лиц он, в отличие от всех прочих (кроме мальчика, приносящего венок и являющегося своего рода посредником между разными мирами) обозначен не по имени или фамилии, а по профессии — официант. Он отделен от всех остальных персонажей некоей потусторонней своей сущностью, отсутствием человеческих слабостей: он не может пойти на новоселье к Зилкову, не пьет на работе; Галина и сам Зилов почему-то называют его «ужасным», не симпатизируют ему также Вера и Кузаков. Более того, именно в кафе «Незабудка», то есть в пространстве, подвластном официанту, совершается целый ряд важнейших поворотов сюжета: там Зилов знакомит Веру с Кушаком и приглашает на новоселье, в кафе Галина застаёт Зилова с Ириной, там же происходит финальный скандал. И можно сказать, что официант наравне с Зиловым оказывается своего рода режиссером «внутренней пьесы». Примечательно, что она заканчивается не только бунтом Зилова против онтологических основ собственного мира, но и попыткой разрушить связь со своим «ужасным» «соавтором» — не случайно пьяный Зилов оскорбляет официанта, назвав его «лакеем».

---

<sup>15</sup> Хромота — частый фольклорный атрибут демонического персонажа. См., напр.: Белова О. В. Бес // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 165.

Тем не менее, Дима — первый, с кем связывается главный герой в сюжете «внешней пьесы». Зилов понимает, что поездка на охоту невозможна без официанта, и, таким образом, снова обнаруживает себя персонажем, встретившимся, как и в «пьесе внутренней», с неразрешимым противоречием созданного им самим мира.

Сюжет Вампилова развивается по спирали, и во «внешней пьесе» для Зилова вновь очевидно, что автор-персонаж, желающий разрушить созданный им самим мир в своих основаниях, должен погибнуть вместе с этим миром, причем на сей раз погибнуть не символически, а буквально — физически. И вопрос, быть или не быть в этом мире метафизическому источнику высшей красоты, снова оказывается вопросом смерти или жизни главного героя как автора-идеолога одномерного в своей материальности бытия. Зилов вдруг понимает, что сам он является моделью старого мира, что разрушительная по своей цели утиная охота — его единственная ценность и оправдание его существования («только там и чувствуешь себя человеком») и что поэтому отказ от нее равен самоуничтожению. В противном случае он должен принять сторону официанта, тем самым вообще нейтрализовав оппозицию божественного и дьявольского, неожиданно возникшую в его сознании. И пригласив Саяпина, Кузакова и Диму на собственные «поминки», Зилов, на самом деле, «застраховал» свою жизнь перед лицом прежнего мира, который и одерживает в итоге над ним победу. «Друзья», в этот раз уберегшие Зилова от смерти, помогли решиться противоречию в душе героя: в итоге он принимает идеологию официанта, который, вновь призывая Зилова к спокойствию — ключевому понятию удачной охоты, — наконец оказывается услышан. Перелом во внутреннем состоянии героя обозначается в этот момент символическими деталями через ремарки: «на полоске неба, видимой в окно, появляются редкие проблески синевы» (с. 264); постепенное принятие Зиловым стороны официанта подчеркивается их рукопожатием.

В самом конце пьесы мы видим, как Зилов бросается ничком на постель и несколько раз вздрагивает, при этом «плачет он или смеется, понять невозможно», однако «к этому времени дождь за окном прошел»; чуть позже Зилов «поднимается, и мы видим его спокойное лицо». Он звонит Диме и сообщает «ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном», что «совершенно спокоен» (с. 271) и готов ехать на охоту. Вопреки одному из исследовательских подходов<sup>16</sup>, окончание пьесы, на наш взгляд, не допускает многозначных трактовок. Вместо смерти физической герой выбирает абсолютную духовную гибель (ремарка «он лежит неподвижно/ не шевелясь» повторяется здесь 4 раза), о чем свидетельствует его финальное спокойствие, прочно ассоциирующееся с философией официанта. Так Зилов остается на позиции автора своей «пьесы», в конце которой он окончательно избавляется от возможности духовного абсолюта в своем сознании, а значит, и в созданном на его основе бытии. Прекращение дождя в финале «внешней пьесы» приобретает смысл, противоположный библейскому преданию о потопе: это не милость свыше и не прощение, это знак смерти Бога в данной модели мира. Дождь в «Утиной охоте» прекращается из-за того, что более не существует его метафизической причины. Тем самым в «пьесе» Зилова устраняются последние препятствия к превращению героя в «спокойного» охотника на заведомо мертвых для него отныне созданий природы.

Таким образом, в заключение можно отметить, что описанная коллизия обусловленности художественного бытия пьесы сознанием героя, действительно, позволяет видеть в «Утиной охоте» разновидность монодрамы. Именно в монодраматическом представлении, согласно уже упоминавшейся концепции Евреинова, разыгрываемое на сцене действие есть не что иное, как отражение внутренней драмы единственного субъекта, сквозь призму восприятия которого мы и видим окружающий его мир. И сюжет, персонажи и все сценические средства здесь, в итоге, выражают трансфор-

---

<sup>16</sup> См. об этом: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 283.

мации, происходящие с душевным миром данного субъекта — главного героя пьесы. В соответствии с проведенным нами анализом, «Утиная охота» — это именно монодрама. Весь ее строй выражает коллизию человеческого «я», которое проходит путь от тоски по утраченному абсолюту — к преодолению этой утраты через исключение метафизического компонента из своей картины мира.