

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

К. О. Жегалова

Россия, Барнаул

Алтайский государственный педагогический университет

Научный руководитель д. ф. н., профессор А. И. Куляпин

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И СИСТЕМА СИМВОЛОВ В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»

Александр Валентинович Вампилов – один из выдающихся драматургов своего времени, творчество которого популярно и по сей день. Многочисленные постановки его пьес, изучение их в школьной и вузовской программе, научные исследования и конференции, посвященные Вампилову – все говорит о востребованности творчества драматурга в современной культуре, актуальности проблематики его произведений.

Новизна нашей работы заключается в том, что мы попытались вывести интерпретацию самой известной пьесы Вампилова «Утиная охота» на новый уровень. «Утиная охота», – по справедливому замечанию Е. М. Гушанской, – «стала не только главным произведением самого Вампилова, его художественным открытием, но и поворотным моментом развития советской драматургии. В этой пьесе соединились и стремление драматурга глубоко исследовать нравственную проблематику жизни, и его склонность к острой драматургической форме» [1].

В литературоведении есть исследования, в которых рассматриваются отдельные художественные особенности пьес Вампилова. Тем более значимой представляется попытка выстроить систему символов «Утиной охоты», связывая эту систему с поэтикой художественного пространства пьесы. Исследование, проведенное нами, будет иметь большое значение для более глубокого и разностороннего понимания творчества Вампилова, что пригодится как в театральной интерпретации его пьесы, так и в методике обучения литературе.

В пьесе Вампилова «Утиная охота» особая роль отводится вещному миру, который не несет свою прямую функцию, а создает образную систему знаков и символов.

Перед нами предстает несколько локусов, в которых развиваются действия. И каждый из локусов наделен определенным списком вещей, которые играют важную символическую роль в контексте пьесы.

Действие пьесы начинается и заканчивается в квартире Зилова, более того, воспоминания «транслируются» оттуда. Сама же квартира, полученная с помощью начальника, не несет семантику дома, как семейного очага. Можно сказать, что быт квартиры условен. Галина говорит: «Вчера, когда переезжали,

сажусь в машину и думаю: ну все. Привет вам, тети Моти и дяди Пети. Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!» [2, с. 193]. Бродвей – это улица в Нью-Йорке в Театральном квартале. «Долгие годы понятие «американский театр» обозначало только одно слово – «Бродвей» [3, с. 4]. Зилов с Галиной перемещаются из мира реального в театрализованное пространство, где и будут играть свои роли.

Также Бродвеем иронически именовали центральную улицу любого советского города. В переводе с английского Broadway – широкая дорога. В пьесе Бродвеем названа улица Маяковского. Но в городе Иркутске, где, судя по многим деталям, и развивается действие «Утиной охоты», самая длинная и широкая улица Байкальская, находящаяся в центральной части города. Улица Маяковского действительно находится недалеко от центра, но основной улицей не является. 37 дом, который в пьесе находится у моста, в реальности от реки отделен несколькими кварталами. Вампилов сознательно искажает реальное пространство, акцентируя символическую роль перемещения героев из предместья в центр города.

Выбор места жительства возле моста говорит о том, что герои будут находиться в пограничном состоянии – между миром реальным и ирреальным. Миры по эту и ту сторону моста дwoятся: и тот и другой являются реальным и ирреальным одновременно (и для художественной действительности пьесы и для внесценической реальности).

Новая квартира на «широкой дороге» для Зилова должна стать началом новой жизни, чего-то более масштабного, более открытого. Но на деле этот широкий путь приводит в тупик, из которого Зилов пытается выбраться посредством «механизма социального выталкивания» [4, с. 249], через смерть. Нью-Йоркский Бродвей расположен на Манхэттене. Зилов на новоселье просит подарить ему остров. Но на самом деле он и так на острове, с которого не может выбраться. В пьесе фигурирует много символических препятствий, которые постоянно перекрывают ему дорогу. Он вроде Робинзона Крузо из романа Даниэля Дефо, обреченного на жизнь на острове.

Вампилов умело вписывает в русский мир пьесы американские топонимы: русские «тети Моти» и «дяди Пети» граничат с американским Бродвеем. Герои оказываются в своего рода «внутренней эмиграции», т.е. все в той же островной изоляции.

Во время новоселья никто не знает, что нужно говорить и делать в такие моменты. Вера же вообще предлагает станцевать на столе. Традиции здесь настолько забыты и опошлены, что квартира превращается в бордель, где Зилов «торгует» женщинами. Этот мотив далее перенесется в кафе, в котором пьяный Зилов будет предлагать всем Веру, Ирину, Валерию.

По народным приметам, в новое жильё должна первой войти кошка. Считается, что кошка является посредником между миром реальным и ирреальным. В данной пьесе роль кошки играет «большой плюшевый кот с бантом на шее» [2, с. 175]. Мало того, что в квартиру вошел первым далеко не кот, так он еще

оказался и игрушечным. По поверьям, тот, кто первый зайдет в новое жилище, первым и умрет. Кот же забирает эту отрицательную энергию. Можно предположить, что первым в квартиру заходил именно Зилов, т.к. действие пьесы начинается с его смерти, пусть и не настоящей. Кот носит имя Алик. Имя, которым Вера обезличивала всех мужчин, с которыми была знакома. В связи с этим, опять возникает образ борделя, в котором помимо множества женщин находится и множество мужчин.

В квартире перед нами предстает большое количество вещей, не выполняющих свою прямую роль. Всё только играет роли: начиная с предметов, заканчивая людьми. Так Галина только играет роль хозяйки дома. Перед приходом гостей она сначала снимает фартук, а потом вновь его надевает, как бы пытаясь этим показать свою роль в доме как женщины, хранительницы очага. Порой, кажется, что супруги сами забывают, кто они есть.

Однообразие мебели в квартире Зилова разбавляет Кузаков своим подарком – садовой скамьей. Скамейка вносит семантику улицы в квартиру. Грани между внутренним и внешним стираются. Во внутреннее пространство квартиры, которое должно быть сугубо личным, интимным, закрытым, входит пространство улицы – публичное, обезличенное и открытое для всех.

Мотив дороги появляется в пьесе со сцены новоселья. Именно там впервые мы видим чемодан, который сначала играет роль стула. Обычно на чемоданах сидят на вокзалах, во время ожидания поезда, автобуса. Квартира становится пространством, напоминающим вокзал – это просто остановочный пункт, место ожидания в жизни персонажей. Чемодан в дальнейшем будет сопровождать Галину в попытке уехать от Зилова. Попытка увенчается успехом только после «смерти» Зилова, а до этого дорога постоянно будет прерываться, заставляя «присаживаться» на чемодан, не давая завершить путь.

Одним из постоянно сопровождающих атрибутов Зилова является телефон. Картины между собой соединяются (или прерываются) телефонными разговорами. Телефон, таким образом, является для Зилова единственной связью с миром, но и эта связь мнимая, ведь по телефону либо лгут, либо вообще молчат.

С символами смерти мы встречаемся с самого начала пьесы. Мальчик Витя приносит Зилону «большой, дешевый, с крупными бумажными цветами и длинной черной лентой сосновый венок» [2, с. 177]. Но венок, как и большинство предметов, свою роль не выполняет. Смерть не совершается. В первом действии Зилов иронически надевает его на шею, разыгрывая роль чемпиона, и смотрится в зеркало. Обращение к зеркалу также символично и говорит о том, что смерти не произойдет, отображение покойника в зеркале невозможно. В последнем действии венок также не «проявляет себя», т.к. самоубийство Зилова не совершает.

Ружье возникает перед нами в третьей картине второго действия и остается бездейственным до конца пьесы. Лишь в конце Зилов его заряжает

патроном в попытке самоубийства. Вспоминается знаменитое высказывание А. П. Чехова: «Если в первом акте на стене висит ружье, то в конце оно обязательно выстрелит». Но ружье появляется далеко не в первом действии и, соответственно, не выстреливает. Таким образом, ружье не выполняет свою прямую функцию – убивать. Оно не убивает ни людей, ни животных. Галина говорит: «Ну скажи, убил ты что-нибудь хоть раз?» [2, с. 202]. Не стреляющее ружье помогает Зилову играть роль охотника.

Зилова-охотника мы видим лишь на фотографии, «запечатленного на лоне природы, в охотничьем снаряжении и увешанного добычей» [2, с. 239]. Из реплики Галины становится понятно, что добыча пала не от его руки, а фотография, так сказать, постановочная.

Зилов «внутренне противопоставляет мир охоты и единственного связанного с ним человека, официанта, социальной среде» [4, с. 249]. Окружающие Зилова помогают ему играть роль охотника. Валерия и Саяпин на новоселье дарят ему (стоит заметить, что подарок адресован только Зилову, а не супружеской паре в целом) «предметы охотничьего снаряжения: нож, патронташ и несколько деревянных птиц, какие на утиной охоте используются для подсадки» [2, с. 199]. Все это охотничье обмундирование Зилов надевает на себя прямо на празднике, т.е. начинает играть роль. Даже в кафе, в черном костюме, Зилов все равно чувствует себя как на охоте: «Ему кажется, что он уже на болоте со своей двустволкой!» [2, с. 255].

Деревянные утки в мире охоты, как плюшевый кот в новой квартире. Уткам предлагается играть роль живых уток: «Витя! Чтоб наверняка – стреляй по этим. (Провел пальцем по деревянным уткам.) Они не улетят» [2, с. 202].

Во время попытки восстановить события молодости Зилова и Галины, Зилов вместо апрельских цветов подснежников преподносит Галине медную пепельницу – абсолютно противоположные предметы, имеющие не только различную семантику, форму, цвет, но даже и запах. Если подснежники, имеющие едва уловимый приятный запах, можно трактовать как символ непорочности, то пепельница, наверняка пропитанная табачным дымом (хотя само курение в пьесе не показано), носит скорее символику чего-то грязного, пошлого, т. е. опять возникает образ борделя.

Обманчивой предстает и церковь в контексте пьесы: «Внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь» [2, с. 221]. Сам по себе планетарий противопоставлен церкви семантически, как наука противопоставляет себе религию. В данную церковь-планетарий Зилов когда-то привел Галину, туда же он хочет привести и Ирину. Т.е. Зилов хочет заключить псевдобрак, испытывая псевдочувства.

Ирина помимо любовницы играет и роль студентки. Зилов ей звонит по телефону и говорит измененным голосом, что она как бы поступила в университет, что ей как бы дают стипендию. Даже в кафе, во время встречи с Зиловым, за столом она сидит как за партой, разыгрывая роль примерной ученицы.

Интересным локусом происходящих событий является рабочее место Зилова и Саяпина. Здесь для них уготована новая роль – роль работников, тружеников. На новоселье Кузаков, вызвав дружный смех, сказал: «Больше всего на свете Витя любит работу» [2, с. 199]. В пьесе встречается метафора «дом родной», относящаяся к ЦБТИ. И работа, таким образом, отождествляется с домашним очагом больше, чем само место жительства.

Образ борделя вместе с Зиловым переносится из квартиры на работу. «Здесь дом свиданий или учреждение?» – спрашивает своих подчиненных Кушак [2, с. 213].

В распоряжении Зилова много предметов, явлений и фактов, которые не существуют на самом деле: это и билеты на самолет, пароход, автобус, которыми должен был воспользоваться Зилов, когда узнал о смерти отца. Это и фарфоровый завод, реконструированный только на бумаге, который чуть ли не послужил поводом для увольнения Зилова и Саяпина. Это и стипендия для Ирины, которую «назначает» ей сам Зилов.

В ЦБТИ герои не работают, а лишь создают видимость работы. Это подчеркнуто введением в картину вторую второго действия мотива шахматной игры. В этой связи уместно отметить, что венок, появляющийся в первом действии, не только траурный, но и чемпионский. Лавровым венком увенчивают чемпиона мира по шахматам. Манипуляции Зилова с венком подчеркивают огромный, но, к сожалению, нереализованный потенциал героя. Вампилов создает вариацию на классическую русскую тему «лишнего человека». Судьба Виктора Зилова так не стала судьбой «победителя».

К. А. Деменева замечает двоичность в судьбе Зилова: «С одной стороны, игровая модель поведения, отказ от признания внешнего предела действий дают ему ощущение свободы <...> С другой стороны, представление о жизни как игре, где возможна реализация всех потребностей при наличии таких качеств, как ловкость и находчивость <...>, заслоняет от него находящуюся на периферии сознания необходимость реализации собственной субъективности» [4, с. 249].

Также Зилов и Саяпин играют со своей судьбой, бросая монету по поводу сдачи / не сдачи статьи. И Зилов проигрывает. Замечательна здесь фраза Кузакова: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна...» [2, с. 262], которую он произносит после известия о смерти отца Зилова и второй раз после известия о смерти самого Зилова. Таким образом, Кузаков подчеркивает театральность жизни, из игры которой можно выйти только проигравшим – через смерть.

Мотив игры, сопровождающийся мотивом подмены, проходит через всю пьесу Вампилова. Вещи и знаки в «Утиной охоте» образуют систему символов, которая, раскрываясь при анализе, придает ей особую глубину и масштабность. Зилов, вокруг которого строится действие пьесы, играет несколько ролей, создавая вокруг себя соответствующее той или иной роли пространство.

Список литературы:

1. Гушанская, Е. М. Александр Вампилов: Очерк творчества. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. – 320 с. [Электронный ресурс]/ Е. М. Гушанская. – Режим доступа: http://www.russofile.ru/articles/article_23.php#I031. – Заглавие с экрана.
2. Вампилов, А. В. Утиная охота: Пьесы. / А. В. Вампилов. – М.: Дет. лит., 2005. – 272 с.
3. Вульф, В. От Бродвея немного в сторону: Очерки о театральной жизни США, и не только о ней, 70-е годы / В. Вульф. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.

А.С. Кузнецова
Россия, г. Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель к.п.н., доцент А.А. Черникова

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Невербальный язык был известен и использовался еще с древних времен. Один из ярких примеров – древнегреческий театр масок, в котором внешнему выражению внутренних состояний придавалось большое значение. Актеры по ходу пьесы меняли маски, которые изображали различные застывшие эмоциональные состояния: радость, страх, гнев. Знания о невербальном выражении эмоций описывались в древних трактатах по ораторскому мастерству.

В период расцвета древнегреческого театра к изучению внешних проявлений внутренних состояний человека обратился Аристотель, посвятив этому свой труд «Физиогномика». Это стало первой попыткой систематизировать знания о внешности человека и ее связи с чертами характера.

У Аристотеля было множество последователей, среди которых такие выдающиеся ученые, врачи и мыслители как Цельс, Цицерон, Квинтилиан. В средние века развитием физиогномики занимался Ибн Сина, а в эпоху Возрождения Леонардо да Винчи и И. Скотт, а еще позже Ф. Бэкон и один из самых заметных физиогномистов XVI-XVIII столетий Иоганн Гаспар Лафатер. И хотя физиогномику нельзя причислять к системе знаний, которая занимается невербальным поведением как таковым, но она оказала существенное влияние на развитие знаний о невербальных проявлениях в поведении человека.

В конце XIX века попытку понять и объяснить динамические аспекты невербального поведения с научной точки зрения предпринял биолог Чарльз