

6. Мамин-Сибиряк Д.С. Черты из жизни Пепко // Мамин-Сибиряк Д.С. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 5. М., 1981.
7. Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда. Критические заметки // Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1980.
8. Носилов К. (1858-1923) У вогулов. Шадринск, 1993.
9. Успенский Г.И. От Казани да Томска и обратно (Поездки к переселенцам) // Успенский Г.И. Собр. соч. в 9 т. Т. 8. М., 1957.
10. Знаменский М.С. Исчезнувшие люди. Рассказ из сибирских воспоминаний Старожила // Страна изгнания. СПб., 1872.
11. Пришвин М.М. Собр. соч. в 8 т. Т. 8 М., 1982.
12. Айпин Е. Ханты, или Звезда утренней зари. Тюмень, 1990.
13. Лесков Н.С. На ножах // Собр. соч. в 12 т. Т. 8. М., 1989.

*Сергей Анатольевич КОМАРОВ—  
профессор кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета,  
доктор филологических наук  
russlit@utmn.ru*

УДК 882.09

### **«УТИНАЯ ОХОТА» А.В. ВАМПИЛОВА: ЗАМЫСЕЛ И КОНТЕКСТ**

**Аннотация.** В статье впервые замысел пьесы «Утиная охота» реконструируется через связь с культурными знаками, аргументируется версия о модернистской стратегии драматурга.

**Summary.** The author of the article endeavors to reconstruct the concept of the play «Duck Hunt» through the link between the cultural signs and the playwright's modernistic strategy.

**Ключевые слова.** Замысел, культурный знак, модернистская стратегия.

**Key words.** Concept, cultural sign, modernistic strategy.

В «Записных книжках» А.В. Вампилова предпоследняя запись такова: «Замысел должен быть гениальным, писать надо, ориентируясь на шедевр, тогда получится сносный рассказ» [1; 110]. Тремя записями выше читаем: «Акимов: Если идея хороша и гуманна, все средства хороши. Формализма нет» [1; 110]. И еще запись 1966 г.: «Три происшествия. Видел «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» Феллини, меня приняли в Союз писателей, Синявскому и Даниелю дали соответственно 7 и 5 лет» [1; 87]. На первый взгляд между данными записями драматурга почти нет связи. Но это не так, в них просматривается своя система и иерархия предпочтений. Во-первых, для Вампилова здесь первичен современный шедевр, который для него ориентир, в каком бы виде искусства не появился («8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» Феллини). Во-вторых, вступление в Союз писателей влечет не просто ответственность и право, но это и ограничитель возможностей, и, соответственно, выбор. В-третьих, свободный выбор литератора наглядно, предметно наказуем, такова реальность, которая максимально близко от тебя. В-четвертых, мастера советского театра испытали немало унижений и ограничений (борьба против формализма) и ничего не забыли из того, что было, но они осознают ложность официальной догматической эстетики, руководствуются ценностным посылом, его соответствием сущностным основам искусства, ориентируются на высшие критерии. В-пятых, каждый, кто вступил на этот путь и хочет быть человеком искусства, эту систему координат должен прочув-

ствованно исповедовать: «Опричники, коммунисты, фашисты, лейбористы, маккартисты — все это временные категории» [1; 106]. Современный драматург должен интересоваться подлинным в искусстве и, казалось бы, внешне далеким от его собственной практики. Он это должен знать, наполняя смыслами свой замысел и «ориентируясь на шедевр», тогда его ничего не удивит: «Приехал Арбузов. В магазине на набережной он спрашивал Платонова» [1; 109].

А за окном современного драматурга, по Вампилову, — катастрофический мир, мир уничтожения: «На земле все складывается так, как в плохом фантастическом романе: физика, война, конец мира»; «Человечество родит примерно одинаковое количество гениев и знаменитых убийц. Последние века эта пропорция нарушена, и появляются гениальные убийцы» [1; 107]. Современная история литературна, как «плохой фантастический роман», она агрессивна, милитаристична и почти однолинейна. Общая тенденция в ней совершенствуется именно насилие: «Кто-то щелкнул кнутом, и стадо запыхало по дороге»; «Люди умирали и умирают за идеи, которые им не нужны и в которые они, в общем-то, никогда не верили и не верят» [1; 105, 106]. Система вокруг при внешней созидательности разрушительна («На наших стройках теряется каждый третий кирпич»), и потому сегодня «каждый компромисс — скачок к старости и скотству» [1; 95]. Систему можно реформировать сверху, акционально, однако результат будет сомнителен: «Фальшивые деньги появились на третий день после реформы» [1; 90]. Не случайно драматург в записную книжку заносит чью-то одиночную реплику, которая в зависимости от контекста может восприниматься и как саркастическая, и как наивно-риторическая: «В такой международной обстановке детей рожать не хочется — право слово» [1; 83]. Такая затекстовая система координат «Утиной охоты».

Пьеса [2; 530-601] создавалась Вампиловым в 1967 г., когда страна торжественно отмечала полувековую юбилей Великого Октября. Это обстоятельство, очевидно, стимулировало авторскую мысль в плане обобщения «предварительных итогов» (формула Ю.В. Трифонова) духовно-социального развития человека советской цивилизации. «(Оборачивается к мальчику, поднимает себе как спортсмену-победителю правую руку.) Витя Зилов! Эс-Эс-Эс-Эр. Первое место...» — так аттестует себя с самого начала главный герой пьесы перед читателем — зрителем. Автор демонстративно выбирает для героя фамилию, которая бы исключала досоветские реалии (завод имени Лихачева). Досоветские родовые корни зиловской семьи им манифестарно уничтожены. Фамилия могла быть порождена и принята только людьми этой общественной системы. Отец Виктора — почетный пенсионер, ровесник революции, он полагает, что сын «ленив и развращен». Оценка указывает и обостряет идею связи поколений, предугадываемости их преемственности. Герой по советским житейским меркам удачлив — он получает квартиру, тем самым автор его демонстративно перемещает с периферии в центр системы: «Привет, тети Моти и дяди Пети. Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!» Социально знаков и новый адрес Зилова: «Маяковского, тридцать семь, квартира двадцать». Тридцать семь может обозначать не только год пика «большого террора» в стране, но и возраст Маяковского к моменту его самоубийства (1893-1930), а двадцать — номер партийного съезда, показавшего советскому человеку, что жертвы не забыты, что память о них требует искупления, очищения, нового разговора об основах жизни.

В адресе Зилова закодирована комедийная схема «жизнь — смерть — восхождение — жизнь», и имя Маяковского в ней по семантике позитивно, жизненно, человечно. Свой путь в рамках этой схемы Зилову еще предстоит пройти, но «земля» на его «крик» (в лице друзей, дождя) у Вампилова все-таки «обернется».

Дело останется только за самим героем — оценить жест земли «не думать о людях скверно», «жить по-другому», ведь этому никто не «мешает». Зилов изображен как винтик общественной системы, он сотрудник Центрального бюро технической информации, считает вполне допустимым функционирование виртуальных элементов в системе. Вампилов показывает, что один из этих виртуальных элементов (сообщение о якобы прошедшей модернизации на фарфоровом заводе в Свирске) персонаж сам запускает в нее. И это может быть сделано, по логике пьесы, любым участником, который способен дома жене наврать о виртуальной тяжелой и срочной командировке в тот же Свирск. Игра, переходящая в ложь, становится элементом разных сфер жизни персонажа. То, что в комедии другие герои ловят Зилова за руку на несоответствии (жена, начальник), не меняет сути его линии поведения в качестве допустимой системой. Негативность отношения охватывает все сферы наличного существования персонажа. У героя должен быть индивидуальный альтернативный жизнотворческий проект. И он у него есть, но как бы за рамками реального общественного и личного опыта: «Мы поплывем, как во сне, неизвестно куда»; «Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» Таков «тот берег». Он отменяет опыт этого «берега». Там происходит «утиная охота», туда рвется Зилов.

Препятствия, которые ему предстоит одолеть на пути, спроецированы Вампиловым на историю христианства: «Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...» Сорокалетнее блуждание иудеев по пустыне во главе с Моисеем подано как аналог возможного перерождения персонажа и обретения новой веры, охоты жить. Не случайно перед финальным звонком о сборах на «утиную охоту» сообщается в ремарке: «К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним светом». И то, что Зилов говорит «несколько даже приподнятым тоном», также является авторским знаком положительной перспективы. Приход друзей (Саяпина, Кузакова) дал возможность Зиллову дотянуть время до синеей полоски неба.

Образ реальной жизни в сознании «винтика» общественной машины только негативен, пессимистичен. Он вызван не отсутствием работы, положения, квартиры, семьи, родителей, друзей, здоровья, привлекательной внешности, возможности свободных контактов. В пьесе это жестко проговаривается: «Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи и радуйся. Чего тебе еще надо?» Герой Вампилова внешне абсолютно полноценен и самодостаточен, но совершенно негативен в восприятии своей жизни и жизни окружающих. Зилов ставит вопрос о сокровенном как альтернативе всему внешнему, но оформляет сокровенное (мифема «утиная охота») по лекалам отвергаемой официальной системы (мифема «человек с ружьем»). Зло и недоверие, которые источает Зилов в окружающую среду по отношению ко множеству по-доброму расположенных к нему людей, у Вампилова принципиально ничем определенно не мотивировано. Это самопорождающееся зло, имеющее новую мифологическую природу. Отсюда загадочность, негативное обаяние и эффект особой силы Зилова.

Права И.И. Плеханова, говоря о природе трагикомического у Вампилова: «Трагикомическое — это формула безграничной свободы, которая не оставляет человека, но обрекает на бесконечное беспокойство. Это не «поражение трагического» в абсурдном мире, а экзистенциализация смеха» [3; 254]. В «Утиной охоте» процесс объективации субъективной версии жизни персонажа имеет подчеркнута зримую форму. Версия—воспоминание персонажа занимает большую часть объема текста пьесы.

Предвзятость прочтения Зиловым жизни обнаруживается через композиционное кольцо, выстроенное автором вокруг воспоминания героя. Приход Кузакова и Саяпина к другу в самую кризисную минуту предотвращает его самоубийство: «Какого черта вы полезли в такси? Кто вас просил? Вы что, не могли пешком пройти четыре квартала?» Важна миссия обоих персонажей-спасителей, их действия взаимодополнительны. Саяпин почувствовал, что надо именно сейчас торопиться к Зиллову: «А ты еще говоришь, пойдём пешком. А я гляжу — такси, нет, говорю, давай прокатимся, как будто чувствовал». Кузаков «выхватывает из его рук ружье», «остаётся на месте», когда Зиллов вновь «направляет стволы» на него, смелее и отчаяннее других ведёт себя при прямой смертельной угрозе: «Не уйду. Я сказал тебе, что не уйду, пока...»; «Стреляй!». Сам он не уходит до конца. Это Дима «хватает» Кузакова, выталкивает за дверь и далее «задерживает» в дверях, что фиксируется ремарками. Саяпин ведёт себя иначе — «пятит к двери», «исчезает». Смысл своевременного прихода друзей един: «Витя, что ты говоришь, соображаешь? Ведь мы же твои друзья, как же мы можем уйти? Покинуть тебя в такую минуту! Да ты что?»; «А если тебе не нравится твоя жизнь, ну и отлично, живи по-другому, кто тебе мешает?.. И не суди, не думай о людях скверно». Объективация сознания Зилова в зримые сцены — форма репрезентации жизнетворческого проекта персонажа, микросюжет, разросшийся почти до пределов пьесы: «Мне все безразлично, все на свете»; «Я один, один, ничего у меня в жизни нет»; «Нет у меня никаких друзей»; «Работа моя, что ли? Боже мой! Да пойми меня, разве можно все это принимать близко к сердцу!»; «Ничего из нас уже не будет»; «Неужели у меня нет сердца?»

Готовя театральную версию «Утиной охоты», А.В. Эфрос настаивал, что пьеса «почти символическая», потому в ней «что-то следует доводить до высшей остроты». Это верно, ведь природа образности в данном тексте Вампилова не реалистическая, а модернистская. Зиллов как герой — это не характер, а культурный знак, имитирующий жизнеподобие, знак, апеллирующий к сознанию, а не к сопереживанию, знак культурно остранный. Чехов называл данную стратегию «литературностью» пьесы. Он знал в этом толк как основоположник модернизма в русской комедии и драме [4]. Он первым предложил подобные новые языковые практики «пьесопекарни». Вампилов, адресуясь к культурному читателю, исходит из общеизвестного чеховского рассуждения о висящем на сцене ружье, которое должно в конце выстрелить. Таким образом, ситуация «человека с ружьем» на сцене не только конкретно-исторически актуальная, но культурно типовая для языка искусства новейшего времени. Потому вопрос, выстрелит или не выстрелит ружье, — вопрос общекультурный, вопрос взаимодействия ценностных кругозоров читателя — зрителя и автора, их сознаний, а не воли героя, его так называемого самодвижения. Комедия с античности, как известно, предполагает редуцирование болевого эффекта, в отличие от драмы, трагикомедия новейшего времени расширяет границы болевого пространства в силу непредусмотренности той единственной высшей силы в XX в., управляющей макропроцессами и гармонически разрешающей трагические коллизии. А так как «для парадигмы модерна характерны интерес к миру устойчивых структур и процессов, один тип истины, доступный для всеобщей проверки, идеология культурного порядка, нарушение которого остро воспринимается субъектом как нарушение нормы, ведущее к трагическим последствиям» (Н.Г. Полтавцева (НЛО, №92. С. 419)), то автором и мобилизуется в текст система знаков культуры, мыслимая им в качестве авторитетного и универсального поля, выводящего индивидуальные высказывания к языку, на котором возможен и осуществим диалог разных

сознаний. «Записные книжки» свидетельствуют, что осознанным стимулом движения к модернистской практике явилась для Вампилова «событийность» фильма Феллини «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» (см. об этом подробнее: [5; 111-113, 183-184]). Тем более, что этот фильм, вопреки имевшим место закулисным перипетиям, был объявлен победителем Московского кинофестиваля, а значит, официально закреплен как допустимый стандарт эстетических решений.

Это открывало путь к свободному монтажу в тексте культурных знаков, насыщающих заглавный конструкт «утиная охота». Не случайно отлично знающие региональный быт специалисты подчеркивают: «Указания на иркутскую топографию в «Утиной охоте» весьма условны, отношения «квартиры у моста» — «конторы» — кафе «Незабудка» не соответствуют реальным адресам-прототипам» [6; 48]. Кафе «Незабудка» у Вампилова призвано отослать читателя-зрителя к главе «Последнее решение» романа Достоевского «Бесы», где Верховенский упоминает трактир «Незабудка», в котором, по его словам, Толкаченко подговаривал Фомку Завьялова устроить пожар в Заречье. Так, фигуры Димы и компании в восприятии Зилова, связанные с «Незабудкой», проецируются Вампиловым на традицию русского бесовства.

Трилогия Николая Погодина о Ленине, удостоенная высшей литературной награды страны в 1959 г., сделала образно-мотивный комплекс охоты официальным ядром и адресом диалога для последующих поколений русских драматургов. С конца 1930-х гг. образ «человека с ружьем», которого теперь никто не должен бояться, если даже встретит случайно этого человека в лесу, был признан за образец и тиражировался государством в качестве такового. В пьесе «Кремлевские куранты» (первая редакция в 1941 г., вторая — в 1955 г.) Погодин в человека с ружьем, то есть в охотника, превращает уже самого Ленина. Это картины третья и четвертая первого действия пьесы, они посвящены именно утиной охоте [7; 86-97]. Вождь называет себя «старым охотником». В сцене охоты герою не стреляется и по погодным условиям, и потому что мысли о будущем революции и страны отвлекают от охотничьего дела. Ленин символически вглядывается в другой берег среди тумана, как бы стремится прозреть некое иное состояние российской жизни. Сопровождающие его охотники не хотят отвлекать вождя, который, видимо, здесь принял какие-то важные для страны решения. Именно Погодин официально за состоянием утиной охоты закрепляет на русской сцене середины XX в. символику подлинного, возвышенного обращения человека к самому себе, к смыслу своей и общей жизни. Им же вводится дуэтная связка персонажей — стреляющего и нестреляющего, волнующегося и неволнующегося, убившего и не убившего. В «Кремлевских курантах» это связка Ленин-Рыбаков. Фамилия Рыбаков в этой связке у Погодина не случайна: рыбаками, напомним, были первые ученики Христа. Драматургом прямо закрепляется через Рыбакова тема носителя новой веры. Интересны еще две детали: первая — место действия в «Старшем сыне» Вампилов именовал в одной из редакций не как Ново-Мыльниково, а как Ново-Шадринское; вторая — фамилией Евтушенко наделен один из персонажей трилогии Погодина.

К началу 1960-х гг. из земляков Вампилова его поколения в «большой советской литературе» признанное имя имел лишь Е.А. Евтушенко. Сюжет взаимодействия его лирического героя с миром был не только у всех на слуху, но и показателен для того же Вампилова как знак судьбы поколения и поэта, еще недавно провозглашавшего: «Лучшие из поколения, возьмите меня трубачом». В 1963 г. Евгений Евтушенко [8; 277, 281-283, 292-297] посвящает Казакову стихотворение «Долгие крики», в котором выражен духовный кризис лирического

субъекта, не могущего в этом мире докричаться ни до кого и в бессилии стреляющего в пространство: «Криком кричу и стреляю, стреляю, / а разбудить никого не могу»; «Кончились пули. Сорван твой голос. / Дождь заливаает твой костерок. / Но не тужи, что обидно до слез. / Можно о стольком подумать всерьез. / Времени много ... «Долгие крики» — / так называется перевоз». Ситуация порога, кризиса, выхода на оружие, необходимости одиночества и рефлексии фиксируется поэтом как символическая, личностная и поколенческая. Текст «Долгие крики» циклизуется с другими текстами Евтушенко 1963 г.: «Катер связи», «Подранок», «Глухариный ток», «Шутливое». В «Катере связи» лирический субъект обозначает вопросы, на которые он не может не ответить именно сейчас: «А что же я такое, собственно, / и в чем мое предназначение?». В тексте «Глухариный ток» детально воспроизводятся переживания «удачливого охотника» на глухаря, но читателю сразу сообщается: «Охота — это вовсе не охота, / а что, я сам не знаю. Это что-то, / чего не можем сами мы постичь». Ситуация охоты — стрельбы лирическим субъектом целенаправленно распространяется на все особые сферы жизни современного несреднего человека, в частности на любовь и творчество: «А ты стреляешь? И такое чувство, / когда стреляешь, — словно это чудо / ты можешь сохранить, его убив. // Так нас кидают крови нашей гулы / на зов любви. Кидают в чьи-то губы, / чтоб ими безраздельно обладать. / Но сохранить любовь хотим впустую. / Вторгаясь в сущность таинства святую, / его мы можем только убивать. // Так нас кидает бешеная тяга / и к вам холсты, и глина, и бумага, / чтоб сохранить природы красоту. / Рисуем, лепим или воспеваем — / мы лишь природу этим убиваем. / И от потуг бессильных мы в поту». Существенно, что переживание развивается от «я» к «мы», что ситуация в финале мыслится уже как всеобщая: «С бессмысленным ружьишкой за плечами и с убиенным таинством в руке?!» В тексте «Шутливое» объективируется некий персонаж-охотник, который, с одной стороны, спокойно «шпарит из двустволки по гусям», с другой — является «автором нежных дымчатых рассказов». В тексте «Подранок», посвященном Андрею Вознесенскому, лирический субъект уже позиционирует себя как селезня — жертву общей охоты, но жертву, способную к возрождению и новой полетной силе за счет возвращения из чуждой среды в среду природную, свою, в среду бескорыстия и единения всего живого: «Я прилетел, подранок селезень / и на Печору опустился»; «И все дробинки кровью вытолкнул, / даря на память их Печоре»; «И я, затворами облязанный, / вдруг понял — я чего-то стою, / раз я тобою был обласканный / твоей, Печора, добротой!»; «И ты не вспомнишь, как ты прятала / меня весной, как обреченно / то оперенье кровью плакало / в твой голубой подол, Печора...». В том же 1963 г. Андрей Вознесенский Казакову посвящает стихотворение «Охота на зайца» [9; 471-474]. Тем самым он вступает в диалог с текстами Евтушенко, отправной точкой которых было также обращение к Казакову. В самом начале ситуация принципиально двойится: лирический субъект, с одной стороны, отстраняется от «травли» («Травят зайца»), с другой — находится внутри нее («Травим зайца»). По ходу ситуация травли оборачивается внутрь сознания лирического субъекта за счет нагнетания рассуждений и вопросов: «Только, может, травим себя?»; «Страсть к убийству ... / Завтра взвоят о человечине...»; «Это была нота жизни. Так кричат роженицы»; «Так кричат в последний и в первый»; «Над запекшимися шерстинками шеи блеснуло лицо. Глаза были раскосы и широко расставлены, как на фресках Дионисия». Охотники у Вознесенского опять же дуэтно противопоставлены: «Охмуряет», — стреляющий схаркнул. / И беззвучно плакал пацан». Совершено убийство существа «с искаженным и светлым ликом, как у ангелов и певец», и это существо контрастно героям, среди

которых находится и лирический субъект. Финал относительно открыт, но тьма нарастает: «Наши лица неслись во мраке». Тексты, актуализирующие тему охоты, поэты поколения Вампилова (Евтушенко и Вознесенский) посвящают Юрию Казакову, в частности, потому что именно он в рассказе 1957 г. «Арктур — гончий пес» ввел в отечественное сознание жесткую оппозицию «охотник—неохотник», описывающую человека вообще: «Погоди, собачка-то моя будет. На что ему собака? Человек он умственный, не охотник...» Трагическое соприкосновение человека—неохотника с сущностью охоты как призванием (имеется ввиду собака Арктур), которому невозможно изменить, заставляет героя Казакова многое переоценить в себе («Один раз только доктор пожалел, что смолodu не стал охотником»).

Черновики «Утиной охоты» показывают, что к линии Зилов-жена Вампилов подключал знак игрушки, которая падала во время попытки самоубийства героя. Мотив игрушки предметно связывает героя, ружье и плюшевого кота, замещающего Зилова в полете из окна: «Кузаков. Нашел себе игрушку...»; «Пауза. Потом Зилов ногой сталкивает плюшевого кота — вниз, на улицу и медленно садится на подоконнике»; «Зилов. Как?.. Просто это мне не подходит... Дайте ружье» [2; 613, 616]. В культурном сознании страны и мира это была бы прямая отсылка к фильму «Летят журавли» М. Калатозова и легкой в основу его сценария пьесы Виктора Розова «Вечно живые» (мотив белки). Зилов автором трагедийно проецировался на духовно-исторический опыт военного поколения. Но очевидно, что прямота проекции была избыточно острой и цензурно непроходимой. Потому Вампилов, видимо, и отказался в конечном счете от данного конкретного решения, но важен сам диапазон художественного обобщения, предполагавшийся в пьесе драматурга.

Так в замысел «Утиной охоты» монтировались хронологически последовательные знаки русской и мировой истории: дореволюционное время («Бесы»), революция и гражданская война («Человек с ружьем» — «Кремлевские куранты»), 20-30-е гг. (Маяковский), Вторая мировая война («Вечно живые»), послевоенный духовный опыт (поэзия Евтушенко и фильм Феллини).

Появившийся с конца XIX в. в русской комедии мистериально-буффонный тип жанра (комедии Соловьева, Чехова, Маяковского, Булгакова, Шварца) [4] позволял предъявлять читателю-зрителю культурные знаки как текст авторской мысли, удерживать их в едином стилевом поле, оперировать культурной версией как авторитетным аналогом истории. Однако масштаб вампиловского послания четко считывался и поддерживался лучшими драматургами его поколения. Так, в пьесе А.И. Гельмана «Протокол одного заседания», упомянутой в качестве образцовой в отчетном докладе генсека КПСС съезду партии, содружество рабочих и экономистов укрепляется через коллективный поход на утиную охоту: «Миленина. Ребята, по-моему, в основном очень толковые. Искренние, честные. До всего хотят докопаться, понять... Видите ли, я жила здесь на стройке, довольно одиноко, а теперь у меня есть друзья. (Улыбнулась.) Недавно на охоту меня взяли. Я первый раз в жизни стреляла. В утку. / Батарцев (с горечью). Стреляли в утку, а попали в трест! / Миленина. (Помолчав, тихо). В утку я не попала ...» [10; 38]. В киноповести Г.И. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» барон «утиную охоту» осуществляет не выходя из дома, в этом остранение вампиловской пьесы, ее охоты-воспоминания, найденное автором [11; 16-17].

Последовательная реконструкция замыслов пьес Вампилова [12], [13], их связи с пластами отечественной и мировой культуры позволит в перспективе объяснить загадку устойчивой жизни текстов драматурга, их неизменной востребованности театром, откроет масштаб и глубину художественной мысли писателя.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вампилов А.В. Записные книжки. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1996. 112 с.
2. Вампилов А. В. Драматургическое наследие. Иркутск: Иркутская обл. типография №1, 2002. 844 с.
3. Мир Александра Вампилова. Жизнь. Творчество. Судьба: Материалы к путеводителю. Иркутск: Иркутская обл. типография №1, 2000. 448 с.
4. Комаров С. А.А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века. Тюмень: Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2002. 248 с.
5. Смирнов С.Р. Творческая лаборатория Александра Вампилова (от «Ярмарки» до «Утиной охоты»). Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 2006. 203 с.
6. Плеханова И.И. Герой Вампилова: человек автономный // Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы. Иркутск: Иркутская обл. типография №1, 2008. С. 37-52.
7. Погодин Н.Ф. Три пьесы о Ленине. М.: Правда, 1982. 224 с.
8. Евтушенко Е.А. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1980. 510 с.
9. Вознесенский А.А. Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М.: Худ. лит., 1975. 604 с.
10. Гельман А.И. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1985. 272 с.
11. Горин Г.И. Сценарии. Киноповести. Пьесы. Рассказы. (Серия «Зеркало-XX век»). Екатеринбург: У-Фактория, 1999. 720 с.
12. Комаров С.А. Рефлексия жизнетворческого проекта в комедии А. В. Вампилова «Старший сын» // Славянские истоки словесности и культуры в Западной Сибири: В 2 ч. Ч. 2. Тюмень: Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2001. С. 79-87.
13. Комаров С.А. Творческая история пьесы А.В. Вампилова «Провинциальные анекдоты» (опыт реконструкции) // Вестник Тюменского гос. ун-та. 2002. №2. С. 184-194.

*Наталья Александровна РОГАЧЕВА* —  
доцент кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета,  
кандидат филологических наук  
russlit@utmn.ru

УДК 821.161.1.09

### **ОДОРИЧЕСКИЙ ЭПИТЕТ В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: ОТ УСЛОВНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ К СУБСТАНЦИАЛЬНОСТИ МИФА**

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию структуры и функции одорической образности в системе «религиозной художественности» одного из крупнейших представителей русского символизма.

*Summary.* The article is devoted to research of structure and function of the odoric imagery in the system of «religions art» in works of one of the greatest representatives of the Russian symbolism Vyacheslav Ivanov.

*Ключевые слова.* Вячеслав Иванов, миф, символизм, религиозная художественность, одорический образ.

*Key words.* Vyacheslav Ivanov, myth, symbolism, religions art, odour imagine.

Художественный мир лирики Вяч.И. Иванова исследователи называют «тотально осмысленным универсумом» [1; 8], подчеркивая присущую поэту «постоянную заряженность на знаковость» всех составляющих его элементов [1; 10]. Однако образная система художника изучена неравномерно. В первую очередь внимание литературоведов привлекают предметно-вещные символы, поскольку именно они придают его поэтической реальности универ-