

Tradition of G.N. Potanin and N.M. Yadrintsev: linguoaxiological aspect]. *Chelovecheskij kapital russkoj emigracii pervoj volny: amerikanskaya Rus' G.D. Grebenshchikova* [The Human Capital of the Russian Emigration of the First Wave: American Russia of G.D. Grebenshchikov]. Barnaul, 2018.

*Novaya filosofskaya ehnciklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. In 4 vols. 2010. Vol. 1.

Romanova E.G. «Lyubava» bez lyubvi: russkij i altajskij miry v povesti G. Grebenshchikova [Lyubava without Love: the Russian and Altai worlds in the story by G. Grebenshchikov]. *Altajskij tekst v russkoj kul'ture Barnaul* [Altai Text in Russian Culture]. 2017. Iss. 7.

Tavadov G.T. *Ethnologiya. Sovremennij slovar'-spravochnik* [Ethnology. Modern dictionary reference]. M., 2011.

Tihomirova E.E. *Lokus «Sibir'» v tvorchestve G.D. Grebenshchikova* [Locus «Siberia» in the works of G.D. Grebenshchikov]. *Interehkspo* [Interexpo]. 2017. No. 6.

Chernyaeva T.G. *G.D. Grebenshchikov – etnograf* [G.D. Grebenshchikov – ethnographer]. *Ethnografiya Altaya i sopredel'nyh territorij* [Ethnography of Altai and adjacent territories]. Barnaul, 2001.

### List of sources

Grebenshchikov G.D. *Izbrannoe* [Favorites]. Tomsk, 2014.

Grebenshchikov G.D. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 6 vols. Vol. 2. Barnaul, 2013.

## СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА «ДОМ ОКНАМИ В ПОЛЕ»

*В.Я. Иванова*

**Ключевые слова:** драматургия, художественное время, сценическое пространство, вампиловский хронотоп.

**Keywords:** dramaturgy, artistic time, scenic space, Vampilov chronotope.

**DOI 10.14258/filichel(2019)1-10**

Поэтика драматургии Александра Вампилова во многом определяется особым вампиловским пространством и временем. Художественное время и пространство в зрелых пьесах драматурга («Прощание в июне», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске», «Старший сын») рассматривает О.А. Дашевская. Вампиловское время

исследователь определяет как социально маркированное, связанное с 60-ми годами XX века, на что в пьесах указывает множество деталей [Дашевская, 2000, с. 229]. В первой пьесе «Дом окнами в поле» О.А. Дашевская выделяет «ключевые темы и мотивы драматургии художника: тема подведения итогов, мотив “пробуждения”, прозрения и, наконец, тема “порога”, выбора», и отмечает, что «воспоминания о прошедшем приводят к “пробуждению” героя, что равнозначно нравственному прозрению» [Дашевская, 2000, с. 108]. Сложную временную организацию в пьесе «Утиная охота» признает О.Н. Зырянова. «Вместо одного – три временных пласта: прошлое, настоящее и условное будущее, при этом прошлое – это развернутые (материализованные) картины, прерываемые небольшими интермедиями (настоящим) и видениями (условным будущим), повторяющимися дважды (в начале и в конце)» [Зырянова, 2008, с. 83]. Темпоритму отдельных сцен в пьесе «Старший сын», особенностям художественного времени в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» и контрасту реального исторически текущего и психологического времени А. Вампилова уделяет внимание И.И. Плеханова. Исследователь утверждает, что в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» «персонажи живут личным чувством времени – как ощущением судьбы», и что «это чувство “своего дня”, то есть хронософию диалога человека со временем, развернет практически в те же годы в “Последнем сроке” (1970) В. Распутин» [Плеханова, 2016, с. 32]. И.И. Плеханова рассматривает время в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» как «время преображения», «эвристическое время прозрения», и связывает свет и темпоритм, определяя художественное время метафорами света и музыки. «Такова специфическая музыка времени – тревожно-отрешенный, но светоносный ритм – это вибрация, побуждающая к душевному резонансу» [Плеханова, 2016, с. 32–33]. В отличие от «Утиной охоты», «Старшего сына» и пьесы «Прошлым летом в Чулимске», вызывающих неизменный интерес исследователей, художественному времени в первой одноактной пьесе «Дом окнами в поле» не уделено достаточного внимания. В ранней пьесе А. Вампилова исследователи обычно отмечают ведущую роль воспоминаний в развитии сюжета, то есть ключевое, направляющее прошлое время.

Можно предположить, что сложноорганизованное время в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (1967), где дифференцированное, дробное прошлое-настоящее-будущее смыкается с вневременной вечностью, имеет истоки в первых пьесах драматурга. Сценическое пространство «Утиной охоты» задает временные координаты

действию, соотносится с трансформациями прошлого, настоящего и будущего, с перемещениями Зилова внутри временных координат как метафорическая модель этих перемещений [Иванова, 2013, с. 85–93]. Интересные наблюдения о структуре и динамике художественного времени А. Вампилова, его связях со сценическим пространством, можно сделать и в пьесе «Дом окнами в поле» (1963). Ретроспективный взгляд из зрелого творчества позволяет понять процесс формирования поэтики драматурга, признать ценность его ранних работ и единство эволюционного развития таланта. В задачу данной статьи входит соотнесение художественного времени и сценического пространства двух пьес, «Дом окнами в поле» (1963) и «Утиная охота» (1967), разделенных несколькими годами в стремительной творческой судьбе драматурга.

Рассмотрение вопросов художественного времени в пьесе невозможно без связи с особенностями организации пространства сцены, отраженными в ремарках. Первое, что сближает поэтику драматургического времени указанных пьес, это сходство в построении пространства, представленное в начальных ремарках. В пьесе «Утиная охота» организация сцены – *«Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно»* (Вампилов, 2002, с. 530)<sup>1</sup> – становится метафорой трансформаций времени в разворачивании действия. *«Входная дверь слева, справа – дверь в спальню, прямо – два окна»* (Вампилов, 2002, с. 13) – в пьесе «Дом окнами в поле» соотносит сценическую топографию с поздней пьесой А. Вампилова и позволяет признать ту же метафорическую связь. Такое единство – не только свидетельство цельности художественного мышления автора, но и метафорический язык, на котором драматург общается со зрителем и читателем.

Динамика художественного времени в пьесе «Дом окнами в поле» задается структурой сценического пространства, направляется ею. Интересно замечание С.Р. Смирнова при текстологическом рассмотрении вариантов пьесы о метафоре названия, определяющего пространственно-временную организацию произведения. «Обращает на себя внимание исходная и неизменная (в отличие от большинства других драматургических начинаний Вампилова) константа заглавия во всех редакциях пьесы, ставшего концептом произведения, имеющего открытую пространственно-временную структуру и

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на текст: Вампилов А. Драматургическое наследие. Иркутск, 2002.

включающего в себя своеобразный архетипический набор образов-символов (“дом”, “окна”, “дверь”, “порог” и т. п.)» [Смирнов, 2005, с. 66]. Отметим, что в организации сценического пространства в пьесе присутствует линейная композиция: слева направо и справа налево, что метафорически смыкается с движением из прошлого в будущее и из будущего в прошлое через настоящее. Две двери – слева и справа – определяют входы и выходы в обе стороны. Вход и выход семиотически значимы в развитии сюжета. Пространство организовано лаконично, строго и мотивировано бытовыми реальностями. Простота и симметричность определяют гармонию и красоту сценического решения. Одно и два окна в обеих пьесах противопоставлены: три двери и одно окно в «Утиной охоте» и две двери и два окна в пьесе «Дом окнами в поле»: одиночество и парность. Сценическое пространство «Утиной охоты» решено сложнее, в нем отсутствует симметрия, так как режиссер волен одно окно переместить в любую из сторон, но только не по центру, так как где-то должна быть третья дверь. Любые из вариантов комбинации дверей и окон, задуманные режиссером на сцене «Утиной охоты», создадут асимметрию. Одно окно и три двери дают ощущение более глухого, замкнутого пространства, лишенного открытых световых точек соприкосновения дома с внешним миром, открытой границы дома. Закрытость пространства с физическими перемещениями Зилова внутри него (он только один раз высовывается в окно, чтобы поговорить с Витькой) становится метафорой внутренних, безысходных метаний главного героя. Центральность же окон («прямо – два окна») в пьесе «Дом окнами в поле» определяет иные, чем в поздней пьесе, связи пространства и времени, семиотически обнаруживает выход во внешний мир, дает источник света, контакт с точными изменениями в природе. Значимость окон и связь дома с природой отмечена автором в названии пьесы. Метафорически два окна в центре сцены фиксируют внимание зрителя на настоящем, на судьбоносном разговоре и последней встрече любящих людей, подчеркивая парность и предполагая открытую связь с внешним миром. Доминанта настоящего утверждена пространственно-визуально.

Прошлое время в пьесе «Дом окнами в поле» входит в действие вместе с нахлынувшими воспоминанием Третьякова «Помните май!» (Вампилов, 2002, с. 14). Воспоминание связано со следующей фразой «Все могло быть по-другому», которая задает особую форму взаимодействия с прошлым – его переконструирование, желание главных героев изменить то, что

произошло. Творческое отношение к прошлому в диалоге укрепляется и расширяется: «*что было бы, если бы я тогда сел в ваш ходок?*» (Третьяков). «*Что ж... ничего. Поехали бы вместе...*» (Астафьева) (Вампилов, 2002, с. 14). Таким образом, главные герои пробуют совместно смоделировать новое прошлое, желаемое для обоих. Подобное отношение к прошлому присутствует и в «Утиной охоте» в сцене воспоминаний Галины и Зилова о своем первом вечере вдвоем, а в пьесе «Старший сын» (1969) – там, где Бусыгин вольно и невольно переделывает свое прошлое и получает отца. Творение прошлого в пьесе «Дом окнами в поле» идет неразлучно с его реконструкцией. «*Ничего не было*» (Вампилов, 2002, с. 14), «*Да, да... Будем вспоминать...*» (Третьяков) (Вампилов, 2002, с. 15). «*Я помню май... Вы веселый были...*» «*Я май хорошо помню... Вы пели, у вас ведь голос хороший, никогда бы не подумала...*» (Вампилов, 2002, с. 14). «*А из леса тогда мы за вами следом ехали...*» (Астафьева) (Вампилов, 2002, с. 15). Выход героев в общее прошлое и любовное пребывание в нем усложняется выходом в будущее внутри этого прошлого: «*А я думала, вы к нам в ходок сядете...*» (Вампилов, 2002, с. 15). Предвосхищенное, ожидаемое будущее осталось нереализованным в прошлом. В целом, выход героев в общее прошлое характеризуется тремя формами: реконструкция прошлого, конструирование нового прошлого – необычная по отношению к прошлому форма, и предвосхищенное в прошлом будущее, являющееся в момент разговора несостоявшимся прошлым. Так создается дробное, многомерное прошлое время в пьесе «Дом окнами в поле».

Прошлое структурно имеет три уровня – недавнее прошлое (совместные воспоминания о мае), прошлое давностью в три года и давнее прошлое, то, что было пять лет назад (рассказ Астафьевой о замужестве). «Третьяков: “Давно?”. Астафьева: “Пять лет прошло...”» (Вампилов, 2002, с. 18–19). Заметим, что в воспоминаниях молодой женщины о муже можно отметить только одну форму отношения – реконструкцию. Формы прошлого сближены судьбами двух главных героев и соотносятся с моментом их знакомства. О прошлом с давностью в три года говорится почти сразу после воспоминаний о замужестве героини. Движение из дальнего прошлого к настоящему линейно. «Астафьева: “Что и говорить! Вы проспали, все три года спали – и проспали! <...> И сейчас вы спите...” Третьяков: “Нет, не сплю. Выспался. За три года выспался...”» (Вампилов, 2002, с. 19). «Спал и преподавал географию. Преподавал географию и спал» (Вампилов, 2002, с. 20).

Третьяков не согласен с собственным сном в настоящем, но наличие сна в прошлом не отрицает. Превращение прошлого в сон, то есть реальности в нереальность, еще более усложняет форму времени в пьесе. Прошлое переводится в статус миража, грезы, «было-не было», и теряется линейность протекания в традиционной системе временных координат «прошлое – настоящее – будущее», размывая его логику. Часть прошлого как сон, небытие, словно выпадает из жизни Третьякова.

Не менее интересно и сложно представлено в пьесе настоящее время, то, что видится на сцене – «последняя» встреча героев, сцена прощания. Оно расслаивается, имеет два плана реализации: «сейчас» и «здесь» – в деревне и «сейчас» и «там» – в городе, которые контрастны друг другу. Время «здесь» фиксируется в реальности сельского труда: *«Только что отсеялись. Скоро сенокос» (Астафьева)* (Вампилов, 2002, с. 17). Противоречия деревенского и городского мира выделяют и обостряют причину встречи – необходимость выбора главного героя, принятия им решения. Герой словно находится на границе – там, в городе, где он был когда-то и возможно скоро будет, и здесь, где он находится сейчас.

*Третьяков: <...> Летом в городе душно...*

*Астафьева: Зато – весело!*

*Третьяков: Летом город пуст...*

*Астафьева: В городе много развлечений!..*

*Третьяков: Ничего нового не придумали...* (Вампилов, 2002, с. 19).

Каждый из героев высказывает спрятанные чувства: он – желание остаться, она – тревогу, что учитель уедет. Очевидна дихотомия: понятно – сложно, не душно – душно, полон людьми – пуст, труд – развлечения. Контрасты сельского и городского маскируют душевное несогласие героев, но это и попытка найти общее, стремление достичь понимания. Выделяются социальные проблемы духовной пустоты и иллюзорности жизни города, расширяющие рамки камерного любовного сюжета. Настоящее сценическое время, как и прошлое время в пьесе, имеет усложненную динамику. Так в конце диалога возникает момент, когда настоящее воспринимается как прошедшее. Заключительная реплика эксплицирует такую трансформацию. *«Третьяков: “Плевать, конечно, но все-таки интересно, о чем они только что говорили!”»* (Вампилов, 2002, с. 22). «Только что» уже перешло в прошлое и интересно героям постольку, поскольку оно было частью

их общего настоящего, только что возникшего. Фраза относится не только к тем, кто собрался на полянке и поет песни, но и к разговору самих главных героев, выделяя условность сценического. Она многогранна, во-первых, потому, что подчеркивает параллельность протекания в пьесе двух действий – в доме Астафьевой и на улице, во-вторых, потому, что акцентирует условность действия, поскольку песни и действия собравшихся на улице не только сопровождают действие, а дублируют, пропевают происходящее. Возникают жанровые сплетения с древнейшими формами хора в греческой трагедии, дополненные пародийными интонациями невидимого в пьесе хора. В целом, автор создает реально-ирреальное действие – одновременно с открытым, видимым протекает невидимое, по голосам которого можно только предполагать, что происходит вне дома.

В отношении героев к прошлому можно отметить формы как реконструкции, так и конструирования, но отношения с будущим еще сложнее. Первая попытка заглянуть в будущее возникает в начале пьесы, после общих воспоминаний о мае. *«Третьяков (обескуражен): “Объясните! Сейчас мне уйти нельзя, утром – тоже... Когда в таком случае? Ночью? Днем? Завтра? Послезавтра?”»* (Вампилов, 2002, с. 16). Возникает калейдоскоп вариантов будущего, каждый из которых определяет особый вид эмоциональных отношений главных героев – случайных или долгих. Одно перечисление времени ухода мужчины открывает полный спектр возможных его социальных ролей. Одно дело мужчина уйдет ночью, другое – утром, третий – днем, и совсем иное – завтра, тем более, послезавтра. Этот набор статусов связей мужчины и женщины, представленный в одной фразе – в однословных вопросах, выдает незаурядный драматургический талант автора уже в ранней пьесе. Перебор вариантов вызывает смех зрителей, но для героя этот перебор – экспликация собственных мыслей и проверка реакции женщины на них. Игра с моделями будущего воспринимается пока только как проба вынужденных возможностей; игра с ресурсами времени определяет возможный будущий социальный статус влюбленного.

Следующие вопросы Третьякова можно рассматривать как попытки осуществить один, вероятно, самый желанный, вариант. *«Что же все-таки делать? Может, мне жениться на вас?»* (Вампилов, 2002, с. 18). *«Третьяков (закрыв дверь): “Что же дальше?” Астафьева: “Что дальше?.. Вам лучше знать, что дальше...”»* (Вампилов, 2002, с. 20). Вопросы звучат ритмично, как

стук в дверь. Связь со стуком тем более очевидна, что стук в дверь следует сразу после реплики с вопросом. Стук и голоса за дверью углубляют ирреальность пьесы: неизвестный стук и голос без человека создают ощущение присутствия иного, не видимого мира.

В отношениях главных героев к будущему можно отметить не только конструирование, но и деконструкцию, определяющую специфику художественного времени А. Вампилова. «Третьяков: *“Мальчишка придет, пижон с новеньким глобусом... Откроете мою квартиру, покажете мою школу и – полюбите...”*» (Вампилов, 2002, с. 21). В словах главного героя будущее переведено в положение прошлого. Следующая фраза лексически и эмоционально фиксирует такую трансформацию: «*Грустная история*». Возврат из будущего в настоящее дает возможность оценить сконструированное, существующее как будто в статусе реальности. «Третьяков: *“А мне не нравится. И мальчик этот с глобусом – не нравится”*» (Вампилов, 2002, с. 21). Такое отношение к воображаемому не логично, поскольку выдает ощущение к будущему как к уже свершившемуся. Будущее в мыслях главного героя стало прошлым и его можно оценивать с позиции настоящего.

Деконструкция будущего продолжается в ходе диалога. «Третьяков: *“Забавно, но сейчас решается его судьба. Он в моих руках”*». Прозвучавший следом голос шофера (за дверью): «*Как же понимать? Едет учитель или не едет?*» (Вампилов, 2002, с. 21), – возвращает главного героя в настоящее, меняет временные координаты. Но замечательно, что вопрос «*едет учитель или не едет?*» в равной степени относится и к еще не уехавшему учителю, и к еще не приехавшему, существующему только в воображении Третьякова, то есть к его деконструкции будущего. Действие на сцене фиксирует simultанность временных пластов, их сдвиги, и этот временной сгусток обостряет момент выбора. Отказ Третьякова ехать («*Сегодня я никуда не еду...*») с лексическим и синтаксическим выделением настоящего равносителен решению судьбы выдуманного мальчишки-учителя, отказ ему в приезде. Так происходит окончательная перестройка воображаемого будущего. Творение будущего и его деконструкция помогают главному герою преодолеть мучительное состояние собственной нерешительности, сомнений, переживаний.

Время присутствует в пьесе и как мотив. Начальные ремарки направляют внимание режиссера на то, о чем думает главная героиня. «*Думает в это время, вероятно, о том, что время, в сущности, летит так быстро*» (Вампилов, 2002, с. 13). Образ



времени, которое летит быстро, задает вектор действию и развитию сюжета, выделяет его как доминанту. В предложении автор дважды употребляет слово «время», акцентируя значимость его для начала пьесы, обращает на него внимание режиссера-постановщика. Лаконичный итог заблуждениям Третьякова подводит главная героиня: «*Время у вас было...*» (Вампилов, 2002, с. 17). Но если в мыслях Астафьевой время летит быстро, то в драматургической ткани время также стремительно трансформируется: то двигается вперед, то возвращается, а возвращаясь, вырывается вперед, чтобы вернуться в настоящее, и опять стремится к будущему. Сложная нелинейная траектория течения времени в диалоге предопределяет развитие понимания героев, формирует сюжетную линию объяснения мужчины и женщины. Совместное недавнее прошлое (воспоминание о маме) объединяет героев, рождает резонанс общего чувства, но не дает внутреннего согласия. Особое чувство близости, стирающее разногласие и снимающее раздражение, сарказм и иронию, возникает у главных героев при обращении к прошлому, за пять лет до их встречи – воспоминание о замужестве Астафьевой. По мере выяснения причин своей размолвки с мужем молодая женщина дает выход искреннему сожалению, принятию прошлого таким, как есть, и в итоге отношения в настоящем углубляются. Возникает понимание и доверие разговаривающих друг к другу.

Основным рычагом в выборе, в принятии решения – остаться ли Третьякову в деревне – стал воображаемый выход главных героев в будущее, процесс его моделирования и последующей деконструкции, то есть творческое отношение ко времени, свобода перемещения внутри временных координат и в итоге создание нового реального будущего, уже совместного. В пьесе очевиден стык нереального и реального времени, воображаемого и осуществленного. Варьирование временных пластов, смена временных координат, перемещение персонажей во времени, соотношение реального и воображаемого, способного изменить реальность, формируют сюжет развития отношений главных героев, определяет диалектику их чувств и мыслей. При этом важно, что творение времени – воображаемое изменение его структуры, сдвиги временных пластов, трансформации не нарушают реальности происходящего, не становятся условностью, а виртуозно балансируют в жизненно мотивированном течении событий. В пьесе «Утиная охота» (1967) можно наблюдать подобный прием усложнения структуры и динамики художественного времени: время действия моделирует как сам драматург, так и главный герой

Зилов, переплетая прошлое, настоящее и будущее в сверхсложный узор. Но свобода перемещения во времени героев ранней пьесы А. Вампилова «Дом окнами в поле» уже обещает и формирует это неповторимое художественное время вампиловской драматургии.

Наряду с ирреальными трансформациями времени в пьесе присутствуют указания на конкретное настоящее: автор подсказывает время года (начало лета), месяц («*На лавке букет июньских цветов*»), время суток («*сумерки*», «*вечер*», что неоднократно упоминается в разговоре). Точность временных координат происходящего контрастна играм героев со временем, их свободе действия внутри временных координат. Конфликты точного и неопределенного, реального и ирреального создают внутреннее напряжение действия, пружину разговора, и у зрителя возникает ощущение пребывания на границе прошлого, настоящего и будущего, множественности и многоплановости изображенного мира.

Таким образом, в ранней пьесе А. Вампилова «Дом окнами в поле» обнаруживаются три основных вида действия героев со временем: реконструкция, конструирование и деконструкция, что углубляет психологическую логику диалога, обеспечивает многоплановость и динамику. Все три вида взаимодействия человека со временем равно значимы в пьесе и имеют определяющее значение для развития отношений влюбленных. При этом реалистическая традиция изображенного сохраняется благодаря форме воспоминаний о прошлом, предположений, представлений и предвосхищений будущего, отказа от воображения, и последующего возвращения из мыслимого в настоящее в новом эмоциональном состоянии. Конкретность реалистических временных координат, обозначенных автором в ремарках, привязывает происходящее к реальности.

Трансформации художественного времени в пьесе А. Вампилова «Дом окнами в поле», метафорически связанного со сценическим пространством и направленного им, представляют формы прошлого с элементами несостоявшегося будущего, ставшего уже прошлым, и формы будущего, воспринимаемого главными героями как настоящее, и будущего, воспринимаемого как прошлое. Лаконизм и ясная логика сценического пространства пьесы с линейностью потенциальных перемещений героев внутри него контрастна усложненной траектории мысленных перемещений героев во времени. Очевидно, что в ранней пьесе «Дом окнами в поле» присутствует сложно структурированное драматургическое

настоящее, которое обещает особое драматургическое пространственно-временное целое зрелых пьес А. Вампилова. Симультанность времени, насыщение настоящего дифференцированным прошлым и уходящим в прошлое будущим характеризует особую динамику и структуру пространства-времени драматурга. В «Утиной охоте», «Старшем сыне» сложные формы пространственно-временной организации создадут особый мир с миражностью, грезоподобностью, ирреальностью, отмеченными некоторыми исследователями [Владимирцев, 2008, с. 23–36]. Изучение структуры времени и пространства в пьесах А. Вампилова, их единства, помогает понять процессы формирования поэтики драматурга, природу его художественного мира.

### Литература

Владимирцев В.П. Явление исторической поэтики: художественные идеи Достоевского в «загадочной» пьесе Александра Вампилова «Утиная охота» // *Alma mater Александра Вампилова*. Иркутск, 2008.

Дашевская О.А. Время в произведениях Вампилова // *Мир Александра Вампилова: Жизнь. Творчество. Судьба*. Иркутск, 2000.

Дашевская О.А. «Дом окнами в поле» // *Мир Александра Вампилова: Жизнь. Творчество. Судьба*. Иркутск, 2000.

Зырянова О.Н. А. Вампилов и С. Беккет (к проблеме поэтики абсурда) // *Alma mater Александра Вампилова*. Иркутск, 2008.

Иванова В.Я. Метафоры и метаформы времени в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» // *В мире Александра Вампилова*. Иркутск, 2013.

Плеханова И.И. Александр Вампилов и Валентин Распутин: диалог художественных систем. Иркутск, 2016.

Смирнов С.Р. Сюжет третий. Четыре «дуэли» Лидии Астафьевой и Владимира Третьякова («Дом окнами в поле») // *Недопетая песня...: Десять сюжетов из творческой лаборатории Александра Вампилова*. Иркутск, 2005.

### Список источников

Вампилов А. Драматургическое наследие. Иркутск, 2002.

### References

Vladimircev V.P. *Yavlenie istoricheskoy poehtiki : hudozhestvennye idei Dostoevskogo v «zagadochnoj» p'ese Aleksandra Vampilova «Utinaya ohota»* [The phenomenon of historical poetics: Dostoevsky's artistic ideas in the «mysterious» play by Alexander Vampilov *Duck Hunt*]. *Alma mater Aleksandra Vampilova* [Alma mater of Alexander Vampilov]. Irkutsk, 2008.

Dashevskaya O.A. *Vremya v proizvedeniyah Vampilova* [Time in the Works of Vampilov]. *Mir Aleksandra Vampilova: Zhizn'. Tvorchestvo. Sud'ba* [The world of Alexander Vampilov: Life. Creation. Destiny]. Irkutsk, 2000.

Dashevskaya O.A. «*Dom oknami v pole*» [*The house with windows in the field*]. *Mir Aleksandra Vampilova: Zhizn'. Tvorchestvo. Sud'ba* [The world of Alexander Vampilov: Life. Creation. Destiny]. Irkutsk, 2000.

Zyryanova O.N. *A. Vampilov i S. Bekket (k probleme poetiki absurda)* [A. Vampilov and S. Beckett (on the problem of the poetics of the absurd)]. Alma mater Aleksandra Vampilova [Alma mater Alexandra Vampilova]. Irkutsk, 2008.

Ivanova V.Ya. *Metafori i metaformy vremeni v p'ese A. Vampilova «Utinaya ohota»* [Metaphors and Metaforms of Time in A. Vampilov's Play *Duck Hunt*]. V mire Aleksandra Vampilova [In the world of Alexander Vampilov]. Irkutsk, 2013.

Plekhanova I.I. *Aleksandr Vampilov i Valentin Rasputin: dialog hudozhestvennykh sistem* [Alexander Vampilov and Valentin Rasputin: a dialogue of art systems]. Irkutsk, 2016.

Smirnov S.R. *Syuzhet tretij. Chetyre «duehli» Lidii Astaf'evoy i Vladimira Tret'yakova («Dom oknami v pole»)* [The plot of the third. Four «duels» of Lydia Astaf'yeva and Vladimir Tret'yakov («The House with Windows in the Field»)]. *Nedopetaya pesnya...: Devyat' syuzhetov iz tvorcheskoj laboratorii Aleksandra Vampilova* [Unfinished song...: Nine plots from the creative laboratory of Alexander Vampilov]. Irkutsk, 2005.

### List of sources

Vampilov A. *Dramaturgicheskoe nasledie* [Dramatic heritage]. Irkutsk, 2002.

## О ВЕЧНОМ И ВРЕМЕННОМ: СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ РОМАНА РУТ ОЗЕКИ «МОЯ РЫБА БУДЕТ ЖИТЬ»

С.А. Ан, Я.П. Изотова

**Ключевые слова:** образ рыбы, вечное, временное, семантика, жизнь, смерть.

**Keywords:** image of fish, eternal, temporary, semantics, life, death.

DOI 10.14258/filichel(2019)1-11

В XXI веке у российского читателя пробуждается особый интерес к современной японской литературе: она «переводится сейчас с такой интенсивностью, о которой никакой японист еще не мог и мечтать лет десять назад, к тому же темпы эти растут (в издательских планах