

Закалюжный Л.В.

"Три действия по четырем картинам" В. Дурненкова как пьеса-экфрасис

*Закалюжный Леонид Владимирович, кандидат филологических наук
Житомирский государственный университет имени Ивана Франко, г. Житомир, Украина*

Аннотация. В статье рассматривается жанровое своеобразие пьесы В. Дурненкова "Три действия по четырем картинам" в контексте интермедиальности современной русской драматургии, представленной творчеством И. Вырыпаева, Е. Гришковца, М. Курочкина, Н. Коляды, П. Пряжко, В. Сигарева, М. Угарова. Общей тенденцией для "новой драмы" становится обращения к визуальным искусствам, музыке, кино, телевидению и современным медиа. В основе рассматриваемой пьесы лежит экфрасис, т.е. дескриптивное словесное переложение произведения изобразительного искусства, на который возложена важная смысло- и сюжетообразующая функция, поскольку сюжет "Трех действий" зиждется на четырех картинах вымышленного художника-передвижника А. Брашинского: "Стишок", "Молодые спорщики", "Поживи с мое", "Окольной дорогой". Драматург использует прием утروения, сначала описывая картины в авторском предисловии, далее – представляя их в ремарках, предваряющих каждое действие, и наконец – непосредственно разворачивая в три действия пьесы. В то же время прием, используемый автором, становится жанрообразующим, что позволяет рассматривать "Три действия по четырем картинам" как оригинальную жанровую модификацию современной русской драматургии – "пьесу-экфрасис".

Ключевые слова: драматургия, драма, жанр, интермедиальность, художественная коммуникация, экфрасис, пьеса-экфрасис

Являясь имманентной особенностью драмы как рода литературы, ориентированного на сценическое воплощение текста, интермедиальность порождает драматургию как вид искусства. Впрочем, наряду с имплицитно заложенными в драматическом тексте возможностями его реализации на сцене, в современной русской драматургии общей тенденцией становится обращения авторов к визуальным искусствам, музыке, кино, телевидению и так называемым новым медиа. В данном случае речь идет об интермедиальности второго порядка, когда, вследствие взаимодействия экстрахудожественных дискурсов, литературный текст воспроизводит коды других видов искусства или медиа. Связано это, в первую очередь, с новым театральным дискурсом, возникшим, как отмечает известный немецкий ученый Х.Т. Леман в своей работе "Постдраматический театр", вследствие расширения власти и повсеместного присутствия медийных средств в повседневной жизни [9, с. 38]. В то же время в современной русской драматургии интермедиальность является одним из жанрообразующих факторов, о чем свидетельствует творчество основных представителей "новой драмы" И. Вырыпаева, Е. Гришковца, В. Дурненкова и М. Дурненкова, М. Курочкина, Н. Коляды, П. Пряжко, В. Сигарева, М. Угарова и др.

Особое место в "новой драме" занимает творчество братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых, в пьесах которых, по мнению М. Липовецкого и Б. Боймера, катастрофический распад связей и социальных, исторических, культурных коммуникаций порождает два, на первый взгляд, противоположных типа невероятной коммуникации. Один из них, псевдокоммуникация, функционирует как виртуальный симулякр коммуникации, порождающий виртуальную же социальность и осуществляющийся при посредстве современных (или иных) форм медийности. Другой тип – сверхкоммуникация, совершающаяся на мистическом или трансцендентном уровне [10, 210]. Не случайно, большинство драматургических произведений братьев Дурненковых интермедиальны и апеллируют к различным невербальным искусствам и медиа-дискурсу: к постсоветской телевизионной индустрии смеха ("Кто-то такой счастливый"), рекламе ("Крас-

ная чашка"), современной музыке ("Mutter"), радио ("Вычитание земли") и даже компьютерным технологиям ("Медный пряник", "В черном, черном городе"). Одним из наиболее интересных жанровых экспериментов, в основе которого лежит прием экфрасиса, является пьеса В. Дурненкова "Три действия по четырем картинам".

Феномену экфрасиса как жанру и приему, связанному со словесным представлением произведений изобразительного либо музыкального искусства, в русском литературоведении последних десятилетий посвящены как отдельные и довольно многочисленные статьи, так и сборники научных трудов по итогам двух конференций – Лозаннского симпозиума 2002 года и научной конференции "Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе", состоявшейся в Санкт-Петербурге в 2008 году. В то же время, невзирая на различные интерпретации данного термина, значительная часть исследователей, следом за Дж. Хефферненом и У.Дж. Т. Митчеллом, которые толковали экфрасис как "вербальную репрезентацию визуальной репрезентации" [15, 152], в качестве традиционного экфрастического объекта рассматривает произведения изобразительного искусства. В частности, Л. Геллер считает, что экфрасис – это жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства или же риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета [5, 45]. Продуктивной является и предложенная Е. Яценко классификация экфрасисов в зависимости от объекта описания (прямые и не прямые), объема (полные, свернутые, нулевые), описываемого референта (репрезентация изобразительного, неизобразительного или синтетического искусства, репрезентация артефактов, которые произведениями искусства не являются), наличия или отсутствия в истории художественной культуры реального референта (миметические и немиметические), авторской принадлежности (монологические и диалогические) и т.д. [14].

Что касается исследований, посвященных экфрасису в драме, то наиболее интересны в этом отношении работы Я. Зелинского [7] и Н. Бочкаревой [2], кото-

рые, рассматривая драматические произведения Ю. Словацкого и Ф. Уорнера соответственно, используют термин "экфрастическая драма" для определения пьес, в которых произведения изобразительного искусства являются "драматургической скрепой" [7, 204]. С другой стороны, продуктивное использование в литературоведении термина "роман-экфрасис" [1] позволяет предложить "родственный" термин "пьеса-экфрасис" для "Трех действий по четырем картинам" В. Дурненкова.

Пьесе В. Дурненкова предвдваряет предисловие, в котором автор рассказывает о будто бы находящихся в Самарской областной галерее четырех картинах Андрея Павловича Брашинского, "художника второй половины XIX века, примыкавшего к передвижникам, но не ставшего таким известным, как его более ушлые коллеги" [6, 275]. Характеристика коллег вымышленного живописца иронична, впрочем, как и отношение драматурга, прячущегося под маской, к русской реалистической живописи: "Русская живопись для меня явление грустное и серое. Раскишие дороги, села, овраги, пригорки, осины, над которыми раскинулось хмурое татарское небо, – все это вызывает во мне тоску и депрессию. А увидев на холсте торчащий из снега мокрый черный ствол дерева, нестерпимо хочется напиться, чтобы хоть как-то изолировать себя от этой сосущей сердце неприглядной, замусоленной картинки, которую уже никак невозможно перекрасить" [6, 275].

Далее следует описание тех самых четырех картин, которое следом за Н. Бочкаревой, можно было бы охарактеризовать как экфрастическую экспозицию, то есть "введение картины или другого произведения искусства непосредственно перед началом действия (перед завязкой) с целью подготовки читателя и символического толкования литературного произведения" [3, 161]. Впрочем, экфрастическая экспозиция пьесы В. Дурненкова является и завязкой действия, непосредственно вырастающего из сюжетов четырех жанровых сценок, запечатленных на несуществующих полотнах никогда не существовавшего художника: "СТИШОК", "МОЛОДЫЕ СПОРЩИКИ", "ПОЖИВИ С МОЕ", "ОКОЛЬНОЙ ДОРОГОЙ". Таким образом, на "рамку" пьесы В. Дурненкова возложена важная смысло- и сюжеттообразующая функция. Не случайно Л. Геллер, рассматривая принятую со времен Г. Э. Лессинга оппозицию между пространственными и временными искусствами, отмечает, что современное искусствоведение понимает картину иначе, чем понимали ее раньше, поскольку она не плоска, она живет во времени и меняется в зависимости от точки наблюдения, положения и движения наблюдающего, следовательно "стирается (вне самого материала) традиционное противопоставление словесного и живописного. Размываются оппозиции "Статика экфрасиса как изображения застывшего мгновения – динамика действия" или "вторичность экфрасиса как украшающего отступления – первичность повествования" [4, с. 12].

В. Дурненков использует прием утращения, сначала описывая картины в авторском предисловии, далее – представляя их в ремарках, предвдваряющих каждое действие, и наконец – непосредственно разворачивая в действии пьесы. Стоит отметить, что постановка

пьесы М. Угаровым в московском театре "Практика" (2005 г.), предполагала использование видеоинсталляции, а актеры, исполняющие роли персонажей картин и пьесы, покидали экран и появлялись на сценической площадке, при этом, вступая в диалог со своими виртуальными "двойниками".

Рассмотрим более подробно данный прием на примере четвертой картины "Окольной дорогой", лежащей в основе кульминации и развязки пьесы. Авторское предисловие включает дескриптивное переложение живописного (напомним, не существующего вне текста пьесы) полотна: "По лесной дороге едет подвода управляемая всклокоченным мужичком, позади него подложив под голову дорожный саквояж, раскинулся молодой мужчина, похожий на уездного врача. Эту картину я рассматриваю дольше остальных. Мне нравится равнодушное лицо возничего, травинка в зубах пассажира, его бессильно свесившаяся рука, безмятежность его взгляда" [6, с. 276]. В ремарке, предвдваряющей третье действие, В. Дурненков повторяет описание картины, убрав, впрочем, какую-либо явно выраженную авторскую оценку, но при этом поменяв эмоциональный модус (равнодушие персонажа сменяется задумчивостью): "Вечер. Проселочная дорога. Николай полулежит на телеге, лошадами правит невысокий бородатый мужик в грязном войлочном колпаке. Николай задумчиво смотрит на тянущиеся вдоль дороги сумеречные заросли" [6, с. 298].

И наконец, непосредственно в третьем кульминационном действии главный герой пьесы, неудавшийся писатель Николай – персонаж, объединяющий четыре картины, а следовательно – и сюжет пьесы, – возвращается домой из Петербурга, беседа с возничим в духе хармсовского анекдота из жизни Пушкина:

НИКОЛАЙ. Ты грамоте обучен?

МУЖИК (с достоинством). Знаю трохи.

НИКОЛАЙ. Так вот взял бы какую-нибудь книжку и почитал бы, душе приятно и организм отдыхает. Потом углем на печке рисовать можно. Людей, дома, деревья. А весной в лесу петь хорошо, букеты из сухих веточек составлять. Год так поживешь и все, другим человеком станешь.

МУЖИК. Дак оно может быть так и лучше. Но что люди про меня скажут, когда из лесу с букетом выйдут? Скажут: "Вон дурачок пошел, что в хате всю печку углем изгадил". Мне потом ни одна баба не то, что поеть, за юбку подержаться не даст. (Задумчиво наклоняет голову вбок.) Хотя дурачков-то у нас любят, харчи совать будут, подкоплю к весне на новую сбрую... (Решительно трясет головой.) Не барин, поздно мне уже из стакана вылезать. Ну, его...

НИКОЛАЙ. Но это ведь темная жизнь! Без радости, без счастья живешь! [6, с. 301].

Сталкивая два противоположных типа сознания, два взгляда на мир и искусство, автор возвращает нас к предисловию, в котором он иронизировал по поводу реалистической живописи передвижников, и показывает несостоятельность модели творчества, избранной и продуцируемой Николаем.

Николай не состоялся как писатель, в первую очередь, потому, что, по словам его друзей Аркадия и Шустова, у него здоровое сознание, через призму которого жизнь, как и любые попытки воспроизвести

ее традиционным языком, кажутся ему пошлыми: "Удивительное дело... Чистый лист. Абсолютно чистый... Как будто снег утром выпал... удивительное дело. А я вот сейчас возьму и напишу, напишу какую-нибудь глупость. Что-нибудь типа: "утром они проснулись в слезах", или нет, лучше, так... "ей захотелось оглянуться, чтобы увидеть..." Нет, пусть будет чистым. Какое я имею право вторгаться на его территорию? Он может отомстить мне. Возьмет да и покажет мне мою собственную пошлость. Господи, кто бы знал, как я боюсь показаться пошлым. Я почти никуда не хожу из-за этого. Но даже в лавке, даже в разговоре с извозчиком, я постоянно одергиваю себя, а не сказал ли я пошлость?" [6, с. 280]. Это подчеркивают и два "изображения", которые, помимо четырех картин Брашинского, появляются как реквизит в пьесе: лубочная гравюра, изображающая "военный совет северных калмыков" на стене подвальной квартиры Николая и порнографическая открытка, демонстрируемая Шустовым во время их знакомства на набережной Невы.

С другой стороны, именно в силу здорового сознания Николай равнодушен и к новому псевдоискусству, программу которого манифестируют собирающиеся в квартире Николая подопечные Аркадия – "трое юношей и девушка крайне анархического вида": "Что представляет собой современное искусство? На наш взгляд это всего лишь осетрина далеко не первой свежести. Художники погрязли в амбициях, променяв бескорыстное служение на погоню за общественным признанием. Меценаты, уверовав в свой безупречный вкус, навязывают пошлость, рассадником которой становятся публичные галереи и библиотеки. Нам приверженцам "чистого искусства" только и остается, как искать новые формы, не успевшие подвергнуться тлению. Став предметом торговли, искусство потеряло главное, оно потеряло свою сакральную сущность. Любой плебей может купить билет в театр и тем самым превратить Гамлета в Петрушку! Господа! Мы присутствуем при закате искусства! Так давайте забьем последние гвозди в гроб вечного и прекрасного!" [6, с. 282]. Впрочем, одними только программами, напоминающими манифесты то ли символистов, то ли футуристов с дадаистами, культуртрегеры не ограничиваются, претворяя свои идеи в жизнь:

ПЕТЯ. Девятого июля мы собрались напротив Мариинского театра. Перед акцией мы заплатили жан-дарму, чтобы он нас не сразу арестовал...

АРКАДИЙ. Разумно.

ПЕТЯ. Была показана партия феи Драже из «Щелкунчика». Никольский танцевал голый и сейчас лежит с крупозным воспалением. Публики было человек тридцать, пригласили четырех критиков, думаю, будет скандал.

АРКАДИЙ. Ну, что же. Неплохо. Только я бы добавил некоторой... э... брутальности.

ПЕТЯ. Это в смысле всем раздеться?

АРКАДИЙ. Было бы неплохо [6, с. 284].

Кроме того, перформансы приверженцев "чистого искусства" связаны с насилием, выплескивающимся в жизнь: "Двенадцатого числа мы провели избивание всех кураторов и владельцев художественных галерей. В общей сложности сломано пятнадцать ребер,

три руки, а меценату Чапыгину проломан череп. Среди наших потерь: перебит нос у Тимофеева и Варе Шаховой выдрали клок волос. Через месяц планируем взяться за библиотекарей. Мы заставим их думать" [6, с. 284]. Таким образом, смешивая временные пласты, накладывая на линейное течение времени циклическое, проводя пунктир повествования по разным историческим эпохам, демонстрируя, наконец, что "сейчас" (то, что происходит в пьесе) значит "всегда" (происходило в разные эпохи и продолжается сегодня), В. Дурненков, по мнению М. Мамаладзе, вписывает в свой извечный сюжет катастрофы мотив искусства как террора [12].

Именно в третьем и последнем действии пьесы, во время возвращения домой, Николай наконец-то переживает катарсис, усиленный морфием, при этом предлагая разделить и морфий, и "катарсис" своему попутчику и пытаясь вовлечь в сопереживание, а следовательно – в процесс художественной коммуникации, мужика-извозчика:

НИКОЛАЙ. Не ну до чего здорово! В голове оркестр играет. Вот захочу, и весь звук в правое ухо уйдет. Так. А теперь в левое. Интересный эффект. А теперь пусть из уха в ухо! Делаем тише. Так. Вот теперь хорошо! Ну что голубчик слился с лесом?

МУЖИК. Тпру!

Лошадь останавливается. Мужик поворачивается и очумело смотрит на Николая.

НИКОЛАЙ. Ты только прислушайся как хорошо. До чего в мире все ладно. Слышишь? Каждая вещь на своей полочке, все место свое имеет. И у всего подпись: это мол то-то и то-то, а это то и это... И перепутать не бойся, все равно вещь на свою полочку вернется. Но это то, что касается полочек... Еще есть вещи в ящичках... Это другое... Это если возьмешь, обязан на место вернуть. Иначе с собой всю жизнь носить будешь. Я вот много чего понабрал, да вот откуда забыл. Вот, смотри полные руки (Показывает мужику ладони.) Видишь? И носить тяжело и выбросить нельзя... Ты только послушай до чего все хорошо... (Николай приставляет палец к губам.) Тссс... [6, с. 303].

Монолог Николая, несомненно, апеллирует к иной модели творчества, нежели "пошлый" миметизм или же модернистская игра в искусство, а "забывчивость" Николая можно объяснить тем общим постмодернистским принципом, который немецкий писатель П. Зюскинд иронично окрестил "amnesie in litteris" в одноименном "наблюдении": "Стало быть, читатель, страдающий литературной амнезией, очень даже изменяется благодаря чтению, однако не замечает этого, поскольку во время чтения вместе с ним изменяются и те критические инстанции его мозга, которые могли бы подсказать ему, что он изменяется. А для того, кто пишет сам, такая болезнь, возможно, является даже благодатью и, более того, чуть ли не необходимым условием для занятия литературным творчеством, ибо она как-никак предохраняет пишущего от всесковывающего чувства священного трепета, внушаемого каждым значительным литературным произведением, и настраивает его на совершенно беззастенчивый лад по отношению к плагиату, без которого не может возникнуть ничего оригинального" [8, с. 236].

Впрочем, как и один из наиболее известных представителей постмодернистской прозы в романе "Парфюмер" ("Запахи. История одного убийцы"), В. Дурненков в своей пьесе демонстрирует несостоятельность как подобного подхода к искусству, так и художественной коммуникации, им порождаемой. Точно так же, как и "четыре картины", связанные с конкретной историко-культурной эпохой, в постмодернистских "трех действиях" пьесы все больше отдаляются от первоосновы, распадаясь на цитаты из русской классики XIX века, модернистских манифестов, З. Фрейда и проч., реципиент, руководствующийся "сермяжной правдой", отдаляется от того, что "помогает увидеть подлинный мир" [6, с. 302], и не приемлет картины мира, предложенной Николаем. Подобно автору, чувствующему нестерпимое желание напиться при созерцании реалистичных полотен художников-передвижников, мужик спасается водкой от иного, не понятного ему "искусства": "У мужика начинаются спазмы. Как куль с мукой сваливается он с телеги и отползает в кусты орешника. Слышны звуки рвоты, во влажный ночной воздух врывается резкий запах желчи. <...> Из кустов появляется трясущийся как в лихорадке мужик, тяжело дыша, он рвет ворот мокрой рубахи, с трудом доходит до телеги и начинает шарить рукой в соломе. С усилием выдергивает оттуда четверть водки, зубами срывает и отплевывает бумажную затычку. Запрокинув голову, судорожными глотками пьет. Постепенно его дрожь стихает. Допив, выбрасывает бутылку и начинает рывками стаскивать с телеги Николая. Неподвижное отяжелевшее тело он вываливает на дорогу позади телеги. Сам садится, дергает вожжи и через несколько секунд, топот копыт стихает где-то вдали" [6, с. 304].

В связи с этим М. Мамаладзе отмечает: "Любопытный прием деструкции героя: и Николай сознает свою неспособность к достоверному мимесису, не в состоянии вдохнуть жизнь в текст, и сам текст, как слова, как и последующее театральное действие, развоплощаются, прекращают свое существование, чтобы стать набором звуков, странной музыкой" [12]. Таким образом, как нам кажется, помимо живописной "скрепы", у пьесы В. Дурненкова появляется и иное, аудиальное, "музыкальное" обрамление. "Я долго мучался противоречием между изображением и энергетикой картин Брашинского, во мне росло какое-то непонятное беспокойство, которое уже начинало нешуточно осложнять мою жизнь. Известно, что если вас навязчиво преследует какая-нибудь мелодия, то

нужно остановиться и громко ее пропеть" [6, с. 277], – заявляет автор в предисловии. Финал "Трех картин" усиливает, хоть и не объясняет, данный мотив: "Николай лежит щекой на подорожнике, по его щеке ползет муравей. Вдруг, в ночной лесной тишине раздается легкий свист. Сначала один, затем другой и вскоре слышен целый хор. Поначалу свистят хаотично, но постепенно возникает странная заритмованная мелодия. В 1989 году пожилая женщина продавала на Арбате плетеные бисерные браслетики, один светлоселеный удивительно напоминал мелодию этого свиста" [6, с. 304].

Наконец, следует отметить, что пьеса В. Дурненкова, в которой развернута метафора трагедии творческого бессилия художника [12], а проблема искусства является центральной, напоминает постмодернистские тексты-комментарии к несуществующим, вымышленным произведениям литературы [11], являясь по сути псевдоэкфрасисом или "немиметическим экфрасисом", ведь картины Андрея Брашинского никогда не существовали, да и сам художник – образ фикциональный. С другой стороны, как отмечает Е. Фарино, "включенное в произведение другое произведение может существовать в действительности, но может быть и создано (сочинено) в данном тексте" [13, с. 379]. В свою очередь, Л. Геллер также полагает, что "экфрастические ходы" в литературном произведении не зависят буквально от наличия первичных визуальных изображений [5, с. 50].

М. Липовецкий и Б. Боймерс, рассматривая коммуникацию в "новой драме" и связывая ее с проблемой насилия, замечают, что современные драматургические эксперименты зачастую обнажают неспособность "media" как посредника трансформировать невероятную коммуникацию в вероятную, воспроизводя то, что Ж. Бодрийяр назвал "гиперреальностью симулякра" [10, с. 218]. Точно так же искусство в "Трех действиях по четырем картинам", персонажи которой являются виртуальными образами, выступает средством псевдокоммуникации, неспособным не только устранить проблемы коммуникации, но и усугубить их. В то же время жанровый эксперимент В. Дурненкова, основанный на приеме экфрасиса, напротив, демонстрирует попытку преодолеть "разрыв" между "драматическим текстом" и "театральным текстом", ориентированным на визуальную составляющую, следовательно – порождает новый тип художественной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Бовсунівська Т. Модифікації роману-екфрасису в сучасній літературі // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Випуск 15. – Том VI (160). – С. 261-266. *Bovsuniv'ska T. Modyfikatsiyi romanu-ekfrasyu v suchasniy literaturi [The Modifications of the Ekphrastic Novel in Modern Literature] // Mova i kul'tura. – K.: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho, 2012. – Vypusk 15. – Tom VI (160). – S. 261-266.*
2. Бочкарева Н. Искусство и религия в экфрастической драме Френсиса Уорнера "Живое творение" // Филология и культура. – 2013. – №2 (32). – С. 76-79. *Bochkareva N. Iskustvo i religiya v ekfrasticheskoy drame Frensis Uornera Zhivoye tvoreniye" [Art and Religion in*

- Francis Warner's Ecphrastic Drama Living Creation] // Filologiya i kul'tura. – 2013. – №2 (32). – S. 76-79.*
3. Бочкарева Н. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса "Метроленд" // Вестник Пермского ун-а. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 3 (19). – С. 161-170. *Bochkareva N. Ekfrasticheskaya ekspozitsiya v romane J. Barnsa Metrolend" [Ekphrastic Exposition in the Novel Metroland] by J. Barnes] // Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya. – 2012. – Vyp. 3 (19). – S. 161-170.*
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского

- симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство "МИК", 2002. – С. 5-22.
- Geller L. *Voskresheniye ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasis [Resurrection of the Concept, or Word of the Ekphrasis] // Ekphrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma / Pod redaksiyey L. Gellera. – M.: Izdatel'stvo MIK, 2002. – S. 5-22.*
5. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // "Невыразимо выразимое": экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 44-60.
- Geller L. *Ekfrasis, ili Obnazheniye priyema. Neskol'ko voprosov i tezis [Ekphrasis, or Outcrop Reception. Several Questions and Thesis] // 'Nevyrazimo vyrazimoye.' ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste: Sbornik statey / Sostavleniye i nauchnaya redaksiya D. V. Tokareva. – M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2013. – S. 44-60.*
6. Дурненков В. Три действия по четырем картинам // Дурненков В.Е., Дурненков М.Е. Культурный слой: пьесы. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 273-304.
- Durnenkov V. *Tri deystviya po chetyrem kartinam [Three Acts in Four Paintings] // Durnenkov V., Durnenkov M. Kul'turnyy sloy: p'yesy. – M.: Izd-vo Eksmo, 2005. – S. 273-304.*
7. Зелинский Я. "Беатрикс Ченчи" как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Издательство "МИК", 2002. – С. 199-210.
- Zelinskiy Y. *"Beatriks Chenchi" kak ekfrasticheskaya drama [Beatrix Cenci" as an Ekphrastic Drama] // Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma / Pod redaksiyey L. Gellera. – M.: Izdatel'stvo MIK, 2002. – S. 199-210.*
8. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение / [пер. с нем. Э. Венгеровой]. – СПб.: Издательская группа "Азбука-классика", 2010. – 256 с.
- Zyuskind P. *Golubka. Tri istorii i odno nablyudeniye [The Pigeon. Three Stories and a Reflection] / [per. s nem. E. Vengerovoy]. – SPb.: Izdatel'skaya gruppa Azbuka-klassika, 2010. – 256 s.*
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
- Leman H.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre] / [per. s nem., vstup. st. i komm. N. Isayeva; predisl. A. Vasil'yev]. – M.: ABCdesign, 2013. – 312 s.*
10. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты "новой драмы". – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
- Lipovetskiy M., Boymers B. *Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty 'Novoy dramy' [Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Drama]. – M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. – 376 s.*
11. Литературный гид: Исчезающий текст // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 155-228.
- Literaturnyy gid: *Ischezayushchiy tekst [Literary Guide: Disappearing Text] // Inostrannaya literatura. – 1999. – № 5. – S. 155-228.*
12. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html>
- Mamaladze M. *Teatr katastroficheskogo soznaniya [Theatre of the catastrophic consciousness] // Novoye literaturnoye obozreniye. – 2005. – № 73. – Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html*
13. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. – 2004. – 639 с.
- Farino Y. *Vvedeniye v literaturovedeniye [Introduction to Theory of Literature]. – SPb.: Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena. – 2004. – 639 s.*
14. Яценко Е. "Любите живопись, поэты...". Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57.
- Yatsenko Y. *Lyubite zhivopis, poety...". Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' [Love the Art, Poets ...". Ekphrasis as Artistic and Philosophical Model] // Voprosy filosofii. – 2011. – № 11. – S. 47-57.*
15. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 445 p.

Zakaliuzhnyy L. "Three Acts in Four Paintings" by V. Durnenkov as an Ecphrastic Play

Abstract. The article studies genre originality of V. Durnenkov's play "Three Acts in Four Paintings" in the context of intermediality of the contemporary Russian dramaturgy as in works of I. Vyrypayev, E. Grishkovets, M. Kurochkin, N. Kolyada, P. Pryazhko, V. Sigarev and M. Ugarov. There is a general trend for the "New Drama" to appeal to the visual art, music, cinema, TV and modern media. Ekphrasis is the root principle of the play being studied, which is the descriptive verbal interpretation of works of art. It serves as a keystone function for creation of the genre and plot as the story of "Three Acts in Four Paintings" is based on four paintings of a fictional artist from the Wanderers group A. Brashinskiy – "Verse", "Young Wranglers", "Live Some", "Byways". The playwright uses the tripling method – first of all he describes the paintings in the preface, second of all he talks about them in stage directions before each act and finally he unfolds them into three acts of the play. The Method used by the author becomes genre-forming one, which allows "Three Acts in Four Paintings" to be viewed upon as the original genre modification of the contemporary Russian dramaturgy – "Ecphrastic Play".

Keywords: dramaturgy, drama, genre, intermediality, artistic intercommunication, ekphrasis, ecphrastic play