

## СИМВОЛИКА КАРТИН В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «КАНОТЬЕ»

**Бочкарева Н. С.**

Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь, Россия)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0518-9976>

**Загороднева К. В.**

Пермский государственный институт культуры (Пермь Россия)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-5513>

*Аннотация.* В статье исследуется символика интермедийных референций (живописных картин) в пьесе «Канотье» (1992) известного уральского драматурга, режиссера и актера Николая Коляды. Хотя эта пьеса в контексте других произведений Коляды неоднократно становилась предметом внимания российских ученых и критиков, символика картин в ней до сих пор специально не рассматривалась. Подробный анализ экфрасиса двух вымышленных картин героя-художника Виктора Сухина выявил их многозначные функции в характеристике персонажей и основного конфликта пьесы. Название первой (только упоминаемой) картины «Любовь и забывки» иронически характеризует как историю любви Виктора и Виктории, так и характер Виктории, ее поверхностность и душевную амнезию. Но уже в этой картине выражены чувства и талант Виктора, заставляющие Александра искать с ним встречи. Другая картина находится в комнате Виктора на протяжении всего действия пьесы, играя важную роль в развитии внешнего и внутреннего сюжета. В статье подробно анализируется эксплицитная аллюзия второй картины к эрмитажным «Данаям» через параллели с мифологическим сюжетом и историей создания картин Тициана и Рембрандта. Обосновывается символическое значение картины в характеристике Виктории и Кати, отношений Виктора и Александра.

Делается вывод о том, что обе картины Виктора представляют собой разные варианты женского портрета и символизируют любовь, которая противопоставляется смерти физической и духовной, омертвлению души, связанной с беспамятством. Картины не только характеризуют образы персонажей, но и играют важную роль в экзистенциальном конфликте жизни (любви) и смерти (старости). Этот конфликт отчетливо выражен в аллюзиях к эрмитажным «Данаям», на которых в соответствии с ренессансной эстетикой противопоставляются молодая обнаженная женщина и старуха-служанка. На картине Виктора остается только молодое обнаженное тело (жизнь и любовь), а старухи, символизирующие смерть, выносятся за ее пределы, в атмосферу начала 1990-х, в которой пытаются жить герои. В финальной ремарке представлена еще одна аллюзия к эрмитажной картине: Александр лежит в позе зародыша, как в животе рембрандтовской Данаи, а над ним склоняется старуха.

*Ключевые слова:* интермедийные референции; живопись; современная драматургия; Даная; Эрмитаж; Николай Коляда.

## SYMBOLIC FUNCTIONS OF PICTURES IN N.KOLYADA'S PLAY «THE BOATER HAT»

**Nina S. Bochkareva**

Perm State University (Perm, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0518-9976>

**Kristina V. Zagorodneva**

Perm State Institute of Culture (Perm, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-5513>

*Abstract.* The article studies symbolic functions of intermedial references to paintings in the play «The Boater Hat» (1992) by the famous Urals playwright, director and actor Nikolai Kolyada. Although this play has repeatedly become the subject of attention of Russian researchers and critics in the context of other works by Kolyada, the symbolism of the paintings in it has not yet been specially considered. A detailed analysis of the ekphrasis of two paintings by the characterhero-painter Viktor Sukhinin has revealed their polysemantic functions in portraying the characters and presenting the main conflict of the play. The title of the first (only mentioned) picture «Love and Forget-Me-Nots» ironically characterizes both the love story of Victor and Victoria, and the character of Victoria, her superficiality and emotional amnesia. But Victor's feelings and talent, making Alexander seek meetings with him, are expressed already in the first picture. Another picture is situated in Victor's room during two acts and plays an important role in the development of the external and the internal plot. The article analyzes in details the explicit allusion of the second picture to the Hermitage Danaës through the parallels with the mythological plot and the history of the paintings by Titian and Rembrandt. The study explains the symbolic meaning of the picture in the characterization of Victoria and Katya and the relationship between Victor and Alexander.

It is concluded that both Victor's paintings are different versions of a female portrait and symbolize love, which is opposed to physical and spiritual death and the death of the soul associated with emotional amnesia. The pictures do not only characterize the personages, but also play an important role in the existential conflict of life (love) and death (ageing). This conflict is distinctly expressed in allusions to the Hermitage «Danaës» in which a young naked woman and an old woman servant are opposed in accordance with the Renaissance aesthetics. Victor's painting contains only a young naked body (life and love), and the old women (symbolizing death) are taken out into the atmosphere of the early 1990s in which the heroes try to live. Another allusion to a Hermitage picture is presented in the final remark: Alexander lies in the fetal position, as if in the womb of Rembrandt's Danaë, and an old woman leans over him.

*Keywords:* intermedial references, painting, modern drama, Danaë, Hermitage, Nikolai Kolyada.

*Для цитирования:* Бочкарева, Н. С. Символика картин в пьесе Н. Коляды «Канотье» / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 118–128. – DOI: 10.26170/FK20-03-10.

*For citation:* Bochkareva, N. S., Zagorodneva, K. V. (2020). Symbolic Functions of Pictures in N. Kolyada's Play "The Boater Hat". In *Philological Class*. Vol. 25. No. 3, pp. 118–128. DOI: 10.26170/FK20-03-10.

В статье «Маргиналы вечности, или Между чернухой и светом» Н. Л. Лейдерман называет пьесу «Канотье» (1992) «поворотной вехой в творческих исканиях Николая Коляды», написавшего к тому времени свои самые «мрачные» пьесы – «Рогатка», «Мурлин Мурло», «Чайка спела», «Манекен», «Сказка о мертвой царевне» и др. По словам литературоведа, в «Канотье» Коляда «вознамерился подвергнуть ревизии ту художественную ментальность, которая стала неким общим местом в современном отечественном театре – застоялась

в наборе типажей, в сюжетных стереотипах, интонационных клише. Все это, вкупе с собственными нажитыми штампами, драматург освещает новым, взыскательным взглядом» [Лейдерман 1998: 164]. В развернутом критическом очерке «Драматургия Николая Коляды» Лейдерман продолжает: «может, оттого и выделяется „Канотье“ среди других пьес Коляды особой нагруженностью семантического поля – тут энергично работают подтекст и сверхтекст, взаимодействуют планы реальный и мистический, крайне важны интертекстуаль-

ные связи, не пренебрегает автор эмблематической и символикой» [Лейдерман 1997: 89–90]. Хотя эта пьеса в контексте других произведений Коляды неоднократно становилась предметом внимания российских ученых и критиков [Сальникова 1995; Соколянский 1995; Вербицкая 2002; Старченко 2005; Журчева 2009; Наумова 2009; Лазарева 2010; Кутяева 2013; Щербакова 2013; Дубровина 2014; Старова 2015; Жарский 2015; Моторин 2015; Якушева 2017; Канарская 2019 др.], символика картин в ней до сих пор специально не рассматривалась<sup>1</sup>.

Цель нашей статьи – проанализировать интермедийные референции («intermedial references») в пьесе «Канотье» и их функции в художественном мире произведения. Опираясь на работы В. Вольфа, И. Раевски, Г. Риппл и др. ученых, мы понимаем под интермедийными референциями, в частности, отсылки в литературном тексте к живописи, ее техническим приемам и средствам изобразительности, жанрам и конкретным картинам, реальным и вымышленным [Rajewsky 2005: 52–53]. Не случайно все исследователи к интермедийным референциям относят экфрасис, который Дж. Хеффернан определяет как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» («ekphrasis is the verbal representation of visual representation») [Heffernan 2004: 3], не сводимую только к развернутому описанию произведений искусства. В литературном произведении отсылки к картинам могут проявляться на разных уровнях и в разных фрагментах текста.

Написанная в Германии в 1992 г. пьеса «Канотье» была опубликована сначала в журна-

ле «Современная драматургия» [Коляда 1993], а потом в сборнике «Пьесы для любимого театра» (1994). В небольшом списке действующих лиц наряду с главным героем – Виктором (45 лет) обозначены его бывшая жена Виктория (45 лет) и ее сын Александр (18 лет), соседка Виктора – Катя (35 лет) и три старухи [Коляда 1993: 3]. Действие двухактной пьесы происходит в течение двух дней в коммунальной квартире трехэтажного дома на окраине Москвы. Жанр автором не определен, но «Канотье» можно отнести как к драме, так и к трагикомедии [Кириленко 2019: 63–64].

Начало 1990-х гг. – кризисный период в истории России. «В начале „перестройки“ казалось, что застой начинает преодолеваться, и появились оптимистические ожидания в отношении здоровья россиян. Эти ожидания, однако, не оправдались. После короткого периода улучшения показателей заболеваемости, смертности и продолжительности жизни началось их стремительное ухудшение, свидетельствовавшее, что на смену застою пришел настоящий кризис, особенно сильно давший о себе знать в 1992–1994 гг.» [Прохоров, Горшкова 1999: 133]. Рост смертности от несчастных случаев, отравлений и травм, от сердечно-сосудистых заболеваний и так называемых «социальных болезней» в это время обусловлен общей социально-политической обстановкой.

В пьесе Коляды атмосфера физической и духовной смерти создается «уже во вводной авторской ремарке<sup>3</sup> – лирической увертюре, своеобразном стихотворении в прозе» [Лейдерман 1997: 105]. И уже здесь определяется основной конфликт и противостоя-

<sup>1</sup> Анализ символики религиозного экфрасиса в одноактной пьесе Н. Коляды «Картина» см. в статье: [Горюнов, Загороднева 2019].

<sup>2</sup> В первом издании пьесы в журнале «Современная драматургия» [Коляда 1993], которое цитируется в нашей статье, указано, что Александр – сын Виктора. Хотя в последующих изданиях эта «опечатка» исправлена, отцовство Виктора наиболее вероятно, так как Александру 18 лет – ровно столько времени прошло со времени расставания Виктора и Виктории. Александр не может быть сыном Леонардо, так как Виктория рассказывает, что познакомилась со своим вторым мужем-иностранцем через месяц после отъезда Виктора [Коляда 1993: 30].

Имена Виктор и Виктория отсылают к пьесе М. Рощина «Валентин и Валентина» (1970) и ее одноименной экранизации (1985) режиссера Г. Натансона. Пьеса Рощина начинается с пролога – разговора молодых людей о любви (сравните – пьеса Коляды начинается с пролога о смерти). Похожие интервью-разговоры молодежи о любви используются в качестве прологов и эпилогов к киноновеллам в фильме М. Калиха «Любить» (1968). Вероятно, поэтому в экранизации Натансона пролог о любви отсутствует.

Валентину и Валентине по 18 лет, как Александру, а Виктору и Виктории, когда они расстались, было около 27 лет. Виктор вспоминает, как служил в армии и получал от Виктории письма, как они ходили вместе в институт. Неизвестно, сколько времени они прожили вместе. Коляда продлевает юность героев пьесы Рощина, стирая грань между молодостью и зрелостью и подчеркивая нежелание Виктора стареть.

<sup>3</sup> О роли авторского пролога в пьесах Н. Коляды см. также: [Тетерина 2014: 32–33].

щая смерти сила – «добрая рука любимого человека» [Коляда 1993: 3]. В этой «лирической увертюре», как и в «словесных действиях» персонажей пьесы, гротескно переплетаются жизнь и смерть (оксюморон «Живая смерть»), смерть и любовь (надписи – «граффити»). Вестниками смерти, ее «весталками», становятся «старухи» («вечные тетки») на лавочке, на лестнице, на верхнем этаже, в соседней комнате. Сотрясение коммунальной квартиры от проходящей под ней линии метро и подземный гул воспринимаются Александром как адские муки («будто черти в аду на огне варят грешников») [Коляда 1993: 16]. Этой атмосфере смерти молодой человек противопоставляет две картины, написанные Виктором.

Несомненно, идеалы Виктора Сухинина сформировались поколением «шестидесятников». С конца 1950-х гг. в советском обществе появляется новая «генерация людей, которая противостояла тоталитарной политической системе, жесткой цензуре, критическому восприятию демократических начал» [Беляева 2015: 67]. С «шестидесятниками» Виктора сближает образованность и разносторонность (он не только рисует картины, но много читает и пишет романы, подрабатывает переводами и хорошо поет), а также независимость, которая оборачивается внутренним одиночеством. На нонконформизм героя иронически указывает его «желтая соломенная шляпа с узенькой черной ленточкой», которую он сам называет по-французски «канотье». Увлечение французской культурой – тоже наследие «шестидесятников», восторженно приветствовавших молодежные выступления 1968 г. в Париже. Однако в новой исторической ситуации «перестройки» эти символы нонконформизма приобретают пародийный оттенок, как все французское: заезженная пластинка у студента на

верхнем этаже («хрипло, простуженно, устало» поет Эдит Пиаф), духи «„Шанель“ номер пять» и желание Виктории забраться на Эйфелеву башню, «клоунская» шляпа «канотье» (символ утраченных чистоты, доброты, красоты, молодости). А вот картины Виктора, как и выраженная в них любовь, не теряют своей ценности даже под «запыленными» стеклами очков Александра<sup>1</sup>.

Исследуя интермедийность в «Романе воспитания» Н. Горлановой и В. Букура, А. Г. Сидорова утверждает: «Визуальная доминанта характеризует, прежде всего, культурно-историческую ситуацию конца 1960–1970-х годов, отмеченную, с одной стороны, необратимой экспансией в сферу культуры видеотехнологий, с другой стороны, возникновением и развитием в советском искусстве альтернативных нетрадиционных течений, тенденции, начавшейся в живописи» [Сидорова 2006: 83]. Однако картины Виктора привлекают не столько своими экспериментами, сколько выраженными в них чувствами. Они свидетельствуют о душевной и профессиональной одаренности главного героя и характеризуют других персонажей. Обе картины тесно связаны друг с другом не только предметом изображения (женский портрет<sup>2</sup>), но и особенностями их восприятия персонажами пьесы.

Первая по времени создания картина дана только в воспоминаниях героев:

*Виктория.* У нас дома на кухне висит твоя картинка – я. Ну, я там с цветочками в руках, такая миленькая картинка, синенькие цветочки...

*Виктор.* «Картина» – надо говорить.

*Виктория.* Ну да. Я – с цветочками.

*Виктор.* Портрет назывался «Любовь и незабудки»...

*Виктория.* Наверное. Ему [Александру] очень нравится этот мой портрет.

[Коляда 1993: 12].

<sup>1</sup> Мотив «запыленных» стекол подчеркивает искаженное восприятие жизни и проходит лейтмотивом по всей пьесе. В фильме Н. Михалкова «Раба любви», цитату из которого («Господа, вы звери») не случайно повторяет Катя, актриса немого кино Ольга Воскресенская замечает: «Вы знаете, Виктор Иванович, вот что я подумала. Удивительно. Вот когда окно грязное, то и все, что за окном, тоже кажется грязным. Вот так же и в жизни: Столкнешься с чем-нибудь неприятным, и сразу вся жизнь кажется ужасной, ужасной». Похожие мысли выражены в словах Кати. А Виктория приезжает на мерседесе с огромным букетом цветов и в очках с «затемненными» стеклами. Впоследствии упоминаются только очки Александра, которые все время протирает Виктор, дышит на них, как будто пытается вдохнуть жизнь в омертвевшую душу молодого человека.

<sup>2</sup> Функции женского портрета в фильме А. Панкратова и пьесе В. Азерникова исследовались нами в статье: [Бочкарева, Загороднева 2018]. Об эфрасисе других картин в современной драме см.: [Загороднева, Бочкарева 2017].

Название «Любовь и забывдки» иронически характеризует как историю любви Виктора и Виктории (она «переспала параллельно» с другим мужчиной, а он бросил ее, но не смог забыть), так и характер Виктории, ее поверхностность и душевную амнезию (в ее словах искажаются все факты: букет цветов, игра в войну, письма, автор фильма «Конформист»<sup>1</sup>, картина Виктора). Но, прежде всего, в этой картине выражены чувства и талант Виктора, заставляющие Александра искать с ним встречи:

*Александр.* Тот мамин портрет, где она с забывдками... Я много лет рассматривал его. И представлял себе вас – другим.

*Виктор.* Портрет вашей мамы я писал, когда любил ее.

*Александр (улыбнулся).* Что это – любил?

*Виктор.* Любил – это значит: любил. Вы прекрасно понимаете меня.

*Александр.* Вы употребляете какие-то старомодные слова. Это, кажется, пятидесятые или даже сороковые годы. Я не понимаю вас. Вы несете ахиною. Вы – старик.

*Молчат. Смотрят друг на друга.*

*Виктор.* Вы понимаете меня.

[Коляда 1993: 17].

Давняя картина Виктора «Любовь и забывдки», висевшая в доме Александра с самого его рождения, становится первым мостом в сближении героев задолго до их встречи. Они оба не только понимают и ценят искусство, но и оказались в сходной ситуации с предательством любимой девушки. Конфликт между искусством и действительностью, как и конфликт поколений, отходит на второй план перед способностью остро чувствовать прекрасное и безобразное в жизни и в искусстве, способностью любить, которая объединяет героев.

Другая картина находится в комнате Виктора на протяжении всего действия пьесы. Первая сцена начинается с ремарки, в которой среди множества вещей упоминается картина: «*На стене, закрытая пыльной тряпкой, косо висит большая картина*» [Коляда 1993: 4].

Эта ремарка и последующее падение картины со стены напоминают сходную ситуацию в пьесе Л. Леонова «Обыкновенный человек» (1940–1941). Но если у разбогатевшего оперного певца в пьесе Леонова подмененная картина («безжизненная вещь») подчеркивает не только ненужность, но и опасность как обстановки, так и самого хозяина [Леонов 1983: 456], то в пьесе Коляды, наоборот, неожиданно обнаруживается значимость тех вещей, которые постороннему взгляду кажутся ненужными и бесполезными.

Картина Виктора ведет себя как живая. Она как будто специально падает и открывается в тот момент, когда Александр собирается уйти и разорвать установленную было связь с художником: «*Со стены падает та картина, что была прикрыта серой пыльной тряпкой. На картине – красивое обнаженное женское тело. Будто распласталось это тело у ног Виктора и Александра*» [Коляда 1993: 17]. Как «живое», преодолевающее границы искусства и жизни, представлено и изображенное на картине женское тело. У Александра оно ассоциируется с Данаей:

*Александр.* (Молчит, потом – удивленно). Что это? Это какая-то репродукция? Это Даная? Даная? *Виктор* (кинулся на пол, дрожащими руками прикрывает картину тряпкой, хрипло). Даная! Даная! Эрмитаж на дому! Эрмитаж! Филиал! У меня тут Эрмитаж! Даная! Даная! Вам пора! Поезжайте! Быстрее! Вам пора!..

[Коляда 1993: 17].

По реакции Виктора понятно, что картина – самое дорогое, что у него осталось: «*Виктор поставил картину к шкафу, выскочил в коридор. Встал лицом к стене, размахивается руками со всей силой, но прикасается к стенке ладошками бесшумно. И так – много раз...*» [Коляда 1993: 17]. Эта молчаливая истерика свидетельствует о силе характера и чувств этого, казалось бы, потерявшего себя человека.

Аллюзия к эрмитажной Данае многозначна и не случайна. В греческой мифологии Даная – «дочь аргосского царя Акрисия и Аганиппы. Узнав от оракула, что ему суждена

<sup>1</sup> Высокомерно исправляя Катю, Викториа ненамеренно искажает фамилию итальянского режиссера фильма «Конформист» Бернардо Бертолуччи, называя его Чезано Педерутти, что создает комический эффект и возвышает в глазах читателя (зрителя) Катю, которая в ответ сочиняет остроумную историю с аллегро из Седьмой симфонии Бетховена.

смерть от руки внука, Акрийский заключил дочь в подземный медный терем и стерег ее. Однако Зевс проник в терем золотым дождем, и Данаэ родила сына Персея <...> впоследствии Персей случайно убил деда во время гимнастических состязаний» [Тахо-Годи 1980: 351]. Во времена Средневековья Данаэ становится «символом целомудрия» [Холл 2004: 179]. Мотивы зачатия и рождения ребенка аллегорично связаны с Викторией и ее сыном Александром, отца которого она не может однозначно определить.

Однако в Эрмитаже находятся две самых знаменитых Данаи – Тициана и Рембрандта. Интерес к картине Рембрандта усиливается тем фактом, что в 1985 г. психически неуравновешенный посетитель музея плеснул в нее серной кислотой и дважды ударил ножом. В момент написания пьесы картина еще находилась на реставрации. Картина Тициана известна в нескольких вариантах, «прославляет обнаженное женское тело» и принадлежит к «мифологическим поэмам», в которых художник потакал эротическим вкусам заказчиков [Роузенд 1997: 104-107]. В первом варианте (1544, Неаполь, музей Каподимонте) рядом с Данаей изображен амур, что подчеркивает ее связь с Венерой. Но уже в 1553–1554 гг. «вместо амура появляется – что более соответствует тексту Овидия – фигура старой кормилицы, собирающей в фартук золотые монеты, в которые превратился Юпитер, чтобы овладеть молодой девушкой» [Смирнова 1987: 50]. Картина Рембрандта тоже «напитана эротикой» и пронизана «золотым светом»: «Никогда еще Рембрандт не писал с таким откровенным наслаждением тело женщины, упиваясь красками и формой» [Власов 2005: 346]. Исследователи подчеркивают чувственную трактовку сюжета, жизненность ситуации, почти портретное изображение героини и отсутствие золотого дождя [Там же: 343-345]. «Тело Данаи настолько насыщено светом, что, кажется, само излучает тепло и свет, отражающийся в позолоте и бронзе украшений ложа, на изящной фигурке амура в цепях, символизирующего вынужденное целомудрие героини» [Левитин 1956: 2]. Контрастно противопоставлены «просветленное лицо Данаи и грубая, полная неясной тревоги старуха» с пустым кошельком в руке.

«Данаэ» Рембрандта – «одна из самых совершенных и наиболее загадочных картин художника» [Андронов 1978: 43]. Существовало много попыток истолкования ее сюжета: «в центральном образе видели и библейскую героиню Сарру, мужа которой умирали в брачную ночь, ожидающую своего седьмого мужа – Товия; и Агарь, приведенную Саррой на ложе Авраама» [Левитин 1956: 1]. Выдвигались версии, что на картине Рембрандта изображена Мессалина, жена римского императора Клавдия, известная своим распутством и жестокостью; античная богиня любви и красоты Венера, ожидающая на своем ложе бога войны Марса; Вирсавия, жена полководца Урии, ожидающая в роскошных покоях царя Давида [Андронов 1978: 46]. Вопрос был окончательно решен в пользу Данаи, когда картину просветили рентгеновскими лучами. Оказалось, что в первоначальном варианте (1636 г.) Рембрандт изобразил Данаю с прощальным жестом (позировала его первая жена Саския ван Эйленбурх), а в окончательном варианте (1646 г.) уже беременная Данаэ (позировала Гертье Диркс) напрасно ждет нового визита Зевса (Юпитера). Сравнению двух вариантов картины посвящена диссертация Ю. И. Кузнецова «Рембрандт. „Данаэ“: проблемы сюжета и прообраза, история создания картины» (1969) и написанная по ее результатам книга, в которой объясняется «тяжеловатость» фигуры Данаи, неоднократно отмечаемая исследователями [Кузнецов 1970: 72–73].

Отмеченные особенности двух эрмитажных картин аллегорично связаны с пьесой Кольяды. Прежде всего, это контраст молодой прекрасной женщины и старухи-служанки на обеих картинах. Если в эстетике Ренессанса юность противопоставляется старости, то в эпоху барокко ей противопоставляется смерть [Луков, Ганин, Черноземова 2018: 35]. На картине Виктора остается только молодое обнаженное женское тело, символизирующее жизнь и любовь, а старухи (символ смерти) выносятся за ее пределы.

Другие аллюзии раскрываются через отношения между персонажами и картиной. Так, у картины Виктора тоже оказываются два прототипа – Виктория и Катя. Первый сразу узнается Александром и подтверждается его матерью:

*Александр (развернул картину к себе, смотрит на нее, присев на корточки). Что это? Ты?*

*Виктория (отвернулась к окну). Я, я. (Молчит.)*

*Непохожа? (Стоит у окна, курит, вытирает слезы.)*

*Александр, раскрыв рот, как маленький ребенок, водит пальцем по картине, словно ощупывает тело женщины...*

[Коляда 1993: 17–18].

Восприятие Александра через «дистанцированный повтор» обнаруживает его «духовное сродство» с Виктором, который так же прикасался к телу его матери в первую брачную ночь [Лейдерман 1997: 97]. В новелле Т. Готье «Золотое руно» конфликт между иллюзией и реальностью выражен посредством романтической иронии: «идеальное совершенство форм и пылающая цветовая гамма полотен Рубенса будят пылкое воображение Тибурция, но грубый и холодный материал не приносит ему чувственного удовлетворения» [Бочкарева 1995: 28]. Оказавшись в непосредственной близости от картины, Тибурций «трепещет от любви, коснулся дерзкой рукой плеча Магдалины. Он изумился, ощутив под пальцами не мягкое, нежное тело женщины, а жесткую, шершавую, как терка, поверхность, которую вдоль и поперек исходила, оставив рубцы и вмятины, буйная кисть неистового мастера. Тибурций был очень огорчен этим открытием, но, едва спустился на пол, снова оказался во власти иллюзии» [Готье 1991: 164]. Коляда использует тактильные ощущения как стремление героя преодолеть коммуникативный барьер. Повторяющиеся прикосновения Александра к картине свидетельствуют о попытке стереть границу между искусством и жизнью: «Александр трогает картину пальцем, гладит ее, словно ощупывает. Молчит» [Коляда 1993: 22]. И в этой, и в других пьесах Коляды молчание предстает актом коммуникации на глубинном уровне, соотносимом с многозначной «немотой» картины: «Виктор на кухне допел песню, вытер слезы. Вздыхнул. Молчит. Виктория опустила глаза, тоже молчит. Виктор встал, машет руками» [Коляда 1993: 22].

Другой прототип «Данаи» Виктора – Катя – так представляет себе любовь: «Молчать и смотреть в глаза друг другу... Молчать и разговаривать. Никто на свете не умеет разговаривать молча. Мы с ним только – умеем» [Коля-

да 1993: 18]. Она с гордостью доказывает свое сходство с портретом молодой обнаженной женщины:

*Катя. А вот это – я. (Встала на пол коленями возле картины, которая прислонена к кровати, сняла с картины тряпку.)*

*Александр. Кто?*

*Катя. Я! Смотри внимательно! Нет? Непохожа? (Хохочет.)*

[Коляда 1993: 21].

Очевиден и здесь дистанцированный повтор, сопоставляющий двух женщин (Викторию и Катю) и отношение к ним Александра, который на этот раз вступает в тактильный контакт не с картиной, а с живым человеком: «Александр тихо взял ее [Кати] руки, крепко сжал и держит в своих руках» [Коляда 1993: 21]. Катя не только доказывает Александру свою причастность к картине. Главное – она защищает художника от злых глаз юноши, который составил по рассказам матери идеальный образ «красивого и нежного, сильного и доброго человека» и не узнает его в лысеющем художнике. Александр не отделяет сталинскую эпоху от шестидесятников, перечеркивая одной черной краской все советское, обвиняет Виктора в краже чужой картины, не веря, что эта «лысая черепаха» может создать шедевр. Катя намеренно называет юного Александра «злым стариком», противопоставляя возрасту омертвление его души. Поэтому она еще яростнее отстаивает свое участие в создании картины, по сути рассказывая историю любви Виктора к Виктории после их расставания:

*Катя. Это я, я, я! Посмотри! Украл... Это лет десять назад было, он мне еще сказал тогда: попозируй мне! Я еще разозлилась, сказала: «Попой чего?» Я – дура, а он меня – увидел, понимаешь? Он меня рисовал! Мы даже спали с ним, понял? Потом перестали, потому что я не захотела, потому что он меня ночью другим именем называть стал! Знаешь каким? Понял? Идиот... Посмотри, глянь, это – я!*

[Коляда 1993: 21].

Но Александр не соглашается:

*Александр. Это – не ты... Ты не можешь быть такой...*

[Коляда 1993: 22].

Хотя именно с Катей ему на какое-то время становится «легко, чисто и просто». И Лейдерман именно Катю относит к образам «артистов» у Коляды.

*Катя.* Смотри внимательно, старичок! Видишь, изгиб тела какой. (*Задрала юбку.*) Товарищи, он еще будет спорить! Ты на всех смотришь, ненавидя всех! А ты очки-то сними, посмотри иначе! Думаешь, все черное? Фиг! Когда любишь, все цветное!

[Коляда 1993: 22].

Во втором действии, после истерики Александра, происходит окончательное его сближение с Виктором. И между ними снова возникает разговор о картине:

*Александр (молчит).* А где она?

*Виктор.* Катя? Вика? Кто?

*Александр.* Ваша картина.

*Виктор.* Картина? Моя картина? Я ее спрятал. Я задвинул ее вон туда, за шкаф, подальше от глаз. Она испугала тебя, да? Пусть стоит там, пусть пылится. Отвратительная картина. Я все давно выкинул, а ее зачем-то оставил. Сегодня же надо отнести ее на помойку.

*Александр.* Вы мне подарите ее?

*Виктор (улыбается).* Правда? Ты хочешь? Тебе она нужна? Тебе она понравилась? Ты ее забереши! Мне ее совсем не будет жалко!! Наоборот, я буду радоваться, что она попала в такие хорошие руки! Забирай! Пожалуйста! (*Суетливо вытаскил картину из-за шкафа, поставил у окна. Накрыл тряпкой. Тяжело вздохнул. Сел на стул. Смотрит в пол.*)

[Коляда 1993: 24].

По поведению героев нетрудно догадаться, какую ценность картина представляет для них обоих, хотя Виктор и оправдывает свой отказ от творчества невозможностью соревноваться с природой:

*Виктор.* И как бы я ни старался, я не смогу написать картину, на которой ночь и звезды были бы лучше, истиннее, чем они есть на самом деле, нет, не смогу.

[Коляда 1993: 27].

Однако ему когда-то удалось увидеть в Виктории и Кате лучшее, не заметное другим. И в диалоге о картине проявляется его любовь к Александру, за которой следует настоящее раскаяние в том, что он не был ему отцом.

Перед отъездом Александр опять вспоминает о картине:

*Александр.* Я заберу вашу картину. Вы обещали отдать мне ее.

*Виктор.* Конечно. Забирай. Она твоя. <...>

*Виктория.* Тебе она зачем? Это лишнее, я думаю. Попроси у дяди Вити что-нибудь другое на память. Попроще. Шляпку эту, что ли...

*Александр.* Я хочу взять ее. Картину.

[Коляда 1993: 31].

Здесь в очередной раз сближаются картина и шляпа канотье в их ценности для героя-художника. Причем картина не только становится в один ряд с главным символом пьесы, вынесенным в заглавие, но и превосходит его по глубине и многозначности.

В финале Александр лежит у дверей квартиры Виктора, «лежит так, как лежит в чреве матери зародыш», как будто в животе рембрандтовской Данаи. И «старуха стоит над ним, смотрит на него» [Коляда 1993: 34]. Смерть присутствует в каждом персонаже пьесы «Канотье», даже таком молодом, как Александр. Действие начинается с комического упоминания о том, как Виктора называли «дедушкой», хотя он на протяжении всей пьесы борется (в том числе и с самим собой) против старости и смерти за жизнь и любовь. Как еще одна картина о борьбе против духовной и физической смерти прочитывается кульминационная ремарка: «Будто Христос на кресте, повис на косяках двери, задыхается, ловит ртом воздух, глядит в глаза старухи, которая, все так же улыбаясь, стоит со свечкой в руках у газовой плиты» [Коляда 1993: 28]. Библейская аллюзия подчеркивает символическое значение возникающих интермедийных референций.

Таким образом, обе картины Виктора символизируют любовь, которая противопоставляется смерти физической и духовной, омертвлению души, связанной с беспомощностью. Картины не только характеризуют образы персонажей, но и играют важную роль в экзистенциальном конфликте жизни (любви) и смерти (старости). Этот конфликт отчетливо выражен в аллюзиях к эрмитажным «Данаям» Тициана и Рембрандта. Причем на картине Виктора остается только жизнь и любовь («молодое обнаженное тело»), а старухи выносятся за ее пределы, в атмосферу начала 1990-х, в которой пытаются жить герои.

### Литература

- Андронов, С. А. Рембрандт Харменс ван Рейн / С. А. Андронов. – М. : Знание, 1978. – 112 с.
- Беляева, К. С. Феномен россиян – «шестидесятников»: попытка идентификации / К. С. Беляева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 3 (65). – С. 65–70.
- Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле / Н. С. Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX : межвузовский сборник научных трудов / Перм. ун-т. – Пермь, 1995. – С. 23–37.
- Бочкарева, Н. Портрет жены художника как экфрасическая модель / Н. Бочкарева, К. Загороднева // Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения : коллективная монография / под науч. ред. Т. Автухович. – Siedlce, 2018. – С. 262–274.
- Вербицкая, Г. Я. Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80–90-х годов (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте) : очерк / Г. Я. Вербицкая. – Уфа, 2002. – 28 с.
- Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного языка : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – Т. 3. – 752 с.
- Ганин, В. Н. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков : практикум / В. Н. Ганин, В. А. Луков, Е. Н. Черноземова. – М. : Юрайт, 2018. – 265 с.
- Горюнов, Д. В. Религиозный экфрасис в пьесе Н. Коляды «Картина» / Д. В. Горюнов, К. В. Загороднева // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2019. – Т. 29, вып. 6. – С. 1052–1056. – DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1052-1056.
- Готье, Т. Золотое руно / Т. Готье ; пер. с фр. Н. Гнединой (М. Надеждина) // Готье Т. Два актера на одну роль. – М. : Правда, 1991. – С. 145–190.
- Дубровина, И. В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы: на материале драматургии Николая Коляды : дис. ... канд. филол. наук / Дубровина И. В. – М. : [б. и.], 2014. – 261 с.
- Жарский, Я. С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Жарский Я. С. – Екатеринбург : [б. и.], 2015. – 24 с.
- Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : дис. ... д-ра филол. наук / Журчева О. В. – Самара : [б. и.], 2009. – 485 с.
- Загороднева, К. В. Экфрасис в современной драме / К. В. Загороднева, Н. С. Бочкарева. – Пермь : Перм. гос. ин-т культуры, 2017. – 108 с.
- Канарская, Е. И. Двоемирие в художественной системе Н. В. Коляды : дис. ... канд. филол. наук / Канарская Е. И. – Нижний Новгород : [б. и.], 2019. – 276 с.
- Кириленко, Н. Н. Новейшая комедия (специфика жанра) / Н. Н. Кириленко // Новый филологический вестник. – 2019. – № 3 (50). – С. 63–75. – DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00060.
- Коляда, Н. Канотье / Н. Коляда // Современная драматургия. – 1993. – № 1. – С. 3–34.
- Кузнецов, Ю. И. Загадки «Данаи». К истории создания картины Рембрандта / Ю. И. Кузнецов. – Л. : Искусство, 1970. – 90 с.
- Кузнецов, Ю. И. Рембрандт. «Даная»: проблемы сюжета и прообраза, история создания картины : дис. ... канд. искусствоведения / Кузнецов Ю. И. – Ленинград, 1969. – 145 с.
- Кутяева, У. С. Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах : дис. ... канд. филол. наук / Кутяева У. С. – Екатеринбург : [б. и.], 2013. – 254 с.
- Лазарева, Е. Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980–1990-х гг. : дис. ... канд. филол. наук / Лазарева Е. Ю. – М. : [б. и.], 2010. – 185 с.
- Левитин, Е. С. Рембрандт. Даная / Е. С. Левитин // Выставка произведений Рембрандта и его школы в связи с 350-летием со дня рождения : путеводитель / авт. текста Т. С. Голенко, Е. С. Левитин, Т. А. Седова ; общ. ред. Б. Р. Виппера. – М. : Искусство, 1956. – С. 1–4.
- Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды: критический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский : Калан, 1997. – 160 с.
- Лейдерман, Н. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом / Н. Л. Лейдерман // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 162–170.
- Леонов, Л. Обыкновенный человек / Л. Леонов // Леонов Л. Собрание сочинений : в 10 т. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 7. – С. 377–460.
- Моторин, С. Н. Вампиловские традиции в драматургии Н. Коляды / С. Н. Моторин // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2015. – № 1 (46). – С. 93–103.
- Наумова, О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв.: на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца : дис. ... канд. филол. наук / Наумова О. С. – Самара : [б. и.], 2009. – 205 с.
- Прохоров, Б. Б. Кризисы общественного здоровья в России и СССР в XX веке / Б. Б. Прохоров, И. В. Горшкова // Мир России. – 1999. – № 4. – С. 125–137.
- Роузенд, Д. Тициан / Д. Роузенд ; пер. с фр. Е. Гречаной. – М. : Астрель ; АСТ, 2005. – 176 с.
- Сальникова, Е. В отсутствие несвободы и свободы / Е. Сальникова // Современная драматургия. – 1995. – № 1-2. – С. 202–215.
- Сидорова, А. Г. Интермедальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук / Сидорова А. Г. – Барнаул : [б. и.], 2006. – 218 с.
- Смирнова, И. А. Тициан / И. А. Смирнова. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 165 с.
- Соколянский, А. Шаблоны склоки и любви / А. Соколянский // Новый мир. – 1995. – № 8. – С. 219–220.

Старова, Е. А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство : дис. ... канд. филол. наук / Старова Е. А. – Самара : [б. и.], 2015. – 174 с.

Старченко, Е. В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садрв в контексте драматургии 1980–90-х годов : дис. ... канд. филол. наук / Старченко Е. В. – М. : [б. и.], 2005. – 213 с.

Тахо-Годи, А. Даная / А. Тахо-Годи // Мифы народов мира / под ред. С. А. Токарева. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 351.

Тетерина, Е. А. Трансформация традиционного топоса театра как средство реализации мотива игры в пьесе Н. Коляды «Театр» / Е. А. Тетерина // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 384. – С. 32–36. – DOI: 10.17223/15617793/384/5.

Холл, Дж. Даная / Дж. Холл // Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М. : АСТ, 2004. – С. 179–180.

Щербакова, Н. Г. Театральный феномен Николая Коляды : дис. ... канд. искусствоведения / Щербакова Н. Г. – СПб. : [б. и.], 2013. – 213 с.

Якушева, Л. А. Философия коммунальной жизни: Н. Коляда, В. Дурненков / Л. А. Якушева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 179–184.

Heffernan, J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / J. A. W. Heffernan. – Chicago : The University of Chicago Press, 2004. – 249 p.

Rajewsky, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. O. Rajewsky // *Intermedialités*. – 2005. – № 6. – P. 43–64.

## References

Andronov, S. A. (1978). *Rembrandt Kharmens Van Reyn* [Rembrandt Harmenszoon Van Rijn]. Moscow, Znaniye. 112 p.  
Belyaeva, K. S. (2015). Fenomen rossiyan – «shestidesyatnikov»: popytka identifikatsii [The Phenomenon of Russians – “Sixtiers”: An Attempt at Identification] In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. No. 3 (65), pp. 65–70.

Bochkareva, N. S. (1995). Obrazy proizvedeniy visual'nykh iskusstv v romanticheskoy novelle [Images of the Works of Visual Arts in Romantic Short Story] In *Problemy metoda i poetiki v zarubezhnoy literature XIX–XX : mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov*. Perm, Permskii universitet, pp. 23–37.

Bochkareva, N., Zagorodneva, K. (2018). Portret zheny khudozhnika kak ekfrasticheskaya model' [Portrait of the Painter's Wife as an Ekphrastic Model] In Avtukhovich, T. (Ed.). *Teoriya i istoriya ekfrasisa. Itogi i perspektivy izucheniya : kollektivnaya monografiya*. Siedlce, pp. 262–274.

Dubrovina, I. V. (2014). *Funktsionirovaniye sentimentalistskikh kodov v poetike sovremennoy dramy: na materiale dramaturgii Nikolaya Kolyady* [Functioning of Sentimentalistic Codes in the Poetics of Modern Drama: Based on the Material of Nikolai Kolyada's Dramaturgy]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 261 p.

Ganin, V. N., Lukov, V. A., Chernozemova, E. N. (2018) *Istoriya zarubezhnoy literatury XVII–XVIII vekov* [History of Foreign Literature of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]. Moscow, Yurait. 265 p.

Goryunov, D. V., Zagorodneva, K. V. (2019). Religiozniy ekfrasis v p'ese N. Kolyady «Kartina» [Religious Ekphrasis in the Play by N. Kolyada "The Picture"] In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i filologiya*. Vol. 29, issue 6, pp. 1052–1056.

Got'ye, T. (1991). *Zolotoye rumo* [Golden Fleece] / transl. by N. Gnedinoy (M. Nadezhdina). In Got'ye, T. *Dva aktera na odnu rol'*. Moscow, Pravda, pp. 145–190.

Hall, J. (2004). *Danaya* [Danaë]. In *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve*. Moscow, AST, pp. 179–180.

Kanarskaya, Ye. I. (2019). Dvoemirie v hudozhestvennoy sisteme N. V. Kolyady [Double-world in N.V. Kolyada's artistic system]. Dis. ... kand. filol. nauk. Nizhniy Novgorod. 276 p.

Kirilenko, N. N. (2019). Noveyshaya komediya (spetsifika zhanra) [The Latest Comedy (Specifics of the Genre)]. In *Novyy filologicheskii vestnik*. No. 3 (50), pp. 63–75. DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00060.

Kolyada, N. (1993). Kanot'ye [The Boater Hat/Kanotye]. In *Sovremennaya dramaturgiya*. No. 1, pp. 3–34.

Kutyayeva, U. S. (2013) *Fenomen pretsedentnosti v dramaturgii N.V. Kolyady v sotsiokul'turnom i funktsional'nom aspektakh* [The Phenomenon of Precedence in the Dramaturgy of N.V. Kolyada in Sociocultural and Functional Aspects]. Dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg. 254 p.

Kusnetsov, Yu. I. (1970). *Zagadka «Danai»*. K istorii sozdaniya kartiny Rembrandta [The Mystery of "Danaë". To the History of Creation of Rembrandt's Picture]. Leningrad, Iskusstvo. 90 p.

Kuznetsov, Yu. I. (1969). *Rembrandt. «Danaya»: problemy syuzheta i proobraza, istoriya sozdaniya kartiny* [Rembrandt's Danaë: The Problems of the Plot and the Prototype: The History of Creation of the Picture] Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Leningrad. 145 p.

Lazareva, E. Yu. (2010). *Osobennosti khudozhestvennogo mira N. Kolyady v kontekste iskanii dramaturgii 1980–1990-kh gg.* [Specific Features of N. Kolyada's Artistic World in the Context of the Search for Dramaturgy in the 1980–1990s]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 185 p.

Leonov, L. (1983). *Obyknovennyi chelovek* [The Ordinary Man]. In Leonov, L. *Sobranie sochinenii, in 10 vols*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 7, pp. 377–460.

Levitin, E. S. (1956). Rembrandt. Danaya [Rembrandt. Danaë]. In Vipper, B. R. (Ed.). *Vystavka proizvedenii Rembrandta i yego shkoly v svyazi s 350-letiyem so dnya rozhdeniya: putevoditel'*. Moscow, Iskusstvo, pp. 1–4.

Leiderman, N. L. (1997). *Dramaturgiya Nikolaya Kolyady: kriticheskii ocherk* [Dramatic Art of Nikolai Kolyada: A Critical Essay]. Kamensk-Uralsky, Kalan. 160 p.

Leiderman, N. (1999). Marginaly Vechnosti, ili Mezhdz «chernukhoy» i svetom [Marginals of Eternity, or Between the "Darkness" and the Light]. In *Sovremennaya dramaturgiya*. No. 1, pp. 162–170.

Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Символика картин в пьесе Н. Коляды «Канотье»

- Motorin, S. N. (2015). Vampilovskie traditsii v dramaturgii N. Kolyady [Vampilov Traditions in the Dramaturgy of N. Kolyada]. In *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina*. No. 1 (46), pp. 93–103.
- Naumova, O. S. (2009). *Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii kontsa XX – nachala XXI vv.: na primere tvorchestva N. Kolyady i E. Grishkovtza* [Forms of Expression of the Author's Consciousness in the Dramaturgy of the Late 20<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Centuries: On the Example of Creativity of N. Kolyada and E. Grishkovtsets]. Dis. ... kand. filol. nauk. Samara. 205 p.
- Prokhorov, B. B., Gorshkova, I. V. (1999). Krizisy obtzestvennogo zdorov'ya v Rossii i SSSR v XX veke [Public health crises in Russia and USSR in the 20th century] In *Mir Rossii*. No. 4, pp. 125–137.
- Rouzend, D. (2005). *Titsian* [Titian] / transl. by E. Grechana. Moscow, Astrel, AST. 176 p.
- Sal'nikova, E. (1995). V otsutstvie nesvobody i svobody [In the Absence of Unfreedom and Freedom]. In *Sovremennaya dramaturgiya*. No. 1–2, pp. 202–215.
- Sidorova, A. G. (2006). *Intermedial'naya poetika sovremennoy otechestvennoy prozy (literatura, zhivopis', muzyka)* [Intermedial Poetics of Modern Russian Prose (Literature, Painting, Music)]. Dis. ... kand. filol. nauk. Barnaul. 218 p.
- Smirnova, I. A. (1987). *Titsian* [Titian]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo. 165 p.
- Sokolyanskiĭ, A. (1995). Shablony skloki i lyubvi [Patterns of Squabbles and Love]. In *Novyy mir*. No. 8, pp. 219–220.
- Starchenko, E. V. (2005). P'esy N.V. Kolyady i N.N. Sadur v kontekste dramaturgii 1980–90-kh godov [Plays by N.V. Kolyady and N.N. Sadur in the Context of the Dramaturgy of the 1980–90s]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 213 p.
- Starova, E. A. (2015). Dramaturgiya Nikolaya Kolyady kak sverkhkhtekstovoe edinstvo [Dramatic Art of Nikolai Kolyada as a Supertext Unity]. Dis. ... kand. filol. nauk. Samara. 174 p.
- Takho-Godi, A. (1980). Danaya [Danaë]. In Tokarev, S. A. (Ed.). *Mify narodov mira*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 1, p. 351.
- Shcherbakova, N. G. (2013). *Teatral'nyi fenomen Nikolaya Kolyady* [Theatrical Phenomenon of Nikolai Kolyada]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saint Petersburg. 213 p.
- Teterina, E. A. (2014). Transformatsiya traditsionnogo toposa teatra kak sredstvo realizatsii motiva igry v p'yese N. Kolyady «Teatr» [Transformation of the Traditional Topos of the Theater as a Means of Realization of the Motive of Game in the Play “Theater” by N. Kolyada]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 384, pp. 32–36.
- Verbitskaya, G. Ya. (2002). *Traditsii poetiki A.P. Chekhova v sovremennoi otechestvennoi dramaturgii 80–90-kh godov (P'esy N. Kolyady v chekhovskom kontekste)* [Traditions of Poetics of A.P. Chekhov in Contemporary Russian Dramatic Art of the 80–90s (Plays by N. Kolyada in the Chekhov Context)]. Ufa. 28 p.
- Vlasov, V. G. (2005). *Novyy entsiklopedicheskiĭ slovar' izobrazitel'nogo yazyka : v 10 t.* [New Encyclopedic Dictionary of the Visual Language, in 10 vols.]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika. Vol. 3. 752 p.
- Yakusheva, L. A. (2017). Filosofiya kommunal'noi zhizni: N. Kolyada, V. Durnenkov [Philosophy of Communal Life: N. Kolyada, V. Durnenkov]. In *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. No. 1, pp. 179–184.
- Zagorodneva, K. V., Bochkareva, N. S. (2017). *Ekfrasis v sovremennoi drame* [Ekphrasis in Modern Drama]. Perm, Permskiy gosudarstvennyy institut kul'tury. 108 p.
- Zharskiĭ, Ya. S. (2015). *P'esy Nikolaya Kolyady: dokumental'nost' kak priyem* [Plays of Nicholas Kolyada: Documentary Narration as a Method]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg. 24 p.
- Zhurcheva, O. V. (2009). *Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v russkoi drame XX veka* [Forms of Expression of Author's Consciousness in Russian Drama of the 20th Century]. Dis. ... d-ra filol. nauk. Samara. 485 p.
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press. 249 p.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialités*. No. 6, pp. 43–64.

#### Данные об авторах

Бочкарева Нина Станиславна – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь, Россия).  
Адрес: 614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.  
E-mail: nsbochk@mail.ru.

Загороднева Кристина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Пермский государственный институт культуры (Пермь, Россия).

Адрес: 614990, Россия, г. Пермь, ул. Газеты Звезда, 18.  
E-mail: zagor-kris@yandex.ru.

#### Author's information

Bochkareva Nina Stanislavna – Doctor of Philology, Professor, Professor of Department of World Literature and Culture, Perm State National Research University (Perm, Russia).

Zagorodneva Kristina Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Humanities Disciplines, Perm State Institute of Culture (Perm, Russia).