

УДК 821.161.1.09-2:771.5  
doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120

## ФОТОЭКФРАСИС В ПЬЕСЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ЧЕМОДАН ЧЕПУХИ, ИЛИ БЫСТРО ХОРОШО НЕ БЫВАЕТ»

**Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

SPIN-код: 5691-5020

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

ResearcherID: P-2300-2016

**Кристина Владимировна Загороднева**

к. филол. н., доцент кафедры филологии

Пермский государственный институт искусства и культуры

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

SPIN-код: 8509-2609

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

ResearcherID: S-1355-2017

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

*Бочкарева Н. С., Загороднева К. В.* Фотоэкфрасис в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 4. С. 113–120. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120

**Please cite this article in English as:**

Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. Fotoekfrasis v p'ese L. Petrushevskoy «Chemodan chepukhi, ili Bystro khorosho ne byvaet» [Photoekphrasis in *The Suitcase of Nonsense, or Quickly Done Cannot Be Well Done* by L. Petrushevskaya]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2017, vol. 9, issue 4, pp. 113–120. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-113-120 (In Russ.)

В статье анализируются природа и функции фотографического экфрасиса в ранней пьесе-сказке Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает» (1975). Ставятся вопросы взаимодействия литературы и фотографии, фотографии в литературе, фотоэкфрасиса в драме и его театральной интерпретации. Подтверждается креативный потенциал фотографического дискурса. Доказывается, что в пьесе «Чемодан чепухи» проявились программные черты поэтики Петрушевской, близость автору героев-«творцов» (фотографа, портного и волшебницы). Делается вывод о том, что в анализируемой пьесе фотоэкфрасис развернуто представлен только в диалогах первой картины и выполняет прежде всего экспозиционную и метатеатральную функции. С его помощью вводятся и характеризуются главные и второстепенные персонажи, создается ситуация абсурдных превращений, появляются игра слов и клоунада. Комическая рефлексия процесса фотографирования, деятельности фотографа, миметической природы фотографии и ее функций обнаруживает конфликт видимости и сущности. Визуализация метафоры в предметах и действиях и вербализация последних в ремарках, монологах и диалогах создают неисчерпаемые возможности интермедийной игры и интерпретации для режиссера и читателя / зрителя.

**Ключевые слова:** фотография в литературе; экфрасис; экспозиция; миметический; пьеса-сказка; фотодрама; метатеатральность.

Фотография часто вызывала острое неприятие и недоверие у поэтов и художников с самого ее возникновения. Например, Ш. Бодлер в «Салоне 1859 г.» писал: «Фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек, и вследствие этого всеобщее увлечение ею не только приобрело характер ослепления и слабоумия, но было окрашено неким злорадством» [Бодлер 1986: 189]. С другой стороны, литература и искусство второй половины XIX в., в частности викторианская культура, ориентировались на объективность, документальность, детализацию, наблюдение, визуальность, что способствовало распространению фотографии [Straub 2015: 161–163]. Фотографы и фотографии появляются уже в романах и рассказах Н. Готорна, Г. Джеймса, Т. Гарди и др. [idid.: 163–169].

В XX столетии споры о принадлежности фотографии к искусству не только не прекратились, но и получили философскую интерпретацию [Беньямин (1931) 2013; Барт (1980) 1997; Сонтаг (1973–1977) 2013; Савчук (2005) 2015]. Соединяющие текст и фотографию документальные книги 1937–1941 гг. с наибольшей полнотой, выразительностью и наглядностью отразили состояние Великой депрессии в США и сравниваются с реалистическими романами этого периода [Voger 2015: 173]. Несмотря на непосредственное и опосредованное присутствие фотографий в художественной литературе на протяжении всего XX в., исследователи говорят об особом распространении этого феномена в романе на рубеже XX–XXI вв. [Fjellestad 2015: 193; Судленкова 2015: 97–98]. С середины XX в. появляется фотороман, близкий комиксу и кинороману [Baetens 2015: 219] и принципиально отличающийся, на наш взгляд, от романа с фотографиями и фотозкфрасисом.

Так же вызывает спор отнесение фотографии в литературе к экфрасису, т. е. само понятие фотозкфрасиса. В одном из последних коллективных изданий по интермедальности фотография в литературе вынесена в отдельную главу, следующую после главы об экфрасисе [Handbook of Intermediality 2015: 156–239]. Вместе с тем в монографии С. Чика фотография в поэзии XX в. органично включается в изучение экфрасиса в литературе вообще [Cheek 2010: 142–162].

Для Дж. Хеффернана и других исследователей главным является то, что объектом экфрасиса должно быть визуальное изображение, которое получает вторичную (вербальную) репрезентацию [Heffernan 2004: 3]. Фотография как раз подчеркивает миметические свойства изображи-

тельных искусств и литературы, особенно ценные для реалистической эстетики. Миметическая природа фотографии проявляется уже в самом процессе фотографирования, в непосредственной направленности объектива на объект изображения, но именно она ставится под сомнение в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает» (1975) [Петрушевская 1989: 331–353].

В этой ранней детской пьесе-сказке проявились основные черты поэтики Петрушевской: «процесс фантазмагорического синтеза, торжествующий в своем упоенном сочинительстве» [Тименчик 1989: 395], «карнавал взаимонепонимания» [там же: 394], «парадоксальное отрицание видимого сущим» [Максимова 1982: 223], «метонимический тип построения образа мира» [Меркотун 2009: 7], «нелинейность ситуации выбора» [там же: 8], «метатеатральность» [Кубасов 212: 168–180], бесконечные разговоры при отсутствии действия [Одесская 2009: 183], «поэзия абсурда» и др. Сегодня Людмила Петрушевская «играет в собственном театрике “Кабаре одного автора”», «поет лучшие песни XX века в собственных переводах», «исполняет рэп», «делает картонных кукол», «самостоятельно рисует мультфильмы в “Студии ручного труда”» и мастерит «фантастические шляпы, без которых не выходит на сцену» [Новикова 2016: 198], т. е. больше всего напоминает героев своей пьесы-сказки – фотографа, портного и волшебницу. По мнению М. И. Громовой, колдовство волшебницы заставляет «нерадивого портного» и «ленивого фотографа» «относиться к делу серьезно» [Громова 2007: 175]. Однако дидактика второй части названия пьесы не такая прямолинейная, и не столько волшебница, сколько портной своими костюмами ограничивает «вредные» действия персонажей. «Сказочный опыт» (или «творческая лаборатория, в которой испытывались разные формы драмы») пригодился Петрушевской для того, чтобы «не принимать реальность за абсолютную необходимость» [Строева 1986: 226].

В пьесе «Чемодан чепухи, или Быстро хорошо не бывает», в отличие от фотодрамы, экфрасис фотографии представлен только в первой картине. С. П. Лавлинский и В. Я. Малкина принципиально отделяют фотодраму от фоторомана и определяют ее как «композиционно-речевую форму современной пьесы, основной принцип которой – миметическая презентация в сценическом хронотопе перформативной последовательности мизансцен “внешнего” и / или “внутреннего” действия, имеющих подчеркнуто визуальные фотоанalogии. Предполагается, что оно (дей-

ствие) в той или иной мере связано с “фотоэлементами”, проявляющимися в сюжетной структуре (начальной и финальной ситуациях, визуальных мотивах), системе персонажей, вставных компонентах (литературных, музыкальных, собственно фотографических), репликах, ремарках и т. п.» [Лавлинский 2015: 408]. Классическим образцом фотодрамы для исследователей стала пьеса современного драматурга Александра Струганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый». Кроме того, участники кафедрального семинара «Визуальное в литературе» осуществили собственный проект создания фотодраматических текстов [Двойная экспозиция 2016].

Своими пьесами они дали импульс новой научной рефлексии фотодрамы. По словам А. Синицкой, «Фотодрама – это, разумеется, не строгий жанр, а “композиционно-речевая форма”, специфический конструкт текста, который обеспечивает вербальную презентацию визуально-перформативного жеста, адресованного читателю-зрителю и создающего коммуникативные условия присутствия адресата» [там же: 126]. Этот «конструкт», по мнению А. Маркова, реализуется в разных жанрах: «Все эти жанры фотографичны в том смысле, что исходный литературный опыт не перерабатывается по каким-то правилам и не эксплуатируется, но останавливается на миг, с удивлением перед тем, насколько это сильный материал, – и оказывается, что сказать об этом удивлении не менее важно, чем о содержании своего и чужого опыта» [там же: 124]. Как пишет А. Павлов, «ослабление значимости внешнесобытийного ряда, по-видимому, можно считать одним из свойств поэтики фотодрамы» [там же: 137].

«Чемодан чепухи», созданный за сорок лет до проекта РГГУ, подтверждает это предположение. Хотя в пьесе Петрушевской основными «драматургическими скрепами» [Зелинский 2002: 204] являются не фотографии, а костюмы – необычная одежда, которую шьет портной для героев, выявляющая сущность персонажей и их поступков и одновременно ограничивающая и исправляющая их. Тем не менее мы проанализируем экфрасис фотографий, предвосхищающий в экспозиции «клоунаду» (переодевания) основного действия. Цель статьи – выявить особенности создания и функции фотоэкфрасиса в пьесе-сказке Петрушевской.

Уже первая ремарка носит двойственный характер, подключающий разные регистры восприятия. «Фотография. За столом сидит фотограф и пишет» [Петрушевская 1989: 332]. Первое слово может означать и фотографию, на которой изоб-

ражен пишущий фотограф. И, что потом становится более очевидным, помещение, в котором фотографируют. Такое помещение как место действия первой картины в любом случае предполагает наличие фотографий. Согласно другим ремаркам персонажи часто «всовываются» и «высовываются», как будто в отверстия нарисованной картины-декорации, которую часто использовали фотографы в своих салонах. Необычный характер последующих описаний фотографий не исключает возможности сценической интерпретации первой ремарки как фотографии (по аналогии с текстом в тексте), т. е. все действие происходит как бы на фотографии, что подчеркивает его статичность.

Тем более странно, что фотограф не фотографирует, а пишет. Возможно, он, как автор, наблюдает и записывает (документирует) то, что происходит, т. е. пишет пьесу, которую читатель / зритель читает / смотрит. Поэтика абсурда доводит театральную условность до логического завершения, выводит театр за границы возможного поддержания иллюзии реальности, поэтому театральная саморефлексия («метатеатральность») здесь выражена особенно ярко: «эта “сшитость”, откровенная сочиненность сценических фигур особенно наглядна в детских пьесах писательницы, и, пожалуй, в этом главная педагогическая функция этих пьес – они приобщают к процессу сочинения, творения театра» [Тименчик 1989: 395].

Фотограф не только не фотографирует, а, как выясняется, пишет письмо родственникам о том, что происходит (точнее – не происходит) на сцене, но и визуализирует (буквально понимает) метафору «Фотограф щелкает, и птичка вылетает» (Б. Окуджава, 1970), пытаясь найти в фотоаппарате птичку, которая должна вылететь: «Как я и ожидал, работа фотографа очень простая. Говоришь: “Сейчас вылетит птичка” – и нажимаешь на крючок. Однако в настоящее время птичка почему-то не вылетает, видимо, мне достался неисправный фотоаппарат. Я уже смотрел там внутри, но никаких птичек не нашел» [Петрушевская 1989: 332]. И далее: «Я уже писал вам, что птичка не вылетает. Вчера я целый день выгонял ее. Вечером пришли соседи, что напишут жалобу, что я целый день стучу палкой. Я им ответил, что не ваше дело, я стучу палкой по своему фотоаппарату, а не по вам... (зачеркивает) не по вас (зачеркивает), не по всех вам...» [там же: 333]. Второй отрывок из письма взят в кавычки и находится внутри реплики фотографа, что подчеркивает его вставной характер (текст в тексте). В письме детально и подробно

(как на серии фотографий) описываются (вербализируются) действия фотографа с фотоаппаратом, напоминающие, в свою очередь, настоящую клоунаду.

Процесс вербализации этих действий подчеркивается трудностями орфографии, которые тоже выполняют функцию «остранения» фотографии. В диалоге фотографа с портным, как и в монологах фотографа, обсуждается написание разных слов, хотя акцент делается на слове «птичка». Комический эффект усиливается, когда визуализация метафоры «птичка вылетает» переводится в другой (пищевой) регистр, не связанный с фотографированием: «Дорогой папа! Пришли мне птичку для работы. Лучше всего курочку. А также пришли мне девяносто штук яиц, а то масло у меня кончилось, потому что колбасу я съел» [Петрушевская 1989: 332]. Разрыв причинно-следственных связей, как и пропуск слов, усиливает «карнавал взаимонепонимания». Миметическая природа фотографии иронически рефлексивируется через сравнение ее с зеркалом:

Фотограф. Повесишь фотографию и будешь перед ней бриться.

Портной. Да у меня зеркало есть.

[там же: 333]

Такой же словесной игрой и логическими парадоксами сопровождается разговор о назначении фотографии:

Портной. Давай фотографируй на добрую память.

Фотограф (*насторожившись*). На добрую не фотографируем.

Портной. Ну, давай тогда просто на память.

Фотограф. А такую фотографию ты не возьмешь сам. Выбросишь.

Портной. Почему? Возьму.

Фотограф. Возьмешь? Тогда бери сейчас.

Портной. Где?

Фотограф. А вон там. В мусорном ящике.

Портной. Почему в мусорном ящике?

Фотограф. А заказчик получит фотографию и сразу спрашивает – где у вас тут мусорный ящик? Я никому не отказываю. Ну, посмотри, поройся, все равно у меня все одинаково выходит.

[Петрушевская 1989: 332]

Комический эффект возникает в результате нарушения традиционных представлений о фотографии, ее свойствах и назначении. Более того, нетрадиционная логика персонажей кажется более привлекательной. Портной видит красоту на испорченных фотографиях, и его живое воображение, усиленное голодом, воздействует на восприятие самого фотографа, выраженное с присущей последнему псевдопрофессиональной демагогией (сравните восприятие Ником фотографии Мак-Ки в романе Ф. С. Фицджеральда: вме-

сто портрета женщины в шляпе он видит курицу на окутанной туманом скале [Бочкарева, Майшева 2017: 150]). Экфрасис фотографий превращается в пьесе Петрушевской в словесную игру, где легко подменяют друг друга не только слова, но и объекты изображения:

Портной. Гляди, красиво как!

Фотограф. Смеешься?

Портной. Гляди: два таких кружочка, один на другой наехал. Это что?

Фотограф. А, это я яичницу сфотографировал, случайно получилось, не туда навел, не на клиента, на сковородку.

Портной. Слушай, ничего получилось. Яичница была глазунья? Желток на желток разлился. (Облизывается.)

Фотограф. Это в фотографии называется наплыв.

Портной. Давай я это возьму, у себя на кухне повешу. А то я уже забыл, как яичница выглядит.

Фотограф. Нет, нет, это мне нужно самому. Давай сюда обратно. Ишь какой! Лучшую работу берет... Она у меня выставочная. (Всматривается.) Нет! Это не яичница.

Портной. Как же не яичница. Вылитая яичница. Сковорода. Желток попал на желток, растекся немножко (Облизывается.)

Фотограф. Это не яичница. Это я одного профессора фотографировал. Он в очках был.

Портной. Немного сдвинутый получился.

Фотограф. А у меня всегда со сдвигом выходит.

[Петрушевская 1989: 334]

Фотографические термины «наплыв», «сдвиг» переносятся на объект (яичницу, профессора), чьи изображения взаимозаменяются. Ремарки, обозначающие характерные жесты персонажей («Всматривается» между двумя «Облизывается»), подчеркивают комический эффект. Кроме того, вариативные повторы, напоминающие отражения в искривленных зеркалах, усиливают особую «музыкальность» разговорной речи персонажей. Следующий экфрасис фотографий в диалоге фотографа с волшебницей, как эхо (вариативно-контрастный повтор), подхватывает и продолжает предыдущий:

Волшебница. Ну как же, я еще у вас со сдвигом получилась.

Фотограф. Этого у нас не бывает. А! Вспомнил. Один раз было. Тогда еще, помнится, птичка не вылетела. Вот ваш снимок.

Волшебница. Это не мой.

Фотограф. Берите, берите, другого нет.

Волшебница. У меня ведь был бантик, где он?

Фотограф. А вон он, со стороны спины. Сбоку. Видите?

Волшебница. И потом, у меня ведь два уха, а тут четыре.

Фотограф. Ну да, ну да, четыре уха, сбоку бантик. Это вы.

Волшебница. Это не я! Я не лысая!

Фотограф. Да почему же не лысая?

Волшебница. Да потому что я в парике! Ясно? Если бы без парика, тогда другое дело, а я нарочно ношу парик, чтобы никто ничего не подумал.

Фотограф. Или вы берете с лысиной и с ушами, или...

Волшебница. Что – или?

Фотограф. Приходите-ка через сорок дней, подберем еще.

Волшебница. Я ведь тебя сейчас в морковку превращу, ты знаешь это?

[Петрушевская 1989: 335]

Через сказочный мотив превращения волшебница объединяется с другими героями – фотографом и портным, которые тоже «превращают» своих клиентов в кого-то другого, точнее, как в процитированном только что диалоге, вольно или невольно выявляют их истинный облик. Но на этом экфрасис фотографии в пьесе не заканчивается. Напоследок герои обсуждают отсутствующую фотографию, хотя и предыдущие, где «один кружок на другой наехал» и «четыре уха и сбоку бантик», довольно сложно представить непосредственно визуально (сценически), а не только вербально.

Фотограф. А... вспомнил. Я вашу фотографию, по-моему, отдал одному человеку.

Волшебница (живо). Кому?

Фотограф. Да одному тут разбойнику.

Волшебница. Ему что... на память?

Фотограф. Вроде того.

Волшебница (в нос). Ему что... сильно понравилось?

Фотограф. Не в том дело. Он ко мне пристал с ножом к горлу, говорит, сними на паспорт. Так прямо умолял, сам нож держит, сам плачет. Мне, говорит, сходство не важно, только чтобы не забрали.

Волшебница. Но я ведь на него совсем не похожа! Я красивая женщина, а он разбойник!

Фотограф. Все правильно, но он-то ведь одноглазый.

Волшебница. А я?

Фотограф. А вы получились тоже. Глаз зашел за глаз, бровь за бровь, ноздря в ноздю, зуб за зуб.

Волшебница. При чем тут зубы?

Фотограф. Вы уже забыли, а я все как сейчас помню. Вы улыбнулись.

Волшебница. Улыбнулась!

Фотограф. И получилось шестьдесят четыре зуба. Как у крокодила. Но он взял, ему было некуда деваться, мне тоже. Аппарат как раз был неисправный. Не фотографировал.

Волшебница. Ну, снимите меня еще раз!

Фотограф. Не могу. Вы не перефотографируемые.

Волшебница. Просто вы не умеете!левой ногой все делает, понимаешь...

[Петрушевская 1989: 335–336]

В этом экфрасическом диалоге экспозиционно предвосхищается не только появление в третьей картине новых героев – разбойников, но и будущее раскрытие портным сущности «безрукого» фотографа через его одежду. Выражение «левой ногой» во второй картине буквально визуализируется в костюме («бархатная блуза с бантиком»), который портной шьет фотографу («У фотографа рукава блузы кончаются валенками»). В диалогах фотографа с волшебницей проясняется смысл этого костюма:

Волшебница. Вы помните, фотограф, вы говорили, что у вас точная рука?

Фотограф. У меня? Точная.

Волшебница. А что же вы меня тогда сфотографировали так? Так неточно? Так небрежно? Как будто левой ногой снимали?

<...>

Фотограф. Я что теперь, четвероногое? Как же я буду снимать?

Волшебница. Так же, как раньше, левой ногой.

[Петрушевская 1989: 339–340]

Но неслучайно «безрукий» фотограф сопровождает «безголового» кассира. Как и у портного, у фотографа есть воображение, которое отчасти компенсирует недостаток ума и элементарных знаний. В основном на «сочинениях» фотографа держится первая картина, неизменно вызывая смех читателей / зрителей.

Таким образом, в пьесе Петрушевской фотоэкфрасис развернуто представлен в диалогах первой картины и выполняет прежде всего экспозиционную и метатеатральную функции. С его помощью вводятся и характеризуются главные и второстепенные персонажи, создается ситуация абсурдных превращений, появляются игра слов и клоунада. Комическая рефлексия процесса фотографирования, деятельности фотографа, миметической природы фотографии и ее функций обнаруживает конфликт видимости и сущности. Визуализация метафоры в предметах и действиях и вербализация последних в ремарках, монологах и диалогах создают неисчерпаемые возможности интермедальной игры и интерпретации для режиссера и читателя / зрителя.

### Список литературы

*Барт Р.* Camera Lucida. Комментарии к фотографиям / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 221 с.

*Беньямин В.* Краткая история фотографии / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс; Айрис, 2013. 144 с.

*Бодлер Ш.* Современная публика и фотография // Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика;

послесл. В. Мильчиной. М.: Искусство, 1986. С. 186–190.

Бочкарева Н. С., Майшева К. А. Функции фотографии в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 48. С. 143–157. doi 10.17223/19986645/48/10.

Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, Наука, 2007. 368 с.

Двойная экспозиция: фотодрамы / сост. и ред. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». М.: РГГУ; ООО «Буки Веди», 2016. 145 с.

Зелинский Я. «Беатрикс Ченчи» Словацкого как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе. М.: МИК, 2002. С. 199–210.

Кубасов А. В. Метатеатральность в пьесе Л. С. Петрушевской «Квартира Коломбины» // Литература и театр: модели взаимодействия. Челябинск, 2012. С. 168–180.

Лавлинский С. П. Фотодрама: художественная структура и креативно-проектный потенциал // Диалог согласия: сб. науч. ст. к 70-летию В. И. Тютюпы / под ред. О. В. Федудиной и Ю. Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 404–412.

Макимова В. Судьба первых пьес // Современная драматургия. 1982. № 2. С. 212–224.

Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 24 с.

Новикова С. Людмила Петрушевская: «Сцена – это волшебство!» // Современная драматургия. 2016. № 4. С. 198–200.

Одесская М. Отец и безотцовщина в драматургии Чехова, Вампилова и Петрушевской // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 180–183.

Петрушевская Л. Три девушки в голубом: сб. пьес. М.: Искусство, 1989. 399 с.

Савчук В. В. Философия фотографии. 2-е изд. СПб.: Академия исследований культуры, 2015. 335 с.

Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

Строева М. Мера откровенности: Опыт драматургии Людмилы Петрушевской // Современная драматургия. 1986. № 2. С. 218–228.

Судленкова О. А. Фотография как прием сюжетной организации литературного произведения // Судленкова О. А. Английская поэзия романтизма и современная проза: ст. разных лет. Минск, 2015. С. 97–103.

Тименчик Р. Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом: сб. пьес. М.: Искусство, 1989. С. 394–398.

Baetens J. The Photographic Novel // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P. 219–239.

Böger A. Twentieth-century American Literature and Photography // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P. 173–192.

Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester: Manchester University Press, 2010. 204 p.

Fjellestad D. Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P. 193–218.

Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. 691 p.

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

Straub J. Nineteenth-century Literature and Photography // Handbook of Intermediality / ed. G. Rippl. GmbH; Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P. 156–172.

## References

Barthes R. *Camera Lucida. Kommentarii k fotografijam* [Camera Lucida. Comments on photos]. Transl. from French by M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Press, 1997. 221 p. (In Russ.)

Benjamin W. *Kratkaya istoriya fotografii* [Short History of Photography]. Transl. from German by S. Romashko. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 144 p. (In Russ.)

Baudelaire Ch. *Sovremennaya publika i fotografiya* [The Modern Public and Photography]. Transl. from French by N. Stolyarov and L. Lipman. Moscow, Iskustvo Publ., 1986, pp. 186–190. (In Russ.)

Bochkareva N. S., Maysheva K. A. Funktsii fotografii v romane F. S. Fitzsgeral'da «Velikiy Getsbi» [Functions of a Photograph in F. S. Fitzgerald's The Great Gatsby] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Tomsk State University Journal of Philology], 2017, issue 48, pp. 143–157. doi: 10.17223/19986645/48/10 (In Russ.)

Gromova M. I. *Russkaya dramaturgiya kontsa 20 – nachala 21 veka* [Russian Drama of the End of the 20th – Beginning of the 21st Centuries]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2007. 368 p. (In Russ.)

*Dvoynaya ekspozitsiya: fotodramy* [Double Exposure: Photodramas]. Comp. and ed. by S. P. Lavlinsky, V. Ya. Malkina. Seminar “The Visual in Literature”. Moscow, Russian State University for the Humanities Press, ООО «BukiVedi» Publ., 2016. 145 p. (In Russ.)

Zelinsky Ya. «Beatrics Chenchi» Slovatskogo kak ekfrasticheskaya drama [“Beatrice Cenci” by Słowacki as an ekphrastic drama]. *Ekfrasis v russkoy literature* [Ekphrasis in Russian Literature]. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 199–210. (In Russ.)

Kubasov A. V. Metateatral’nost’ v p’ese L. S. Petrushevskoy «Kvartira Kolombiny» [Metatheatricality in L. S. Petrushevskaya’s Play *Colombina’s Apartment*]. *Literatura i teatr: Modeli vzaimodeystviya* [Literature and Theatre: the Models of Interaction]. Chelyabinsk, 2012, pp. 168–180. (In Russ.)

Lavlinsky S. P. Fotodrama: khudozhestvennaya struktura i kreativno-proektnyy potentsial [Photodrama: Artistic Structure and Creative Project Potential]. Ed. by O. V. Fedunina, Yu. L. Troitskiy. *Dialog soglasiya: sb. nauch. st. k 70-letiyu V. I. Tyupy* [Dialogue of Agreement: a collection of scientific articles to the 70<sup>th</sup> anniversary of V. I. Tiupa]. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 404–412. (In Russ.)

Maksimova V. Sud’ba pervykh p’es [The Fortune of the First Plays]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1982, issue 2, pp. 212–224. (In Russ.)

Merkotun E. A. *Poetika odnoaktnoy dramaturgii L. S. Petrushevskoy*. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk [Poetics of One-Act Drama by L. S. Petrushevskaya. Abstract of Cand. philol. sci. diss.]. Ekaterinburg, 2009. 24 p. (In Russ.)

Novikova S. Lyudmila Petrushevskaya: “Stsena – eto volshebstvo” [Lyudmila Petrushevskaya: The Stage is Magic]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 2016, issue 2, pp. 198–200. (In Russ.)

Odesskaya M. Otets i bezotsovshchina v dramaturgii Chekhova, Vampilova i Petrushevskoy [Father and Fatherlessness in Plays by Chekhov, Vampilov and Petrushevskaya]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 2009, issue 1, pp. 180–183. (In Russ.)

Petrushevskaya L. *Tri devushki v golubom: Sbornik p’es* [Three Girls in Blue: Playbook]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 399 p. (In Russ.)

Savchuk V. V. *Filosofija fotografii* [Philosophy of photography]. St. Petersburg, Academy of Cultural Studies Publ., 2015. 335 p. (In Russ.)

Sontag S. *O fotografii* [On photography]. Transl. from English by V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.)

Stroeveva M. Mera otkrovennosti. Opyt dramaturgii Ludmily Petrushevskoy [The Measure of Confidence. The experience of Ludmila Petrushevskaya’s drama]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1986, issue 2, pp. 218–228. (In Russ.)

Sudlenkova O.A. *Angliyskaya poeziya romantizma i sovremennaya proza: stat’i raznykh let* [English poetry of romanticism and modern prose: articles of different years]. Minsk, MSLU Press, 2015, pp. 97–103. (In Russ.)

Timenchik R. Vvedenie v teatr Petrushevskoy [Introduction to Petrushevskaya’s Theatre]. *Petrushevskaya L. Tri devushki v golubom: Sbornik p’es* [Three Girls in Blue: Playbook]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 394–398. (In Russ.)

Baetens J. The Photographic Novel. *Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. GmbH, Berlin; Boston: De Gruyter, 2015, pp. 219–239. (In Eng.)

Böger A. Twentieth-century American Literature and Photography. *Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. GmbH, Berlin; Boston: De Gruyter, 2015, pp. 173–192. (In Eng.)

Cheeke S. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2010. 204 p. (In Eng.)

Fjellestad D. Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels. *Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. GmbH, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2015, pp. 193–218. (In Eng.)

*Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. GmbH, Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. 691 p. (In Eng.)

Heffernan J. A. W. *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 249 p. (In Eng.)

Straub J. Nineteenth-century Literature and Photography. *Handbook of Intermediality*. Ed. by G. Rippl. GmbH, Berlin / Boston: De Gruyter, 2015, pp. 156–172. (In Eng.)

**PHOTOEKPHRISIS IN *THE SUITCASE OF NONSENSE*,  
OR *QUICKLY DONE CANNOT BE WELL DONE* BY L. PETRUSHEVSKAYA**

**Nina S. Bochkareva**

**Professor in the Department of World Literature and Culture**

**Perm State University**

15, Bukireva st., Perm, 614990, Russian Federation. nsbochk@mail.ru

SPIN-code: 5691-5020

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

ResearcherID: P-2300-2016

**Kristina V. Zagorodneva**

**Associate Professor in the Department of Philology**

**Perm State Institute of Culture**

18, Gazety Zvezda st., Perm, 614000, Russian Federation. zagor-kris@yandex.ru

SPIN-code: 8509-2609

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

ResearcherID: S-1355-2017

The article studies the nature and functions of the photographic ekphrasis in L. Petrushevskaya's early fairy tale play *The Suitcase of Nonsense, or Quickly Done Cannot Be Well Done* (1975). The questions of interaction of literature and photography, photography in literature, photoekphrasis in the drama and its theatrical interpretation are considered. The creative potential of photographic discourse is confirmed. It is proved that the play under study reflects the basic features of Petrushevskaya's poetics and demonstrates the author's affinity for the heroes-“creators” (photographer, tailor and enchantress). The authors conclude that in the play photoekphrasis is only presented in the dialogues of the first scene, and it performs, first of all, expositive and metatheatrical functions. With its help, the main and supporting characters are introduced and characterized, the situation of absurd transformations is created, the wordplay and the clownery appear. The comic reflection of the process of photographing, the photographer's activity, the mimetic nature of photography and its functions reveals a conflict of visibility and essence. The visualization of the metaphor in objects and actions and the verbalization of the metaphor in remarks, monologues and dialogues create infinite possibilities for the intermedial play and interpretation for the director and reader / spectator.

**Key words:** photography in literature; ekphrasis; exposition; mimetic; fairy tale play; photodrama; metatheatricality.