

река – «стремительный поток», однако его встреча с тем, что лишено динамики, сравнивается с «лужей», которая осталась от полноводной реки. Лирический герой желал бы ошибиться, думая, что жизнь – это нескончаемое становление и развитие, однако сейчас он полон разочарования.

Обратимся к толковому словарю В. Даля:

- значение слова «**река**» ж. (от реять, течь, общего корня с речь?) – поток водный, проточная по земляному ложу вода, большего объема, чем речка и ручей.
- значение слова «**лужа**» ж. – лужица, калуга, калюжа, лыва, застойная вода, плоская яма, наполненная дождевою, снеговою водою.

Для В. Даля было важно учесть тот факт, что река по объему больше, чем «речка и ручей», что отражено в тексте И.Ф. Жданова: река – «большой» образ, которому уделено пристальное внимание.

Семантика стихотворений, представленная в работе, выявленная на лексическом и грамматическом уровнях, базирующаяся на понятии интериоризации, позволила проследить, насколько «эмоциональное насыщение пространства» пережито, «насколько в нем присутствует человек» [1, с. 146].

### Литература

1. Гаспаров М. Л. Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 139–149.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://gufo.me/dict/dal> (дата обращения: 05.05.22).
3. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov/%D1%81%D0%B8%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 16.04.22).

*В.О. Суханова  
Самарский университет, Самара, Россия  
Научный руководитель Л.Г. Тютелова*

### **ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ «АВТОР-ЧИТАТЕЛЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА У. ГИЦАРЕВОЙ)**

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению особенностей коммуникативных стратегий современного драматурга У. Гицаревой. Была рассмотрена одна из драм автора «Ты – Бог из машины». В ходе исследования было выявлено, что коммуникация с читателем/зрителем осуществляется посредством заглавия, эпиграфа, лексики, сюжета и формы драмы. Был сделан вывод, что подобные приёмы являются характерной чертой творчества автора и в целом активно применяются современными драматургами.

*Ключевые слова:* современная драматургия, коммуникативные стратегии, «автор-читатель».

Драма «Ты – бог из машины» была написана для постановки в театре и отсутствует в свободном для чтения доступе. Текст произведения для анализа прислала нам автор. Отсутствие изданного варианта пьесы связано с необычной формой драмы, а именно с ее постановкой на сцене. В постановке участвуют два актера, одна актриса и случайный зритель из зала. Выбор зрителя, который будет участвовать, происходит рандомно – выбирается случайный номер кресла (каждый раз разный), оно ставится на сцену, сюда и садится зритель, который купил билет с этим номером.

Игра со зрителем/читателем в этой пьесе начинается с заглавия. «Ты – бог из машины», оно вызывает ассоциации с античностью, где «*deus ex machina*» является как бы действующим лицом, неожиданно разрешающим проблемы главных героев. Происходит неожиданная развязка в ситуации, на которую воздействует фактор, раньше не имевший к ней отношения – в последний момент он спасает героев от неминуемой гибели, «спустившись с небес». Здесь «бог из машины» является сюрпризом для читателя.

В драме У. Гицаревой «богом из машины» становится зритель, чье место обозначено как место на сцене. Основная идея автора заключается в том, что каждый из нас приходит в театр и «знает все наперед», зритель – искушенная личность, считающая себя «богом над актёром». Именно с этой стереотипностью мышления борется драматург, который даёт зрителю возможность «переиграть» актёра, оказавшись с ним на одной сцене. «Бог из машины» не неожиданность – он обозначен так изначально, виден всем и участвует в действии на протяжении всей драмы.

Жанр произведения обозначен как «серия настольных игр», что кажется читателю/зрителю достаточно необычным. Возникает вопрос – почему именно настольные игры? В самом тексте это не объяснено. Вероятно, потому, что персонажи играют как бы в «угадайку» друг о друге на протяжении всего действия драмы. Они пытаются охарактеризовать друг друга, руководствуясь стереотипами, штампами. Также и «бог из машины» пытается угадать поведение актёров, играть с ними в игру. Но эту же роль выполняют и другие зрители, которые пытаются понять, кто на сцене актёр, а кто – зритель. Зрители стараются разобраться в происходящем на сцене, а актёры – предугадать поведение зрителя – бога из машины, когда он вступает с ними в игру. Здесь угадывают друг друга и актёры, так как текст импровизации заранее неизвестен партнёру по сцене. Драматург тоже строит текст на «угадывании» поведения зрителя, чтобы продумать некоторый устойчивый текст – основу всего действия: «текст написан, чтобы, репетируя, актеры примерно представляли направление сюжета, но во время показа спектакля могли заменить текст в эти моменты на любую другую подобную историю. Главное, чтобы актерская заготовка – была сюрпризом для партнера по сцене» [1, с. 1].

За названием идет эпитафия «Дайте мне предрассудок, я переверну весь мир» [1, с. 1] – фраза Габриэля Гарсиа Маркеса. Эпитафия тоже служит выражению идеи автора – взяв то, что считается обычным, нам давно известным, драматург меняет отношение зрителя/читателя к тому, что будет показано или написано. В афише также обозначено «декорация не важна» [1, с. 1], то есть обстановка вокруг героев может быть создана фантазией каждого зрителя, либо на усмотрение режиссёра-постановщика воссоздана на сцене. За афишей идет записка-объяснение, почему кресло стоит на сцене, что может и не может делать зритель. Записку можно читать или не читать вслух, в зависимости от воли режиссёра. Здесь же обозначена идея автора: «Вы на пороге нового опыта. На сегодняшний вечер Вы сможете судить актёров не после, а во время спектакля. Вы – голос всего зала, вы – наш четвертый, вы – бог из машины» [1, с. 1]. Внимание на четвертое действующее лицо переключается после упоминания «бога из машины», это можно осуществить с помощью различных технических средств, например, на него переключается свет.

В отличие от остальных драм Гицаревой, драма делится на классические «сцены», а не на «уголовные дела», как это было в первых пьесах Гицаревой, что как бы продолжает некую «античную тематику», заданную названием. Необычны и обозначения героев – «Пальто», «Борода» и «Женщина». На протяжении всей драмы мы так ничего и не узнаем об этих героях, все догадки героев друг о друге или их рассказы о себе постоянно опровергаются, заменяются новыми. Это некоторого рода обобщенность, реализация идеи автора – кем бы они ни были, они пытаются предопределить «другого», охарактеризовать его «штампами».

В драме присутствует важная для Гицаревой тема «свой-чужой», основанная на национальности, цвете кожи, вере человека. Здесь эта тема существует внутри темы «штампов». Мы судим о человеке по какому-то определенному признаку, кажется, что люди определенной религии, национальности ведут себя по какому-то шаблону, который определен наперед. Так же и со зрителями, которые судят актёров, всем кажется, что сюжет знаком наперед, это «штамп», который мы уже видели, и он нас не увидит. Проблема национальной принадлежности не единственная социальная проблема, затронутая в драме, периодически встречаются упоминания войны, её бессмысленности, разорении природы, из-за чего страдают люди, вынужденные бежать из своего дома.

Поднимается здесь и проблема ложной толерантности, которая основывается не на реальном уважении к другим, а на своей пользе от этого. Но автор показывает, что чувство «оскорбления» может быть чрезмерным и необоснованным, «ущемление» происходит во все стороны. Показательна история «со свиньёй», демонстрирующая, до какого абсурда может довести маленькая деталь, в этом случае линейка с рисунком свиньи, которую вос-

приняли как религиозное оскорбление, и это все привело к масштабному конфликту. Эти остросоциальные темы воздействуют на сознание читателя/зрителя, заставляют задуматься над этими проблемами в современном нам обществе, изменить свое отношение к этим проблемам.

Средством коммуникации с читателем/зрителем служит и лексика драмы, максимально приближенная к воспринимающему сознанию.

Все персонажи закрыты в комнате аэропорта, не зная причину этого, как выйти оттуда, они тоже не знают – они закрыты, закрыты в границах текста. Ключ под сиденьем «бога из машины», который и определяет финал пьесы: либо зритель догадывается сам и открывает дверь раньше – то есть угадывает поведение актёров, становится победителем этой игры, либо Борода несет его до двери и открывает дверь его рукой, избавляя от штампов «предопределенности», в этом случае выигрывает актер, а вместе с ним драматург, который смог перехитрить зрителя. По наблюдению самого автора, в 95% случаев выигрывают актёры. После спектакля к драматургу подходят другие зрители и говорят, что, конечно же, догадались и сделали бы по-другому, то есть снова пытаются поставить себя «богом над актёром».

Таким образом, авторская коммуникация с читателем/зрителем (но в этой драме преимущественно со зрителем), осуществляется, в первую очередь, за счёт необычной формы драмы, а также посредством выбора остросоциальных тем, лексики, необычной афиши и жанра драмы.

### Литература

1. Гицарева У. Б. Ты – бог из машины. Екатеринбург, 2018. 9 с.

*Д.В. Узлова*  
*Самарский университет, Самара, Россия*  
*Научный руководитель Е.А. Нечаева*

### К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ПСИХИАТРИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению нового спорного подхода, выявленного В.П. Беляниным; концептуальное ядро подхода в разных исследованиях представлено и как психологическое, и как психиатрическое литературоведение. Выявляется связь новой концепции с уже существующими и её преимущество. Утверждается, что, в отличие от фрейдизма, подход В.П. Белянина не пытается установить «диагноз» писателю, что в настоящее время не соответствует состоянию современного литературоведения. Данный подход направлен на установление в тексте эмоционально-психологических доминант,