

Адресат современных литературных-художественных произведений, проще говоря читатель и / или читатель / зритель (последний воспринимает драматургию, а нередко и прозу, в двух ипостасях — вербальной и сценической¹), безусловно, пребывает сейчас в очевидно стрессовой ситуации. Как, собственно, и писатели (адресанты), отваживающиеся создавать художественно-литературные произведения в нашем, мягко говоря, не очень простом мире, к тому же перенасыщенном разного рода информацией, причём преимущественно негативного свойства, усвоение которой требует от воспринимающей стороны значительно меньших усилий, нежели чтение настоящей, качественной, художественной литературы (как известно, вдумчивое, способствующее развитию личности и её совершенствованию чтение — довольно нелёгкий труд,

1 Одной из характерных особенностей современного российского театра стали попытки, среди которых немало удачных, «перевода» в сценическую ипостась прозаических произведений, казалось бы, решительно не предназначенных для этого, в том числе и выдающихся произведений русской классики. Это, к примеру, постановка в ноябре 2021 года московским Государственным Академическим Театром имени Евгения Вахтангова по «главному отечественному роману», как нередко именуют роман-эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир».

безусловно, сопровождающийся весьма «затратной» интеллектуальной деятельностью).

Одному из авторов настоящей статьи уже приходилось приводить в одной из работ высказывание Даниила Александровича Гранина — писателя, бесспорно, входящего в число патриархов русской советской литературы, — весьма нелицеприятно о отозвавшемся о негативном влиянии на развитие современного общества средств массовой коммуникации (СМК), в частности — телевидения: *«Иногда кажется, что наше телевидение — это заговор, заговор превратить народ в зомбированную массу, у которой никаких других интересов, кроме детективов, секса и жратвы»* [Цитируется по: Черниенко 2020, с. 305]. Можно достаточно легко представить, что могли бы сказать и Даниил Гранин, и иные мастера «литературного цеха» о нынешнем влиянии как на каждого из нас, так и на социум в целом глобальной сети Интернет, без которого сейчас невозможно представить ни одну из сфер жизнедеятельности современного человека, включая и сферы удовлетворения художественно-творческих и эстетических потребностей человека. В этих сферах творчество словесно-художественное, как представляется, всё ещё занимает — к счастью! — весьма заметное место, которое, конечно же, существенно сузилось под натиском более доступных и требующих — вот это уже крайне печально! — значительно меньших умственных усилий информационных потоков, в том числе и якобы ориентированных на удовлетворение эстетических потребностей человека, нежели постижение содержания, заложенного в **настоящей** художественной литературе.

Конечно, в создавшейся ситуации отношения между авторами литературных произведений и их читателями не могли оставаться прежними — какими они были, к примеру, в середине XX-го столетия, когда книги ценились обществом очень высоко: когда новые произведения известных авторов мгновенно раскупались, в библиотеках за ними выстраивались очереди, когда постоянно организовывались обсуждения книжных новинок — словом, когда книги, как принято нынче выражаться, очевидно находились «в тренде».

Существенное снижение интереса к чтению, о причинах которого уже довольно длительное время рассуждают пред-

ставители разных гуманитарных сфер, прежде всего, конечно, — филологи (и исследователи, и преподаватели-практики литературы), привело в том числе и к взаимным «обидам» писателей и читателей, получившим в том числе и художественно-образное осмысление. Так, например, в последнем романе представительницы современного детективного жанра, Татьяны Устиновой, один из её персонажей, писатель Алекс Шан-Гирей, в разговоре с собеседницами, имеющими непосредственное отношение к литературному творчеству (писательницей Мариной Покровской и директором издательства Анной Иосифовной) весьма неллицеприятно высказывается о своих потенциальных читателях — точнее, вообще полагает, что читателя — ни его произведений, ни в принципе — уже не существует: «— Неужели вы не понимаете, мои милые литературные дамы, что мир окончательно пал? И так быстро? И так быстро? И так неожиданно! Только что мы все верили в философию и светлое будущее. В нравственные проблемы верили! Мы даже, чёрт побери, пытались их решать! — Он засмеялся. — И пока мы пытались, не заметили, что человечеству пришёл конец!.. **осталось скопление людей, которым нет никакого дела до ... Алёши Карамазова! Как это смешно — сейчас писать книги! Для кого? Для чего?..**» (выделено нами. — И. З., Л. Ч.) [Устинова 2023, с. 181].

И всё же хочется верить, что не всё так безнадежно, хотя, конечно же, в условиях новой реальности отношения между авторами литературно-художественных произведений и их адресатами-читателями приходится (и ещё долго придётся!) не только существенно трансформировать, но и во многом выстраивать заново. По этому поводу литературовед В.А. Гусев, автор монографии «Литература в ситуации переходности», высказался следующим образом: «...в меняющемся мире культуры неизменным остаётся одно: писатель пишет для читателя. К этому его побуждают разные цели — научить, просветить или развлечь и, в конце концов, получить гонорар. **Взаимосвязь между автором и читателем вечна** (выделено нами. — И. З., Л. Ч.), однако формы её меняются в периоды исторических переходов, переломов, сдвигов» [Гусев 2007, с. 168].

В произведениях, принадлежащих к различным литературным родам, отношения автора и читателя, как извест-

но, организуются по-разному, что обусловлено прежде всего отличающимися эти роды литературы жанрово-стилистическими параметрами, в соответствии с которыми определяются место и конкретные формы явленности автора в словесно-художественной структуре. В этом плане в наиболее сложном положении находятся авторы драматургических произведений, формы присутствия которых в создаваемых произведениях значительно ограничены по сравнению как с художественной прозой, так и с лирикой (речь в данном случае идёт исключительно о *литературной* ипостаси пьесы, поскольку при воплощении последней в ипостаси *сценической* необходимо учитывать влияние несколько иного комплекса факторов). В драматургической словесно-художественной структуре значительная часть текстового пространства принадлежит высказываниям персонажей, которые проявляют себя в различных вариантах коммуникативно-речевого взаимодействия (*собственно диалоги, полилоги, монологи*), объединённых в собственно драматургический диалог. Автору-драматургу для выражения его собственной позиции отводятся лишь так называемые «рамочные» элементы драматургической структуры: *название; список, представляющий персонажей пьесы (действующих лиц); ремарочный пласт; эпиграфы и посвящение*, которые могут присутствовать в пьесе (два последних принадлежат к элементам явно факультативного характера). Наибольшие возможности для воплощения позиции автора-драматурга предоставляет, безусловно, ремарочный пласт, чем некоторые из авторов современных пьес не преминули воспользоваться.

Достаточно давно завоевавший популярность современный драматург **Николай Владимирович Коляда**, известный не только как автор множества пьес, но и как режиссёр (это позволяет предположить, что при создании пьес он учитывает в равной (либо неравной, но всё же учитывает) мере обе ипостаси этой жанровой формы — и *литературную*, интересующую нас в первую очередь, и *сценическую*), как представляется, практически максимально использует эти возможности, создав *начальную ремарку* совершенно особого типа, где автору принадлежит полная «свобода» действий, где он высказывается о своих персонажах очень откровенно, в том числе нередко и весьма неллицеприятно.

Это можно наблюдать, к примеру, в драматургическом диптихе этого автора «Два плюс два» [Коляда 2010], состоящем из небольших, лаконичных во многих своих проявлениях (в каждой из пьес действуют всего по два персонажа, место действия в обеих пьесах лишь одно и т. п.) пьес — «Клин-обоз» и «Икар», жанрово квалифицированные автором как «Две грустные комедии для двух актёров и двух актрис».

В первой из пьес — «Клин-обоз» — драматургический диалог разворачивается между двумя женщинами, Натальей и Ириной, определённое представление о личностях которых у читателя формируется уже до начала знакомства с их беседой — именно благодаря информации, содержащейся в начинающей пьесу ремарке; фрагмент (по объёму в целом эта ремарка вполне может считаться небольшим эссе, то есть является самостоятельным текстом в драматургической структуре, со всеми признаками текстовой завершенности) из неё приводится далее:

«Зима, декабрь. Маленький домик на окраине села. Одно единственное окно в комнате. ...

Наталья (она в халате, в вязаных носках) сидит за столом, слушает Ирину — молодящуюся городскую бабёнку лет 50-ти. Наталье столько же лет. Наталья букву «ё» в словах не произносит.

Ирина в валенках расшитых, в цветном платке, вся такая под русскую работает. Полушубок у неё расшит узорами. Она русская писательница, очень за русский народ переживает и это во всём видно» [Коляда 2010].

Таким образом, начальная ремарка пьесы готовит читателя к восприятию далее разворачивающегося драматургического диалога между уже отчасти охарактеризованными автором персонажами — диалога, который, на первый взгляд, ведётся на исключительно бытовую тему — Ирина по-соседски пришла просить Наталью приглядывать в её отсутствие за домом, который только что приобрела. Однако в этом коммуникативно-речевом взаимодействии, закономерно стилизованном автором под разговорную речь, отчётливо ощущается *характерологическая* функция: высказывания персонажей явно свидетельствуют о том, что беседа ведётся коммуникантами в рамках отличающихся друг от друга разновидностях этой функциональной-стилевой (разговорной) сферы: Ириной —

в разговорно-литературной, Натальей — в очевидно разговорно-просторечной. Это обусловлено в первую очередь тем, что взаимодействующие персонажи являются носителями разных **типов языковых личностей**: Наталья — явно усредненного, приближающегося к просторечному (или именно таковым и являющимся); Ирина — безусловно, более состоятельной, с явными чертами сильной языковой личности: «**ИРИНА**. О, Наташа, не надо смотреть телевизор! Ну, зачем вы?! Это зомбо-ящик! Он превращает русский народ в быдло! Выкиньте, вынесите немедленно на мороз, на улицу, на снег! Хотите, я помогу вам, прямо сейчас?

НАТАЛЬЯ. Чего? Телевизор на улице? Я не поняла?

ИРИНА. Ладно, не всё сразу.

НАТАЛЬЯ. Нет, я не поняла, чего надо? Вы смеетесь надо мной?

ИРИНА. Не важно. Потом как-нибудь. А вы, Наташа, никогда не произносите букву “ё” в словах? Это тут у вас такой русский говор, да? Как интересно! Никогда не слышала, следует записать! (Садится, не раздеваясь, к столу, достаёт из сумки записную книжку, пишет). «Есть селения, где буква “ё” не произносится в словах». Простите, я писатель — так не люблю слово писательница! — мне надо всегда фиксировать всё в записной книжке. Но я не смогу вам платить.

НАТАЛЬЯ. А?

ИРИНА. За то, что вы будете следить за домом, я не смогу вам платить.

НАТАЛЬЯ. За что?

ИРИНА. Ну, за этот вот, выражаясь по-вашему, за пригляд. (Смеётся). Хоть бы чаем угостили.

НАТАЛЬЯ. Да вы меня в сторожа нанимаете, что ли?

ИРИНА. То-то и оно, что не нанимаю.

НАТАЛЬЯ. А чего тогда вам от меня надо?

ИРИНА. Ну, какая вы, Наташа, простая. Простецкая, я бы даже сказала. Жарко у вас, натоплено. Фу! (Встала, стоит, записной книжкой обмахивается). Хотя понятно — зомбо-ящик. Воспитание такое» [Коляда 2010].

Собственно, именно на существенной разнице в характере языковых личностей, носителями которых являются участвующие в драматургическом диалоге персонажи, и ба-

зируется в первую очередь конфликт, являющийся одним из конструктивных параметров произведений данного литературного рода. Ориентирует же читателя на заключённый в произведении конфликт (не прямо, декларативно, а, скорее, косвенным образом) с самого начала восприятия драматургического произведения информация, содержащаяся в начальной ремарке, где даётся авторская характеристика действующих в пьесе лиц. Это информация явно *оценочного, ироничного*, свойства, — что, безусловно, несколько нарушает принципы традиционной ремарки, — в то же время отчётливо дающая понять, что ведущие диалог персонажи находятся на *разных* ступенях социальной лестницы и, соответственно, предположить отражение этой разницы и в их речевых проявлениях.

В рассмотренном случае, как и во многих других пьесах Николая Коляды (из последних произведений автора это, к примеру, драматургический диптих «Скрипка, бубен и уют»), мы наблюдаем достаточно нетипичное для взаимодействия автора-драматурга и его адресата-читателя явление: *интимизацию* отношений этих двух субъектов. Этот стилистический приём, «включающий такое использование речевых средств, в результате которого создаётся эффект доверительного непосредственного общения автора с читателем или слушателем явление» [Кузнецова 2014, с. 197], получил довольно широкое распространение в прозе (именно поэтому чаще говорят об *интимизации повествования*²).

Однако, как можно убедиться, данный приём довольно успешно осваивается и некоторыми драматургами — в частности, таким автором популярных пьес, как Николай Коляда, зарекомендовавшим себя — что немаловажно! — и в качестве талантливого *режиссёра-постановщика*. Обращение же к этому приёму, с нашей точки зрения, среди прочего, имеет целью и *установление более эффективного взаимодействия с адресатом пьес*, прежде всего — в их литературной ипостаси, то есть с **читателем**.

2«**Интимизация повествования** предполагает выражение субъективно-эмоционального восприятия и оценки действительности. Автор выступает как собеседник читателя или слушателя, доверительно делясь с ним своими сокровенными размышлениями, рассчитывая на взаимопонимание» (выделено нами. — И. З., Л. Ч.) [Кузнецова 2014, с. 197].

При этом, безусловно, определённой трансформации подвергается ряд жанрово-стилистических параметров драматургического произведения как репрезентанта соответствующего *литературного рода* — **драмы**, — но это уже тема другого, значительно более обстоятельного и разноаспектного, исследования.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности. — Днепродзержинск: Изд-во ДНУ, 2007. — 276 с.

2. Зайцева И. П. Автор в драматургии и прозе с позиций коммуникативной стилистики художественного текста // Коммуникативные исследования. — № 3 (9). — Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2016. — С. 102–114.

3. Зайцева И. П. Лирический адресант и лирический адресат: их взаимодействие и возможные ипостаси в лирике Максимилиана Волошина // Диалог культур. Теория и практика преподавания языков и литератур: VI Международная научно-практическая конференция (9–11 октября 2018 г.): Труды и материалы / Под ред. В. В. Орехова, Е. Я. Титаренко. — Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2018. — С. 44–50.

4. Коляда Н. Два плюс два: Две грустные комедии для двух актёров и двух актрис [Электронный ресурс] // Современная драматургия. — Режим доступа: <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada>. — Дата доступа: 21.04.2023.

5. Кузнецова А. А. Интимизация повествования // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник [Электронный ресурс] / под ред. А. П. Сковородникова. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. — С. 197.

6. Устинова Т. Роковой подарок. — М.: Эксмо, 2023. — 320 с.

7. Черниенко Л. В. О некоторых формах взаимосвязи между автором и читателями в русской литературе рубежа тысячелетий // Грани языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и социологический аспекты: сборник научных статей / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И. П. Зайцева (отв. ред.) и др.; под общ. ред. И. П. Зайцевой. — Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2020. — С. 302–306.