

**Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Горловский институт иностранных языков»**

На правах рукописи

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна

УДК 821. 161. 1.0(075)

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ РЕМЕЙК В ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ:
ЖАНР, ТИПОЛОГИЯ, ПОЭТИКА**

10.01.08 – теория литературы, текстология

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
доктора филологических наук

Донецк – 2020

Диссертацией является рукопись.

Работа выполнена на кафедре мировой литературы и сравнительного литературоведения Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования Донецкой Народной Республики «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка).

Научный консультант: Кочетова Светлана Александровна,
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(г. Горловка, ДНР)

Официальные оппоненты:

Ведущая организация:

Защита состоится « » 2020 года в 10.00 на заседании диссертационного совета Д 01.020.05 при ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» по адресу: 283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24, филологический факультет, ауд. 452. Тел.: +3 (8062) 302-92-33, факс: +3 (8062) 302-07-49, e-mail: (don-filolog@inbox.ru).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» по адресу: 283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24 и на сайте: http://scienne/donnu.ru/dissertatsionnyesovety/dissertatsionnyj-sovet-*/.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2020 года.

Ученый секретарь диссертационного
совета Д 01.020.05, к. филол. наук

Л.Т. Сенчина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

В контексте XX столетия и рубежа XX – XXI столетий ремейк не только превратился в самостоятельный жанр драмы, но и переместился с периферии литературного процесса в центр и обрел многочисленные жанровые модификации. Данная тенденция представляется отражением определенных особенностей современного литературного процесса. Актуальность темы исследования определяется местом, которое занимает ремейк в драматургии последнего времени. Случается это, по мнению Ю. А. Гимрановой «в ситуации расшатывания и ослабления аксиологических, гносеологических, этических и эстетических установок», когда «отсылки современных авторов к классическим претекстам становятся в известном смысле способом самоидентификации, осознания своего творческого «Я» в сложной историко-культурной ситуации рубежной эпохи»¹. Кризис системы ценностей породил тексты, в которых заложенные в классике аксиологические коды проверялись на жизнеспособность. Значение и важность ремейка как жанра заключается также в обновлении интереса к классической литературе, авторам и их биографии.

Ремейк имеет долгую историю развития. Первыми образцами можно считать античные драмы Сенеки, созданные на основе трагедий Софокла и Еврипида. Однако в литературоведении доминирует точка зрения, что ремейк оформляется в самостоятельный жанр в драматургии только в конце XX столетия.

Рецепция классики – общий признак ремейков, в котором раскрывается и авторская позиция по отношению к претексту, и контекст, в рамках которого создается новое произведение, и горизонт ожидания читателя / зрителя. Ремейк изменил представление о рецепции драмы, о таких категориях, как горизонт ожидания автора и читателя. Авторы ремейков в драматургии избирательны в выборе претекстов для собственных произведений. Основой новых сочинений становятся классические тексты, «вневременные», «сильные» (определение Н. А. Кузьминой), отражающие неразрешимые конфликты человеческого общества, обладающие интерпретационным и аксиологическим потенциалом.

Значительный массив пьес, отвечающих жанру, привлекает внимание критиков и литературоведов, однако на сегодняшний день предложенные исследования носят фрагментарный характер, а классификации спорны, так как в основе их не лежит единый признак. Ощущается также недостаток в крупных академических работах, посвященных проблеме типологии ремейков.

Вольное обращение литературоведов с терминологией и пограничный характер жанра (его активное функционирование в разных видах искусства), привели к тому, что ремейк в драматургии определяют как: социокультурный феномен, форму создания авторского мира, прием художественной деконструкции, маршрут современной массовой культуры, тенденцию в

¹ Гимранова Ю. А. Тургеневский интертекст в постмодернистской прозе конца XX – начала XXI веков. – Текст электронный : <http://www.psu.ru/files/docs/science/dissertatsionnye-sovety/Gimranova/avtoreferat.pdf> (дата обращения 08.08.2020 г.)

развитии русской драматургии рубежа XX-XXI вв., форму переосмысления классических произведений, сюжетную реконструкцию, современную литературную стратегию, одну из форм видовых модификаций перекодировки и т. д.

Природа ремейка такова, что этот жанр демонстрирует все основные признаки, которые отличают свертхтекст: наличие прецедентного текста и личности как претекстов для парафразов, рассматриваемых в единстве историко-культурных характеристик, круга наиболее репрезентативных текстов и смысловой ценности, интертекстуальность, динамичность (возможность дополняться смыслами и интерпретациями). В постмодернистских ремейках подвергаются пародированию сюжеты и образы прототекста. Таким образом, новые смыслы обогащают «именной» свертхтекст в процессе возникших интертекстуальных связей, диалога между текстом-первоисточником и его парафразом. Таким образом, в современной русской драматургии сформировался ряд «персональных текстов», основой которых выступает частотность обращения к ним ремейкеров и классический характер, нашедший отражение в непреходящей ценности для мировой литературы и культуры. Свертхтекстовый характер ремейковой стратегии был отмечен исследователями Т. Н. Бреевой и А. А. Ихсановой, однако так и не стал объектом пристального изучения.

Таким образом, в уточнении нуждается, во-первых, определение ремейка в драматургии, во-вторых, необходимым остается выделение и обоснование специфических особенностей и признаков жанра, в-третьих, многочисленные типологии (Е. Г. Таразевич, С. Смирнова, А. Урицкого и др.), существующие в науке сегодня, не охватывают всего массива пьес.

Степень разработанности проблемы.

Несмотря на ряд работ последнего времени, посвященных поэтике ремейка в области новейшей русской драматургии, на сегодняшний момент отсутствует исследование, в котором проблема осмысливалась бы системно, всесторонне и целостно. Анализируются отдельные аспекты проблемы, такие как проблема терминологии, постмодернистский характер ремейка, интертекстуальность жанра, ремейковая стратегия в «новой драме» рубежа XX – XXI веков, а также произведения отдельных драматургов, соответствующие данному явлению.

Актуальность настоящего исследования подтверждается современными тенденциями литературоведения, характерной особенностью которых является обращение к методологическим принципам герменевтики и рецептивной эстетики, а также семиотики.

Связь работы с научными программами, планами, темами.

Исследование осуществлялось в рамках научно-исследовательской работы и как составная часть комплексной научной темы «Система межкультурной профессиональной подготовки студентов: актуальные аналитические стратегии в литературоведении» кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков».

Тема диссертационного исследования утверждена ученым советом ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (протокол № 4 от 27 ноября 2019 года).

Цель, задачи исследования. Цель диссертационного исследования заключается в комплексном изучении феномена ремейка как жанра новейшей русской драматургии.

Реализация цели предусматривает выполнение следующих задач:

- сформулировать определение жанра в сопоставлении с функционирующими в литературоведении смежными понятиями;
- проследить истоки ремейка в мировой и русской драматургии;
- установить теоретические параметры ремейка как жанра драматургии;
- исследовать взаимоотношения между автором претекста и реципиентами в лице ремейкера, критика / литературоведа, читателя / зрителя;
- доказать сверхтекстовый характер жанра;
- составить типологию ремейков на основе одного общего признака – рецепции претекста;
- проанализировать тексты русской драматургии второй половины XX – начала XXI столетий с целью выявления жанровых параметров ремейка и его типологических разновидностей.

В качестве **объекта исследования** выступил ремейк как жанр новейшей драматургии.

Предметом исследования являются основополагающие сущностные элементы ремейка, его жанровая природа, типология.

Материалом исследования послужили пьесы-ремейки русской и зарубежной драматургии второй половины XX – XXI столетий: «Три девушки в голубом» (1980), «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской; «Панночка» (1985), «Брат Чичиков» (1993-1998), «Памяти Печорина» (1999) Н. Садур; «Старосветские помещики» (1998), «Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама» (1998), «Моцарт и Сальери» (второй вариант, 2002), «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» (2008), «Коробочка» (2009), «Раскольников» (2019) Н. Коляды; «Мой вишневый садик» (2004) А. Слаповского; «Фауст навсегда» (современная мистерия в восьми картинах) (2005), «Гамлет» (1998), «Сон в летнюю ночь». Трагические импровизации на тему комедии Шекспира (2015), «Буря» (трагедия) (2015), «Приручение строптивой» (игра в комедию Шекспира) (2015), «Макбеты» Комедия ужасов в 25 сценах» (2015), «Йаго» (2015), А. Застырца; «Гамлет. Версия» (2000), «Чайка» (2000) Б. Акунина; «Гамлет.ru» (2001) В. Коркия; «Чайка» А. П. Чехова (remix)» (2002) К. Костенко, «Хапун» (Комедия в двух действиях по мотивам повести В. Г. Короленко) (2005), «Дуня, Лиза, Акулина» (Театральная фантазия в двух действиях на темы повестей И. П. Белкина) (2005), «Мой милый Плюшкин» (2005) В. Ольшанского, «Русское варенье» (2008) Л. Улицкой, «Вишневый сад продан?» (1993) Н. Искренко, «Смерть Ильи Ильича (Облом off)» (2002) М. Угарова, «Башмачкин» (2003), «Вишневый

ад Станиславского» (2010) О. Богаева, «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова, «Чайки» (2003) У. Спирошека, «Алексей Каренин» (2001) В. Сигарева, «Анна Каренина II» (2011) О. Шишкина, «Гамлет-2» (2003) Григория Неболита, «Гамлет в Виттенберге» (1932) Г. Гауптмана, «Ромео и Жанетта» (1945), «Антигона» (1942), «Медея» (1946) Ж. Ануя, «Макбет» (1927), «Антигона» (1947) и «Дон Жуан» (1957) Б. Брехта, «Эндшпиль» (1957) С. Беккета, «Макбет» (1972) Э. Ионеско, «Лир» (1972) Э. Бонда, «Гамлет-Машина» (1977) Х. Мюллера, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) Т. Стоппарда.

Теоретико-методологическая основа исследования условно может быть поделена на два тематических блока. Первый включает в себя труды отечественных и зарубежных литературоведов Е. Нефагиной, М. Громовой, С. Гончаровой-Грабовской, Е. Г. Таразевич, М. Загидуллиной, О. Ю. Багдасарян, В. Забалуева, А. Зензинова, Ю. Фридштейна, Т. Ратобыльской, И. Болотян, Е. Е. Шлейниковой, А. Урицкого, А. Самарина, С. Смирнова, Н. В. Лесных, К. Б. Григорян, А. Марон, Л. Мармазовой, Н. Л. Климовой, В. Е. Беляевой. И. Прудис, И. В. Вдовенко, П. А. Татарского, Г. И. Лушниковой, Р. Вебера, У. Цаума, А. Келлера, К. Иннеса, Э. Дженкинса, Дж. Флеминга, П. Делани, М. Гассоу, К. Келли, Дж. Хантер, М. В. Хейвел, Розетт К. Лемонт, М.-К. Паскьера, Э. О. Марша, А. Ромбу, Б. Бено по проблеме ремейка как жанра в целом и в творчестве конкретных авторов.

Следующая тематическая группа источников складывается вокруг работ по рецептивной эстетике не только теоретиков направления (Р. Ингардена, Х. Р. Яусса, В. Изера, С. Холла), но и современных исследователей (Н. Н. Левакина, А. К. Машаковой, М. И. Ибрагимов и др.), работ Й.-В. Гете, посвященных художественной рецепции. При рассмотрении ремейка в синхронном и диахронном контекстах основой стали труды зарубежных авторов по культурологии XX века: У. Эко и Р. Барта. Методологической базой для анализа проблемы автора послужили работы М. М. Бахтина. При анализе сверхтекстуального характера ремейка базовыми были исследования Н. Е. Меднис, В. В. Абашева, А. П. Люсого, Н. Н. Старыгина, А. Г. Лошакова, О. С. Шурупова, О. И. Лыткиной.

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые в литературоведении комплексно исследуется проблема ремейка как самостоятельного жанра драмы как литературного рода, предлагается типологическая классификация современных ремейков на основе основополагающего признака – отношения к классическому претексту и степени его трансформации. В диссертации выработаны общие подходы к осмыслению специфики ремейка, его природы, сформулировано определение жанра.

Теоретическая значимость работы заключается в разработке принципов исследования жанра «ремейк» в области драматургии, теоретического аппарата изучения ремейка, в выделении его характерных признаков, в том числе сверхтекстуальных, создании типологии существующих

жанровых модификаций. Выводы, представленные в диссертации, имеют теоретическое значение для историко-литературных исследований, для углублённого изучения произведений в области рецептивной эстетики и герменевтики. В современных условиях кризиса системы духовных ценностей обращение к классическим произведениям, касающимся «вечных» тем и проблем существования человека и общества, представляется не только актуальным, но и значимым для молодого поколения читателей.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования основных положений, материала и методологических приемов в преподавании ряда дисциплин по теории и истории литературы XX – начала XXI веков, теории текста, спецкурсах, спецсеминарах, а также при написании кандидатских диссертаций, выпускных квалификационных работ, в профессиональной подготовке специалистов в данном направлении.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Ремейк в драматургии – самостоятельный жанр, возникший в античный период и окончательно оформившийся на этапе постмодернизма. На каждом этапе развития литературы ремейк отражал систему взглядов создателя и приобретал дополнительные характеристики под влиянием доминирующих литературных направлений и течений. Жанр развивался неравномерно. В западноевропейской литературе ремейк имеет более длительную историю развития, чем в русской литературе.

2. Основопологающим сущностным признаком ремейка в драматургии выступает отношение к «чужому тексту», рецепция прецедентного произведения. Драматургический ремейк контекстуален, сверхтекстуален и интертекстуален. На этапе постмодернизма добавляется метатеатральность.

3. Потенциальными претекстами для ремейка выступают классические произведения с долгой историей рецепции и интерпретации, которые группируются в несколько «персональных текстов»: «Шекспировский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский», «Пушкинский». Ремейк в драматургии на данный момент исследования находится на этапе становления, поэтому процесс формирования и расширения «персональных текстов» продолжается. Ремейк инационален. В русской драматургии в приоритете претексты классической русской литературы «золотого века». В западноевропейской – периода античности и шекспировские драмы.

4. Природа ремейка сверхтекстуальна. В создании произведения вторичной природы принимают участие разные реципиенты: ремейкер, литературовед, критик, читатель / зритель. Интерес к жанру и новые смыслы рождаются из несовпадения разных горизонтов ожидания, сформировавшихся в сознании реципиентов в диахроническом контексте. Ремейк амбивалентен в рецепции, то есть способен одновременно доставлять эстетическое удовольствие и провоцировать на серьезные размышления. Рецепция жанра зависит от степени подготовленности реципиента.

4. Главным жанровым признаком ремейка в драматургии выступает отношение к претексту, степень трансформации и деформации которого

порождает трагикомический эффект. К ремейкам относятся пьесы, прецедентный автор которых обладает безусловным авторитетом, подтвержденным временем.

5. На основании выделенного признака ремейки в драматургии можно разделить на: ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции и деструктивные ремейки. Наиболее широко в драматургии представлены деконструкции. Деструктивные ремейки эпатажны и провокативны. Их цель – разрушение стереотипов в восприятии классики.

Достоверность результатов настоящего исследования обеспечивается его внутренней логикой и концептуальным подходом к изучаемому предмету, четкостью поставленных задач, применением комплекса методов, адекватных сущности исследуемого явления, поставленной цели и задачам, а также обширным объемом рассмотренного материала исторического, философского и литературоведческого характера.

Личный вклад автора заключается в системном исследовании ремейка в русской драматургии, как в диахроническом так и в синхроническом разрезе, систематизации и обобщении типологических признаков жанра. В диссертации впервые предлагается рассматривать жанр на основе методов рецептивной эстетики. Основные идеи были изложены в ряде научных публикаций.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации были изложены в докладах и выступлениях на международных конференциях: X Гоголевские чтения (2011, Полтава); Чтения молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (2011, 2012, 2013, Харьков), «Литература в диалоге культур» (2008, 2009, 2010, 2011, 2012, Ростов-на-Дону, РФ), «Современные проблемы филологии» (2011, Тамбов, РФ), «Русский язык и литература в Украине: проблемы изучения и преподавания» (2009, Горловка), «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення» (2011, 2012, 2013, Горловка), XII-е Пушкинские чтения «Два века с Пушкиным» (2018; Черногоorsk, Республика Хакасия, РФ), «Восточнославянская филология в кросскультурном мире» (2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, Горловка, ДНР); «Собственное имя в жизни литературы» (2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, Горловка, ДНР), «Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе» (2019, 2020, Горловка, ДНР), «Современные пути изучения литературы», посвященной 90-летию со дня рождения проф. В. С. Баевского (2019, Смоленск, РФ), «Феномен сверхтекста: вопросы теории и методологии» (2020, Симферополь, Республика Крым, РФ).

Результаты исследования изложены в 35 публикациях. Из них: в рецензируемых изданиях ВАК МОН ДНР – 16, в рецензируемых изданиях ВАК МОН РФ – 1, в прочих научных и научно-методических изданиях – 18.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, насчитывающей 384 позиции. Основное содержание изложено на 310 страницах.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, степень разработанности проблемы, определяются цель, задачи, предмет и объект, материал диссертационного исследования, уточняются границы исследования, описываются методологические основания проводимого исследования, излагаются положения, выносимые на защиту, раскрывается их научная новизна, приведены данные об апробации результатов исследования.

В первой главе **«Ремейк в драматургии: к теории вопроса»**, состоящей из двух параграфов, рассматриваются подходы к определению жанра «ремейк», проблемы классификации жанровых подвидов ремейка в драматургии.

В параграфе *«Проблема дефиниции»* анализируются существующие и активно функционирующие в литературоведении понятия, смежные термину «ремейк»: инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики, интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш. Уточняются характеристики каждого термина и доказывается самостоятельный характер ремейка в драматургии как оформившегося, сложившегося к концу XX столетия жанра.

Некоторые исследователи (М. Золотоносов) считают, что ремейк является порождением исключительно современной культуры, в связи с чем, по мнению исследователя, сам термин еще не успел устояться.

Инсценировка не допускает импровизации, тогда как ремейкеры могут дописывать события, опираясь исключительно на собственное воображение.

Условность определения «обработка» признавал и автор термина А. Нямцу, объясняя необходимостью наличия совокупности многих уровней переосмысления литературного материала (жанрового, идейно-семантического, композиционного, стилевого и др.). Характерной чертой обработки считается ориентация на литературный вариант, о чем и сообщает сам автор в подзаголовке своего произведения. Однако это только вносит терминологическую путаницу в процесс анализа произведения, хотя и благоприятствует читательской / зрительской рецепции: ремейк А. Застырца «Гамлет» – эксцентрическая комедия в пяти действиях, «Сон в летнюю ночь» – трагические импровизации на тему комедии Шекспира, «Хапун» В. Ольшанского – комедия в двух действиях по мотивам повести В. Г. Короленко. Обозначенная тенденция больше характерна для русской ремейковой традиции.

Суть реинтерпретации, одним из вариантов которой считается ремейк (П. С. Волкова, М. Н. Липовецкий, Е. Е. Завьялова), сводится к актуализации противоречий между «данным» и «созданным», которая находится в прямой зависимости от культуры мышления реципиента. Среди синонимов термина называют: диалог, деконструкцию, вариацию, версию, собственно интерпретацию, культурно-историческую трансформацию образа и т. д. Помимо необходимости разграничения близких терминов, реинтерпретация – понятие более широкое по сравнению с ремейком, она предполагает работу со всем произведением, как и ремейк, но имеет и другие типы перекодировки текста.

Под «перекодировкой классики» в литературоведении сегодня понимают совокупность методов и приемов работы современных авторов с классическими текстами, признанными «каноническими» и узнаваемыми даже «неискушенными» читателями (У. Эко), знакомыми с текстом и прототекстом по известным фактам из истории литературы, афоризмам, нарицательным именам персонажей и т. д.). Таким образом, термин «перекодировка классики» раскрывает механизм создания ремейка, но не передает его сути.

В отличие от парафраза автор ремейка в драматургии не просто пересказывает уже известное произведение, но и активно использует цитацию, не допуская собственных комментариев и разъяснений. Важная роль в процессе создания ремейка отводится читателю, который и должен самостоятельно домыслить текст.

В русской литературе ремейк начал активно развиваться в контексте постмодернизма, который, в свою очередь, ввел в научный обиход собственную терминологию, близкую этому жанру, но не полностью идентичную ему. Часто понятие «ремейк» и «интертекстуальность» используют в качестве синонимов. Однако интертекстуальность – термин, который был введен в научный обиход Ю. Кристевой в период постмодернизма, тогда как ремейк существовал к этому времени несколько веков. К тому же, интертекстуальность предполагает присутствие в тексте чужих текстов на многих уровнях в более или менее узнаваемой форме (Р. Барт), которые обнаруживают себя в виде цитат. Таким образом, термин может служить общей характеристикой жанра, но не дает полное представление о ремейке.

Ремейк отдельными чертами близок пародии. Пародия подвергает осмеянию некоторые стороны творчества писателя или известного произведения. В пародии учитываются внешние особенности творческой идиостиля писателя, его излюбленные приемы, обороты речи. Все это гиперболизируется до карикатуры и гротеска. Как правило, пародия разрушает все хорошее, что есть в произведении, а ремейк оставляет и усиливает все лучшее, а затем подвергает это сомнению в рецепции читателя.

В контексте рубежа XX – XXI веков появился новый термин «псевдоклассика», который подчеркивает вторичность создаваемых текстов. Однако ремейк как жанр никогда не претендовал на роль произведения-образца. На современном этапе развития литературы жанр находится в стадии активного становления, что не исключает возможности превращения отдельных текстов в образцовые. Данное наблюдение подтверждается ремейками западноевропейской литературы, представленными в творчестве Э. Ионеско, Ж. Ануя и Т. Стоппарда.

Функции ремейка амбивалентны: с одной стороны, он обеспечивает «культурную непрерывность», с другой – стимулирует «изменения как устоявшихся художественных конвенций, так и современности» (О. Ю. Багдасарян).

Ремейки помогают формировать ценностные приоритеты общества, создавая понимание исторической целостности мировой художественной культуры, актуализируя диалог культур и категории авторства

(П. А. Татарский). Расшатывание и относительность системы ценностей в кризисные моменты возрождает потребность в обращении к классике, которая предполагает главенство духовной подсистемы.

Второй дискуссионной проблемой современного литературоведения является определение положения ремейка в литературной иерархии. Своим существованием ремейки актуализируют проблему отношения к классике. Появление и популярность ремейка характеризует состояние литературного процесса в целом. К массовой литературе принято относить произведения, целью которых является развлечение, но на современном этапе развития литературы среди текстов этого пласта выделяются произведения, признанные классическими в своем жанре: детектив, юмористический рассказ, любовный роман. Подобная тенденция характеризует размывание границ между классической и массовой литературой, ориентацией как на серьезные размышления, так и на развлечение. Как следствие, его положение в литературной иерархии – промежуточное. У. Эко называет данный двухвекторный процесс «двойным кодированием», подразумевая, в первую очередь, литературу постмодернизма. Хотя подобная двухвекторность заложена в природе жанра, который может оставаться непонятым «неискушенным» читателем и удовлетворить все потребности «подготовленного» читателя. Ремейк всегда предполагает создание эффекта вечных тем, проблем, образов, что способствует успеху жанра.

Во втором параграфе «*К вопросу о типологии*» анализируются существующие классификации ремейков в драматургии, характеризуется степень разработанности проблемы и исследуются признаки жанра, которые могут послужить основой типологии, которая бы охватила весь корпус пьес указанного жанра.

Драматургические ремейки рубежа веков настолько разнообразны, что неизбежно перед литературоведами возникает вопрос о выстраивании их типологии. Исследователями драматургии было предпринято несколько попыток классификации, основанием для которых служили следующие признаки: «способ «переделки» классических произведений» (Е. Таразевич), подход к тексту-оригиналу (А. Урицкий), доминирующие жанровые признаки ремейков (Р. Смирнов). Однако существующие типологии не вмещают всего массива произведений по причине недостаточной объективности признаков, положенных в их основу. К тому же эволюция драматургического ремейка демонстрирует абсолютно новую тенденцию – метатеатральность.

Общеизвестной является классификация У. Эко, который в работе «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» впервые предложил классификацию видов художественного творчества, в основе которой лежит повторение. Первым типом повторения писатель называет «retake», или повторную съемку. В этом случае авторы еще раз обращаются к персонажам, имевшим успех в другом повествовании, и рассказывают то, что с ними произошло после их первого приключения. Во многом «retake» зависит от коммерческого решения. Вторым типом повторения У. Эко называет «римейк», суть которого заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая

имела успех. Предложенная классификация больше ориентирована на кинематограф и не может отразить всего жанрового многообразия ремейков в драматургии.

Исследователь А. Урицкий, опираясь на кинематографическое происхождение термина «ремейк», но признавая широкую распространенность явления в других видах искусства, выделяет «п-ремейк» и «псевдоремейк». Исходя из особенностей взаимосвязи вторичного текста и текста-первоисточника, он предлагает два понятия: непосредственно ремейк и псевдоремейк. Под первым понимается постмодернистский ремейк, который повторяет общую сюжетную схему первоисточника, постоянно к нему отсылает, цитирует его, прямо или травестийно. Настоящим ремейком исследователь называет «п-ремейк» (постмодернистский ремейк), в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. Автор классификации относит произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста к «псевдоремейкам».

На наш взгляд, единственным проблемным моментом, возникающим в связи с предложенной логичной типологией, является определение места, которое занимают в этой классификации ремейки, обладающие амбивалентной природой, то есть которые могут восприниматься и как самостоятельные и как зависимые от претекста одновременно. Так, в ремейке «Алексей Каренин» В. Сигарева главным героем становится муж Анны, который находит в себе силы простить жену. В финале произведения абсолютно невозможно обнаружить в образе Каренина что-то от черствого безликого чиновника, каким он предстает в начале пьесы, и совершенно невозможно соотнести его с героем Л. Толстого.

В свою очередь, литературовед Е. Таразевич выделяет ремейк-репродукцию, ремейк-сиквел, ремейк-мотив, ремейк-контаминацию, ремейк-стёб. В основе предложенной классификации лежит способ «переделки» классических произведений. Ремейк-репродукция переводит текст первоисточника из одного литературного рода в другой, к примеру, роман превращается в пьесу. Ремейк-мотив представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника; ремейк-сиквел – продолжение сюжетной основы оригинала, ремейк-контаминация соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько; ремейк-стёб – такой способ переделки, в котором драматурги данных пьес полностью деконструируют оригиналы с целью не только развлечь читателя, но и переосмыслить те проблемы, которые ставили перед собой классики.

Ученые С. Р. Смирнов и Я. А. Пархоменко предлагают выделить следующие три типа ремейка в драматургии: ремейк-детектив, ремейк-фантазию, ремейк-трагедию. Примером ремейка-детектива может служить «Чайка» Б. Акунина, ремейка-фантазии – «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды, ряд произведений Н. Садур, среди которых «Панночка» и «Памяти Печорина», пьеса О. Шишкина «Анна Каренина – 2», ремейка-трагедии – «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова. Однако

предложенная классификация дискуссионна. Во-первых, в ней отсутствует комедия, во-вторых, не вполне понятно, какие жанровые признаки были положены в основу подобного деления.

Т. Лейч в предложенной типологии критерием предлагает считать авторские интенции:

- re-adaptation – повторная экранизация, при которой актуализируется упущенное из виду в оригинале;
- homage – скрупулезное следование первоисточнику;
- up-dating – ремейк на основе осовремененного сюжета, или пересказа его на языке новых технологий;
- true remake – подлинный ремейк, вобравший в себя все вышеперечисленные стратегии.

Исследователь литературы Т. А. Ратобильская выделяет пять типов ремейков в драматургии:

ремейк-мотив – новая идейно-художественная интерпретация основного мотива первоисточника («Чайка спела» Н. В. Коляды, «На доньшке» И. Д. Шприца, «Моцарт и Сальери» Л. Филатова, «Сахалинская жена» Е. Греминой, «Раскольников и ангел» М. П. Гатчинского);

– ремейк-сиквел – продолжение сюжетной основы оригинала, при котором сохраняется не только система персонажей, но и вводятся новые герои, но сохраняется концепция первоначального текста («...Чума на оба ваших дома!» Г. И. Горина, «Анна Каренина-2» О. А. Шишкина, «Золушка до и после» Л. А. Филатова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Г. Забалуева и А. Б. Зензинова, «Гамлет-2» Г. Неболита);

– ремейк-стеб – полная деконструкция первоисточника, при которой трансформируется идейно-тематический уровень, жанр, конфликт и система персонажей претекста («Гамлет и Джульетта» Ю. В. Бархатова, «Гамлет-2» Г. Неболита, «Нет повести печальнее на свете» О. А. Богаева и С. В. Кузнецова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани»;

– ремейк-контаминация представляет собой наложение нескольких, первоначально никак не связанных между собой, а иногда даже враждебных сюжетов («Гамлет и Джульетта» Ю. В. Бархатова, «На доньшке» И. Д. Шприца, «King IV» Г. Горина, «Еще раз о голом короле» Л. Филатова);

– ремейк-репродукция – с точностью сохраняется первоисточник, но используется другой литературный род («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Пышка», «Любовь к трем апельсинам» Л. А. Филатова, «Королевские игры» Г. Горина, «Отрочество» Я. А. Пулинович).

На наш взгляд, обе классификации неточны, поскольку в их основе лежит несколько различных принципов систематизации, а границы между отдельными видами слишком размыты. Таким образом, назрела необходимость создания типологии ремейков в драматургии на основании четких критериев разграничения, в которой жанровые типы были бы разграничены и не допускали смешения.

Во второй главе **«Ремейк как жанр драмы»** прослеживается история ремейка в области драмы как литературного рода, выявляются причины возросшей актуальности жанра в период постмодернизма и выделяются основополагающие сущностные жанровые признаки ремейка.

В параграфе *«Генезис жанра: от античности к началу XXI века»* прослеживается происхождение и история развития жанра, восходящего к периоду античности, к литературе Древней Греции и Древнего Рима. В параграфе представлен анализ этапов развития жанра в западноевропейской и русской литературе от периода античности до XXI столетия. Выявляются причины возрастающего интереса драматургов к жанру на определенных этапах становления литературы: в период классицизма, в эпоху Просвещения, романтизма, модернизма и постмодернизма. Отмечается влияние различных направлений (экзистенциализма, театра абсурда, постмодернизма) на форму и содержание ремейка. Среди причин, вызывающих трансформацию жанра, указываются исторический контекст как вызов для драматурга-ремейкера, его мировоззрение и система эстетических взглядов.

В работе предложено описание истории становления ремейка в драматургии. Возникший в период античности и развивающийся в западноевропейской литературе на протяжении нескольких веков, в русской драматургии он впервые появляется в XVIII столетии и окончательно выделяется в самостоятельный жанр литературы в эпоху постмодернизма. Первые ремейки в истории мировой литературы – трагедии Сенеки, образы и мотивация поступков персонажей которых полемичны по отношению к претекстам, в роли которых выступают драмы Софокла и Еврипида.

Автор диссертационного исследования относит к ремейкам в области драматургии произведения по ряду признаков. Бесспорным является авторитет автора претекста. Ремейком можно считать только те произведения, которые созданы на основе уже существующих, признанных к моменту его появления классикой. Таким образом, из общего корпуса пьес исключены традиционные фольклорно-мифологические сюжеты, не получившие авторитетной реализации в творчестве драматургов-предшественников. Ремейки – это в какой-то мере переходная форма рецепции современной литературой традиционного сюжетно-образного материала (А. Нямцу). Ремейки самостоятельно включаются в процесс формирования нового литературного мифа на основе классики.

Ремейк в драматургии актуализируется в кризисные моменты развития общества, когда возникает необходимость осовременивания проблематики литературного образца, созданного на высоком идейно-эстетическом и художественном уровне. Ремейкер изменяет сюжет и образную систему претекста в соответствии с известной ему историко-культурной ситуацией, что приводит к психологизации, политизации и формализации нового текста, что, в свою очередь, демонстрирует смелость автора ремейка: новые произведения часто подчеркнута полемичны по отношению к своему образцу, а в контексте постмодернизма – и ко всей мировой литературной традиции в целом. Ремейк

выступает показателем глубокого освоения современной культурой духовных ценностей прошлого.

В дальнейшей истории развития драмы ремейк становится востребованным жанром в период классицизма, ориентированного на античные произведения как на образцовые. В западноевропейской литературе ремейки обнаруживаются в творчестве П. Корнеля («Медея» (1635), «Эдип» (1659) и Ж. Расина («Андромаха» (1667), «Ифигения» (1674), «Федра» (1677). Главной функцией литературы на этом этапе считалась воспитательная. Читатель / зритель получал образец поведения в лице персонажей, то есть процесс воспитания осуществлялся средствами литературы.

В русской драматургии ремейк впервые появляется в эпоху Просвещения под влиянием французского классицизма. Однако, уже первый в истории развития отечественной литературы образец – трагедия А. Сумарокова «Гамлет» – интерпретировалась зрителями / читателями в контексте русской истории. События трагедии, написанной через 9 лет после государственного переворота 25 ноября 1741 года в России, показались русскому читателю / зрителю знакомыми. Трагедия В. Шекспира в переработке А. Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну.

XIX век не оставил образцов ремейка в области русской драматургии. Писатели «золотого века» литературы создавали оригинальные произведения, которые впоследствии стали классическими и начали восприниматься драматургами XX столетия в качестве источников для создания собственных драм.

В западноевропейской драматургии интерес к ремейку в эпоху Просвещения и в XIX веке падает.

В конце XIX века в русской литературе появляется драматург, который переворачивает представление не только о драме, но и о конфликте, жанре, – А. П. Чехов, чьи комедии во второй половине XX – начале XXI столетий будут восприниматься как востребованные претексты не только в драматургии, но и в прозе благодаря широте взглядов драматурга, литературности произведений, отказу от дидактики, универсальности таланта (Е. В. Михина). В сознании русского человека сформировался за долгий период стереотип восприятия комедий драматурга, что стало одной из причин повышенного интереса к его произведениям со стороны авторов рубежа XX-XXI столетий.

В первой половине XX столетия, в сложный исторический период для всей Европы, когда ведущим направлением в литературе стал модернизм с его многочисленными течениями, ремейк был ангажирован временем и авторами: актуальными становятся проблемы власти, свободы личности в условиях абсурдного мира.

В процессе становления ремейк приобретает характеристики тех направлений, к которым принадлежали его авторы: Б. Брехт, следуя принципам «эпического театра», создает ремейк для радио на основе трагедии В. Шекспира «Макбет» (1927); в пьесе «Макбет» (1972) Э. Ионеско доминирует абсурдистское прочтение сюжета; в ремейках Ж. Ануя ощутимо влияние

экзистенциализма. Сюжеты произведений классики сами превратились в миф, который и интерпретируется ремейкерами с учетом современного контекста. Восприятие современной цивилизации английским драматургом Э. Бондом в ремейке «Лир» (1972), по мнению Ю. Фридштейна, близко к восприятию В. Шекспиром истории короля Лира, сюжет которой он позаимствовал из древней истории Британии. Однако в случае с классиком речь не идет о ремейке. Ремейковой пьеса Э. Бонда может считаться на основании авторитета как автора претекста, так и самого прецедентного произведения.

В параграфе «Ремейк как жанр постмодернизма» раскрываются причины актуализации жанра во второй литературе XX столетия, постмодернистские черты, приобретенные жанром на данном этапе развития драматургии. Среди новоприобретенных черт указываются: пародийный характер, использование иронии, сарказма и черного юмора.

Во второй половине XX – начале XXI столетий в эпоху доминирования постмодернизма ремейк, как и любой другой жанр, приобретает соответствующую наполненность: классический текст подвергается сомнению и насмешке, деконструкции и перекодировке. Таким образом, появляется симулякр, образ, лишенный сходства, но создающий эффект подобия. Однако, даже в контексте постмодернизма не все выглядит так однозначно.

Ремейковая традиция продолжается в творчестве британского драматурга Т. Стоппарда, который бережно относится к наследию прошлого. В то же время, художественный метод Т. Стоппарда нельзя однозначно ассоциировать с парадигмой постмодернизма, поскольку ведущий принципы философско-эстетического мировоззрения драматурга – гуманизм и морально-нравственный поиск – не характерны для указанного направления. В ремейках Т. Стоппарда («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) деконструкции подвергаются не только произведения В. Шекспира, но и пьесы драматургов-абсурдистов, в частности С. Беккета. В пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» трагедия В. Шекспира «Гамлет» – это пространство, внутри которого совершается игра. Шекспировский текст (на уровне интертекста это не только «Гамлет», но и «Макбет») определяет весь хронотоп, то есть не только пространственные, но и временные параметры пьесы (Н. Л. Климова). «Пятнадцатиминутный Гамлет» – пьеса-центон, созданная из цитат В. Шекспира, ставших крылатыми выражениями. Смонтированные в свободной последовательности, они порождают новые смыслы. Объектом насмешки ремейкера выступают шаблоны в рецепции творчества драматурга и сценического воплощения пьес В. Шекспира. В ремейке «Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда наблюдается сходство и взаимосвязь между двумя произведениями, вынесенными в название. Это дает возможность ремейкеру высказать свои политические и эстетико-философские взгляды. Как следствие, в ремейках чаще всего демонстрируется креативная рецепция (термин Е. В. Абрамовских), под которой подразумевается рецепция писателями и критиками незаконченного текста.

Рецепция в пьесе Л. Петрушевской «Гамлет. Нулевое действие» связана не только с постмодернистским переосмыслением претекста, но и целого ряда других пьес В. Шекспира («Ромео и Джульетта», «Отелло»). Таким образом, происходит столкновение нескольких постмодернистских дискурсов. Образ Гамлета отодвинут на второй план и в значительной мере травестирован. Рецептивный ряд усложняется за счет обращения к другим произведениям классика, что создает эффект незавершенности и сложности мира.

Иррациональность бытия в ремейках второй половины XX столетия передается при помощи таких приемов, как парадокс, тавтология, оксюморон, черный юмор.

Ремейк в драматургии этого периода – сформировавшийся актуальный жанр, обращенный к классическим произведениям (претекстам) и прототекстам, сверхтекстуальный, использующий «чужое слово» в разных функциях, порождающий новые смыслы и интерпретации в синхроническом контексте, сущностным признаком которого выступает рецепция.

Ремейки в большинстве своем метатеатральны, что предполагает саморефлексию, дешифровку театральных приемов и отстранение от театрального действия без выхода за его рамки с целью осмысления происходящего на сцене. Создается данный эффект за счет использования приема «театр в театре», который обнаруживается в таких ремейках, как «Антигона» Ж. Ануя, «Розенкранц и Гильденстрен мертвы» Т. Стоппарда, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева. В основе метатеатральности лежит принцип игры, основополагающий для постмодернизма.

Однако игру с «чужим словом» можно наблюдать в ремейках любого времени и любой национальной литературы. Следовательно, и принцип метатеатральности мы будем понимать шире: как исследование природы явления с выходом за его пределы. В ремейке Ж. Ануя актеры прямо на сцене примеряют на себя роли персонажей трагедии, в пьесе Т. Стоппарда отсутствуют границы между сценой, кулисами и зрительным залом, что превращает зрителей в соучастников происходящего. Театральная условность, которая создает квазиреальный мир, сознательно разрушена. Сцена остается сценой, благодаря чему формируется амбивалентное восприятие событий: с одной стороны, это экзистенциальная трагедия одиночества человечества, с другой – трагедия фальшива, поскольку это есть всего лишь театральная игра.

В параграфе «*Жанровые признаки ремейка в драматургии*» выделяются на основе рецептивной эстетики основополагающие сущностные жанровые признаки ремейка, к которым относятся: восприятие и интерпретация претекста реципиентами в лице автора нового произведения / критика / литературоведа / читателя / зрителя / персонажа ремейка, интертекстуальность, сверхтекстуальность. Доказывается, что ремейк в драматургии XX столетия в ряде случаев становится метатеатральным. К базовым жанровым признакам ремейка отнесены «персональные тексты», выступающие элементом формирования сверхтекстов, среди которых: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский», «Пушкинский».

Ремейк в драматургии современности – это оформившийся жанр, основными чертами которого выступают: наличие классического претекста, созданного известным автором и пережившего многочисленные литературоведческие и сценические интерпретации, контекстуальный, сверхтекстуальный, интертекстуальный характер, актуализирующий не только классику, но и отражающий как диахронический, так и синхронический контекст, важную роль в порождении смыслов которого играет реципиент.

По сути, сверхтекст в литературе – это некое надтекстовое образование, выросшее из совокупности смыслов, сформировавшихся на протяжении времени в культурном пространстве и отражающее многочисленные рецепции, возникающие как диахронически, так и синхронически. Сверхтекст – всегда «производство» нового текста на основе «воспроизводимых» текстов, между которыми возникают интертекстуальные связи. Сверхтекст в литературе культуроцентричен, на его формирование оказывают воздействие внетекстовые явления. В художественном произведении на первый план выступает смысловая и содержательная целостность, а основными макрокомпонентами являются заимствованные из художественного мира автора сюжеты, образы, мотивы, разные виды интертекста (цитаты, заимствования, аллюзии), рецепция наследия, а также биографический миф. В роли прецедентной личности в них выступает классик, чья биография и творческий путь хорошо известны широким массам читателей. Помимо этого, сверхтекст создается и в области функционирования «прецедентных текстов», целостность которых в драматургии обеспечивается общностью сформировавшихся стереотипов в восприятии как «сильных» текстов, так и прецедентной личности их автора и прецедентных героев. В границах этого литературного рода сверхтексты представляют собой общность ряда произведений, в которых коррелирует рецепция ремейкера и реципиента в лице читателя / зрителя. Сверхтексты в драматургии формируются на основе дистанцированных во времени текстов, что обеспечивает напластования смыслов, в том числе созданных за счет многочисленных интерпретаций, предложенных историками литературы и критиками. Организующим ядром сверхтекста в драматургии выступает прецедентная личность, в роли которой выступает биографический автор, факты его жизни и созданные им произведения, ставшие классикой. Мифологизация представлений в драматургии становится начальным этапом формирования сверхтекста. В результате развития постмодернизма в ремейках пародированию подвергается авторский культурный миф и стереотипы его рецепции. Ремейк (вторичный текст) опирается как на классический первоисточник (претекст), так и на факты, которые реципиент черпает из диахронического и синхронического контекстов.

Для удобства анализа ремейков следует разграничить понятия претекста и прототекста. В современном художественном дискурсе прототекст трактуется как текст, на основе которого создается новое произведение и сопрягается с такими понятиями, как текст-источник, прецедентный текст, текст-донор, первичный текст. Чтобы исключить терминологическую путаницу, под претекстом мы понимаем классическое произведение, послужившее

источником для ремейка, а под прототекстом – систему понятий, включающую и претекст и диахронический, и синхронический контексты, необходимые для адекватного восприятия нового произведения. Прототекст расширяется за счет текстов драматургов предшествующих поколений, привлечения исторических событий, фактов биографии автора претекста, истории сценического воплощения и известных режиссерских версий, литературоведческого анализа, критических оценок, известных широким массам.

Ремейкер использует несколько линий трансформации претекстов: перенос героев и ситуаций в другой социально-исторический контекст, изменение жанра произведения, смену повествовательной перспективы, перевод произведения в другой лингвокультурный текст (Г. И. Лушникова).

«Неискушенный читатель», не знакомый с прототекстом, воспринимает ремейк как первичный текст, его восприятие ограничено из-за недостатка фоновых знаний. Такой вариант рецепции допустим, однако в данном случае он исключает и диалог между претекстом и ремейком, и полилог между читателем, автором претекста и ремейкером. Опасность подобной рецепции заключается в искаженном представлении о претексте и о классической литературе в целом. Ремейк в данном случае будет не только восприниматься как первичный текст, но выполнять просветительскую функцию. Сознательный, искушенный читатель либо знаком изначально с текстом первоисточника, либо знакомится с ним в процессе рецепции ремейка, воспринимая его на фоне претекста и улавливая все смыслы, заложенные автором нового произведения. Это своего рода двойная интерпретация, в процессе которой читатель / зритель включается в творческий акт и диалог между эпохами, авторами и произведениями. В ремейках роль читателя значительно возрастает по сравнению с претекстами, где доминирующим, довлеющим над воспринимающим сознанием остается автор, который навязывает смыслы. В процессе рецепции ремейка читатель рождает собственные смыслы. Ремейк при подобном подходе способствует лучшему пониманию претекста, заставляет по-новому взглянуть на прецедентное произведение, дает возможность связать прошлое и настоящее.

В ремейках содержание и форма прототекстов подвергаются деконструкции и деструкции. В пьесах «Коробочка» Н. Коляды и «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского переосмысливается не только концепция претекстов, в них литературный миф подвергается трансформации. Деконструкции могут подвергаться и эпические первоисточники. Тексты цитируются, а нередко и монтируются по воле автора ремейка. При деструкции новые смыслы возникают при полном разрушении прототекста. В этих случаях ремейкеры активно обращаются к интертексту с целью расшатывания стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только самих прототекстов, но и их сценических интерпретаций, как в пьесах «Гамлет.ru» В. Коркии, «Чайка А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева. Художественный мир пьесы становится открытым для рефлексии сознания разных реципиентов: автора-ремейкера, персонажа, читателя / зрителя.

«Персональные тексты» являются инвариантами сверхтекста, определяющим фактором для которых выступает, по мнению Н. Е. Меднис, «широкая представленность имени и творчества того или иного художника в масштабном литературном интертексте, но, главное, *цельность* этой представленности при сохранении единого художественного кода»².

В русской драматургии одним из доминантных прототекстов выступает драматургия А. Чехова, а «сильными» текстами можно считать «Чайку» и «Вишневый сад», которые являются прецедентными произведениями для целого ряда ремейков: «Три девушки в голубом» (1988) Л. Петрушевской, «Вишневый сад продан?» (1993) Н. Искренко, «Мой вишневый садик» А. Слаповского (1994), «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (1999) А. Зензинова и В. Забалуева, «Чайка спела» Н. Коляды (1989), «Ворона» Ю. Кувалдина (1995), «Чайка» Б. Акунина (2000), «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» К. Костенко (2002), «Чайки» (2003) У. Спирошека, «Русское варенье» (2008) Л. Улицкой, «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева). Одной из причин актуализации «Чеховского текста» является его превращение с течением времени в литературный миф – неисчерпаемый источник сюжетов, образов и идей. За период, отделяющий современных драматургов от А. Чехова, успел сформироваться стереотип восприятия произведений классика, закрепилось клишированное прочтение самых известных его комедий. Знатоки творчества А. Чехова обязательно воспроизведут общераспространенное мнение, согласно которому драматург через Треплева говорит «нет» символизму. Прецедентной личностью в данном «персональном» сверхтексте выступает драматург А. П. Чехов, который воспринимается как воплощение сомнений и чаяний интеллигенции, реформатор драмы, мастер подтекста. Образ сада в комедии является архетипичным, как и образ чайки. Актуализация протосюжетов и архетипичных образов происходит в кризисные моменты развития общества, что демонстрирует смену системы нравственных приоритетов.

В случае с «Шекспировским текстом» исходным условием его формирования выступает не только прецедентная личность, но и «сильный» текст – трагедия «Гамлет», а также прецедентный герой, перешедший в категорию вечных образов мировой литературы. Пьесы В. Шекспира – источник для порождения новых смыслов и произведений в западноевропейской и русской литературах: «Гамлет. Нулевое действие» (2002) Л. Петрушевской; «Гамлет» (1998), «А. Застырца; «Гамлет. Версия» (2000), Б. Акунина; «Гамлет.ru» (2001) В. Коркия; «Гамлет-2» (2003) Григория Неболита, «Гамлет в Виттенберге» (1932) Г. Гауптмана, «Гамлет-машина» (1977) Х. Мюллера, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980) Т. Стоппарда.

² Меднис Н. Е. «Именные», или «Персональные» тексты. Пушкинский текст русской литературы Текст : электронный // <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=13> (Дата обращения 25.05.2020)

Г. Гауптман в пьесе «Гамлет в Виттенберге» обращается к событиям, предвещающим действие трагедии В. Шекспира, утверждая мысль о том, что никакого разлада в душе героя ранее не было. Гамлет Г. Гауптмана вполне гармонично существовал в период обучения в университете Виттенберга до пережитой им трагической любви. Принц оказался заложником ситуации, преданным, брошенным, обманутым и утратил уверенность в будущем, искреннее доверие к людям, стал более закрытым, обретя негативный опыт. У Г. Гауптмана Гамлет иначе раскрывается в любовных отношениях, и это дает ключ к пониманию его двойственного чувства к Офелии в претексте. Похожая история-приквел трагедии В. Шекспира демонстрируется в ремейке Л. Петрушевской «Гамлет. Нулевое действие».

Полемика с прецедентным автором раскрывается через актуализацию проблем современного ремейкеру общества. В пьесе «Гамлет-машина» Х. Мюллера ключевую роль играет политическая и гендерная проблематика. Принц в ремейке от обвинений в адрес матери переходит на глобальный уровень отрицания материнской функции как выхода из порочного круга насилия. Пьеса представляет собой в какой-то степени ужасное изображение антиутопического мира, которому неведомо ни счастье, ни любовь, ни свобода, в котором даже не таится надежда на будущее в целом, главных героев, а точнее, людей, как таковых, заменяют передвижные декорации театра. Ведущим мотивом в пьесе является разрушение личности Гамлета. Герой полностью уничтожен и не видит смысла в своем существовании.

Содержанием «Гоголевского» свертхтекста («Панночка» (1985) и «Брат Чичиков» (1985) Н. Садур, «Башмачкин» (2003) О. Богаева, «Старосветская любовь» и «Коробочка» (2009) Н. Коляды) выступает иррациональность и трагедия обыденности, рутинности бытия. Координация всего художественного целого у Н. Гоголя проявляется на нескольких уровнях: на уровне сюжета он выбирал жизненную, актуальную современную ситуацию; на идейно-философском – общую ситуацию как отражение квинтэссенции бытия человека и состояния общества на данном историческом этапе. Так, посредством особенностей художественной мысли и мироощущения определялось стремление к универсальности изображаемых событий.

«Лермонтовский текст» формируется не только вокруг прецедентной личности поэта и событий его жизни, но и проблемы «лишнего человека» в лице Печорина: «Памяти Печорина» (1999) Н. Садур. В ремейке герой – это иллюстрация сложного, двойственного типично русского характера. Вечно ищущий идеала и не находящий его, по этой же причине играющий со смертью и с любовью Печорин Н. Садур – это обобщенный образ русского человека. В ее интерпретации героя отсутствует привязка к конкретному временному периоду.

«Толстовский текст» (ремейки «Алексей Каренин» В. Сигарева (2001) и «Анна Каренина II» О. Шишкина (2011)) раскрывается через сложность житейских отношений мужчины и женщины, через семейную тему. Неудовлетворенность в личной жизни и поиски счастья, одиночество в

семейном кругу, – парадигма проблем, привлекающих драматургов-ремейкеров.

Содержание «Гончаровского текста», представленного в ремейке «Смерть Ильи Ильича (Обломов OFF)» (2002) М. Угарова, – это трагедия бездеятельности, страха перед переменами, переосмысление понятия «обломовщина», которое на уровне интертекстуальности оказывается близким и одновременно полемичным по отношению к понятию чеховской «футлярности». Угаровский Обломов – герой, по-детски прячась в «домике», бережно охраняет свой внутренний целостный мир от столкновения с реальностью.

Отметим, что «Пушкинский текст» в драматургии переживает процесс становления, хотя в области эпоса он сформировался одним из первых. В 1999 году под влиянием Н. Коляды был опубликован сборник произведений уральских драматургов «Метель», куда вошли пьесы Юрия Колясова и Олега Богаева. В 2002 году Н. Коляда пишет ремейк «Моцарт и Сальери» на основе одноименной пьесы А. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии». В ремейках «Метель» В. Сигарев и «Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама» Н. Коляда иронизируют над феноменом литературоцентричности, не скрывая того факта, что тексты классика – это материал, лишенный сакральности.

Как отмечает Ю. В. Шатин (и это будет справедливо и по отношению к «Пушкинскому тексту» в драматургии), «Можно указать на три устойчивых черты прижизненного пушкинского мифа, ставшего объектом культурной коммуникации: редукционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина (итогом такого редукционизма становится в глазах большинства современников приоритет первой половины – примерно до 1825 года – творчества Пушкина над последующими этапами); биографизм – с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы его обращений и посвящений (естественно, что многие мифологемы обрастали при этом конкретными сюжетами, например, «керновский текст» как специфический объект культурной коммуникации), идеологизм – стремление истолковать произведения поэта как отражение определенных идеологем его времени – от декабризма до теории официальной народности (с неизбежными в этом случае промежуточными звеньями, например, утверждение Пушкина как идеолога аристократической партии в трактовке столь разных коммуникантов, как Ф. В. Булгарин и А. В. Никитенко)»³.

Смерть поэта превратилась в миф и стала частью «Пушкинского текста». Ремейк О. Богаева «Кто убил мсье Дантеса» (1998) представляет собой переосмысление событий смерти известного русского поэта в современном историческом и культурном контексте. Главными героями произведения выступают потомки-тезки известных предков – Александр Сергеевич Пушкин и Жорж Шарль Дантес. Оба представляют обобщенный тип современного

3 Шатин Ю. В. Пушкинский текст как объект культурной коммуникации Текст : электронный : <http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/shatin.ssi> (Дата обращения 27.05.2020)

человека. Основными драматургическими приемами в драме являются абсурд, парадокс, ирония. В пьесе широко используются элементы интертекста в виде аллюзий, цитации и реминисценций не только из русской классической литературы (А. Пушкин, М. Лермонтов), но и античной, а также из современной массовой культуры (например, киноиндустрии). Драма актуализирует проблему функционирования классической литературы в современном культурном пространстве, а также постмодернистского осмысления наследия прошлого. Пушкин О. Богаева выбирает добровольный уход из жизни, хотя выглядит это как дуэль. Герой лишен поэтического дара. Дантес – его полная противоположность. Герои в пьесе подвергаются процессу деконструкции, лишь формально сохраняя связь с историческими прототипами. В пьесе присутствуют эсхатологические мотивы, а суть конфликта сводится к попытке самоидентификации личности в хаосе жизни.

Вслед за У. Эко, автор диссертации исходит из того, что любой текст предполагает двойного образцового читателя: «наивного» («неискушенного») и «искушенного». Первый почти всегда остается жертвой стратегии автора, тогда как второй воспринимает произведение с эстетической точки зрения и дает ей собственную оценку. Среди критериев, влияющих на процесс рецепции, можно выделить исторический и литературный контекст, личный опыт реципиента, а также его психологические, индивидуально-эмоциональные особенности.

В процессе создания ремейка автор первоначально выступает в роли читателя и только после этого переходит к следующему этапу рецепции – вторичному восприятию и переосмыслению претекста. Ремейкер, в отличие от читателя, всегда будет оставаться искушенным.

Выявляя причины распространенности текстов вторичной природы, исследователи (М. В. Загидуллина, Н. В. Лесных, Л. Ю. Багдасарян) выделяют ряд факторов популярности и востребованности жанра на определенных этапах развития литературы: реакция на знакомый текст, поданный в новой интерпретации, читательская инфантильность, «объем общей памяти» между ремейкером и читателем, недоговоренность, порождающая эффект кажущейся незавершенности мысли.

Важными компонентами механизма читательской рецепции считаются актуализация, идентификация, конституирование смысла. Устанавливающийся диалог между претекстом и читателем (и/или автором-ремейкером) Е. В. Абрамовских предлагает называть «внутрицеховой» рецепцией (термин М. В. Загидуллиной), которая возникает между участниками творческого акта (писателем – произведением – другим писателем) и подразумевает процесс конституирования смысла и его закрепления в создании нового художественного произведения. Хотя Е. В. Абрамовских опирается на материал незаконченных произведений, правомерно будет применить указанный теоретико-методологический подход к анализу ремейков, учитывая незавершенность любого текста, который получает завершение только в сознании реципиента.

В процессе рецепции актуализируется еще один аспект восприятия классики – инонациональный. Его результат всегда значительно отличается от

результата внутринациональной рецепции, так как содержит свежий взгляд на произведение, объективность стороннего наблюдателя и новые подходы, исходящие из особенностей развития воспринимающей литературы. Поэтому изучение произведения должно, в идеале, учитывать максимально широкий спектр его восприятий, поскольку только в этом случае можно рассматривать каждое отдельное произведение как факт некоего всеобщего феномена – мировой литературы. В то же время, произведение инонациональной литературы, попав в новый контекст и став его частью, участвует в развитии воспринимающей литературы, наравне с произведениями, созданными внутри нее. Восприятие произведений В. Шекспира русским сознанием принципиально отлично от восприятия их англичанами, или даже представителями западной цивилизации в целом. В данном случае в силу вступает конфликт культур и такие культурологические категории, как разница картин мира и менталитетов. Потенцию подобного рода текстов определяет обращенность к вечной, вневременной проблематике.

В пьесе В. Коркии «Гамлет.ru», написанной в 2001 г. и приуроченной к 400-летию (1601 г.) создания трагедии, современный характер ремейка подчеркивается в названии произведения. «Ru» – домен верхнего уровня, выделенный для России, что на уровне аллюзии указывает на русского реципиента. В ремейке перед читателем / зрителем предстает образ Гамлета, созданный сознанием русского человека, на формирование которого оказал большое влияние советский литературовед А. Аникст. Однако в постмодернистском ремейке В. Коркии встречается и другой вид рецепции – самовосприятие героя, чей горизонт ожидания оказался разрушенным. Герой ремейка «Гамлет.ru» откровенно иронизирует над претендующим стать абсолютной истиной литературоведческим знанием.

В области драматургии у ремейкера возможности для выражения собственной точки зрения ограничены, его авторская позиция выражается опосредованно: путем трансформации сюжета, через деструкцию событий и образов первоисточника, в названии произведения: «Брат Чичиков», «Памяти Печорина» Н. Садур; «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского. Название ремейка У. Спирошека «Чайки» представляет собой реминисценцию комедии А. Чехова. Символический чеховский образ чайки в ремейке трансформируется в образ стаи птиц, которые ассоциируются с обществом мещан, далеких от понимания подлинного искусства. В пьесе выносится приговор современному искусству. Действительность характеризуется как время, когда из всех медицинских профессий наиболее востребованной является профессия психиатра. В ремейке отчетливо угадывается шекспировская реминисценция «Мир расшатался», которая в контексте времени звучит как «А мир посуровел».

Ремейк как жанр отличается вторичностью по отношению к претексту, что актуализирует целый ряд проблем, среди которых: взаимодействие горизонтов ожидания автора и читателя, рецепция событий и образов воспринимающим сознанием, соотношение традиции и новаторства в тексте.

Читатель как воспринимающее сознание, знакомящийся с ремейком, обладает на этот момент собственным «горизонтом ожидания» и избыточными по отношению к произведению знаниями, сформированными на основе восприятия претекста или заимствованными из синхронического контекста. Г. Нефагина выделяет два уровня прочтения ремейков. Под первым уровнем подразумевается самостоятельное восприятие сюжета, когда «не сразу можно уловить отсылку к классическому образцу»⁴. На втором уровне восприятия происходит «установление внутренних и внешних связей с предшествующей литературой. Здесь раскрывается и глубина замысла писателя, и суть ремейка в целом»⁵. Новаторство ремейкера будет проявляться в эффекте взаимодействия «горизонтов ожидания» автора и читателя, автора и ремейкера, в постмодернистских ремейках – литературоведа / критика и персонажа. Если в этом процессе реципиент не испытает наслаждения, то, в любом случае, у него останется пища для размышлений. Идеальным видом художественной рецепции ремейка будет соединение наслаждения и суждения в одном событии.

В случае с ремейком в области драмы на восприятие зрителя большое влияние оказывают и многочисленные театральные интерпретации, созданные известными режиссерами. Проблема столкновения горизонтов ожидания автора претекста и интерпретатора в лице режиссера рассматривается в пьесе О. Богоева «Вишневый ад Станиславского». Наблюдателями экспериментальной постановки «Вишневого сада» в ремейке выступают А. П. Чехов и К. С. Станиславский, которые следят за происходящим с верхней галереи и выступают судьями. Труппа готовит к премьере спектакль по известной комедии, однако, по замыслу режиссера, актеры произносят текст задом наперед. Проблема рецепции классического текста и поисков новых форм его восприятия, в которых главное – оригинальность в ущерб содержанию, в пьесе воплощается в образе очередного режиссера с говорящей фамилией К. С. Гнобель. По иронии, его инициалы совпадают с инициалами К. С. Станиславского. «Вишневый сад» в коллективной памяти уже давно превратился в некий эталон классической пьесы, что и подвергает сомнению автор ремейка.

Художественная рецепция существует, по мысли Й. В. Гете, в трех основных видах: наслаждение без суждения; суждение без наслаждения; одновременное суждение и наслаждение.

Ремейкер может как упрощать, так и усложнять содержание собственного произведения для читателя. В первом случае жанр функционирует в плоскости массовой литературы, во втором – высокой. Под массовой литературой подразумеваются произведения, рассчитанные на невзыскательного читателя, не обладающего развитым вкусом, ищущего развлечения. Таким образом, с одной стороны, устанавливается диалог между разными пластами литературы,

⁴ Нефагина Г. Л. «Ремэйк» в современной русской литературе / Г. Л. Нефагина. Сборник научных трудов «Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе. – Вып 2. – Гродно, 1996. – С. 32.

⁵ Там же.

и классика выступает в роли общего кода для подобного рода коммуникации, с другой – размываются границы литературной иерархии.

Когда в процесс рецепции включается персонаж ремейка, то, во-первых, он демонстрирует опосредованно точку зрения своего автора, во-вторых, участвует в конфликте авторского восприятия претекста и его самого как элемента этого самого текста и собственной оценки сформировавшегося стереотипного прочтения и интерпретации его как героя претекста, а герой ремейка демонстрирует самовосприятие на основе избыточных знаний, ранее доступных только автору-творцу. Парафрастическая рефлексия персонажей наблюдается в ремейке Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Гамлет.ru» В. Коркии. Герои Т. Стоппарда многократно повторяют распоряжения относительно состояния Гамлета, разъясняя инструкции Клавдия себе и зрителям, а Гамлет раскрывает взгляды на искусство, нанимая бродячую актерскую труппу, участники которой также дают комментарии по поводу современного состояния и функций театра. В русском ремейке Гамлет оценивает себя в роли героя трагедии и дает оценку литературоведческим трудам, посвященным исследованию произведения В. Шекспира. В ремейке У. Спирошека «Чайки» внимание уделяется литературной рецепции, превратившейся в штамп. В тексте можно наблюдать не только деконструкцию классического текста, но и деструкцию читательского восприятия философской и эстетической позиции авторов классических произведений и фигуры биографического автора. Авторская рефлексия культурных мифов писателей-классиков (И. Тургенева, Л. Толстого, В. Шекспира) раскрывается через их оценку персонажами ремейка. Единственным автором, который выглядит современным и не утрачивает актуальности, по мнению ремейкера, остается А. П. Чехов, превратившийся в мифологическую фигуру. Комбинирование событий художественного текста с фактами биографии писателя расширяет художественные возможности современных драматургов, актуализирует интерес к классической литературе и переводит претекст и его автора в категорию культурного мифа.

Претекст в воспринимающем сознании подвергается трансформации, обрывает новыми смыслами и формирует индивидуальное представление о сюжете, персонажах и концепции произведения. Однако если в сознании читателя / зрителя это остается на уровне невербальном, то ремейкер реализует свое восприятие на уровне текста.

В третьей главе «Типология ремейков в драматургии» предложена классификация на основе степени трансформации прецедентного текста. В основе ремейков всех типов лежит диалог и полилог с прецедентным текстом и автором.

В параграфе «*Особенности ремейков-интерпретаций*» анализируются пьесы, в основе которых наиболее точная передача событий и сохранение системы персонажей претекста, анализируются пьесы соответствующей жанровой модификации в западноевропейской и русской литературе.

Степень деформации прецедентного текста драматургом и его отношение к прототексту позволяет разделить весь корпус пьес на несколько групп: ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции, деструктивные ремейки.

Ремейки-интерпретации (адаптация, к примеру, эпического материала, его перевод из эпического рода в плоскость драмы. В этом случае разрушается начальная форма произведения, но сохраняется содержание и система персонажей): «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка», «Коробочка» Н. Коляды. Степень разрушения начального текста в этом случае минимальна. В ремейках этого типа можно обнаружить цитаты оригинала. Отношение драматургов к претексту в этом случае можно классифицировать как к определенному образцу. Литературный канон не подвергается сомнению, осмеянию, не разрушается, ремейкер демонстрирует бережное отношение к «чужому слову». Пьеса «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» Н. Коляды практически полностью состоит из цитат повести Н. Гоголя.

В параграфе «*Специфика ремейков-деконструкций*» исследуются драмы, в которых не только присутствует «чужое слово» на уровне интертекстуальности, однако и сами претексты подверглись существенным изменениям. На примере ремейков русской и западноевропейской литературы доказывается, что интертекстуальность – жанровая особенность ремейка независимо от эпохи и времени его создания. Деконструкции составляют наибольший корпус пьес исследуемого жанра.

Ремейк-деконструкция (продолжение историй отдельных персонажей претекста (так называемые сиквелы, приквелы, мидквелы), либо переосмысление событий пьес-первоисточников. При этом сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула), «чужое слово» присутствует в виде элементов интетекста: «Панночка» Н. Садур, «Дуня, Лиза, Акулина», «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Алексей Каренин» В. Сигарева, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда. Драматурги расширяют представление о героях произведения, переосмысливается не только концепция претекста, но и меняются местами персонажи (на первый план могут выдвигаться герои второстепенные, которые и становятся главными действующими лицами), в тексте ощущается присутствие точки зрения автора ремейка.

Как известно, в теории деконструкции Ж. Дерриды действительность выступает в опосредованной форме дискурсивной практикой и фактически находится в одной плоскости с ее рефлексией. А в искусстве с помощью метода деконструкции выявляются, а нередко и высмеиваются мифы, стереотипы и штампы. Деконструкция (перекомпоновка элементов претекста, монтаж, коллаж, гипертекст) сопровождается созданием новых вариантов текста, выявляющих возможные, периферийные варианты смысла. Разрушение авторской концепции в таких случаях – провокация, расширяющая познавательное поле на основе поля классика. Деконструкции в драматургии могут подвергаться и эпические первоисточники. Тексты не только цитируются, но нередко и монтируются по воле автора ремейка. Использование

приемов фантастики, гротеска не меняет, тем не менее, фабулы, коррелируемой с претекстом.

К примеру, драматург В. Сигарев выделил из всего романа Л. Толстого только отдельные, концептуально наиболее важные с точки зрения автора и недостаточно раскрытые в романе, сюжетные линии. Ремейк «Алексей Каренин» – самостоятельное, законченное, целостное произведение, провоцирующее читателя / зрителя на сопоставление с классическим романом и размышления о том, что нового внес в прочтение известного произведения драматург.

В ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда продолжается история отдельных персонажей из претекста, а именно второстепенных действующих лиц – придворных Розенкранца и Гильденстерна. Главная идея ремейкера – показать все события шекспировской пьесы в мире абсурда XX века глазами двух «маленьких» людей, чья воля абсолютно подчинена вышестоящим силам.

В параграфе «*Деструктивные ремейки и их своеобразие*» анализируются пьесы, в которых прецедентный текст практически полностью деформирован при помощи иронии, сарказма и черного юмора. Стереотипы и штампы в восприятии классического текста в сознании читателя / зрителя разрушаются на фоне отношения к претексту ремейкера. Доказывается, что интерес к классическому претексту возрождается из отрицания.

Деструктивные ремейки, для которых характерно разрушение сюжета претекста, метатеатральность, введение в произведение новых персонажей, в том числе авторов прецедентных текстов и режиссеров, создавших наиболее известные сценические версии драм, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок: «Гамлет.ги» В. Коркии, «Чайка А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева. Деструктивные ремейки лишь в общих чертах сохраняют первоначальный сюжет, допускают присутствие в роли персонажей авторов претекстов, подвергают осмеянию стереотипы интерпретации прецедентных текстов, их авторов, сценических воплощений и режиссерских прочтений. Художественный мир пьесы становится открытым для рефлексии сознания автора ремейка, его персонажей, зрителя. Для этого драматурги используют абсурд, парадокс, гротеск, фантастику, черный юмор. Пьеса О. Шишкина «Анна Каренина II», обозначенная автором как «драма в двух действиях», – образец деструктивного ремейка. Это продолжение романа, прогнозируемые события, которые хронологически следуют после гибели Анны Карениной под колесами поезда. Автор предлагает вариант, в котором героиня не погибает на рельсах, а остается в живых, покалеченная и изуродованная. Эффект обманутого читательского ожидания в пьесе используется неоднократно, подвергая сомнению уверенность реципиента в точном понимании всех сюжетных перипетий романа Л. Толстого: Анна выжила после попытки самоубийства; Вронский, после контузии, полученной в войне на Балканах, парализован и прикован к инвалидной коляске, а Левин

погибает, задавленный телеграфным столбом. К деструктивным ремейкам можно отнести и пьесы, материалом для которых послужили факты биографии писателей, история создания произведений, мифы, сформировавшиеся в читательской рецепции за период развития литературы, отделяющий эпоху писателя от современности («Кто убил мсье Дантеса?» О. Богаева).

В постмодернистском ремейке К. Костенко «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» всего три действующих лица: Сорин – пожилой человек, Треплев – молодой человек и портрет Чехова. Основой пьесы стала не только чеховская комедия, но и другие произведения, о чем и сообщается в авторской ремарке, предваряющей драму. Ремейк К. Костенко отдаленно напоминает претекст, строится на реминисценциях и аллюзиях не только самой комедии, но и биографии А. Чехова, а также на пародировании одноименного ремейка Б. Акунина. Часть третья представляет собой монолог портрета Чехова, цитирующего Уголовный Кодекс Российской Федерации. Этот фрагмент, очень небольшой по объему, напоминает монологи героев драм абсурда. Четвертая и пятая части представляют собой авторские ремарки. Драматург в ироничном ключе, метафорически, описывает процесс деконструкции текста, подвергнувшегося в финале полному уничтожению.

В западноевропейской литературе примером деструктивного ремейка является постмодернистская пьеса Т. Стоппарда «Гамлет Догга, Макбет Кахута», в которой используется прием «театра в театре», как и в пьесе «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева. Автором вводятся новые герои. Они строят сценические декорации для будущей шекспировской пьесы: Бейкр, Авель, Чарли, Изи, Догг и Миссис Догг, Леди, Фокс Мажор, Миссис Догг. Кроме того, в пьесе появляется и сам В. Шекспир, дающий оценку всему происходящему. Персонажи общаются на изобретенном автором языке «догга».

В **заключении** автор диссертационной работы «Драматургический ремейк в литературе XX-XXI веков: жанр, типология, поэтика» обобщает результаты исследования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый анализ доказывает, что функционирующие в литературоведении термины, применяемые к ремейку, многочисленны и спорны: инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики, интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш.

Ремейк предполагает узнавание читателями классического текста. Без знания исходного материала (претекста) невозможно понять новое произведение. То есть, ремейк – это литературный текст, созданный на основе хорошо известного, который не только цитирует, но иногда и пародирует первоисточник, наполняя его новым, актуальным содержанием. Он может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но изображает их в новых исторических и социально-политических условиях.

Первыми образцами ремейков в западноевропейской драматургии диссертант предлагает считать трагедии Сенеки, в истории русской литературы

– трагедию А. Сумарокова «Гамлет». В процессе становления ремейк приобретает характеристики тех направлений, к которым принадлежали его создатели. Иррациональность бытия в ремейках второй половины XX столетия передается при помощи таких приемов, как парадокс, тавтология, оксюморон, черный юмор. Ремейк в драматургии постмодернизма – сформировавшийся актуальный жанр, порождающий новые смыслы и интерпретации в синхроническом контексте, главным признаком которого выступает рецепция.

Опираясь на метод рецептивной эстетики, которая признает историческую изменчивость и подвижность произведения, одной из главных категорий, дающих представление о ремейке, автор диссертации приходит к выводу, что художественная рецепция – это бесконечный процесс, творческий диалог не только между автором претекста и ремейкером, то и обоими авторами и читателем, а также персонажем и текстом. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем особом значении, во многом зависящем от исторического и литературного контекстов.

Предложенная классификация (ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции, деструктивные ремейки) основана на двух признаках: степени трансформации претекста и разных формах диалога с прецедентным текстом и автором.

Среди ремейков в западноевропейской и русской литературах в большей степени распространены деконструкции, которые позволяют авторам совместить в одном тексте две функции: актуализации классики без ее пародирования и выражения собственных философских, политических, этических, эстетических взглядов. Деструктивные ремейки отражают постмодернистскую концепцию мира и искусства. Главная задача драматургов в этом случае – подвергнуть сомнению авторитеты прошлого и разрушить стереотипы в восприятии классики как литературной, так и театральной. Одной из важных функций деструктивного ремейка является стремление эпатировать, деканонизировать классические тексты. Это радикальная рецепция, она заинтересовывает реципиента через отрицание, демонстрируя пафос разрушения.

Тем не менее, все виды ремейков в основе своей опираются на диалог как форму взаимодействия восприятий, который в контексте жанра чаще всего превращается в полилог.

История становления ремейка в западноевропейской драматургии отражает этапы развития литературы, смену литературных эпох и направлений, что реализуется в дополнительных характеристиках жанра. В русской литературе ремейк появляется гораздо позже, в XVIII столетии, имеет более короткую историю, но демонстрирует активное развитие во второй половине XX – начале XXI столетий. Среди причин актуализации жанра можно указать, во-первых, снижение читательского интереса к классике в период полураспада и распада СССР, во-вторых, специфику русского сознания, проявляющуюся в постоянной необходимости осмысления проблем бытия, конфликта материальных и духовных ценностей, положения человека в мире, состояния общества. Вечные проблемы предлагались для размышления русской

классической литературой, которая в настоящее время выступает универсальным коммуникативным кодом для читателей. Ремейк способствует восстановлению и созданию сакральных смыслов.

В драматургии сформировался ряд «именных текстов», подтверждающих сверхтекстуальный характер ремейков: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский», «Пушкинский». Ремейк находится в сфере воздействия смыслов «персонального текста» и участвует в формировании «именных» сверхтекстов. Общим «персональным» текстом для ремейков западноевропейской и русской драматургий является «Шекспировский». Как показало исследование, русская литература ориентирована на национальную традицию в лице А. Чехова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Л. Толстого, И. Гончарова, тогда как в западноевропейской литературе, несмотря на признанный статус русских классиков, их произведения не выступают в роли претекстов для создания новых произведений. Западные драматурги-ремейкеры обращаются к мировой классике, начиная с периода античности. Русская ремейковая традиция выступает как универсальная и открытая.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Монография:

1. Любимцева-Наталуха Л. Н. Пути развития русской драматургии рубежа XX – XXI столетий – Горловка: Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2018. – 216 с.

Публикации в рецензируемых научных изданиях, рекомендованные ВАК ДНР:

2. Любимцева Л. Н. Эволюция абсурдисткой драмы / Л. Н. Любимцева // Наукові записки Харківського національного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Вип.4(40). Частина перша. – Харків, 2004. – С. 23-31.
3. Любимцева Л. Н. Логика абсурда в драматургии С. Мрожека / Л. Н. Любимцева // Наукові записки Харківського національного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Вип.4(48). Частина перша. – Харків, 2006. – С. 23-31.
4. Любимцева Л. Н. Драматургические интерпретации русской классики в творчестве Н. Садур / Л. Н. Любимцева // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. – 2009. – Вип. 3 (59). Частина третя. – Харків: ППВ «Нове слово», 2009. – С. 140-148.
5. Любимцева Л. Н. Функции техники вербатим в пьесе О. Дарфи «Территория войны» / Л. Н. Любимцева // Восточнославянская филология: сб. науч. тр. – Горловка – Вып. 1 (25). Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГИИЯ, 2015. – С. 105-110.
6. Любимцева Л. Н. Драматургические ремейки в русской литературе конца XX – начала XXI веков: к вопросу о типологии жанра / Л. Н. Любимцева

// Восточнославянская филология : сб. науч. тр. – Вып. 2(26). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГИИЯ, 2016. – С. 116-121.

7. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Ремейки «Вишневого сада» А. Чехова в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий: к вопросу о жанре / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 3 (27). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. – С. 93-100.

8. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** «Гамлет-машина» Х. Мюллера как деструктивный ремейк / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 3 (27). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. – С. 173-179.

9. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Деконструкция и деструкция толстовского текста в русских драматургических ремейках романа «Анна Каренина» / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 4 (28). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 57-63.

10. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Постмодернистский ремейк в драматургии Т. Стоппарда / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 5 (29). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 247-253.

11. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Образ города в пьесе Н. Коляды «Ключи от Лёвраха» / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 7 (31). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2018. – С. 79-83.

12. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** «Гамлет» А. Сумарокова: к вопросу об истории русского драматургического ремейка / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 6 (30). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2018. – С. 81-96.

13. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Ремейки в творчестве В. Ольшанского (на материале пьес «Дуня, Лиза, Акулина» и «Мой милый Плюшкин») / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 8(32). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2019. – С. 42-48.

14. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Рецепция классических произведений в названиях ремейков в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 9(33) / ГОУ ВПО «Горловский ин.-т иностранных

языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2019. – С. 71-80.

15. **Любимцева-Наталуха Л. Н., Бляшко Ю. С.** «Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана как пьеса-ремейк / Л. Н. Любимцева-Наталуха, Ю. С. Бляшко // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 9(33) / ГОУ ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2019. – С. 80-91.

16. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Виды рецепции в ремейках (на материале русской драматургии рубежа XX – XXI столетий) / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 10(34). / ГОУ ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020. – С. 56-63.

17. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** «Шекспировский текст» в драматургии А. Застырка / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 11(35). / ГОУ ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020. – С. 71-77.

Публикации в рецензируемых научных изданиях, рекомендованная ВАК РФ:

18. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Сверхтексты в русской драматургии рубежа XX–XXI столетий Известия СмолГУ. – Изд-во СмолГУ, 2020. – № 1 (49). – С. 73-86.

Публикации в прочих научных изданиях:

19. **Любимцева Л. Н.** Пьеса Н. Садур «Памяти Печорина» как драматургическая интерпретация лермонтовского романа / Л. Н. Любимцева / Материалы международной научной конференции «Литература в диалоге культур-7», 1-4 октября 2009 г. – Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2009. – С. 103-105.

20. **Любимцева Л. Н.** Литературные драматические интерпретации Н. Садур / Л. Н. Любимцева // Русская литература в Украине: проблемы изучения и преподавания : материалы Международной научной конференции 21-23 мая 2009 года. – Горловка, 2009. – С. 286-289.

21. **Любимцева Л. Н.** Диалог с классикой: пьеса Л. Петрушевской «Гамлет. Нулевое действие» как парафраз шекспировской трагедии // Л. Н. Любимцева / Материалы международной научной конференции «Литература в диалоге культур-8», 1-4 октября 2010 г. – Ростов-на-Дону: Foundation, 2010. – С. 96-98.

22. **Любимцева Л. Н.** Парафразы гоголевских тестов в пьесах Н. Садур («Панночка», «Брат Чичиков») / Л. Н. Любимцева // Х Гоголівські читання. Збірник наукових праць. – Полтава, 2011. – С. 137-140.

23. **Любимцева Л. Н.** Ремейк как жанр русской драматургии начала XXI столетия: Л. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие» – Б. Акунин «Гамлет. Версия» / Л. Н. Любимцева // Современные проблемы филологии. Материалы I Международной научно-практической Интернет-конференции 12 мая 2011. – Тамбов, 2011. – С. 119-125.

24. **Любимцева Л. Н.** Функции «чужого текста» в пьесе В. Сорокина «Dostoevsky-trip» / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Східнослов'янська філологія: від Нестора до сьогодення». 12-13 квітня 2012 року. – Горлівка, 2012. – С. 98-100.

25. **Любимцева Л. Н.** Ремейк как жанр русской драматургии начала XXI столетия: Л. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие» – Б. Акунин «Гамлет. Версия» // Л. Н. Любимцева / История литературы. Критика. Драматургия. Театр. Из докладов на Международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (2005-2012 гг.): сб. науч. статей / Сост. и ред. Е. А. Андрущенко. – К.: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2013. – С. 112-119.

26. **Любимцева Л. Н.** Чеховский текст в пьесе У. Спирошека «Чайки»: к вопросу о драматургических ремейках / Л. Н. Любимцева // Литература в диалоге культур : межвузовский научный сборник. Вып. 2. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. – Ростов-на-Дону: Издательство Фонд науки и образования, 2016. – С. 123-128.

27. **Любимцева Л. Н.** Ремейки чеховской «Чайки» в русской драматургии начала XXI века: к вопросу о типологии жанра / Л. Н. Любимцева // «Античность – современность: Вопросы филологии», посвященный 50-летию кафедры зарубежной литературы ДНУ. – Вып. 5. – Донецк: ДонНУ, 2017. – С. 50-57.

28. **Любимцева Л. Н.** Проблема рецепции классического текста в пьесе В. П. Коркия «Гамлет.ru» / Л. Н. Любимцева // Литература в диалоге культур : межвузовский научный сборник. Вып. 4 / Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. – Ростов-на-Дону : Издательство «Фонд науки и образования», 2018. – С. 120–125.

29. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** «Пушкинский текст» в русских драматургических ремейках рубежа XX – XXI столетий / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Два века с Пушкиным : сборник материалов XII Международных Пушкинских чтений / МКУ «Централизованная библиотечная система г. Черногорска; [сост. Л. П. Табачных]. – Черногорск, 2018. – 77,[1] с. : 1л. ил. – С. 49-52.

30. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Культура чтения современной монодрамы / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Материалы IV Международного научно-практического очно-заочного семинара «Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе : формирование культуры чтения», (Горловка, 23 марта 2019 г.). – Горловка : Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2019. – С. 68-70.

31. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** Знание контекста как важный аспект понимания ремейка (на материале драматургии) / Л. Н. Любимцева-Наталуха // Материалы VI Международного научно-практического очно-заочного семинара

«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: литературное произведение в контексте культуры»», приуроченного к 70-летию Горловского института иностранных языков (Горловка, 27 марта 2020 г.). – Горловка : Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2020. – С.

32. **Любимцева-Наталуха Л. Н.** «Персональные тексты» в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий – Крым, 2020 (в печати).

Учебно-методические публикации:

33. Любимцева Л. Н. Русская драматургия начала XXI века : учеб. пособ. для студ. высш. учебн. завед. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2011. – 104 с.

34. Любимцева-Наталуха Л. Н. Русская драматургия XX века : учеб. пособ. для студ. высш. учебн. завед. – Горловка: Издательство ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2019. – 80 с.

35. Кочетова С.А., Любимцева-Наталуха Л.Н. Методические рекомендации по дисциплине «История мировой литературы (XXI век)» для студентов II курса по направлению подготовки 45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ (Профиль: Зарубежная филология (английский, французский, немецкий языки и литература) / С.А. Кочетова, Л.Н. Любимцева-Наталуха. – Горловка: Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2018. – 60 с.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в русской литературе рубежа XX-XXI веков: типология, Жанр, Поэтика. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.08 – теория литературы, текстология. – Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков». – Горловка, 2020.

В диссертационном исследовании анализируется ремейк как жанр новейшей русской драматургии, прослеживается его генезис. Среди источников жанра указываются античные трагедии и драмы периода классицизма.

Ремейк рассматривается с точки зрения рецептивной эстетики с учетом его вторичной природы. В процессе выявления базовых признаков были проанализированы произведения соответствующего жанра таких русских драматургов второй половины XX – начала XXI веков, как: Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Коляда; А. Слаповский, А. Застырец, В. Коркия, К. Костенко, В. Ольшанский, Л. Улицкая, Н. Искренко, М. Угарова, Г. Неболита, О. Богаева, В. Леванова, У. Спирошека, В. Сигарева, О. Шишкина, Г. Гауптмана, Э. Бонда, Ж. Ануя, Э. Ионеско, С. Беккета, Х. Мюллера, Т. Стоппарда.

В диссертационном исследовании предложено считать ремейк в драматургии сформировавшимся жанром, характерными чертами которого выступают: авторитет автора прецедентного произведения, обязательная рецепция классического претекста, которая проявляется как на уровне

содержания, так и на уровне формы, сверхтекстуальность и присутствие «чужого слова» в ремейке, актуальность в синхроническом контексте, метатеатральность.

Специфической чертой ремейка предложено считать его сверхтекстуальность, на основании которой пьесы можно сгруппировать по «персональному тексту». Среди прецедентных текстов выделены наиболее «сильные», обладающие потенциалом смыслов, которые и формируют «персональные тексты»: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский», «Пушкинский». «Чужое слово» в тексте ремейка присутствует как опосредованно, на уровне ассоциаций в процессе рецепции, так и на уровне интертекста – в виде аллюзий, заимствований и цитат.

В диссертационном исследовании впервые предложена типология существующих жанровых модификаций ремейка на основе рецепции и степени трансформации претекста. Предложено разделить весь комплекс пьес на: ремейки-интерпретации; ремейки-деконструкции и деструктивные ремейки.

Ключевыми категориями выступают: рецепция, претекст, прототекст, сверхтекст, «горизонт ожидания». Новые смыслы рождаются в создании читателя / зрителя в процессе взаимодействия «горизонтов ожидания» автора ремейка и его собственного.

Ремейк анализируется всесторонне и комплексно, как жанр, обладающий самостоятельными характеристиками, так и обновляющийся в контексте новых направлений. Ремейк в драматургии рассматривается с точки зрения его устойчивости и изменчивости. Популярность жанра возрастает в определенные периоды кризисного состояния общества, когда возникает острая необходимость переосмысления системы ценностей.

Ключевые слова: ремейк, рецепция, претекст, прототекст, сверхтекст, «персональный текст», прецедентный автор, «горизонт ожидания», деконструкция, деструкция.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Remake of the Drama in Russian Literature of the Turn of 20-21 Centuries: Typology, Genre, Poetics. – Manuscript.

Thesis for a Doctor Degree in Philology, specialty 10.01.08 – Theory of literature, textology. – State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages». – Gorlovka, 2020.

Remake as a genre of new Russian drama, and its genesis are analyzed in the thesis. Among the sources of the genre are indicated the ancient tragedy and drama of the classical period.

Remake is considered from the point of view of receptive aesthetics, considering its secondary nature. In the process of identifying underlying characteristics the works of the corresponding genre such Russian playwrights of the second half of XX – beginning of XXI centuries, as L. Petrushevskaya, N. Sadur, N. Kolyada; A. Slapovsky, A. Zastyrets, V. Korkiya, K. Kostenko, V. Olshanskii,

L. Ulitskaya, N. Iskrenko, M. Ugarov, G. Nebulite, O. Bogaev, V. Levanov, W. Spiroshec, V. Sigarev, O. Shishkin, G. Hauptmann, E. Bond, J. Anuy, E. Ionesco, S. Beckett, H. Muller, T. Stoppard are analyzed.

In the thesis such features of a remake are proposed as: the authority of the author of the precedent work, the obligatory reception of the classical pretext, which is manifested both at the level of content and at the level of form, supertextuality and the presence of «foreign words» in the remake, the relevance in a synchronic context, metatextuality.

A specific feature of the remake proposed to consider is supertextuality on the basis of which the plays can be grouped into «personal texts». On the basis of a set of features that determine the precedent personality and the «strong» text among them, the Shakespeare's, Chekhov's and Gogol's Pushkin's, Lermontov's, Goncharov's «personal texts» are distinguished in Russian drama at the turn of the 20 – 21 centuries. «Foreign word» in the text of the remake is presented either indirectly at the level of associations in the process of reception, or directly at the level of intertextuality in the form of allusions, borrowings, and quotations.

A typology of existing genre modifications of remakes based on the reception and transformation degree of the pretext is regarded for the first time in Russian literary studies. It is proposed to divide the whole complex of plays into a few groups: remakes-interpretation; remakes-deconstruction and destructive remakes.

The key categories are: reception, pretext, prototext, context, «horizon of expectations». New meanings are born in the creation of the reader / viewer in the process of interaction of the «horizons of expectations» of the author of the remake and his/her own.

Remake is analyzed thoroughly and comprehensively, as a genre, having independent characteristics, and updated in the context of new directions. A remake in dramaturgy is considered in terms of its stability and variability. The popularity of the genre increases in certain periods of the crisis state of society, when there is an urgent need to rethink the value system.

Keywords: remake, reception, pretext, prototext, supertext, «personal text», precedential author, «horizon of expectations», deconstruction, destruction.