

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»**

На правах рукописи

УДК 821. 161. 1.0(075)

ЛЮБИМЦЕВА-НАТАЛУХА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА

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

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

**Диссертация
на соискание учёной степени
доктора филологических наук**

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор Кочетова С.А.

Горловка – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. РЕМЕЙК В ДРАМАТУРГИИ: К ТЕОРИИ ВОПРОСА	14
1.1. Проблема дефиниции	14
1.2. К вопросу о типологии	36
Выводы к ГЛАВЕ I	55
ГЛАВА II. РЕМЕЙК КАК ЖАНР ДРАМЫ	57
2.1. Генезис жанра: от античности к началу XXI века	57
2.2. Ремейк как жанр постмодернизма	90
2.3. Жанровые признаки ремейка в драматургии	107
2.3.1. Парадигма рецепции претекста в ремейке	111
2.3.1.1. Первичная рецепция претекста ремейкером	111
2.3.1.2. Вторичная рецепция	133
2.3.1.3. Рецепция персонажа ремейка	164
2.3.2.«Сверхтекст». «Персональный текст» как жанровый типологический признак. Инварианты «чужого слова» в русских драматургических ремейках рубежа XX – XXI столетий	169
2.3.2.1. «Шекспировский текст» в драматургических ремейках.....	179
2.3.2.2. «Чеховский текст».....	196
2.3.2.3. «Гоголевский текст»	212
2.3.2.4. «Лермонтовский текст»	249
2.3.2.5. «Толстовский текст»	254

2.3.2.6. «Гончаровский текст»	259
2.3.2.7. «Пушкинский текст»	265
Выводы к ГЛАВЕ II	274
ГЛАВА III. ТИПОЛОГИЯ РЕМЕЙКОВ В ДРАМАТУРГИИ	278
3.1. Особенности ремейков-интерпретаций	283
3.2. Специфика ремейков-деконструкций	294
3.3. Деструктивные ремейки и их своеобразие	301
Выводы к ГЛАВЕ III	215
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
БИБЛИОГРАФИЯ	325

ВВЕДЕНИЕ

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» [81]. 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 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 сверхтекст: 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 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. Ратобылской, 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. Прудюс, 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. Паскйера, 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. Ибрагимова 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. основополагающим 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 инонационален. 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 диахронном 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 диахронном так и в синхронном 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; Черногорск, 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 365 позиций. Основное содержание изложено на 325 страницах.

ГЛАВА I. РЕМЕЙК В ДРАМАТУРГИИ: К ТЕОРИИ ВОПРОСА

1.1. Проблема дефиниции

До XX века термин «ремейк» не использовался в научной терминологии литературоведения. С расцветом кинометографа понятие закрепляется сначала в этой области искусства, о чем свидетельствует определение, предложенное в «Современном словаре иностранных слов» Л. П. Крысина 2012 г.: «Ремейк, римейк [мэ], [англ. remake – букв. переделка]. Новая версия снятого фильма» [173, с. 291]. В современных словарях иностранных слов по-прежнему понятие «ремейк» используется исключительно по отношению к области кино: музыкальной записи; новой версии давней постановки, старого фильма.

Активное функционирование в художественной литературе ремейк получает во второй половине XX столетия, в период распространения постмодернизма.

Однако, при отсутствии литературоведческого понятия «ремейк», первые образцы жанра «ремейк» можно было наблюдать еще во времена античности, хотя вплоть до второй половины XX столетия переделки не получили теоретического обоснования и не считались самостоятельным жанром.

Одной из актуальных проблем современного литературоведения является отсутствие единого взгляда на «ремейк» как жанр и сложный научный понятийный аппарат, используемый для определения обозначенного понятия. Существующие на сегодняшний день термины спорны и не могут считаться взаимозаменяемыми.

Понятие «ремейк» закрепляется в науке во второй половине XX века, когда ремейк выделяется в самостоятельный жанр. Иностранный термин, изначально используемый исключительно в области киноискусства и

телевидения, прежде всего США, получает реализацию в сфере музыки и литературы, а с развитием информационных технологий и интернета – в области компьютерных и видеоигр.

Уже в «Современном толковом словаре русского языка» (2000 г.) Т. Ф. Ефремовой термин зафиксирован в нескольких значениях: «1. Восстановленный, исправленный, переделанный или новый вариант какого-либо произведения искусства (музыкального произведения, кинофильма, телезаписи и т.п.); современная версия какого-либо произведения искусства. 2. Восстановление в новой, но узнаваемой форме не самого произведения искусства прошлых лет, но лишь его стилистики или проблематики. 3. Фильм, песня и т.п., в основу постановки которых положено уже существующее и хорошо известное произведение искусства данного жанра. 4. Стремление к воссозданию прошлого, следование прежним традициям, обычаям, образцам» [254].

Процесс перехода ремейка из одной области искусства в другую фиксируется в толковых словарях более позднего времени. В «Словаре литературоведческих терминов» (2005 г.) С. П. Белокурова дается более широкое определение по сравнению со словарями иностранных слов: «Ремейк или римейк (англ. remake – букв. переделка) – более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, песни, любой музыкальной композиции или драматургической работы). Ремейк не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым актуальным содержанием, однако «с оглядкой» на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но изображает их в новых исторических, социально-политических условиях» [35].

Таким образом, следует признать, что «ремейк» – понятие, характеризующее современную культуру в целом, а также один из популярных современных жанров искусства. Термин «ремейк» использовался во всех областях культуры, начиная со второй половины

XX столетия, но в словарях в виде литературоведческого понятия закрепляется только на границе XX – XXI столетий.

Общим в разных определениях понятия «ремейк» является не только его происхождение от английского слова «remake», которое переводится как «переработка», но и тот факт, что авторы подвергают различным трансформациям известное классическое произведение с целью его адаптации и приближения к современности. Результат – рождение нового произведения с изменениями в системе основных компонентов и их интерпретации, благодаря чему оно становится более понятным современному читателю.

В зарубежном литературоведении параллельно с понятием «ремейк» функционирует термин «адаптация». К примеру, Дж. Росс, характеризуя новаторство ремейка Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина», отмечает: «At first glance, the stereotypes associated with adaptations – works that are secondary, derivative, and somehow diminished – seem applicable to this particular drama as it is a rather straightforward retelling of the classic Chekhovian narrative; yet upon further analysis, hugely significant differences begin to appear that make the play entirely unique» [363]. Таким образом, оценка, данная Дж. Россом, подчеркивает оригинальность ремейка по сравнению с адаптацией, которая воспринимается как нечто второсортное и низкопробное.

В научной среде полемика развернулась также по поводу правописания термина – римейк или ремейк. Как считает Е. Е. Завьялова: «Поскольку первая гласная «е» точнее соответствует звучанию исконной латинской приставки, здесь и далее мы будем использовать первый вариант написания термина» [113, с. 12]. На основании приведенной аргументации в дальнейшем в работе будет использовано правописание термина с «е».

Таким образом, к концу XX века возникает терминологическая путаница, связанная, в том числе, с переносом понятий из области киноискусства и музыки в сферу литературы.

Функционирующие в литературоведении термины, применяемые к ремейку, многочисленны и спорны: инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики, интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш. Смежным по отношению к ремейку можно считать и палимпсест – термин, приобретший популярность в контексте эпохи постмодернизма.

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. С этим мнением трудно согласиться, так как обратное подтверждается статьями в литературоведческих словарях.

Инсценировка – общий термин для театра, кино и литературы – по-разному понимается киноведами, театроведами и литературоведами. Если в искусствоведении под «инсценировкой» понимают особый жанр, то в литературе – это сам текст, являющийся основой для новых произведений других видов искусства.

Правомерность применения к анализируемому жанру термина «инсценировка» вызывает сомнения уже на уровне определения. Литературная энциклопедия предлагает следующую формулировку: «Инсценировка в широком смысле, сценическое оформление литературного текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. Близость театра к литературе, включившей драму в систему поэтики как один из разделов ее, очень частое совмещение в одном лице романиста и драматурга не могло не принести к внедрению одного жанра в другой. Качественность драматургии стала определяться ее “литературностью”» [130].

Инсценировка, таким образом, – это непосредственная адаптация к сцене произведения иного литературного рода (эпоса), написанного в повествовательной форме. Она может быть произведена как автором, так и другим лицом.

Инсценировка старается не допускать импровизации, а только адаптирует литературный претекст к законам другого вида искусства, тогда как ремейкеры могут дописывать события, опираясь исключительно на собственное воображение. В драматургических ремейках точка зрения ремейкера транспарентна.

«Инсценировки, по форме соответствующие стилевой специфике драматургии как литературного рода, но содержательно значительно отличающиеся от инсценируемого произведения, могут быть названы пьесами по мотивам этого произведения. Такого рода инсценировки, в свою очередь, бывают различных видов. Во-первых, инсценировки, сюжетно аналогичные инсценируемому произведению: "Бронепоезд 14-69" Вс. Иванова, "Дни Турбиных" М. Булгакова. Во-вторых, инсценировки, значительно отличающиеся по сюжету от инсценируемого произведения, связанные с ним только наличием общих персонажей или вообще ассоциативно: "Закат" Бабея. В-третьих, инсценировки, в которых используются отдельные эпизоды или сюжетные линии инсценируемого произведения: "Освобожденный ДонКихот" Луначарского, "Брат Алеша" Розова. Последние представляют собой наиболее сложный случай, поскольку чаще всего создаются не самим автором инсценируемого произведения и содержание их в известной мере является интерпретацией содержания инсценируемого произведения» [22].

Исследователь признает, что с точки зрения литературоведения инсценировка – это литературное произведение особого типа, а, значит, термин нуждается в уточнении.

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 нового текста в подзаголовке своего произведения. Однако это только вносит терминологическую путаницу в процесс анализа, хотя и благоприятствует читательской / зрительской рецепции: ремейк А. Застырца «Гамлет» – эксцентрическая комедия в пяти действиях, «Сон в летнюю ночь» – трагические импровизации на тему комедии В. 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 определений, реинтерпретация воспринимается как понятие более широкое по сравнению с ремейком, она предполагает работу со всем произведением, как и ремейк, но использует 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.

Парафраз отличается от ремейка тем, что автор-ремейкер 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.

Ремейк отдельными чертами близок пародии. В большей степени это касается произведений, созданных в период постмодернизма. Пародия предполагает привнесение в чужой стиль элементов собственного или еще одного чужого стиля. Задача пародии заключается в механизации старого приема и превращения его в новый материал. Пародия подвергает осмеянию некоторые стороны творчества писателя или известного произведения. В пародии учитываются внешние особенности творческого идиостиля писателя, его излюбленные приемы, обороты речи. Все это гиперболизируется до карикатуры и гротеска. Как правило, пародия разрушает все хорошее, что есть в произведении, тогда как ремейк оставляет и усиливает все лучшее, а затем подвергает это сомнению в рецепции читателя. По мнению М. Черняк, «Ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другими оказываются доминантные символы времени» [323, с. 71].

Ремейк не только цитирует, но иногда и пародирует первоисточник, наполняя его другим содержанием. Он может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но изображает их в новых исторических, социально-политических условиях. Таким образом, пародия – термин

более узкий по сравнению с ремейком и может применяться исключительно в качестве приема создания нового текста.

Как отмечает М. Загидуллина, «классика оказывается неуничтожимой, хоть и нелюбимой – поскольку остается литературное образование, где она выступает (с разными отклонениями) в виде своего рода рыбьего жира, обязательного для растущего организма, но крайне неприязненного» [113]. Поэтому, через бесконечные аллюзии, цитаты и реминисценции, классика сохраняется в современной литературе. Она выступает оппонентом для современных писателей, которые уважают ее, или играют, или спорят с ней. А ремейк оказывается массовым проявлением этого противостояния. Это свидетельство бессмертия классических произведений и их большой ценности.

Автор ремейка, по мнению М. Загидуллиной, «не похож на пародиста: он не ищет «слабых мест» классического текста, чтоб подвергнуть их убийственному осмеянию. Напротив, он тонко и бережно относится к словам, из которых соткано старое полотно романа. Ремейкер размышляет над каждым характером, каждым сюжетным поворотом, вглядывается в знакомые строки» [114].

В контексте рубежа XX – XXI веков появился новый термин – «псевдоклассика», который подчеркивает вторичность создаваемых текстов и выдвигает на первый план проблему диалога современной литературы с традицией. В самом термине закрепляется фальшивый характер нового произведения. Иными словами, под ремейком подразумевается нечто неистинное, подделка, в терминологии постмодернизма – симулякр. Таким образом, термин «псевдоклассика» слишком узок для тождественного использования его по отношению к ремейку и правомерен к употреблению только в контексте постмодернизма.

Востребованность ремейка повышается в постмодернистский период. Во время чтения произведений указанного жанра читатель рассчитывает на узнавание классического текста, который переделали. Для реципиента это своего рода вызов – проверка на его состоятельность как читателя: сможет ли он разгадать все заложенные в ремейке культурные и литературные коды и цель созданной автором переработки, осознав разницу между текстом-первоисточником и его авторской интерпретацией. Таким образом, можно констатировать, что ремейк – это то, что особенно было нужно массовой культуре. На него есть спрос, а спрос рождает предложение. Классика воспринимается как штамп, ремейк предлагает новый взгляд на нее, подвергая ее своеобразному процессу «десакрализации».

Сегодня ученые-литературоведы заговорили о появлении устойчивой «ремейковой тенденции». Существенным образом в контексте времени изменилось отношение к первоисточнику. Авторы предшествующих эпох допускали собственное прочтение образов, сохраняя при этом точность в изложении сюжета. В современной драматургии можно наблюдать процесс ее деконструкции, попытки дописать и переписать, пародирование образов и текста в целом, а также ставшей уже классической рецепции произведений. Нередко это приводит к деструкции претекста. И автором делается это намеренно. Именно подобная переделка и является его эстетической задачей. Типичным приемом постмодернистской наррации выступает ироническое цитирование. Таким образом, классический первоисточник проверяется «на прочность»: остаются ли актуальными аксиологические коды, заложенные в нем, жанровая форма произведения, и должна ли быть однозначной, сформировавшейся окончательно его рецепция. «Классика – универсальный язык, основанный на абсолютных ценностях. Русская литература золотого XIX века стала нерасчленимым единством, некой

типологической общностью, перед которой отступают различия между отдельными писателями», – отмечают критики П. Вайль и А. Генис [59]. К этому можно добавить, что не только классика русской литературы, но и зарубежная в том числе.

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 будущем в классические. По мнению М. Загидуллиной, удачный ремейк показывает то, что в оригинальном тексте было скрыто от читателей, то, что могли понять только очень опытные люди. Теперь же обычный человек со средним образованием может лучше понять автора классического произведения, прочитав ремейк. Ремейк упрощает понимание классического текста для массового реципиента. Но ремейк также может дать читателю неверное представление о претексте. В некоторых ремейках главная мысль, или образ претекстаменяются на противоположные, или рассматриваются с иной точки зрения [115].

Еще один термин, используемый по отношению к «ремейку» как жанру – это парафраз.

«Парафраз», или «парафраза» (от греч. *pariphrasis* – пересказ), как предлагает словарь Брокгауза и Эфрона – «более удобопонятное изложение текста литературного сочинения в его целом или отдельных частях, с краткими разъяснениями. Парафраз занимает как бы среднее место между метафразой, буквально воспроизводящей текст, и комментарием, где предлагается пространное толкование данного литературного труда» [244].

В отличие от парафраза автор ремейка в драматургии не просто пересказывает уже известное произведение, но и активно использует цитацию, при этом отказываясь от собственных комментариев и

разъяснений. Важная роль в процессе создания ремейка отводится читателю, который и должен самостоятельно домыслить текст.

Ремейк начинает активно развиваться в контексте постмодернизма, который, в свою очередь, ввел в научный обиход собственную терминологию, близкую этому жанру, но не полностью идентичную ему: интертекстуальность, пастиш, палимпсест.

Часто понятие «ремейк» и «интертекстуальность» используют в качестве тождественных терминов. Однако интертекстуальность – термин, который был введен в научный обиход Ю. Кристевой в период постмодернизма, тогда как ремейк, как показывает исследование, 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 разного рода цитат. Интертекстуальность – один из типов повторения. По мнению Ю. Кристевой, «любой текст построен в виде мозаики цитат, это поглощение и трансформация вторых текстов» [171, с. 432]. Многие прозаики и драматурги, создавая ремейки, обращаются к интертексту, который формируется в процессе чтения чужих дискурсов.

В драматургических ремейках налицо разные виды интертекстуальных связей. К примеру, в пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» в тексте встречаются дискурсы поэтов Серебряного века: В. Маяковского, М. Цветаевой, А. Блока. Происходит контаминация цитат из пьес А. Чехова и стихотворений В. Высоцкого. В ремейке А. Застырца «Гамлет» герои цитируют шлягеры советского и постсоветского периода. В пьесе Д. Бавильского «Чтение карты на ощупь» игровому модусу подвергаются цитаты из В. Хлебникова и аллюзии на А. Битова, Б. Окуджаву и В. Высоцкого.

Ремейк предполагает узнавание читателями претекста. К этому можно добавить, что не только русской классики, но и классики зарубежной литературы в том числе. В контексте постмодернизма все произведения, созданные в истории развития культуры, которая себя исчерпала с точки зрения открытия нового, рассматриваются как материал, из фрагментов и частей которого можно создать нечто оригинальное. Талант автора, как известно, заключается в мастерстве комбинирования, в искусстве овладения техникой коллажа.

Без знания исходного материала (претекста) невозможно понять текст ремейка, то есть он по-прежнему будет иметь интертекстуальный характер и останется непонятым «неискушенным читателем». Таким образом, термин может использоваться в качестве общей характеристики жанра, но не дает полного представления о ремейке.

Если вспомнить определение, данное постмодернизму У. Эко («...Постмодернизм не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние... В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [119, с. 23]), тогда вполне объясним интертекстуальный характер ремейков любой эпохи. Интертекстуальность всего лишь один из жанровых признаков ремейка, независимо от времени его создания.

Интертекстуальность становится важной особенностью современной литературы пограничной эпохи, когда обостряется ощущение тупика, конца, предела. В кризисные, переходные моменты предметом рефлексии художников становится, прежде всего, наследие классической культуры. Потому именно с классикой современные авторы ведут напряженный диалог. М. Богатов указывает на то, что «...современная литература очень жёстко ограничена в своих рамках достижениями прошлых эпох» [43]. Преодолеть авторитетное давление классического текста современная

литература пытается разными способами, одним из которых становится ремейк.

М. Загидуллина также отмечает разницу понятий: «Отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость “исходного текста” (причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего “корпуса” оригинала)» [115].

А. Марон в статье «Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Николая Коляды (к вопросу о пушкинском и гоголевском интертексте)» пишет о сложности разграничения интертекстуального текста и ремейка: «Не всегда удаётся понять, когда мы имеем дело с интертекстом, и когда уже можем говорить о ремейке. Эту грань в своей работе отмечает и М. Загидуллина» [213, с. 207]. Причем исследователь признает, что в современном литературоведении теоретические аспекты ремейков мало разработаны, и нет их чёткого определения и единой классификации. То есть для рецепции ремейка недостаточно знания претекста, читателю нужно расширить горизонт знаний за счет исторического и литературного контекстов, актуальных не только в период создания претекста, но и современных, которые и порождают новые смыслы в произведении. Для адекватной рецепции драматургического ремейка необходимо рассмотрение произведения как в диахронном разрезе, так и в синхронном.

Пастиш (от итал. *pasticcio* – паштет) – художественный прием, ставший в постмодернизме одним из центральных. Пастиш – смесь различных имитаций искусства прошлого. Словарь литературоведческих терминов под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева дает следующее определение: «Пастиччо (от итал. *pasticcio*, букв. «паштет», переносное значение – смесь) художественное произведение, составленное из

отрывков других произведений одного или многих авторов; иногда такое сочетание преследует цель создать новое произведение. Близка к пастиччо современная литературная композиция – монтаж из многих произведений одного или нескольких авторов по тематическому признаку. Однако в пастиччо заложен и сатирический смысл, содержится элемент пародирования; поэтому пастиччо часто связано с пародией» [243, с. 509].

Таково было значение термина, возникшего во Франции в конце XVII в. В XVIII в. содержание понятия изменилось, и пастиш приобрел оттенок плагиата. К подобному рода произведениям начали относить тексты, которые имитировали чужой художественный стиль. В конце XIX в. в содержании термина закрепился иронический оттенок: пастиш начал восприниматься как «передразнивание» литературного, музыкального, живописного образца. Это «игровая критика» (М. Пруст) пародийного характера. В XX в. пастиш дистанцируется от понятий плагиата и подделки и обретает свое современное значение: сознательно деформированная копия, акцентирующая те или иные черты оригинала. К созданию пастишей чаще прибегают с четкой авторской интенцией на ниспровержение авторитета как автора претекста, так и его концепции. Иронизм пастиша доступен лишь знатокам первоисточников. Объекты пастиша – сюжеты, авторский стиль, художественные течения и школы. Пастиш может характеризоваться как артефакт в целом, но может быть и «инкрустированным» в произведение другого жанра. Это произведения, в которых полностью изменяется событийный ряд, изменяется хронотоп, пафос, расширяется система персонажей, расширяется интертекстуальное поле (Н. Садур «Брат Чичиков»). Именно в ремейках подобного рода можно наблюдать ироническое отношение к первоисточнику и деконструкцию первоисточника и его рецепции.

Близким с точки зрения содержания к жанру выступает палимпсест – термин, характерный для терминологии постмодернизма.

Эпоха постмодернизма породила многочисленные образцы квазиклассических произведений. С одной стороны, это способствовало эволюции жанров драматургии, с другой – породило ряд проблем, нуждающихся в осмыслении. В литературе появляется жанр, ранее знакомый только в области живописи – палимпсест, по ряду признаков родственная ремейку, но не тождественная ему. Палимпсесты существуют, как известно, с V в. («Ефремовы кодексы») и были особенно популярны в средние века. Самостоятельным термином стал во второй половине XX в., в период постмодернизма. Палимпсест начал трактоваться как текст, который «пишется поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику. Письмо принципиально невозможно вне наслаивающихся интертекстуальных семантик, – понятие “чистого листа” теряет свой смысл. Реально носитель культуры всегда “имеет дело с неразборчивыми, полустертыми, много раз переписанными пергаменами» (Фуко)» [220, с. 332-333].

Преобразование слова «палимпсест» в теоретическое понятие было сделано в работе «Палимпсесты, или литература во второй степени». Этот труд принадлежит Жерару Женетту – крупнейшему французскому специалисту по теории литературы, автору работ по структурной поэтике. Ученый употребил термин «интертекстуальность» для обозначения «соприсутствия» двух или более текстов в одном тексте, относя к этому цитаты, аллюзии, плагиат и т. д. [267, с. 146]. Развивая свою идею, Ж. Женетт приходит к понятию «палимпсест» и утверждает, что, по сути, любой текст может быть рассмотрен с такой позиции.

«В литературоведении этот термин используется для характеристики способа взаимодействия современной литературы с традицией. Если новое произведение при отсутствии прямых цитат из классики и очевидных реминисценций, тем не менее, отчетливо ориентируется на диалог с классической традицией, оно может быть охарактеризовано как

палимпсест. Старый текст как бы "счищен", но проступает сквозь новый» [319]. Как указывает Ю. Борев, палимпсест – это «написание (нанесение) нового текста поверх старого или на месте вычищенного старого текста» [49, с. 286].

Несмотря на то, что палимпсест появляется в литературе раннего средневековья, актуализируется он преимущественно в контексте постмодернизма. В палимпсестах не используются прямые цитаты и заимствования, а также очевидные реминисценции из претекстов, в то время, как для ремейка это сущностная характеристика. Это не позволяет поставить знак равенства между анализируемыми понятиями.

Наряду с приведенными терминами во второй половине XX столетия параллельно функционировало само понятие «ремейк». Тем не менее, термин использовался преимущественно в области киноискусства. По утверждению Я. А. Пархоменко «...в зарубежном киноведении эта проблематика рассматривалась достаточно последовательно, начиная с 50-х годов» [244]. В зарубежном литературоведении интерес к ремейку возникает в связи с развитием теории интертекстуальности.

А. Роб-Грийе характеризовал ремейк как «своеобразную форму диалога с классикой, как способ описания современности при помощи образов признанных классических произведений литературы» [361, с. 145].

В русском литературоведении понятие «ремейк» начинает использоваться в исследованиях последних десятилетий XX века.

С точки зрения Г. Нефагиной, «Ремейк (или римейк) (от англ. remake – сделать заново, обновить) – это новое воплощение старого сюжета. Как отмечают критики, уже осуществленную переделку правильнее было бы называть «remade», однако термин прижился, и изменять его на более точный нецелесообразно. На сегодняшний момент правильными считаются оба варианта написания слова (ср. с более ранней транслитерацией «ремэйк» [Нефагина 1996: 193])» [113, с. 5]

Е. Е. Завьялова в исследовании «Проблемы реинтерпретации русской литературной классики» называет ремейк одной из форм видовых модификаций перекодировки [Там же].

Как отмечает М. Загидуллина, «”ремейк” – «это переписывание известного текста, чаще всего – “перевод” классического произведения на язык современности» [114].

«По мнению П. С. Волковой, ремейк автоматически выпадает из сферы художественной реинтерпретации, поскольку вторичность в нем “подавляет знание об исходном тексте”» [114, с. 6].

Е. Г. Таразевич считает, что «ремейк» – это «прием художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев» [291, с. 319].

Исследователь А. Самарин задается вопросом, является ли ремейк жанром (жанровой формой) или же это стратегия, прием. «Однако заметим, что многие современные русские тексты-переделки не являются постмодернистскими по своим устремлениям (например, «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского, «Медея» и «Сестра моя Русалочка» Л. Разумовской, «Завистник» М. Арбатовой, «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Чума на оба ваши дома!» Г. Горина и др.). И это свидетельствует о том, что существуют другие причины актуализации ремейка кроме постмодернистских поисков. Их сущность еще предстоит установить. Можно предположить, что среди этих причин – стремление активизировать диалог с классикой, отстранить и ее, и современность; показать актуальность классики в противовес иным, деконструирующим тенденциям» [261].

Некоторые исследователи называют ремейк порождением исключительно современной культуры, в связи с чем сам термин считается

неустоявшимся. М. Золотоносов видит в ремейке «воплощение исключительно массовой культуры в ее кризисных тенденциях» [124]. Другие ученые (например, У. Эко) соотносят «расцвет ремейка с постмодернистским этапом в развитии литературы» [347], и в этом случае большинство произведений рассматриваются именно как постмодернистские, под знаком деконструкции, воплощением которой мыслится любая переработка классики. Среди причин – повышение динамики жанра и синтез жанров, а также стремление обновить «канон» путем полемики с ним, многочисленные новаторские поиски в этой области.

Современные исследователи, столкнувшиеся с актуализацией ремейка, используют, как правило, его рабочие определения. Так, С. Я. Гончарова-Грабовская вкладывает в термин достаточно широкий смысл – «пьесы, написанные по мотивам известных произведений» [88, с. 20]. При этом не устанавливается допустимая мера близости к классическому тексту и отличия ремейка от феномена интертекстуальности.

С. Р. Смирнов определяет подобные пьесы как «жанровый симбиоз на стыке ремейка и традиционной инсценировки классической прозы» [279].

Ремейк на сегодняшний день представляет собой явление, границы которого выходят далеко за пределы литературы. По этой причине исследователь М. В. Петрова называет ремейк социокультурным феноменом: «Востребованность ремейка современной массовой коммуникацией как нельзя лучше подчеркивает специфику информационного потока, в котором всегда есть место для обращения к прошлому опыту. Но осуществляется это обращение в основном, к сожалению, в спекулятивных целях. Одним из таких явлений стал ремейк, как на уровне жанра, так и в целом на уровне определения жизненного

пространства, что позволяет рассматривать заявленную категорию как социокультурный феномен. При этом поражает та уверенность, быстрота и всеядность, с которой римейк осваивает новые уровни существования человека. Поскольку сегодня трудно назвать сферу, куда не проник бы римейк, хотя бы на уровне упоминания или игры слов, то это обстоятельство лишь усиливает ощущение, что римейк становится сегодня неотъемлемой частью социокультурной действительности человека и частью массовой культуры, в недрах которой он и зародился» [246, с. 165].

Продолжая развивать идею о коммерческой ангажированности ремейка в современном общества, М. В. Петрова отмечает, что в драматургии жанр обретает актуальность исключительно в эпоху постмодернизма, а наиболее репрезентативная область его функционирования – это кино. «Римейки, вбирая в себя характеристики двойника, не только отражают культуру, но и сами активно участвуют в создании своего рода культурного лексикона, образов и символов эпохи. А отдельные примеры римейков позволяют говорить еще и об их оригинальности» [246, с. 169].

А. Самарин говорит о том, что в ремейке литературоведы видят проявление общих процессов. К ним относятся, во-первых, повторяющиеся и присущие всем литературным периодам процессы: традиционализация вечных образов, сюжетов, авторитетных текстов, проявление интертекстуальности; во-вторых, актуализированные постмодернизмом: игра, деконструкция авторитетов, абсолютизация интертекстуальности [261]. Именно теоретики постмодернизма ввели понятие «деконструкция», утверждая, что в ней сохраняется связь с традиционной структурой и производится что-то новое. Здесь имеется в виду связь с деконструкцией Ж. Дерриды. Согласно ему, деконструкция применяется к традиционной структуре и предполагает разложение на части с целью того, чтобы понять, как данное единство было

сконструировано. При этом деконструкция, или разложение на части, не подразумевает регресса к простому элементу.

Сейчас появились и такие пьесы, авторы которых пародируют классические тексты, доводя их до абсурда. Это может проявляться в том, что иногда образы или темы классического текста показаны сниженными, как, например, в пьесе И. Шприца «На доньшке». Я. А. Пархоменко говорит о том, что тексты классических произведений в результате переделки подвергаются «деформации, чрезмерной иронизации, травестированию, искажению вплоть до абсурда» [245].

Некоторые авторы, создавая свое произведение на основе классических текстов, контаминируют несколько первоисточников.

Контаминацию героев можно наблюдать и в ремейке Д. Бавильского «Чтение карты на ощупь» (1991): во втором действии неожиданно появляется Тригорин – главный персонаж комедии А. Чехова «Чайка», в третьем действии появляется автор претекстов – А. Чехов, образ которого в ремейке получает сниженную оценку; в пьесе Зензинова и Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» синтезированы две комедии – «Вишневый сад» и «Дядя Ваня»; в ремейке В. Ольшанского «Дуня, Лиза, Акулина» можно наблюдать контаминацию «Повестей Белкина» А. Пушкина («Станционный смотритель», «Метель», «Барышня-крестьянка», «Гробовщик»).

В ремейке «Русское варенье» Л. Улицкой, по мнению Б. Оляшек, «Контаминация является продуманным приемом презентации героев, благодаря которому стали возможны обобщения: в центре не новая Раневская, не Гаев, но современный человек, стремящийся осознать свое место в современной действительности. Благодаря такому способу презентации персонажей автор пьесы переводит действие на экзистенциальный уровень, обобщая смысл изображаемого» [236].

Эту мысль подтверждает и Н. Ю. Буровцева в статье «Русское варенье по рецепту доктора Чехова (Диалог с классиком в пьесе Л. Улицкой)»: «При безусловной творческой самостоятельности черты римейка легко обнаруживаются и в «Русском варенье» Людмила Улицой (частичное продолжение сюжета «Вишневого сада», набор персонажей, мотивно-тематический комплекс). Любой римейк в той или иной мере рассчитан на сотворчество читателя (зрителя). Конечно, пьеса Улицкой может быть воспринята и вне чеховского контекста, но знакомство с первоисточником позволяет увидеть в этой «жутко смешной» комедии драму русской интеллигенции и неизбежное одиночество человека в вечном круговороте жизни» [54, с. 146].

Такие тексты требуют большей осведомленности читателей, знания предшествующей литературы. Важно правильно прочесть и воспринять ремейк, увидеть первичный и вторичный уровни. Профессор Г. Нефагина выделяет два уровня прочтения ремейков.

Кроме того, Г. Нефагина говорит о национальной специфике русских ремейков: «Ремейки, произведения вторичные в западной культуре на русской почве приобретают самостоятельную ценность» [227, с. 193]. Фактически она рассматривает вторичные тексты как самостоятельные независимые произведения, которые наследуют от первотекста не только сюжет, но и социально-философскую проблематику.

М. Брашинский и С. Добротворский подчеркивают, что главная цель создания ремейка – «поместить историю в меняющуюся культурную среду» [51]. Со временем многое меняется, а интерпретация уже известного сюжета в новой исторической и культурной среде дает возможность для более объемного сравнения. В конечном итоге, получается, что «римейк, опираясь на уже рассказанную однажды историю, повествует о крушении современной мифологии» [51]. В этом

разрушении вторичный текст ориентируется не на первооснову, а на реалии современной действительности.

Существует и противоположная точка зрения, отвергающая сам факт существования подобного жанра в художественной литературе. В. Сандовский в эссе «Что такое ремейк и что такое фанфик?» говорит о неприемлемости переделки произведения: «Как только ваших ушей коснётся слово Ремейк, сразу же формируйте в сознании, что речь идёт о переделке уже давно известного кинофильма, театральной постановки, музыкального произведения или компьютерной игры. Но для известного литературного произведения слово Ремейк никакого отношения иметь не может. Переделывать, переписывать литературу, значит, осознано делать плагиат. Это скандально, судебно, и для настоящего писателя неприемлемо (совесть задушит). <...> Ремейк хорош тем, что всегда переделывает старое с учётом веяний нового. Но не всегда переделки получаются хорошо. Как и во всём, нужен талант передельщика» [262].

Таким образом, многочисленные, иногда взаимоисключающие точки зрения на ремейк, актуализируют не только проблему дефиниции, но и ряд других: диалога с классикой и отношения к ней, места ремейка в литературе, взаимодействия вертикальной традиции прочтения классических произведений (интерпретации пьес на определенном этапе становления драматургии) и горизонтальной традиции (функционирование сюжетов классических произведений в разные хронологические периоды). Назрела также необходимость изучения ремейка в историко-литературной перспективе.

Классика играет важную роль в процессе «гармонизации процессов смены идейных и художественных приоритетов» [262], что объясняет активный рост ремейков, в том числе и драматургических. Оригинальные тексты, основанные на перекодировке классики, продолжают создаваться и в «нулевые» и в 10-ые годы нового тысячелетия, что делает задачу

исследования жанра драматургического ремейка, его формально-содержательных признаков и типологии чрезвычайно актуальной.

М. Загидуллина отмечает: «Жанр ремейка был, есть и будет не показателем духовной деградации общества и символом утраты высших ценностей, но обязательным элементом культуры, имеющим свои специфические функции. Это знак предельной известности (или популярности, перешедшей в банальность) текста-оригинала, его максимальной распространенности, вписанности в общекультурный горизонт нации – пусть в виде свернутого “ярлыка”, самого общего представления о сюжете. Вряд ли “Анну Каренину” – “нешкольный” роман Толстого – прочитали миллионы, но миллионы знают, что героиня этого романа покончила жизнь самоубийством под колесами поезда из-за несчастной любви. “Заочных” читателей всегда больше, чем “очных”. Известность текста измеряется не только данными формуляров библиотек и объемами продаж» [114].

Как показывает исследование, ремейк в драматургии уже давно занял свою нишу, обрел необходимые характеристики, чтобы считаться равноправным жанром по сравнению с другими жанрами драмы как литературного рода.

1.2. К вопросу о типологии

Одной из актуальных теоретических проблем остается не только вопрос терминологии, но и проблема типологии драматургических ремейков.

Существующие немногочисленные классификации не охватывают всего массива пьес указанного жанра по причине нечетко обозначенных жанровых признаков, положенных в их основу. Я. Поляков отметил, что «драматическое произведение в современной поэтике – это сложная

система кодов, направленных на реализацию смысла при посредстве образов и знаков» [251, с. 15]. Драма перестала отражать реальность, а понятие нормы на сегодняшний момент дискредитировано (В. Забалуев). Известный исследователь П. Павис, автор «Словаря театра», считает, что дать четкую жанровую классификацию современной драматургии достаточно трудно, как и определить параметры жанров, которые постоянно видоизменяются: «Что же до современной драматургии, то она максимально употребляет множественность форм, смешение критериев, сочетание выразительных средств (в том числе из области пластических искусств, зрелищных и музыки), тем более, что критерии, выработанные в прошлом, не в состоянии адекватно передать её специфику. Только типология дискурсов и способы функционирования могут прояснить этот процесс» [241, с. 21].

А. Самарин обозначает основные характеристики современной жанровой системы драматургии: «Циклизация, дециклизация, фрагментация, внешняя случайность конструирования целого при утонченно эстетическом единстве; монодрама как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов по принципу поэтического жанра глосы; интерпретация текстов, созданных на основе иных родо-видовых законов; глобализация ремарок; беллетризация» [261].

Тем не менее, сходство ряда типологических признаков и долгий период развития ремейка позволяют, не отвлекаясь на естественную для любого жанра историческую изменчивость и национальную составляющую, предпринять попытку общей классификации ремейков. Следует признать, что в контексте русского постмодернизма, начиная с 80-х гг. прошлого столетия, как в русской литературе, так и в драматургии, стали появляться многочисленные переработки классических текстов, превосходящие по количеству зарубежные аналоги.

Общим источником для ремейков различной природы и видов искусства исследователи указывают карнавализацию. Термин, введенный М. Бахтиным, сегодня проецируется на современную культуру, объясняя возрастающую популярность карнавальной модели в кризисные моменты развития общества. Унижение сакрального – характерная черта карнавала. Одна из причин укрепления карнавальной модели выступает кризис ценностной системы, утрата четких ориентиров в жизни. Однако указанный признак в большей степени доминирует в постмодернистских деструктивных ремейках, где фарс, черный юмор, ирония, абсурд выглядят естественными и понятными.

В истории зарубежной литературы были периоды, когда драматургический ремейк переживал период расцвета. К примеру, в эпоху классицизма во Франции («Эдип» (1659) П. Корнеля, «Федра» (1677) и «Андромаха» (1667) Ж. Расина), первая половина XX столетия («Амфитрион-38» (1929) Ж. Жироду, «Антигона» (1942) и «Медея» (1946) Ж. Ануя и т. д.). Однако о «ремейковой тенденции» до настоящего времени исследователи не говорили.

Существенным образом в контексте времени менялось отношение к первоисточнику. Авторы предшествующих эпох позволяли себе лишь собственные интерпретации сюжетов и образов, сохраняя при этом точность в изложении материала. В современной драматургии можно наблюдать видоизменение сюжета, попытки его дописать, ироническое отношение к образам и тексту в целом, в том числе сохраняющим в себе и иронию по отношению к ставшей уже классической рецепции произведений, и результатом нередко становится полная деконструкция претекста. У. Эко отмечал, что «... хотелось бы рассмотреть в качестве примера один исторический период (наш), в котором воспроизведение и повторение кажутся доминирующими во всех видах художественного

творчества, и где становится трудно разграничить повторение в масс медиа и, скажем, в высоком искусстве» [347].

Согласно утверждению У. Эко, «Каждый из типов повторения, уже исследованных нами, не ограничивается массмедиа, но встречается в любом виде художественного творчества: плагиат, цитирование, пародия, ироническая реприза, игра в интертекстуальность присущи любой художественно-литературной традиции» [347].

Ремейк – один из типов повторения, который вобрал в себя, синтезировал новаторские признаки и упомянутую У. Эко традицию.

А. Нямцу отмечал, что «обработка» приобретает особое распространение именно в литературе XX века, особенно рубежа XX-XXI столетий, и отличается своей спецификой. Ученый подчеркивает: «Одним из популярных в литературе последних десятилетий способов переосмысления сюжетно-образного материала являются т. н. «обработки» произведений авторов прошлого, основанных на фольклорно-мифологическом или литературно-историческом материале. В то же время данный способ имеет и специфическую черту, отличающую его от других форм трансформации сюжетов и образов прошлого: авторы переосмысливают сюжеты и образы, ориентируясь при этом на литературные варианты, которые, как правило, указываются в подзаголовке нового произведения» [232]. В указанной характеристике отмечается два важных признака: во-первых, для того, чтобы фольклорно-мифологический материал стал основой для ремейка, он должен предварительно быть оформлен по законам литературы, во-вторых, большая роль в процессе создания ремейка отводится прецедентному автору.

Следует признать, что отсутствие жанровой определенности «ремейка» вызвано отсутствием его теоретически описанных всех его признаков.

В значительной мере искусство было и остается «повторяющимся». Действительно, эти тексты, с одной стороны, нельзя понять, не зная первоисточника. Но с другой стороны, они могут рассматриваться и как самостоятельные произведения. Реципиент, не знакомый с текстом первоисточника, чтобы восполнить упущенные смыслы, в конце концов, к нему обратится.

Количество этих пьес на сегодняшний момент стало таким многочисленным, что встал вопрос теоретического осмысления нового явления. Исследователи единодушно подчеркивают устойчивую ремейковую (парафразную) тенденцию в «новой русской драме», сложность рассматриваемого явления современной драматургии: «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Учитель ритмики», «Панночка», «Брат Чичиков» и «Памяти Печорина» Н. Садур, пьеса Макса Биттера-младший «На доньшке», известная в переводе И. Шприца, «Анна Каренина-2» О. Шишкина, «Чайка спела», «Тройкасемеркатуз», «Чайка спела», «Старосветская любовь», «Коробочка» Н. Коляды, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева, «Мертвые уши», «Башмачкин», «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева, «Алексей Каренин» Василий Сигарева, «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Ворона» Ю. Кувалдина, «Гамлет. Версия» и «Чайка» Б. Акунина, «Смерть Ильи Ильича (Облом off)» М. Угарова, «Смерть Фирса» В. Леванова, «Русское варенье» Л. Улицкой, «Гамлет. Нулевое действие» Л. Петрушевской, «Накануне накануне» Е. Попова, «Гамлет-2» Григория Неболита и др.

Если же обратиться к исследованию ремейка в диахронном разрезе, то «ремейковую тенденцию» можно распространить на всю литературу Европы и Америки.

Усложняется ситуация еще и тем, что авторы нередко сами обозначают оригинальным образом жанр созданного произведения. К примеру, «Русское варенье» Л. Улицкой: на обложке значится вполне нейтральное жанровое определение: пьеса в трех действиях без антрактов, хотя в ней присутствуют элементы фарса и комедии.

Г. Нефагина утверждает: «Римейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. ...Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета» [227, с. 194].

Каждый из исследователей ремейка в драматургии выделяет ряд характерных жанровых признаков, однако для составления общей типологии их оказывается недостаточно, что нередко приводит к механическому переносу существующих классификаций из области кино и музыки в область литературы.

У. Эко в работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» впервые предложил классификацию видов художественного творчества, в основе которых лежит повторение: «Рассмотрим случай, в котором: (а) нам представлено нечто как оригинальное и отличное от другого (в соответствии с требованиями эстетики модерна); (б) нам известно, что эта вещь повторяет другую, которая нам уже известна, и (в) несмотря на это – точнее сказать, именно поэтому, – она нам нравится (и мы ее покупаем).

Первый тип повторения – это *retake*, или повторная съемка. В этом случае еще раз обращаются к персонажам, имевшим успех в другом повествовании, и рассказывается то, что с ними произошло после их первого приключения. Наиболее известный пример «повторной съемки» – это «Двадцать лет спустя» Александра Дюма; совсем свежий пример версии «продолжение следует» – «Звездные войны» или «Супермен».

«Retake» зависит от коммерческого решения. Не существует никакого правила, чтобы узнать, должна ли вторая серия воспроизводить первую как фривольная «вариация на тему» или же создавать абсолютно новую историю, но с теми же героями. «Повторная съемка» вовсе не приговорена к повторению. Яркий пример тому – многочисленные повествования о короле Артуре, которые без устали мусолят страдания Ланселота или Персиваля.

«Римейк» (remake (переделка)) заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех. Возьмем нескончаемые версии «Доктора Джекила» или «Мятежников из Баунти». История искусства и литературы изобилует псевдо-римейками, которые появлялись всякий раз, чтобы сказать нечто иное. Все произведения Шекспира – это римейк предшествующих историй. Некоторые «интересные» римейки могут избежать повтора» [347].

Собственная типология ремейков была предложена Т. Рыбальченко: «Назовём примеры и формы креативной интерпретации канонизированной классики, когда в процессе перевода на новый код возникает введение элементов претекстов и их интерпретация, результатом которой может быть как канонизация, так и деканонизация» [257, с. 85-86]. Эта классификация охватывает весь массив произведений, независимо от их родовой принадлежности, хотя в области драматургии ремейк неоднороден, пересекается со сферой театра, а, значит, нуждается в собственной типологии.

I. Мистификация классических текстов (конкретных или в форме имитации классического дискурса: жанров, стилей, детализации). Это романы А. Битова и Ю. Буйды; Саша Соколов в «Палисандрии» (1985) мистифицирует «кремлёвскую» мемуарную и диссидентскую прозу XX века (текст А. Авторханова о смерти Сталина), пародирует тюремные романы («Граф Монте Кристо» А. Дюма, «Пармская обитель» А. Стендаля,

«Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского; главы «Архипелага ГУЛаг» А. Солженицына); «Воспоминания» маркиза де Сада – создавая коллаж «графоманских» имитаций классических текстов»; мистификация восточных и европейских текстов в прозе В. Отрошенко («Персона вне достоверности», 2005). Намеренное следование канону, сопряжённое с неизбежной модернизацией, тонкий пастиш можно обнаружить в повестях Ю. Волкова «Вирсавия» (1995), «Книга Ависаги» (2000), Ю. Латыниной «Клеарх и Гераклея. Греческий роман» (1994).

II. Ремейк, парафраз (метафраз), переделка – форма эксплицитного использования классических текстов не сводится к паразитированию на классическом тексте с девальвацией смыслов и формульной поэтикой. Роман А. Королёва «Человек-язык» (2000), реконструируя классические произведения («Муму» И. Тургенева и «Аленький цветочек» И. Аксакова), интерпретирует хрестоматийные тексты в целях полемики с классикой в оценке жертвенности в свете опыта XX века.

T. Рыбальченко отмечает жанровое многообразие ремейков и различие выполняемых ими функций: «Литературоведы, вслед за У. Эко, выделяют разные виды ремейков: пародия, пастиш, травестия, контаминация, приквел, сиквел, мидлвелы, флэшбек, фэнфик. Они не всегда связаны с интерпретацией канонического текста, часто ориентированы на редукцию смыслов и адаптацию художественного языка (назовём опыт издательства «Захаров»: «Отцы и дети» Ивана Сергеева, «Анна Каренина» Льва Николаева, «Идиот» Федора Михайлова (2001); роман Д. Стахова «Генеральская дочка» (2006), ремейк пушкинского «Дубровского»; роман В. Скворцова «Григорий Мелехов»))» [257, с. 87].

III. Деконструкция имеет более интерпретационный характер, нежели ремейк. Повести А. Королёва «Голова Гоголя» (1992) и «Дама пик» (1998) – пример разных способов деконструкции: нарративный и композиционный (коллажный). «Голова Гоголя» не воспроизведение

конкретного текста, а акцентированное в метафорическом сюжете (перезахоронение, кража частей тела и одежды Гоголя) исследование проблемы использования гоголевских текстов, интерпретация кода классика в приёмах наррации (фантастическое смещение, телесный гротеск). В «Даме пик» контаминация элементов классических текстов («Выстрел» и «Пиковая дама» А. Пушкина, «Фаталист» М. Лермонтова, «Кавалер Глюк» Э. Т. А. Гофмана) развивает диалог с философской проблемой предопределения и случайности.

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 [257, с. 88].

IV. Метатекст – это конструкция, разновидность структуры текста в тексте, которая сталкивает разные текстовые реальности: реальность событий и реальность текста. Метатексты как интерпретации чужих текстов сталкивают в одном произведении разные формы экспликации канонических текстов (ремейк, деконструкцию, мистификацию) [259, с. 88-89].

Метатекстовая интерпретационная литература – это диалог с Другим, обращённый к читателям, но перекодирующий классический текст не на язык читателя, а на язык современного писателя, это акт понимания, присвоения и обособления одновременно. Метатекст предполагает не нарративные повествования о чтении и не жизнеописание писателя (не сюжет о чтении и не жанр биографии), а комментарии, толкование классических текстов, включаемые в авторский текст. Предметом интерпретации становится техника письма классика, а не только изображённая в классическом тексте реальность.

В предложенной типологии ремейк рассматривается как отдельная форма обращения с классическим текстом, а многочисленные жанровые подвиды не получают единого признака для подобного разделения.

Е. Таразевич выделяет ремейк-репродукцию, ремейк-сиквел, ремейк-мотив, ремейк-контаминацию, ремейк-стеб. 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. «Римейк-мотив представляет такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника; римейк-сиквел – продолжение сюжетной основы оригинала. При этом драматург зачастую не только сохраняет систему персонажей, но и вводит новых героев, воспроизводя концепцию оригинала; римейк-контаминация соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько; римейк-стеб – 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. Драматурги трансформируют идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, систему персонажей, конфликт» [291, с. 319].

Безусловно, появление столь многочисленных пьес-ремейков ставит вопрос о взаимодействии классической литературы и современной. Некоторые исследователи даже заявляют об «инфляции классики». Хотя с тем же успехом можно утверждать обратное. Классическая литература по-прежнему актуальна, а значит, речь идет о кризисе современной литературы, в которой недостает оригинальных сюжетов, авторам которой интересно переосмысливать известные тексты и образы.

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 разделяет два понятия: непосредственно ремейк и псевдоремейк. Под первым понимается постмодернистский ремейк – «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или трагически» [302]. Настоящим ремейком он называет п-ремейк, а именно постмодернистский ремейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. К последнему автор относит произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. К такого рода переделкам критик относит, например, повесть Леонида Бородина «Женщина и море», являющуюся ремейком на повесть «Тамань» М. Ю. Лермонтова. А. Урицкий говорит о том, что повесть Бородина воспринимается как самостоятельное произведение, и читатель, который не знаком с лермонтовской «Таманью», может понять текст переделки без ущерба для смысла прочитанного.

Единственная проблема, возникающая в связи с предложенной логичной типологией, – это место, которое занимают ремейки, которые обладают амбивалентной природой, то есть могут восприниматься и как самостоятельные и как зависимые от претекста одновременно (к примеру, пьеса «Алексей Каренин» Василия Сигарева, главным героем которой становится муж Анны. Алексей Каренин, который *«нашел в себе силы простить, поскольку прощение не ограничивает ничью свободу, не делит людей на тех, кто прав, и тех, кто не прав; это духовная сила, которая превращает зло в добро, ревность в любовь, страдания в сочувствие»* [272]. Чем ближе развязка трагедии, тем труднее понять: действительно ли готовность Каренина подчиняться – это слабость. Возможно, в этой покорности заключена величайшая сила, на которую способен человек, который не только потерял опору в жизни, но и смирился с ее отсутствием. В финале абсолютно невозможно найти в образе Каренина что-то от

черствого безликого чиновника, каким он предстает в начале пьесы. И совершенно невозможно соотнести его с героем Л. Толстого – «злой машиной».

Возможно, действительно проблема заключается в дефиците читательской компетенции. Но трудно согласиться с понятием «инфляции классики». Опровержением служит популярность ремейка как жанра не только среди драматургов, но и среди зрителей.

Чтобы разрешить проблему типологии, нужно определить жанровые признаки самого ремейка, пришедшего в драматургию из области киноискусства и укрепившемуся в ней в виде самостоятельного жанра.

Ремейк основывается на классическом претексте, который должен быть узнаваемым рецепиентом и сохранять отдельные признаки текста-первоисточника в виде системы героев, или отдельных персонажей, композиции сюжета, или отдельных событий, цитат, аллюзий и реминисценций. Однако концепция претекста переосмысливается, подвергается деформации, то же может происходить и с героями.

Ремейк, или римейк (англ. remake, буквально переделка) – в киноиндустрии это более новая версия ранее выпущенного фильма. Так же термин «ремейк» используется относительно песен, музыки, компьютерных игр. В кино ремейки в основном снимаются на основе ранее малоизвестных или очень старых кинолент. В киноискусстве существует сложившаяся типология ремейков, среди которых выделяют сиквелы, приквелы, мидквелы:

1. Сиквел, сиквел (англ. sequel – продолжение). В киноиндустрии это фильм, который по сюжету является продолжением предыдущего, часто успешного в прокате кинопроекта, построен на одних и тех же персонажах. В основном показываются события, происходящие непосредственно за событиями предыдущего фильма. Добавляются новые

сюжетные линии, которые приводят к новым событиям. «Чайка» Б. Акунина начинается с конца чеховской пьесы, «Башмачкин» О. Богаева (по мнению П. Руднева) является продолжением сюжета. «Валентинов день» И. Вырыпаева – известной пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина».

2. Приквел (англ. prequel, контаминация приставки pre- 'до-' и sequel, см. сиквел) – фильм, который по внутренней хронологии предшествует ранее снятому фильму, и сюжетно связан с ранее созданным фильмом.

3. Мидквел (англ. midquel, контаминация приставки mid- от middle «середина» и sequel, см. сиквел) – фильм, в котором развивается сюжет предшествующих кинопроектов. Особенностью является то, что события хронологически развиваются внутри исходного (оригинального) сюжета, в отличие от сиквела, в котором события происходят за оригинальными, и приквела, в котором события предшествуют.

Исследователь Е. Васильев в монографии «Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації» [64] предлагает несколько номинаций для сюжетообразующих жанров переделок конца XX – начала XXI века: драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремикс, драма-сайдквел, драма-кроссовер. Автор не скрывает, что большинство терминов представляют собой механический перенос из области кинематографа. Отдельное выделение в качестве жанрового подвида выглядит не вполне логично с учетом универсального характера ремейка, что подчеркивает и сам исследователь. Предложенная Е. Васильевым классификация допускает ряд спорных моментов. Во-первых, она применима исключительно к корпусу пьес, созданных на определенном историческом этапе – на рубеже XX – XXI столетий, хотя автор допускает существование драм подобного рода на более ранних этапах развития литературы. Ремейку отводится роль исключительно в контексте

постмодернистской концепции литературы. Во-вторых, Е. Васильев не объясняет разницы между понятиями «литературная инсценировка» и «литературная обработка». Таким образом, возникает вопрос о допустимости применения к этим терминам опеределения «драматургический ремейк». И, наконец, проблема заключается в том, что среди драм-ремейков также встречаются сиквелы и приквелы. В качестве примера пьесы-приквела можно привести драмы «Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана и «Гамлет. Нулевое действие» Л. Петрушевской.

Но механическое применение классификации из области киноискусства к литературным ремейкам не позволяет создать полной картины. Многие тексты останутся за пределами этой парадигмы. В частности, ремейки, в которых все строится на фантазии по мотивам произведения, как в «Брате Чичикове» Н. Садур, или на основе переосмысленной биографии трансдискурсивного автора.

В. Д. Серафимова, анализируя различные виды переделок классической английской литературы, использует термин «спин-офф» по отношению к драматургическому ремейку: «Так, термин *спин-офф* обозначает одну из форм литературных ремейков, содержащих пересказ фабулы исходного произведения с альтернативной точки зрения (например, от лица другого повествователя или с учетом новых обстоятельств). Примером подобной переработки может служить пьеса Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», представляющая читателю события шекспировской пьесы глазами второстепенных персонажей» [269].

Продолжая рассуждать на тему диалога между классикой и переделками, она вводит понятие «кроссовера» и «стимпанка», при этом признавая, что «современные формы массовой (и не только) литературы требуют иной терминологии, позволяющей отразить суть сюжетного и образного взаимодействия текста-источника и возникших вокруг него

ремейков»: «Еще один вид вариаций на тему претекста – помещение событий и персонажей в новый контекст (вся «альтернативная» литература – стимпанк, неовикторианство, криптоисторическая литература). Существует также практика совмещать персонажей нескольких произведений в одном вымышленном пространстве. Результат подобного соединения называется *кроссовером*, и этот вид ремейка можно проиллюстрировать романом Рождера Желязны «Ночь в тоскливом октябре». Однако самым распространенным видом фанфиков является дописывание сюжетных линий (названия разновидностей жанра отражают отношение к событиям оригинального текста: предыстория – *приквелы*, продолжение – *сиквелы* и т. д.)» [269].

Кроме того, к ремейкам можно отнести и пьесы, основанные на деконструкции биографии и личности трансдискурсивного автора как литературного мифа. Подобного рода тексты, отвечающие по всем признакам указанному жанру, однако никак не вписываются в существующие классификации.

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» Николая Коляды, ряд произведений Нины 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 в предложенной классификации, во-первых, отсутствует комедия, во-вторых, не вполне понятно, какие жанровые признаки были положены в основу подобного деления. Однако исследование Я. А. Пархоменко «Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства» посвящено анализу технологий производства ремейков и их моделей в киноиндустрии. В

качестве основополагающего жанрового признака выдвинута функциональная цель, определяющая тот или иной тип реализации ремейка [245].

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. Ратобыльская 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, «KingIV» 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) [113, с. 8].

На наш взгляд, обе классификации неточны, поскольку в их основе лежит несколько различных принципов систематизации, а границы между отдельными видами слишком размыты.

Спорной представляется и типология, предложенная А. А. Щербаковой в диссертационном исследовании «Чеховский текст в современной драматургии». Литературовед предлагает следующую градацию:

1. Негация – отрицание, деконструкция чеховских мотивов (В. Соловьев, К. Костенко и др.).

2. Продолжение – ремейки и сиквелы как попытки дописать чеховские произведения (А. Слаповский, Б. Акунин, В. Леванов).

3. Редукция – упрощение смыслового подтекста (Н. Коляда, А. Зензинов, В. Забалуев и др.) [346].

В типологию А. А. Щербаковой не вписываются ремейки, в которых отсутствуют указанные признаки. К примеру, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской. Негация – это деструкция предшествующей традиции.

Если в пьесе К. Костенко «Чайка» А. П. Чехова (remix)» позиция ремейкера ясна и предполагает отрицание стереотипов в рецепции Чеховского текста, то в ремейке Л. Петрушевской скорее наблюдается сожаление об утрате ушедшей традиции, что созвучно претексту, только в пьесе А. Чехова эта традиция показана уходящей, в ремейке – утраченной. По совокупности приемов создания ремейка нельзя в одну группу поместить в виде продолжения ремейки и сиквелы, так как, во-первых, сиквел – это такой же ремейк, а, во-вторых, продолжением истории претекста могут быть и приквелы и мидквелы. Даже по отношению к ремейкам на основе Чеховского текста данная типология дискуссивна.

На одну из важных особенностей современных ремейков обратил внимание в своей классификации В. Б. Катаев, предложивший сгруппировать ремейки на основе Чеховского текста следующим образом:

1. Тексты, в которых фигурирует Антон Павлович как личность и литературный классик (В. Сорокин «Юбилей», К. Костенко «Чайка» Чехова (remix)», Н. Псурцев «Голодные призраки: Война и мир по Нехову»).

2. Тексты, представляющие собой продолжения и переделки чеховских произведений: пасташи, ремейки (Б. Акунин «Чайка», Л. Улицкая «Русское варенье», М. Гаврилова «Три сестры и дядя Ваня», Н. Джин «Повесть о любви исуете» и др.).

3. Самостоятельные произведения авторов-постмодернистов, не ставящие целью дописать или переписать Чехова, но содержащие отдельные чеховские цитаты и реминисценции (В. Пелевин «Жизнь насекомых», Д. Пригов «Три Юлии» и проч.) [144].

И хотя предложенная типология касается ремейков всех литературных родов, но она представляет интерес по той причине, что в ней выделена группа текстов, в которых А. Чехов предстает как мифологическая фигура. Таким образом, лишний раз подтверждается идея,

что основой «персональных текстов» является не только сам претекст, но и биографические данные классика – трансдискурсивного автора, исторический и литературный контексты, метатекст (критические статьи, прототипы и др. тексты), которые можно объединить общим термином «прототекст».

В современном художественном дискурсе прототекст трактуется как текст, на основе которого создается новое произведение, термин 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, под прототекстом – систему понятий, включающую как претекст, так и контексты (диахронный и синхронный), 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.

А. Самарин, исходя из исследований литературоведов, говорит, что ремейк – «это такая переделка классического текста, которая учитывает доминантные особенности художественной системы первоисточника, при этом новый текст обладает собственным своеобразием и накладывается на «старый» по принципу палимпсеста так, чтобы читатель мог узнать классический образец и в то же время увидеть его принципиальные трансформации» [261]. Таким образом, без учета читательской рецепции и безанализа вступающих в диалог горизонтов ожидания провести типологию жанра не представляется возможным.

Причиной столь разных взглядов и сложности в разработке типологии является размывание жанровых норм в современной литературе, а также

расхождения во взглядах литературоведов на ремейк (стратегия, форма или жанр), которые приводят к невозможности его однозначно квалифицировать.

В статье «Проблемы изучения ремейка в современной русской драматургии» А. Самарин подчеркивает необходимость разработки типологии ремейков в области драматургии: «Актуальным остается определение границ понятия «ремейка» с целью квалификации широкого потока современных произведений. Для этого необходимо уточнение его статуса – является ли он новой формой или представляет собой стратегию, комплекс приемов. Отдельной проблемой остается изучение новаторского характера ремейка и его связей с литературными традициями. Наконец, разнообразие произведений, воспринимаемых в качестве переделок, трансформаций классических текстов, делает необходимым создание типологии ремейка. Все эти задачи современной наукой осознаются, но пока остаются нерешенными» [261].

Таким образом, назрела необходимость создания типологии ремейков в драматургии на основании четких критериев разграничения, в которой жанровые типы не допускали бы смешения.

Выводы к ГЛАВЕ I

Обобщив и систематизировав существующие в литературоведении взгляды на ремейк, можно прийти к выводу о необходимости выделения ряда жанровых признаков, на основе которых станет возможной составление классификации ремейков в драматургии.

Термин «ремейк» как жанр литературы начал фиксироваться в литературоведческих словарях в начале XXI столетия. До этого времени термин функционировал исключительно в области кино и музыки, хотя устойчивую ремейковую тенденцию можно было наблюдать на протяжении

всего XX века. Вместо обозначенного понятия в работах литературоведов встречались многочисленные термины, заменяющие понятие «ремейк»: адаптация, инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики.

Появление многочисленных драматургических ремейков в литературе постмодернизма породило точку зрения, что жанр входит в парадигму исключительно этого направления, что привело к использованию следующей терминологии применительно к понятию «ремейк»: интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш.

Драматургический ремейк на сегодняшний день – сформировавшийся самостоятельный жанр драмы, имеющий свою историю развития и обладающий необходимой парадигмой содержательно-формальных признаков. К ремейкам в области драматургии относятся пьесы-переделки, в основе которых лежит прецедентный текст, а в роли его создателя выступает трансдискурсивный автор. Общим жанровым признаком ремейков любой национальной литературы выступает интертекстуальность. В драматургических ремейках в качестве приемов используются: ирония, деконструкция, разные виды цитирования.

Предложенные типологии не дают полного представления о многообразии пьес анализируемого жанра в драматургии, носят спорный характер и не отражают сути взаимодействия классических претекстов с созданными на их основе ремейками. Использование терминологии, характерной для других видов искусства (кино и музыки), только осложняет процесс понимания и анализа явления.

В типологии драматургических ремейков среди критериев обязательно должны учитываться функционирование и рецепция (П. Павис), так как для читателя / зрителя жанр – это «это выбор способа прочтения в соответствии с законами того или иного жанра» [241, с. 130].

ГЛАВА II. РЕМЕЙК КАК ЖАНР ДРАМЫ

2.1. Генезис жанра: от античности началу XXI века

Под ремейком в драматургии предлагается понимать жанр, основными чертами которого выступают: наличие классического претекста, пережившего многочисленные литературоведческие и сценические интерпретации, а также авторитетного прецедентного автора (трансдискурсивного); сверхтекстуальность и интертекстуальность текста; диалогический характер, который проявляется во взаимодействии и конфликте различных горизонтов ожидания (ремейкера – читателя / зрителя, реципиентов разных эпох). Из общего корпуса пьес исключаются традиционные фольклорно-мифологические сюжеты, не получившие авторитетной реализации в творчестве драматургов-предшественников. 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. Это 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 духовных ценностей прошлого современной культурой. Расшатывание системы ценностей в кризисные моменты возрождает

потребность в обращении к классике, которая предполагает главенство духовной подсистемы.

В концепции Ю. М. Лотмана культура развивается в процессе смены состояний: упадок характеризуется обращенностью к чужим текстам и взлета – активносоздания собственных оригинальных произведений. «В фазе спада идет «пассивное насыщение. Усваивается язык, адаптируются тексты... Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения принимающей структуры. Из пассивного состояния она переходит в состояние возбуждения и сама начинает бурно выделять новые тексты, бомбардируя ими другие структуры, в том числе и своего «возбудителя» [196, с. 195].

Можно согласиться с точкой зрения В. Б. Катаева о том, что «не всякая вторичность, даже сознательная, есть признак постмодернизма» [144, с. 163]. Таким образом, логичным будет считать ремейк в области драматургии жанром, развивающимся стадийно и отразившим в полной мере этапы становления разных национальных литератур, которые адаптировали «чужие тексты» на протяжении всей истории развития.

Можно полностью согласиться с точкой зрения А. Самарина, что «Адаптация же является одной из центральных стратегий римейка, который в этих условиях становится формой диалога между различными культурами. К тому же, заметим, что постмодернистская эпоха вообще мыслится как время «усталости» литературы, следовательно, актуализация римейка становится вполне органичным процессом. При этом диалог разворачивается не только с другими культурами, но и со своей собственной, о чем свидетельствуют переделки текстов русской классики (особенно Чехова, Гончарова, Достоевского, Пушкина) и русской литературы XX века, например, «Завистник» М. Арбатовой (в пьесеконтаминированы образы и мотивы произведений Ю. Олеси), «Валентинов день» И. Вырыпаева (пьесаявляется «продолжением»

известной пьесы Рощина «Валентин и Валентина»). Таким образом, можно предположить, что римейк актуализируется циклично в определенные эпохи, символизируя диалог в пространстве культуры и своего рода переоценку ценностей перед этапом подъема в развитии литературы. Все это позволяет размышлять о осовремененном римейке как о явлении, с одной стороны, уникальном, а с другой – вписанном в повторяющиеся процессы динамики культуры» [261, с. 6].

Ремейк – жанр, который получает теоретическое обоснование только в конце XX столетия, когда в постмодернистской литературе уже образовался большой корпус текстов, объединенных рядом общих признаков. Однако жанр существует в истории литературы с давних времен. По мнению А. Самарина, «Безусловно, традиционные жанры (в том числе и те, которые можно считать первоосновами современного римейка) в настоящее время сильно видоизменились, однако их художественный опыт римейком учитывается (что является отдельной теоретиколитературной проблемой). Это свидетельствует о том, что римейк отнюдь не возник на пустом месте и не является порождением нынешней эпохи, он лишь ею актуализируется и сам существенно видоизменяется, чему способствует культурный контекст второй половины XX – начала XXI века» [261, с. 7].

Безусловно, драматургический ремейк необходимо рассматривать в историко-литературной перспективе, иначе может сложиться впечатление, что жанр получил развитие исключительно в контексте эпохи постмодернизма.

Ремейк отражает процессы, происходящие на каждом конкретном этапе развития культуры и литературы как ее части. Авторы-ремейкеры XVIII и XIX вв. преследовали разные цели по сравнению с драматургами-постмодернистами, то есть с точки зрения диахронии жанр испытывает

воздействие процессов, характерных для конкретного литературного направления и часто ангажирован временем.

По нашему мнению, ремейк берет свое начало еще в античности. Учитывая указанные выше признаки жанра, можно утверждать, что первыми образцами ремейка в области драматургии являются трагедии Сенеки. После формирования жанровой системы в области драмы, получившей теоретическое освещение в «Поэтике» Аристотеля, а также появления художественной практики в творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида, драмы, созданные в литературе Древнего Рима и основанные на диалоге с поэтами Древней Греции, можно считать первыми образцами ремейков в области драматургии: трагедии «Медея», «Федра», «Эдип» Сенеки.

Римский философ и поэт I в. н. э. Сенека, сохраняя фабулу Еврипида, в своих пьесах иначе интерпретирует образы героев и мотивацию их поступков, хотя исследователь В. К. Пичугина подчеркивает обманчивость «сюжетной близости трагедий Еврипида и Сенеки, поскольку центральной линией у Еврипида является женская, а у Сенеки – мужская» [249, с. 2]. Медея Сенеки – преступница, а не страдающая мать. Главная мысль – продемонстрировать нравственную деградацию личности, не способной справиться со своими страстями. Исторический контекст, нашедший отражение в деталях трагедии, демонстрирует разницу между культурами и эпохами: «...римским авторам часто вменяли в вину создание латинских копий греческих текстов, несмотря на то, что даже переводы превращались ими в «адаптации» под новые реалии (Manuwald 2013, 118) [249, с. 2]. В трагедии Сенеки иначе расставлены временные акценты: действие трагедии Еврипида происходит после свадьбы Ясона и Креусы, а действие трагедии Сенеки – в день их свадьбы. В пьесе Сенеки представлена римская модель семьи, и Медею обижает не только предательство супруга, но и нарушение юридического закона. Согласно римскому праву, варварка

Медее не могла стать законной супругой Ясона. Зная это, героиня беспокоится о судьбе детей, которые: «С одной стороны, по римскому законодательству после развода дети в обязательном порядке остаются с отцом, и Медее нет необходимости просить об этом. С другой – Медее не является римской гражданкой и их брак с Ясоном не может рассматриваться как официальный, поэтому дети после его расторжения должны остаться с матерью, а отец не может удерживать даже части приданого на их содержание. Заботливая просьба, с которой Медее обращается к Ясону у Еврипида, в трагедии Сенеки выглядит как просьба о нарушении римского законодательства (Guastella, 258, с.116)» [249, с. 2-3]. Ясон у Сенеки предстает благоразумным, справедливым и смиренным, то есть демонстрирует образец стоической добродетели. Медее, осознавая превосходство Креусы, требует себе либо права оставаться женой, либо компенсации. Сенека в духе римских представлений, демонстрирует читателям / зрителям идеал мужской и женской добродетели.

В. К. Пичугина отмечает, что трагедия Сенеки не единственный ремейк в истории римской литературы: «Сенека в своей трагедии осуществляет реабилитацию Ясона как мужа и отца, что, в свое время, зеркальным образом делают Марк Пакувий в трагедии «Медус» и Луций Акций в трагедии «Медее, или Аргонавты», где Медее реабилитирована как мать и жена соответственно. Трагедия Марка Пакувия была названа в честь сына Медее и Эгея и была построена как продолжение афинской истории, даже намек на которую так старательно избегает Сенека» [249, с. 14].

В период средневековья национальные литературы переживают период становления, что предполагает появление оригинальных текстов и исключает вплоть до XII века создание «переделок», но в основном это были подражания популярным аллегорическим поэмам. Эпоха не способствовала развитию драматургии.

В эпоху Возрождения в силу специфики обозначенного периода авторы часто обращались к античным сюжетам, к примеру: «Росмунда» итальянского драматурга Дж. Ручеллаи – ремейк «Антигоны» Софокла, его же «Орест» – повторение «Ифигении в Тавриде» Еврипида; «Туллия» Л. Мартелли – обработка «Электры» Софокла; Дж. Чинцио создает трагедию «Орбекка», навеянную «Тиестом» Сенеки; П. Аретино драматизирует в своей комедии «Философ» новеллу Дж. Боккаччо об Андриуччо; Дж. Триссино пишет комедию «Близнецы», близкую к «Менехмам» Плавта, а Б. Довици – «Каландрию»; тот же претекст лег в основу шекспировской «Комедии ошибок». Испанский драматург Лопе де Вега создает ремейк трагедии «Ромео и Джульетта» – пьесу «Кастельвины и Монтесы» (1606 – 1612 гг.), на основе одноименной трагедии В. Шекспира, коорая впервые была напечатана в 1595 году. Драматург-ремейкер сосредотачивает внимание не на влюбленных и эволюции их чувства, а на столкновении кланов. История в интерпретации испанского автора лишена трагического начала: в финале влюбленные воссоединяются, а семьи примиряются. Единственной жертвой в ремейке становится Отавио, убитый во время поединка Розело.

В дальнейшей истории развития драмы ремейк превращается в востребованный жанр в период классицизма, который был ориентирован на античные произведения как на образцовые. В западноевропейской литературе ремейки обнаруживаются в творчестве П. Корнеля и Ж. Расина. Драматурги опирались на произведения Софокла и Еврипида, однако форма и содержание новых пьес отвечали принципам нового направления. Конфликт между долгом и чувствами решался однозначно в пользу первого, герои демонстрировали цельность характеров и служили образцом для подражания, ремейки сохраняли чистоту языка и высокий слог, необходимый для трагедий, а также единство места, времени и

действия: «Медея» (1635), «Эдип» (1659) П. Корнеля. «Андромаха» (1667), «Ифигения» (1674), «Федра» (1677) Ж. Расина. Главной функцией литературы на этом этапе считалась воспитательная. Читатель / зритель получал образец поведения в лице персонажей, то есть процесс воспитания осуществлялся средствами литературы.

Количество ремейков в литературе увеличивается, начиная с эпохи Просвещения. Особый вклад в развитие ремейка в западноевропейской драматургии внес Вольтер, первой трагедией которого считается «Эдип», поставленный в 1718 г. Претекстом ремейка выступила знаменитая трагедия Софокла. Однако Вольтер, высоко ценивший драмы П. Корнеля и Ж. Расина, не избежал влияния классицистической традиции, главным конфликтом которой было столкновение долга и чувства, общественного блага и частных интересов. Вольтер трансформирует сюжет и систему образов Софокла: убирает тему рока, Тирезий из мудреца превращается в наглого обманщика, Эдип предстает образцом нравственности, воплощением человеческого достоинства и государственной мудрости. Идеал Просвещения воплощается в судьбе правителя, совершившего невольное преступление. Вольтер иллюстрирует в пьесе идеал просвещенного абсолютизма: «Умереть за свой народ – это долг короля!» [268, с. 190].

В русской драматургии ремейк впервые появляется в эпоху Просвещения под влиянием французского классицизма. В русской литературе первым драматургическим ремейком можно считать трагедию А. Сумарокова «Гамлет» (1748). Однако уже первый в истории развития отечественной литературы образец – трагедия А. Сумарокова «Гамлет» – интерпретировалась зрителями / читателями в контексте русской истории. Б. Н. Гайдин считает это произведение «первой русскоязычной переделкой» [76]. И хотя русский драматург основывался на французском прозаическом переводе П. А. де Лапласа, а не на оригинальном

первоисточнике, но в его пьесе трансформации подверглись сюжетные линии трагедии В. Шекспира. А. Сумароков сохранил завязку, экспозиционное событие, место действия и основных шекспировских героев. Давая оценку новому произведению, В. Тредиаковский назвал трагедию переделкой классики: «Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с Англинска Шекеспировы, а с прозы уже сделал ее почтенный автор нашими стихами» [76]. Хотя А. Сумароков не согласился с подобным мнением: «Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекеспирову Трагедию едва, едва походит» [76]. Но именно двойственность природы новой трагедии и подтверждает тот факт, что русская пьеса представляет собой с точки зрения жанра не что иное, как ремейк. В пьесе А. Сумарокова представлены жанровые признаки ремейка, хотя он и не станет актуальным популярным жанром вплоть до начала XX столетия.

Первый образец русского драматургического ремейка демонстрирует набор жанровых признаков, которые выкристаллизуются на рубеже XX – XX веков.

В середине XVIII века английская трагедия была хорошо знакома русскому читателю: впервые с историей принца Гамлета его познакомил А. Кантемир, по утверждению М. П. Алексеева. После представления трагедии А. Сумарокова, мнения писателей-современников разделились, однако сомнений по поводу первоисточника русской пьесы ни у кого не возникло. Нелестно отозвался о пьесе М. В. Ломоносов, сочинив едкую эпиграмму, в которой высмеял добавленное в пьесу А. Сумароковым событие – попытку Клавдия жениться на Офелии. В. Тредиаковский, получив текст трагедии, отметил как положительные стороны, так и недостатки произведения: «...в ней, по моему мнению, не видно ничего предосудительного никому доброму, но, напротив того, кажется она мне

довольно изрядною. <...> Несколько неглатких и темных стихов я принял смелость вновь переделать, и написать их на белых, в подлиннике рукописном, страницах карандашем. Ежели угодно будет Автору, то для его они употребления пускай служат: но буде не понравятся, то в благонадежном дерзновении моем у него ж прошу прощения: ибо собственные его стихи ни почернены мною, ни повреждены» [76]. Рукопись трагедии с пометками, сделанными В. Третьяковым, сохранилась. Как видно из оценок, писатели-современники рассматривали трагедию А. Сумарокова как оригинальное, но не лишенное недостатков, произведение, генетически связанное с английским претекстом. Двойственная природа трагедии и сегодня вызывает сомнения относительно ее жанра. М. Амелин считает: «Сумароков не переводил трагедию Шекспира, не перелагал ее и не подражал ей. Он написал свою трагедию даже не на шекспировский сюжет, а только по мотивам» [76]. Но произведение, созданное по мотивам, исключает полную авторскую независимость. Узнаваемость претекста даже подсознательно вызывает у реципиента (читателя / зрителя) желание сопоставить новое произведение с его первоисточником.

Во-первых, в ремейке всегда присутствует авторская рецепция текста-первоисточника. В зависимости от контекста, в том числе литературного, она может быть в том числе иронической, как, к примеру, в постмодернистских ремейках. В «Гамлете» А. Сумарокова можно наблюдать именно переосмысление известного сюжета в контексте русской истории. События трагедии, написанной через 9 лет после государственного переворота 25 ноября 1741 года в России, показались русскому читателю / зрителю знакомыми. Таким образом драматург получил возможность высказать свои политические взгляды. В. Н. Всеволодский-Гернгросс подчеркивает: «Гениально разрешенная Шекспиром сложная глубоко философская тема зазвучала под пером

русского драматурга как тема чисто политической борьбы незаконно отстраненного от престола наследника против узурпатора. Трагедия Шекспира в переработке А. Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну. Для придворных кругов иносказательный смысл трагедии не мог быть непонятым» [73]. Однако в дальнейшем пьеса А. Сумарокова была воспринята не только как намек на события прошлого: о чем свидетельствует сценическая история трагедии. А. А. Бардовский предположил, что в образе Клавдия был изображен граф Григорий Орлов, в образе Гертруды – Екатерина II [73]. А. Сумароков словами Клавдия в трагедии говорит об оправдании любого преступления, если в руках сосредоточена вся власть:

«Полоний

Кому прощать царя? – народ в его руках.

Он – Бог, не человек в подверженных странах.

Когда кому даны порфира и корона,

Тому вся правда – власть, и нет ему закона» [289].

Во-вторых, автор русского ремейка сохраняет формальные признаки претекста, в частности, место действия (*«Действие есть в Дании, в столичном городе, в королевском доме»* [289]) и традиционные для классической драмы пять актов, то есть внешнюю композицию, а развязка, хотя и совершенно оригинальная, наступает в пятом действии, как и в первоисточнике.

В-третьих, А. Сумароков строит собственную трагедию на основе событий претекста: отец Гамлета убит и нуждается в отмщении, народ хочет возвести на трон принца, Гамлет сомневается в необходимости мести.

Мотивы поступков персонажей соответствуют аналогичным мотивам претекста: Гамлет одержим жадной мести за убитого отца,

Клавдий одержим жаждой власти, Офелия разрывается между любовью к отцу и к Гамлету. Однако русская Гертруда оправдывает свой брак с Клавдием малолетством принца, хотя и раскаивается в своих преступлениях после разговора с сыном, как и королева-мать в английском претексте:

«Гертруда

*Когда б ты не был млад и мог бы царством править,
Хотела ль бы я, князь, вдовство свое оставить?
На царский одр, на трон раба я вознесла,
Чтоб лучше я твое наследие насла» [289].*

В конце первого действия она решает покинуть город и, как царь Эдип, отправиться скитаться в пустыню.

Русский драматург по-своему интерпретирует знаменитый монолог Гамлета «Быть или не быть», в котором сохраняет суть сомнений принца:

*«Отверсть ли гроба дверь, и бедствы окончати?
Или во свете сем еще претерпевати?
Когда умру, засну, – засну и буду спать;
Но что за сны сия ночь будет представлять!
Умреть, – и внити в гроб, спокойствие прелестно;
Но что последует сну сладку? – неизвестно.
Мы знаем, что сулит нам щедро Божество:
Надежда есть, дух бодр, но слабо естество» [289].*

Весь монолог русского Гамлета – заимствование из трагедии В. Шекспира:

*«Но есть ли бы в бедах здесь жизнь была вечна;
Кто б не хотел иметь сего покойна сна?
И кто бы мог снести зла счастья гоненье,
Болезни, нищету и сильных нападенье,
Неправосудие бессовестных судей,*

*Грабеж, обиды, гнев, неверности друзей,
Влиянный яд в сердца великих льсти устами?» [289].*

А. Сумароков, выполняя политический заказ, изменил и дополнил ряд событий: убийцей короля Гамлета является не его брат Клавдий, а Полоний, хотя и в сговоре с ним и при молчаливом согласии королевы Гертруды; Полоний и Клавдий решаются на убийство Гертруды, чтобы король смог вступить в брак с Офелией:

*«Пойдем теперь против супружиной любви,
Не пощадим пролить мы и ея днесь крови;
Но прежде погубим наследника ея,
И взыдет в царский одр прекрасна дочь твоя» [291].*

И далее: Гамлет не может выбрать между долгом и чувствами и совершает попытку самоубийства; Полоний после неудачных попыток склонить Офелию к браку с Клавдием решается на убийство собственной дочери; в финале трагедии Полоний закалывается в тюрьме после разоблачения его преступления, а Гамлет и Офелия готовятся к вступлению в брак и принятию власти в свои руки.

Свободное прочтение автором событий претекста, интерпретируемых в контексте русской истории, присутствие авторской рецепции, связанной с историческим национальным контекстом, мотивация поступков героев, наличие заимствований, – все это позволяет считать пьесу первым в истории русской литературы драматургическим ремейком.

М. Амелин отмечает: «Создается впечатление, что в «Гамлете» и – позднее – в «Димитрии Самозванце» (1771) Сумароков поставил смелый эксперимент по слиянию английских и французских театральных принципов, попытался создать своеобразный синтетический театр, тем самым положив начало всей дальнейшей русской драматургии» [12].

Таким образом, в первом русском драматургическом ремейке мы уже наблюдаем процессы, которые будут происходить с текстами на рубеже XX – XXI столетий. Однако история русского драматургического ремейка остается до сих пор малоисследованной. Такие вопросы, как генезис русского драматургического ремейка и появление его новых вариантов, влияние западноевропейской традиции на формирование русского образца, национальное своеобразие жанра – требуют серьезного научного анализа.

Исследование первого драматургического ремейка раскрывает процессы, которые будут происходить с претекстом в контексте последующих эпох. Механизм обращения с первоисточником был продемонстрирован в ремейке на его основе. Автор ремейка удерживает в сознании собственное восприятие первоисточника, а присутствие в сознании реципиента сюжетов претекстов классической литературы превращает содержание произведения в перформативный, ритуальный акт производства уже существующей реальности (М. Липовецкий).

В первой четверти XIX столетия первой русской инсценировкой на материале национальной литературы считается написанная В. М. Федоровым инсценировка карамзинской «Бедной Лизы» – «Лиза, или Последствия гордости и обольщения» (1803).

Известным создателем литературных инсценировок XIX века является А. А. Шаховской, автор множественных интерпретаций на основе как русской классических претекстов разных литературных родов, так и западноевропейских: «Судьба Неджиля, или Все беды для несчастного» (1824) – переделка В. Скотта; «Фин» (1817) – трагедия по эпизодам поэм А. Пушкина; «Керим-Гирей, крымский хан» (1841) – трагедия по эпизодам поэм А. Пушкина; «Иванго» (1821) – переделка В. Скотта «Айвенго»; «Буря» (1821) – переделка В. Шекспира; «Таинственный Карло» (1822) – переделка В. Скотта; «Судьба Неджиля, или Все беды для несчастного» (1824) – переделка В. Скотта; «Сицилиец» (1825) – переделка пьесы

Мольера; «Фальстаф» (1825) – переделка В. Шекспира; «Юрий Милославский» (1832/1834) – по одноименному роману М. Н. Загоскина; «Смольяне в 1611 г.» (1830, 1832) – драма, переделка для сцены романов М. Н. Загоскина; «Хризомания» (1836) – переделка для театра «Пиковой дамы» А. С. Пушкина.

Однако, в целом, XIX век не оставил значимых образцов ремейка в области русской драматургии, тогда как в западноевропейской литературе попытки создания произведений подобного рода предпринимались неоднократно: пьеса Й. Д. Фалька «Амфитрион» (1804) и трагедия немецкого писателя-романтика Г. фон Клейста «Амфитрион» (1807) – ремейки одноименной пьесы Ж. Б. Мольера.

Т. Манн в статье «"Амфитрион" Клейста. Новое обретение» подчеркивал новаторство драматурга, но автор статьи признавался в недостатке информации: «Мне также ничего не известно о предшественниках Клейста, использовавших этот известный с древности сюжет, среди которых были Мольер, Ротру и Плавт. "Амфитрион" Клейста – это совершенно оригинальное творение, при условии, что под «творением» мы понимаем не создание чего-либо на пустом месте (это было бы глупо), но одухотворение существующей материи творческим огнем» [209, с. 112]. При этом Т. Манн признает, что Г. фон Клейст в период создания ремейка находился под сильным влиянием Мольера. Детально проанализировав пьесу Г. фон Клейста, Т. Манн приходит к выводу, что оригинальность ремейкера заключается в ряде признаков: пьесе присущи «высокая терпимость и веселье», а в бедствиях Амфитриона обнаруживается «метафизико-педагогический урок».

Писатели «золотого века» русской литературы создавали оригинальные произведения, которые впоследствии стали классическими и начали восприниматься драматургами XX столетия в качестве источников для создания собственных драм.

В конце XIX века в русской литературе появляется драматург, который переворачивает представление не только о драме, но и о конфликте, а также 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). Фигура А. Чехова в русском сознании человека второй половины XX века неразрывно связана с именем К.С. Станиславского и МХАТом, который сегодня носит имя драматурга. А. П. Чехов считается реформатором драмы, одним из самых популярных авторов среди театральных режиссеров, что способствовало превращению писателя в литературный миф. Тексты А. П. Чехова знакомы неискушенному читателю / зрителю благодаря их афористичности. В сознании русского человека сформировался за долгий период длиною в столет 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. Констатируя возрастающий интерес к созданию ремейков в XX столетии, следует упомянуть пьесы Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1929), очередной ремейк пьесы Ж. Б. Мольера, и его «Электру» (1937). Произведения пронизаны трагическим модернистским мироощущением. Герои Ж. Жироду – это персонажи XX века.

Ремейк Ж. Жироду «Амфитрион-38» представляет собой тридцать восьмую версию интерпретации сюжета о рождении Геракла, среди которых пьесы: «Два Созия» (1636), «Амфитрион» (1668) Мольера,

«Дважды Амфитрион» (1944) Г. Кайзера, «В доме переночевал бог» Г. Фигейреду (1949). Драматург создает комедию, главным действующим лицом которой становится Алкмена. Ее добродетельность и ум одерживают победу над Юпитером и заставляют его принять облик реального мужчины. Вторая победа героини – это отказ от бессмертия в обмен на любовь. Ж. Жироду осуждает войну через высмеивание военных подвигов Амфитриона и его войска. Юпитер отступает перед любовью героев, а Алкмена так никогда и не узнает о своей «измене».

Как известно, пьесы Ж. Жироду критики называют «интеллектуальными драмами»: в своих произведениях драматург стремится привлечь внимание к идее, заставить читателя размышлять и спорить.

Антивоенная идея превалирует в пьесе Г. Кайзера «Дважды Амфитрион». На наличие трансдискурсивных авторов указывает исследователь творчества драматурга А. Вареникова: «...драма «Дважды Амфитрион» имеет внутренние связи и с комедией Г. фон Кляйста «Амфитрион». Несмотря на то, что Кайзер высоко ценил творчество Кляйста, а его пьесу «Кэтхен из Хайльбронна» считал одной из лучших немецких пьес, свое произведение он ставил выше комедии великого романтика. «Мне открылся великолепный новый Амфитрион. План превосходит Мольера и Кляйста. Но удадутся ли мне стихи Кляйста»? Пьесу немецкого романтика, скорее, следовало бы назвать драмой. Ее жанр был определен, как комедия, вероятно, всего лишь потому, что она начиналась, как перевод произведения Мольера. Алкмена в романтическом «Амфитрионе» активно вовлечена в действие. Автор заставляет ее делать выбор между двойниками (мужем и Зевсом); сеет в ее душе сомнения по поводу того, с кем же она провела ночь; дает ей последнюю реплику в пьесе. У Кайзера Алкмена играет еще более существенную роль, становясь, по сути, двигателем всего действия. По свидетельству Ф.-В.

Римера, Й. В. Гёте говорил, что «Амфитрион» Кляйста «содержит не что иное, как толкование христианского сюжета о посещении Марии святым духом». Сравнение же героини драмы Кайзера с богородицей напрашивается само собой. Такая догадка возникает еще в начале пьесы, а после финальной речи Зевса, в которой он объявляет Геракла новым человеком, судьба которого – изменить род людской, последние сомнения исчезают. Такая параллель – нечто новое в творчестве Кайзера. Никогда ранее он не обращался к христианству [61, с 330]. Черты экспрессионизма нашли отражение в ремейке в «в первую очередь, в типичных для этого художественного направления идеях об уничтожении людей и появлении нового человека, в подчеркнутом «равнодушии к социальности», которое выказывает Алкмена и, конечно, в мрачном колорите драмы» [61, с. 331].

«Не дожидаясь окончания свадебного пира, Амфитрион умчался завоевывать Фарсалу, оставив свою юную жену девственной. Здесь Кайзер поднимает тему ослепления войной, которая после некоторого развития получит неожиданное разрешение в финале.

После этой сцены становится ясным одно принципиальное отличие драмы «Дважды Амфитрион» от всех предыдущих разработок рассматриваемого сюжета, да и от самого мифа тоже. Брак Амфитриона и Алкмены не существует как таковой. Кайзер показывает безответную, но при этом безграничную любовь покинутой девушки, а не счастливую семейную пару, временно разлученную волей обстоятельств, как это было раньше» [61, с. 332].

Одним из самых трансдискурсивных авторовавторов для ремейкеров-драматургов в истории драматургии считается В. Шекспир. В современной литературе Гамлет – это вечный образ, который существует в литературе уже более четырехсот лет, продолжая вызывать споры. Многим импонирует герой, потому что в нем видят настоящего честного рыцаря, который будет стоять до конца за справедливость, честность, будет

бороться, а не мстить. Гамлет – это персонаж, который решается на поступок, несмотря ни на что, который может «восстановить расшатанный век», который не боится это сделать. Гамлет уже не типичный человек средневековья, не мститель, а гуманист, представитель эпохи Возрождения. Он не боится высказывать свои мысли, говорить о ценности и уникальности человека. Эта дилемма раскалывает сознание Гамлета, заставляет его колебаться и задавать самому себе вопрос: «Быть или не быть?».

Г. Гауптман в пьесе «Гамлет в Виттенберге» (1932) обращается к событиям, предваряющим действие трагедии В. Шекспира, утверждая мысль о том, что никакого разлада в душе героя ранее не было. Гамлет Г. Гауптмана существовал вполне гармонично в период обучения в университете Виттенберга до пережитой им трагической любви. Ремейк до настоящего времени остается вне внимания литературоведов.

Гамлет в ремейке принципиально отличается от персонажа У. Шекспира: он верит в людей, верит в дружбу, любовь, справедливость. Об этом свидетельствует диалог принца с Хамидой, когда он объясняется в любви девушке и плачет от счастья. Принц еще открыт для нового мира, чувствителен и эмоционален. В нем нет цинизма по отношению к миру и к людям. Он открыто может говорить о своих чувствах, и ему не нужно надевать маску безумца, чтобы сказать правду. Однако Г. Гауптман оставляет намек на возможный раскол в душе принца: друг Гамлета Феликс говорит о том, что принц не посещает колледж, закрывает все окна и подолгу плачет в одиночестве. Склонность к меланхолии и переменчивость настроения – это те характеристики личности Гамлета, которые приведут к формированию героя, знакомого читателю / зрителю по трагедии У. Шекспира.

Гамлет в обеих пьесах достаточно умен и образован, имеет подвижный ум и проницательность. Не только в серьезных речах, но и в

шутках принца присутствует философская глубина, он мастерски пользуется своим остроумием, пародируя напыщенную манерность своих собеседников.

Существует множество трактовок образа Гамлета, но, на наш взгляд, наиболее точной представляется характеристика персонажа пьесы Г. Гауптмана, данная Г. Брандесом: «Гамлет – скептик, он – человек, осужденный на бездеятельность своей совестливостью или осторожностью, он – человек мозга, частью действующий нервно, частью, вследствие нервности, неспособный действовать, и, наконец, он – мститель, притворяющийся безумным для того, чтобы тем лучше совершить дело мести. У него крайне чуткая совесть, но он может совершать жестокие поступки. За нелепую мнительность его природы судьба карает его сумасшествием его жены, приблизительно так же, как Гамлета за его притворное безумие постигает кара в виде действительного помешательства Офелии. Но этого Гамлета сдает более современная пытка сомнения, нежели Гамлета эпохи Возрождения» [50].

Гамлет был склонен к философским размышлениям, раздумьям, он видел перед собой важную миссию: восстановить справедливость и навсегда избавиться от подлости и предательства. Все переживания, сомнения, которым подвергался датский принц, были не напрасны, он прекрасно знал, что исторические условия складывались так, что большинство бунтов и народных восстаний в его время против власти заканчивались поражением. Именно поэтому, не имея единомышленников и поддержки, Гамлет колебался, но не медлил, как это может показаться со стороны. Он не мог забыть обо всем и продолжить жить, когда в Дании правит его дядя-убийца. Гамлет переживает о том, чтобы его доброе имя было сохранено, чтобы будущие поколения узнали всю правду, поэтому запрещает Горацио допить яд, чтобы тот мог рассказать правду потомкам.

В трагедии У. Шекспира отражена история, традиции, быт целого народа. Г. Брандес так оценивает образ Гамлета: «И теперь, через 300 лет после его появления на свет, он поверенный и друг скорбящих и мыслящих людей во всех странах. В этом есть что-то необычайное. Таким проникновенным взором заглянулздесь Шекспир в недра своего собственного существа, а с тем вместе и в недра человеческой природы, и так уверенно и смело изобразил он во внешних чертах то, что видел, что целые века после того люди различных стран и различных племен чувствовали, как его рука лепила, словно воск, их природу, и в его поэзии видели, как взеркале, свое собственное отражение» [50].

В ремейке Г. Гауптмана Гамлет обнажает все пороки, недостатки устоявшегося общества, которое закрыто для нового, будущего,, которое не хочет делать шаг вперед и развиваться, а только медленно деградирует. Решительность, непреклонность, уверенность – то, что выделяет подлинного героя среди остальных персонажей. К сожалению, все эти качества Гамлет утратил еще в период обучения в Виттенберге. Он оказался заложником ситуации, оказался преданным, брошенным, обманутым и потерял свою уверенность в будущем, утратил искреннее доверие к людям, стал более закрытым, получив негативный опыт. Гамлет искусно использует фразы, которые наполнены сарказмом и очень унижительны для тех, кому они адресованы. Но он последователен и избегает банальных и открытых оскорблений.

Для У. Шекспира все пороки, изображенные в трагедии, – это пороки, преобладающие в самом государстве. Гамлет понимал, что государство, в котором он находится, деградировало: «Дания – тюрьма». Окружение принца – это совокупное зло, с которым Гамлету предстоит бороться.

Г. Гауптман сосредотачивает внимание не только на центральных образах прототекста, но вводит абсолютно новых персонажей, среди

которых: испанский дворянин Хуан Педро де Леон, с которым Гамлет впервые встретился в одинокой таверне на проселочной дороге, молодая красивая цыганка Хамида, в которую Гамлет влюбится, ее мать и др. Они помогают более полно понять образ принца, его характер. Именно благодаря этим простым людям и тем ситуациям, в которые они попадают, мы видим, как раскрывается, формируется характер Гамлета, а именно: благодаря цыганке и ее матери мы понимаем, что он достаточно храбр, чтобы вступить за молодую девушку-нищенку и лишен снобизма; благодаря испанскому дворянину мы видим, что Гамлет, как и следует молодому юноше, весьма горяч и вспыльчив; благодаря образу Феликса, мы узнаем, что Гамлет не просто так закрывает окна и сидит один в комнате и не просто так интересуется жизнью цыган и их образом жизни – он влюблен.

У Г. Гауптмана Гамлет по-другому раскрывается в любовных отношениях, и это дает ключ к пониманию его двойственного чувства к Офелии в прототексте. Он искренен и выражает свою любовь к своей возлюбленной Хамиде в длинных монологах:

«*Hamlet*

Sprich ohne Scheu, Hamida!
Dein bloßes Sprechen klingt mir wie Musik.
Die Sprache, die du ehrst mit deinen Lippen,
tönt einer Laute gleich! Vergiß es nicht,
was ich dir immer wieder zugeraunt:
aus welchen Höllen deine Hände mich
emporgeleitet: mehr mir Retter als
die meinen dir! Dein Dasein, deine Stimme
sind nun die neue Welt, in der ich lebe.
Denn daß du mir gehörst, dich gern mir schenkst,
dafür hab' ich die Zeugen deiner Küsse

und deiner Finger inn'ges Liebesspiel.

Hamlet, niedersitzend, zieht sie sanft auf sein Knie» [358].

Гамлет с восторгом воспеваает красоту Хамиды, нежность её голоса, его музыкальность. Отдельно следует обратить внимание на примечание к монологу, в котором указано, что Гамлет преклонил голову у её коленей. Хамида стала первой любовью молодого юноши, который, не боясь осуждения, слухов и разницы в социальных статусах, решил связать свою жизнь с цыганкой. Гамлет полностью поглощен своим чувством:

«Hamlet

Wenn ich diese Worte

nur mit geringer Änderung wiederhole,

so passen sie auf dich so gut wie mich. –

O wundervolle Nacht, die jetzt sich naht!

Wäret ihr Kerzen nicht so matt und fügsam,

so traulich-willig und zugleich voll Ohnmacht,

müßt' ich in einem Sinn euch hassen! – Jetzt,

Hamida, hasse ich den Tag! – Allein,

trieb' ich den Haß so weit, euch auszulöschen,

wär's Raub an meinen Augen: Sehn und Fühlen

bekämpfen qualvoll sich in Eifersucht.

Wir wollen in der Flämmchen sel'gem Dämmer

den Frieden stiften zwischen Sehn und Fühlen

und beidem unser Glück gerecht verteilen» [358].

Гамлет говорит о том, как вдохновляет его Хамида, как он чувствует себя уверенным и в то же время бессильным рядом с нею, как мечтает разделить это счастье любви на двоих. Он забывает о разногласиях с родителями, недопонимании с матерью, у него появляется новый смысл жизни. Уже в начале пьесы Г. Гауптман отмечает особое, влюбленное

состояние Гамлета, который бредит и мечтает о девушке, которую увидел в таверне. Сам принц этого не скрывает даже в разговоре с друзьями:

«**Hamlet**

Mantel und Degen anlegend

Ich will's. Gott gebe, daß des Frohmuts Welle

icht schnell verebbt, wie zu befürchten steht

bei Hamlets Wankelmut. – Doch hört ein Rätsel,

bevor wir gehn: Vom Feuer angeglüht

und nie berührt, stand, was mich schwer gerührt.

Kleopatra, versunken in der Zeit,

erregt mir Liebe, Sehnsucht, Bitterkeit.

Hufschläge hallen nachts in meinen Traum,

Frau Venus hebt sich aus der Wellen Schaum.

Flucht hindert nicht die ew'ge Gegenwart.

Vor Anker liegt mein Schiff in ew'ger Fahrt» [358].

Для принца обыкновенная цыганка сопоставима с богиней:

«**Hamlet**

Zum Teufel, Jungs!

Ich muß endlich einen ordentlichen Bissen zwischen die Zähne kriegen, denn ich habe an diesem Wort wie ein verhungertes Pudel an einem fleischlosen Knochen genagt.

Also kennst du das Wort und des Rätsels Lösung?» [358].

Гамлет сравнивает себя с пуделем, который, будучи голодным, обгладывает кость. Принцнетерпеливоспрашивает: «Zum Teufel, Jungs! Also kennst du das Wort und des Rätsels Lösung?». И, как ни странно, первым отвечает правильно Фахус:

«**Fachus**

Hamida!

Vom Feuer angeglüht: das Zigeunermädchen Hamida am Feuer. Und nie berührt: nun ja, nämlich von dir, das ist zutreffend. Kleopatra: warum nicht? Sie ist Ägypterin. Hufschläge: das sind Don Pedros Buschklepper. Vor Anker liegt mein Schiff in ew'ger Fahrt: nullis amor est medicabilis herbis. Und endlich ist das die Lage: nec possum tecum vivere nec sine te» [358].

Фахус отвечает на загадку принца, называя Хамиду сидящей у костра, сравнивая ее с Клеопатрой. Уже в начале пьесы друзья знали, в чем причина странности поведения Гамлета.

Далее Г. Гауптман обращается к эффекту «обманутого ожидания». Читатель радуется за Гамлета: принц по-настоящему счастлив, так как его чувство к Хамиде взаимно. Немного позже он узнает, что Хамида передала через Томаса Гамлету свою черную прядь волос, умоляя защитить ее от того, что будет происходить на площади:

«Thomas

Ich komme von Hamida, und ich bringe Euch eine schwarze Locke ihres Haars» [358].

У цыганки дурная репутация: ее обвиняли в изменах, в воровстве, в обмане. Хамида должна вернуть деньги на площади в назначенное время. Понимая, что их у нее нет и заступиться за нее некому, Хамида прибегает к своей женской хитрости и просит заступиться Гамлета.

В шекспировском «Гамлете» принц отчужден от семьи, от любви, он разочарован в людях, не верит в дружбу, так как был предан Розенкранцем и Гильденстерном. Г. Гауптман изображает принца, который еще способен верить, любить, действовать. Гамлет вместе с друзьями приходит на площадь по просьбе Хамиды и не только защищает девушку, но и проводит ее в свой замок и дает кров. Гамлет проявляет находчивость, благодаря которой никто не задает ненужных вопросов и ему не приходится вынимать шпагу и силой освободить Хамиду. Так представился Вильгельм простым людям на площади:

«Wilhelm

Wir sind Schauspieler, gute Leute, und möchten euch gern alle hiermit zu unsrer Vorstellung eingeladen haben. Sie findet auf unsrer Bühne auf dem Platz vordem Rathaus statt. Wir werden ein Stück von Proteus aufführen, das den Titel trägt: Kophetua und das Bettelmädchen. Die Rollen sind alle wohl besetzt, durchaus vollzählig, nur nicht die stumme Rolle des Bettelmädchens. Proteus, der Dichter, hat es sich in den Kopf gesetzt, diese Rolle von keinem Manne, sondern von einem echten Bettlerskinde gegen Gold und gute Worte agieren zu lassen. Es ist eine Neuerung, aber was wäre zu Wittenberg keine Neuerung?! Das Bettelmädchen nun suchen wir. Man hat uns hierhergewiesen als in ein Königreich der fahrenden Leute, wo gelegentlich Großwürdenträger der Zunft sich Rendezvous geben.

Allgemeines Schweigen» [258].

Принц как творческая личность называет пьесу по-своему, – «Kophetua und das Bettelmädchen» («Король Копетуа и девушка-нищенка» – *перевод наш*). В ремейке Гамлет предстает остроумным, ловким, смелым, отважным и умным.

Таким образом, читателю не трудно догадаться, что привело к такой трансформации главного героя. Читая пьесу У. Шекспира, читатель встретится с одиноким, брошенным, преданным Гамлетом, чье сердце разбито, и он никак не может найти в себе силы, чтобы вновь полюбить, быть решительным, смелым. Целью его жизни становится месть за смерть отца и предательство матери. Гамлет – человек эпохи Возрождения, которому не дали возможности раскрыться и жить полной жизнью, которого не поняли, предали и обманули. Благодаря ремейку Г. Гауптмана мы видим, какой путь прошел Гамлет и как менялся его характер, как он эволюционировал, становился сильнее, выносливее и вместе с тем жестче и циничнее, как исчезла неподдельная юношеская наивность и

доверчивость, что и сформировало характер, склонный к сомнениям и рефлексии.

Г. Гауптман демонстрирует этапы эволюции, изначально создавая атмосферу доверия, первой чистой, наивной юношеской любви:

«Hamlet

Nichts da von Sklavin! Du bist frei gemacht,

damit du frei seist, meine Königin!

Wenn hier ein Sklave ist, so bin ich deiner» [358].

Гамлет освобождает Хамиду, говорит ей о свободе и в то же время признается ей, что это не она, а он теперь является ее рабом. После этого следует диалог-признания Хамиды в любви к Гамлету:

«Hamida

Du bist ein hübscher, süßer Knabe, Prinz!

Ich hab' als Kind geträumt von dir!

Hamlet

Siehst du,

die Liebe macht gelehrig. Leichter schon

fließt dir die fremde Sprache von der Zunge,

Hamida

So schön und fremd und wundersam wie dich

sah ich noch keinen» [258].

Хамида не отвергает Гамлета, напротив, она делает ему комплимент и говорит, что мечтала о нем с детства и ранее не видела никогда такого красивого принца.

Ремейк Г. Гауптмана представляет собой эпизод из жизни датского принца в период его обучения в Виттенберга. В трагедии В. Шекспира об этом только упоминается. Однако после прочтения трагедии остается ряд вопросов, которые актуализируют интерес к событиям, имевшим место в Германии: почему Гамлет отсутствовал в Дании после смерти отца,

являясь наследным принцем, почему позволил узурпировать трон своему дяде Клавдию. Г. Гауптман предлагает одну из версий, позволяющую объяснить произошедшее. Название ремейка аллюзивно: Виттенберг – это топоним, важный для понимания характера персонажа.

Экспозиционные события, ставшие основой сюжета ремейка, завершаются со встречей Гамлета с призраком отца. Это станет завязкой трагедии У. Шекспира.

В прототексте первой призрака замечает стража. В ремейке Гамлет узнает об этом сам. Трагедия потери отца усугубляется знанием о том, что того предательски убил родной брат. Одной трагедии для Гамлета, по мнению автора ремейка, мало для того, чтобы характер принца стал таким, каким читатель / зритель видит его в трагедии У. Шекспира. В то время, как Гамлет находился с друзьями, которые только что узнали о смерти короля, приходит стража, которая только что схватила молодого вора-цыгана Лишку, за которого заступается Хамида. Для нее страдать вместе с ним было гораздо лучше, чем жить в «золотой клетке» вместе с Гамлетом. Это вторая трагедия принца. Но он, в соответствии со своим статусом, ведет себя благородно: он освобождает Хамиду и отпускает ее с Лишкой.

Смерть отца – трагедия, которая отодвигает личные чувства принца на второй план. Гамлет удивляется «Странно! Я знал, и я не знал...» – и это не о Хамиде, а о смерти отца. Разговаривая с призраком, он догадывался о том, что его отец уже мертв, и призрак пришел к нему не просто так. Пьеса заканчивается словами Фахуса, который, преклонив перед принцем колени, приветствует нового короля Дании. «Славься король Гамлет!» – так звучит восклицание Фахуса и вместе с ним Горацио, которые еще не знают о том, что королем будет родной дядя принца.

Автор ремейка плавно подвел пьесу к логичному завершению и, чтобы узнать, что будет дальше, нужно прочесть трагедию У. Шекспира. Однако теперь понятными становятся мотивировки поведения Гамлета, в

частности, его отношение к женщинам: он больше не поверит ни одной из них.

Через трагедий, о которой мы узнаем из трагедии У. Шекспира, началась гораздо раньше. Г. Гауптман предлагает одну из версий событий, объясняющих мотивацию поступков и образ шекспировского Гамлета – закрытого, недоверчивого, скрывающегося под маской сумасшедшего. Г. Гауптман предлагает предысторию, объясняя поведение шекспировского героя. Читатель уже не может так категорично и строго судить Гамлета, обвиняя его в нерешительности.

Таким образом, ремейк Г. Гауптмана – это приквел событий трагедии У. Шекспира, позволяющий читателю глубже понять не только психологическую составляющую, но и мотивировку поступков персонажа.

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 наличия трансдискурсивного автора претекста, так и самого прецедентного произведения.

Хотя термин «ремейк» в научном обиходе появится во второй половине века, вместо него использовались другие дефиниции, к примеру, «литературная обработка». Сознательно обращался к классическим претекстам в качестве источника для новых произведений Б. Брехт, мотивируя это следующим образом в «Тезисах к дискуссии о “Фаусте”»: «Если мы не преодолеем почтительный страх, который внушает нам ложное, поверхностное, упадочническое и мещанское понимание классического, мы никогда не сможем осуществить новые постановки великих драматических произведений, постановки, полные жизни и человечности. Подлинное преклонение, которого заслуживают творения классиков, требует разоблачения лицемерного, холопского, ложного преклонения перед ними» [312, с. 6]. Драматург оправдывал право художника на пересоздание великих литературных образов. По мнению Б. Брехта, даже в полемическом обращении к классике, в споре с ней может быть заключено гораздо больше понимания и подлинного уважения к ней, чем в унылом, наводящем тоску эпигонстве или благонаправном мещанском пиетете» [312, с. 7]. Современники обвиняли драматурга в плагиате из-за обращения к сюжетам с «литературной историей».

Активное обращение к классическим претекстам в творчестве Б. Брехта наблюдается, начиная со второй половины 20-х годов: к этому времени у драматурга уже сложилась в общих чертах теория эпического театра. Знание реципиентами фабулы претекста, по мнению Б. Брехта, освобождает зрителя «от аффектов и беспокойства о судьбе героев» [312, с. 7].

Драматург выделил ремейки в отдельную группу, назвав их «обработками». Наиболее активно Б. Брехт начал заниматься после 1945

года: «Антигона» (1947-48 гг.) – ремейк трагедии Софокла, «Дон Жуан» (1954) – ремейк одноименной пьесы Ж.Б. Мольера.

Но уже при создании ремейка-радиопьесы «Макбет» (1927 г.), хотя теория эпического театра еще окончательно не сложилась, писатель добавляет сцену «Убийство в доме Привратника», подчеркивая, что подобная трансформация послужит «остранению классических сцен», что позволит переключить внимание на действие, которое, по мнению драматурга, нуждается в акцентировке. Кроме того, драматург предпосылает ремейку собственный комментарий «О Шекспире. Вступительное слово к «Макбету», в котором отмечает отсутствие логики в претексте, свойственное замыслу трагедии. Подчеркивая, что прецедентный текст не выдерживает требований современного театра, Б. Брехт предпринимает попытку переоценки важнейших идейных комплексов и создает ремейк на основе классической трагедии.

В процессе становления ремейк приобретает характеристики тех направлений, к которым принадлежали его создатели: в пьесе «Макбет» Э. Ионеско доминирует абсурдистское прочтение сюжета трагедии В. Шекспира, в ремейках Ж. Ануя ощутимо влияние экзистенциализма. Сюжеты произведений классики сами превратились в миф, который и интерпретируется ремейкерами с учетом современного контекста.

В ремейке «Антигона» Б. Брехт сохраняет фабулу претекста, а также топос – древние Фивы, культурно-исторические реалии. Однако ремейк носит инонациональный характер – это немецкая «Антогона» 1945 года. Династическая война, изображенная в трагедии Софокла, Брехтом переосмыслена в контексте исторической обстановки гибели Третьей империи. Б. Брехт сохраняет основную систему персонажей претекста, исключив образ Эвридики, жены Креонта, а также введя дополнительных персонажей (Первая, Вторая, эсэсовец).

В ремарках к «Прологу» Б. Брехт указывает: «Спускается щит с надписью: “Берлин. Март 1945 года. Рассвет”» [52, с. 167]. Исторические события в ремейке раскрываются через ряд событий: в прологе изображен эпизод с двумя сестрами, работающими на заводе, чей брат-дезертир, пытавшийся «укрыться от войны», казнен – «повешен на крюке».

Читателю / зрителю очевидна в тексте реминисценция на репрессивные методы фашистов для инакомыслящих:

«Вторая.

Кто кричит у наших дверей?

Первая.

Опять они, изверги, мучат людей» [52, с. 115];

«Первая.

А увидят с братом нас –

И повесят напоказ» [52, с. 116].

В ремейке Б. Брехта поднимается проблема конформизма, соглашательского поведения с политикой тирании и насилия:

«Антигона.

Просить не стану больше.

Иди за всякой властью, исполняя

Все, что тебе прикажет власть» [52, с. 118].

Драматург сохраняет форму и содержание претекста, дописав начальный эпизод – пролог, который помогает раскрыть точку зрения Б. Брехта на события первоисточника.

«Антигона» Ж. Ануя – это экзистенциальный ремейк трагедии Софокла, героиня которого, бунтарка-максималистка, выражает самую суть сопротивления несправедливому миру. Героиня Ж. Ануя несет на себе отпечаток философии экзистенциализма, одним из положений которого выступает «отрыв мыслящего субъекта от общества», стремление к достижению абсолютной свободы и созданию своего мира. Креонт

Ж. Ануя, в отличие от персонажа претекста, не упрямый и деспотичный правитель, возводящий свою волю в закон, а человек идеи, раб государства, заложник созданных им законов, которому, тем не менее, не чуждо сострадание. Драматург обращается к приему «театр в театре», наделяя Хор избыточными знаниями о событиях. Даже неискушенный читатель / зритель, которому уже в самом начале пьесы эти знания доставляются в виде готовых, будет интересоваться не ходом событий, а мотивацией поведения персонажей. Таким образом, ремейкер соединяет настоящее и прошлое, апеллируя к читателю / зрителю, делая его сопричастным событиям пьесы, разрушая «четвертую стену». Главные герои ремейка – жертвы абсурдного мира, в котором побеждают и выживают только конформисты.

В ремейке «Медея» Ж. Ануя, претекстом которого выступает трагедия Еврипида, конфликт строится на столкновении мировоззрений бунтаря и конформиста-прагматика, связанных между собой преступным прошлым. Героиня Ж. Ануя получает второй шанс пережить события десятилетней давности. Ремейкер изменяет финал по сравнению с претекстом в соответствии с требованиями экзистенциализма: Медея не только убивает детей, но и накладывает на себя руки, таким образом даруя свободу и обретая духовную свободу сама.

Бескомпромиссный характер отличает и героев ремейка Ж. Ануя «Ромео и Жанетта», которые гибнут во имя этических принципов. Масштаб событий в ремейке значительно снижен по сравнению с претекстом, любовь на фоне жизненной рутины показана великим чувством, которое простые смертные не способны сохранить на земле, а очищение из-за неотвратимого предательства наступает только в смерти.

Однако все ремейки Ж. Ануя, объединенные сходством типов героев и общностью философско-эстетических принципов, относятся к разным жанровым подвидам. Метатеатральность обнаруживается только в

«Антигоне». Наибольшая степень трансформации претекста наблюдается в «Ромео и Жанетте».

В ремейке Э. Ионеско «Макбет» шекспировский текст представлен эксплицитно. Драматурга привлекает идея исследования природы зла в мире. Полемика с автором претекста возникает на уровне механизмов возникновения зла. Герой В. Шекспира целостен, автор допускает временное торжество зла и потенциально преодолевает его. Э. Ионеско рассматривает Макбета как имманентное начало бытия. Для демонстрации расхождений в интерпретации образа героя, ремейкер обращается к иронии и повторам как самым распространенным приемам в поэтике театра абсурда. Символом современного состояния мира становится образ одинокого ловца бабочек, который возникает в финале пьесы. Э. Ионеско сжимает пространственно-временной объем ремейка, отказывается от образа леди Макбет, перепоручая функции образа старухе-прорицательнице, развивает тему, которая не получила реализации в претексте – «ситуация зла» не имеет предела, а поступательно и циклично развивается. Ремейк остается «незавершенным» в силу повторяемости явлений. Таким образом, ситуация укрупняется до уровня архетипа, исторические реалии размываются (место и время перестают быть важными), однако Э. Ионеско допускает возможность противостоять злу в границах личностного самосостояния, как в случае с ловцом бабочек. Нравственное чувство реципиента удовлетворено в английской трагедии: зло в финале закономерно наказано, а герой, ощущая собственную порочность, мечется и страдает на протяжении всей пьесы. У Э. Ионеско персонаж показан в перспективе нисхождения. Зритель / читатель лишается катарсического эффекта, который он испытывал при восприятии претекста. Организующим началом в ремейке выступает ирония, которая реализуется на уровне основной идеи. На уровне приема она реализуется в повторах, которые лишают текст смысла и усиливают его абсурдность.

Осовременивая претекст, Э. Ионеско обыгрывает философские понятия и полисемантичесность слов. Однако, как подчеркивает С. Макуренкова, ремейкер бережно и уважительно относится к первоисточнику: «Осмысливая частную коллизию, лежащую в основе английской трагедии, Ионеско придает ей смысл универсального для человеческого общества катаклизма. И подтверждения тому в шекспировском тексте служат лишним признанием его вневременности. Так, Ионеско, «выворачивая» монолог Малькольма «наизнанку», не меняет в английских фразах даже знаков препинания. Полисемия шекспировского слова остается высшим критерием художественной истинности произведения» [207].

Восприятие современной цивилизации английским драматургом Э. Бондом в ремейке «Лир», 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. Пьеса Э. Бонда может считаться таковой по причине трансдискурсивности как автора претекста, так и самого прецедентного произведения [310].

Э. Бонд, по мысли В. Г. Бабенко, во второй половине 70-х годов тяготел к «идеологизации драматургии» [21]: «Фигура короля Лира предстает противоречивой и сложной, он на глазах у зрителя проходит путь мучительных раздумий о смысле жизни, смысле истории» [Бабенко Анализ драматургии Э.Бонда]. Это тип мыслителя-резонера, героя-идеолога, который выступает «наставником передовой молодежи» и «выражает идейно-философские взгляды самого драматурга».

2.2. Ремейк как жанр постмодернизма

Существование ремейка, по мнению М. Загидуллиной, демонстрирует духовную деградацию общества и является «символом

утраты высших ценностей» (М. Загидуллина). Но он является обязательным элементом культуры и определяет степень овладения текстом оригинала (даже в виде общего представления о героях или сюжете).

О. Обухова считает, что в литературе постмодерна «размыты границы между «всем и всем» – высокой и низкой культурой, временными и пространственными параметрами, серьезностью и игрой, аутентичным авторским «я» и цитатностью, и т. д. Именно процесс перехода принципиальных установок постмодернистских литературных практик в статус паралитературного приема можно наблюдать в сегодняшнем литературном процессе» [233]. То есть литература постмодернизма отобрала все лучшее, что было создано в предыдущие эпохи. Отталкиваясь от традиции, она формирует свою собственную, комбинируя «чужие» тексты, смешивая жанры, приемы, стили, средства художественной выразительности. Для авторов эпохи постмодернизма не существует канонов и цензуры.

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.

Сфера интересов Т. Стоппарда, как одного из самых известных британских драматургов обозначенного периода, по мнению В. Е. Беляевой, метафизическая. Драматург бережно относится к наследию прошлого. Кроме того, художественный метод Т. Стоппарда нельзя однозначно ассоциировать с парадигмой постмодернизма, поскольку ведущий принцип философско-эстетического мировоззрения драматурга –

гуманизм и морально-нравственный поиск – не характерны для указанного направления. В ремейках Т. Стоппарда деконструкции подвергаются не только произведения В. Шекспира, но и пьесы драматургов-абсурдистов, в частности С. Беккета. В пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» британского автора 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). Ремейк позволяет драматургу через призму мировоззрения героев высказать собственное отношение к событиям современности. Его Розенкранц и Гильденстерн пытаются остаться не вовлеченными в события шекспировской трагедии, как и Т. Стоппард, не желающий иметь дело с глобальными вызовами своего времени («Вьетнамом и жилищной проблемой»).

«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. В первой части произведения претекст, наполненный глубоким смыслом, превращается в пустую языковую игру на сцене. Во второй части ремейка поднимается проблема власти: толчком к обращению к тексту «Макбета» послужили события в Праге 1968 г., интерпретируемые Т. Стоппардом как узурпация власти в Чехословакии. Важную роль в рецепции ремейка выполняют фоновые знания читателей / зрителей. Прототекст ремейка включает не

только исторические события современности, но и знания творчества Дж. Осборна: в пьесе присутствуют скрытые цитаты драмы «Конферансье» (1957 г.).

В русской драматургии второй половины XX – начала XXI столетий количество ремейков значительно выше по сравнению с зарубежной драматургией.

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. В ремейке пересказывается сюжет шекспировской трагедии в пародийном ключе. Сюжет шекспировской трагедии модернизируется за счет использования аллюзивных имен, известных читателю советского периода: Пельше – имя латышского коммуниста; Куусинен – известного деятеля Коммунистической партии и Советского государства, международного коммунистического и рабочего движения, участника коммунистической партии Финляндии; Зорге – имя советского разведчика времён Второй мировой войны. Главный мотив поведения этих персонажей – жажда наживы, идеологическая составляющая из их характеров полностью исключена. В трагикомедии отсутствуют героические фигуры и положительные персонажи. 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, порождающий новые смыслы и интерпретации в

синхронном контексте, сущностным признаком которого выступает рецепция, что оставляет перспективы для дальнейшего исследования проблемы.

Ремейк в драматургии существует на протяжении многих столетий, однако востребованным жанром он становится в период постмодернизма, о чем свидетельствуют многочисленные произведения, среди которых пьесы Т. Стоппарда и Х. Мюллера.

Многочисленные исследования, посвященные творчеству Х. Мюллера, представляют собой анализ одного из аспектов его драматургии: работа Клауса-Рюдигера Мая посвящена теме революции в произведениях писателя, Р. Бернхарда – античной тематике, Франка-Михаэля Раддаца – эстетике драматурга.

Хайнер Мюллер – один из самых значительных мастеров постдраматического театра, для которого характерен отказ от иллюзорности, от идеальности, драматург не стремится создать реалии на сцене, спрятав все острые углы и несовершенство мира, а хочет показать саму реальность, обнажив все темные качества человеческой души и ее сущности. Произведения драматурга отразили основные тенденции социального и духовного развития Германии. В его творчестве переплетаются черты барокко, романтизма, реализма, символизма, экспрессионизма, соцреализма, постмодернизма, поэтому писателя сложно отнести к какому-либо одному художественному направлению в силу «пограничности» и уникальности его творческой манеры.

По мнению М. В. Сидоровой, именно в 70-ые годы драматург испытывает сильное влияние постмодернизма, идеи которого нашли воплощение в ремейке «Hamletmaschine» («Гамлет-машина», 1977) [274].

Многие пьесы Х. Мюллера – современные прочтения пьес древнегреческих трагиков, У. Шекспира, Б. Брехта. Основные мотивы его драм – это смерть, феминизм, война. Пьеса «Гамлет-машина» не стала

исключением. Драмму, написанную в 1977 году, сразу же запретили власти ГДР, и лишь спустя 13 лет она была разрешена к постановке. Произведение небольшое по объему. Как и шекспировский «Гамлет», ремейк состоит из пяти актов, но каждый из них имеет свой подзаголовок.

Драматург прибегает к интертекстуальности, смело используя исторические события и критикуя власть. В ремейке встречаются аллюзии на венгерское восстание 1956 года, культ личности Сталина. Как отмечает А. Майер в работе «Конструктивное пораженчество: Поддается ли пониманию «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера»: «В драматическом творчестве Х. Мюллера «Гамлет-машина» представляет собой определенную точку поворота, так как для него вдруг стала очевидна невозможность использовать материал Шекспира «в диалогах, перенести материал в мир так называемого реально существующего социал-сталинизма. Для этого вдруг не оказалось диалогов. Да и тема Будапешта-1956 не давала диалогов, и история RAF, даже материал для пьесы представлял собой один неистовый монолог» [202].

Первая часть ремейка называется «Семейный альбом». Первая фраза – «Я был Гамлетом». Драматург подчеркивает, что главного героя нет в живых, соответственно, и семьи уже нет. Мертвый Гамлет обращается к своему мертвому отцу, затем к мертвой Офелии, и это дает читателю / зрителю понимание того, что от семьи остались только воспоминания.

Второй акт называется «Европа Женщин». В статье «Преломление гендерных смыслов в общественно-политической проблематике пьесы «Гамлет-Машина» Х. Мюллера Е. Бобровская и С. Фалалеева указывают на доминирование гендерной проблематики в ремейке: «Мюллеровский Гамлет от обвинений в адрес матери переходит на глобальный уровень отрицания материнской функции как выхода из порочного круга насилия. Он заявляет призраку-отцу, с торчащим из черепа топором: «Я знаю, у тебя одним отверстием больше. Я бы хотел, чтоб моя матушка одним

имела меньше, когда ты был во плоти: меня бы в таком случае не было. Защить бы у всех баб – и вселенная без материнства» [39].

В женской власти находится дихотомия жизни и смерти: выбор состоит в том, становиться матерью или нет, давать жизнь или нет. Женщина призвана быть матерью, однако ненависть к мужчине может до такой степени затуманить разум женщины, что пострадают даже ее дети. Вспомним случай Медеи. Весь мир, окружающий Гамлета, – грешники не способные ни на что доброе и созидательное. Помимо упрека в сторону своей матери, мюллеровский Гамлет испытывает глубокое разочарование даже в самом себе, говоря: *«Я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет»* [223]. Ремейкер демонстрирует разрушительную силу материнства, подчеркивая, что женщина не может заботиться о потомстве, дарить жизнь, достойно вести себя, как прилично матери, женщине, сестре. Данная метафора отражает глубокий смысл пьесы, указывая на то, что если только женщина откажется от своей функции матери и поменяется местами с мужчиной – всё человечество погибнет.

Третья часть «Скерцо» изображает бал покойников. Х. Мюллер включает в текст ремейка подробные авторские ремарки. В начале сцены мертвые философски швыряют со своих надгробий в Гамлета книги; а мертвые женщины, которых собрали на балет, срывают с принца одежду. Из вертикально стоящего гроба с надписью «Гамлет Г» выходят Клавдий с Офелией, которая исполняет стриптиз, при этом она одета и загримирована под проститутку. Таким образом, в образе Офелии очередной раз подчеркивается, что женщина в век потребления – вещь.

Четвертая и самая длинная часть – «Чума в Буде. Битва за Гренландию» – начинается с монолога Гамлета. При этом актер, исполняющий роль Гамлета, срывает с себя маску и костюм, продолжая играть роль принца. Зритель видит игру в Гамлета. Таким образом,

заглавие указывает на историческую реальность: в первую очередь, без сомнения, на Венгерское восстание 1956 года, а также на период сталинизма. Этот блок заканчивается тем, что Маркс, Ленин и Мао, три святых короля коммунизма, появляются в образе трех обнаженных женщин, которым исполнитель роли Гамлета проламывает топором череп.

Пятая, заключительная часть, которая называется «Неистово ожидая тысячелетия в чудовищных доспехах», состоит из единственного монолога Офелии, сидящей в инвалидном кресле, в то время как двое мужчин в медицинских халатах обматывают ее снизу доверху марлевыми бинтами. Но, как только Офелия произносит: «Говорит Электра», распределение ролей вновь нарушается. Ремейкер называет это «чудовищными доспехами», которые означают наши мысли, поступки. Х. Мюллер высмеивает современное общество, взяв за основу трагедию У. Шекспира, демонстрируя, как низко может пасть человек. Ремейкер заставляет опытного читателя задуматься о важных вещах.

Тема человеческой деградации максимально проявляется в разговоре Гамлета с матерью и дядей, в котором он высказывает свою презрительную оценку за ее связь с дядей:

«У пустого гроба убийца навалился на вдову

ТЕБЕ ПОМОЧЬ ВОЗВРАТЬСЯ НАВЕРХ, ДЯДЯ? РАЗДВИНЬ-КА НОГИ МАМА» [223].

Вся пьеса пронизана мотивами смерти, в ней отчетливо выражено пренебрежительное отношение к эмансипированной женщине. Ремейк отчасти автобиографичен. В сцене балета покойниц перед читателем / зрителем возникает вереница персонажей: *«Женщина с петлей на шее. Женщина со вскрытыми венами. Женщина с избытком КОКАИНА НА ГУБАХ. Женщина с головой в газовой духовке» [223].* Это автореминисценция на случай, который наложил трагический отпечаток на творчество Х. Мюллера и повлиял на его дальнейшую жизнь. В 1996 году

Инга Мюллер покончила с собой после нескольких неудачных попыток. Женщина приняла большую дозу снотворного, что и привело к смерти. Неудачный и полный трагических событий брак, завершившийся смертью жены, Х. Мюллер переживал тяжело и расценивал смерть супруги как предательство.

Ремейк в отличие от претекста, 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 главных героев, а точнее, людей, как таковых, заменяют передвижные декорации театра. В сцене «Руины Европы» автором отмечен момент, когда Гамлет сбрасывает с себя костюм. Так стирается граница между образом Гамлета и актером.

В ремейке Гамлет примеряет на себя одежду и макияж проститутки, когда отказывается от Офелии и делает выбор в пользу Горацио, тем самым демонстрируя отказ от своей репродуктивной функции как мужчины. Гамлет видит чудовищную картину мира: вокруг насилие, которое не прекращается, а приобретает новые формы.

Его мать изменяет еще не остывшему в гробе отцу с его братом. Гамлет чувствует себя беспомощным, и единственное, чем он может помочь этому миру и падшему человечеству, – это уничтожить себя путем отказа от продолжения рода. Весь мир, окружающий Гамлета, – грешники, не способные ни на что доброе и созидательное. Х. Мюллер демонстрирует разрушительную силу материнства, обращаясь к образу Святой Девы, неспособной дать духовную пищу своему потомству, который мы встречаем в третьей части драмы. Ремейкер называет ее «мадонной с раком молочной железы» [223]. Автор изображает всех персонажей драмы уже пораженными этой раковой опухолью, что ведет к смерти и гибели человечества.

Офелия у Х. Мюллера не обладает ни внутренней красотой, ни созидательной силой, способной спасти от смерти и тления, а, значит, необходимость в ней отсутствует. Гамлет стирает границу между полами, переодеваясь в женщину и избавляясь от дуализма полов.

Помимо отказа от рождения, еще одним ведущим мотивом в пьесе является разрушение личности Гамлета. В пьесе Х. Мюллер разделяет реплики актера, исполняющего роль Гамлета, и самого Гамлета. Реплики главного героя обозначены прописными буквами, а реплики исполняющего его роль актёра – строчными. В момент кульминации пьесы происходит тотальное расслоение и разрушение главного героя: *«Я не Гамлет. Я больше не намерен играть роль. Слова мне уже ничего не говорят»* [223]. После чего следует длинный диалог главного героя со смертью, который он произносит Йорику. Герой полностью уничтожен и не видит смысла в своем существовании, говоря: *«Я больше не желаю есть, пить, дышать, любить женщину, мужчину, ребёнка, зверя. Я больше не желаю умирать. Я больше не желаю убивать. Вскрываю это опечатанную плоть. Мой мозг – сплошной ирам. Хочу быть машиной»* [223]. Машина не испытывает никаких чувств, не принимает важных решений, ее невозможно обидеть, унижить, предать. В этой фразе героя выражается его обдуманый и осознанный выбор. Гамлет предпочитает смерть, если невозможно бессмертие, быть машиной, если невозможно жить в мире, полном подлинных человеческих чувств. На протяжении всей пьесы У. Шекспира главный герой надеется, что может что-то изменить, осуществляет попытки повлиять на события, постоянно колеблется и раздумывает над происходящим. Мюллеровский же Гамлет точно осознает происходящее, понимает его, но не принимает и не хочет быть его частью.

Х. Мюллер постоянно переосмысливает театральную зависимость от роли, начиная с момента отдаления Исполнителя роли Гамлета от собственной роли в первом акте, а в кульминации, когда актер снимает с

себя костюм Гамлета, – отказ от игры. В своем творчестве драматург отходит от своего учителя Б. Брехта, который, по мысли А. Майера, «...известен как автор «поучительных пьес», и который, создавая пьесы, ставил во главу угла псевдодialeктические решения как диалектическую правду и поэтому обоснованно потерял в силе воздействия» [202].

Для понимания ремейка реципиент в лице читателя / зрителя должен обладать избыточными знаниями об эпохе и времени создания пьесы. Без знаний исторического контекста концепция произведения останется не до конца понятой.

Ремейк Х. Мюллера «Гамлет-машина» фрагментарен, строится по принципу монтажа, интертекстуален. Главные герои, которые лишь отдаленно напоминают персонажей претекста, маргинальны, как и темы, к которым обращается драматург. Все эти характеристики доказывают, что пьеса представляет собой образец деструктивного ремейка.

Трилогия ремейков Т. Стоппарда написана в разные годы и занимает особое место в наследии драматурга: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976) и «Гамлет Дога, Макбет Кахута» (1980). Несмотря на многочисленные исследования творчества английского драматурга (Ю. Фридштейна, В. Ряполовой, Л. Мармазовой, Е. Беляевой, Н. Л. Климовой и др.), эта трилогия не получила теоретического осмысления в отечественном литературоведении как целостный постмодернистский цикл, состоящий из ремейков разного типа.

Сфера интересов Т. Стоппарда, как одного из самых известных британских драматургов обозначенного периода, по мнению В. Е. Беляевой, может быть определена как метафизическая. Драматург бережно относится к наследию прошлого. Кроме того, художественный метод Т. Стоппарда нельзя однозначно ассоциировать с парадигмой постмодернизма, поскольку ведущий принцип философско-эстетического

мировоззрения драматурга – гуманизм и морально-нравственный поиск – не характерны для указанного направления. В ремейках Т. Стоппарда деконструкции подвергаются не только произведения В. Шекспира, но и пьесы драматургов-абсурдистов, в частности С. Беккета.

В ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) 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. Т. Стоппард не исключает участие и других персонажей из претекста, к примеру, в ремейке присутствуют Клавдий, Гертруда, призрак покойного короля Гамлета, Полоний, Офелия, Лаэрт, Горацио и Фортинбрас, воин, послы и другие придворные слуги.

Пять актов претекста Т. Стоппард сокращает до трех, наполняя их многочисленными цитатами из шекспировского «Гамлета». Однако первое действие в ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» начинается с события, которое принципиально не совпадает с одним из главных событий трагедии В. Шекспира. В шекспировском «Гамлете» Призрак является придворным, стоящим в карауле, – Бернандо, Франциско, Горацио и Марцеллу, в ремейке действие начинается с бессмысленной игры в орлянку Розенкранца и Гильденстерна. Подобного рода трансформация ролей персонажей – выдвижение в качестве главных героев Роза и Гила – позволила применить к ремейку термин «спин-офф» (В. Д. Серафимова), раскрывающий события через призму видения второстепенных героев. В ремейке Т. Стоппарда скорее демонстрируется авторское видение событий шекспировской трагедии и персонажей шекспировской трагедии. Рецепция ремейкера передается через хронотоп,

метатеатральность и намеренную игру как с претекстом, так и с читателями / зрителями.

Время в ремейке Т. Стоппарда условно. Герои потеряны во времени. Реципиент на уровне подтекста угадывает приметы XX столетия: к примеру, актеры, нанятые Гамлетом, предлагают разыграть самые востребованные у современной публики сюжеты:

«Актёр. Можно и покувыркаться, ежели это вам по вкусу; а поскольку времена таковы... Во всяком случае, за несколько звонких монет можем выдать вам полный набор леденящих кровь сюжетов, героев и трупов – в рифму и так – преимущественно перепертое с итальянского – и вообще – чего не сделаешь запару звонких – даже в одной монете и то музыка» [288].

«Розенкранц. В чем вы специализируетесь?»

Актёр. Трагедии, сэра. Убийства и разоблачения, общие и частные, развязки как внезапные, так и неумолимые, мелодрамы с переодеванием на всех уровнях, включая философский. Мы вводим вас в мир интриги и иллюзии... клоуны, если угодно, убийцы – мы можем вам представить духов и битвы, поединки, героев и негодяев, страдающих любовников – можно в стихах; рапиры, вампиры или то и другое вместе, во всех смыслах, неверных жен и насилуемых девственниц – за натурализм надбавка, – впрочем, это уже относится к реализму, для которого существуют свои расценки. Что-то я разогнался, а?

Розенкранц (с сомнением). Ну, я не знаю.

Актёр. Мы берем недорого. Чуть больше будет стоить, если вы сами захотите участвовать в действии, – если, конечно, таков ваш вкус и времена таковы, каковы они есть» [288].

Автор ремейка уже в названии раскрывает духовную сущность героев шекспировской трагедии – «мертвы». Диссонанс горизонтов

ожидания реципиента завсталает включиться в интеллектуальную игру, устроенную Т. Стоппардом.

Понимание Розенкранцем и Гильденстерном ситуации мнимого безумия Гамлета ремейкер изображает в комических диалогах, с элементами абсурда, в которых на бессмысленные вопросы персонажи дают бессмысленные ответы:

«Актёр. Почему?»

Гильденстерн. А? (К Розенкранцу.) Почему?»

Розенкранц. Именно.

Гильденстерн. Именно – что?»

Розенкранц. Именно почему.

Гильденстерн. Что именно почему?»

Розенкранц. Что?»

Гильденстерн. Почему?»

Розенкранц. Что почему, собственно?»

Гильденстерн. Почему он безумен?»

Розенкранц. Понятия не имею» [288].

В ремейке можно наблюдать парафрастическую рефлексию персонажей Розенкранц и Гильденстерн многократно повторяют распоряжения относительно состояния Гамлета, разъясняя инструкции Клавдия себе и зрителям. Сцена остается сценой, благодаря чему формируется амбивалентное восприятие событий: с одной стороны, это экзистенциальная трагедия одиночества человечества, с другой – трагедия фальшивая, так как это всего лишь театральная игра.

К деструктивному типу относится ремейк «Гамлет Дога, Макбет Кахута» (1980). В основе пьесы лежит принцип «театр в театре», который использовал драматург и в ремейке «Розенкранц и Гильдерстерн мертвы». Автором вводятся новые герои, которые строят сценические декорации для будущей шекспировской пьесы: Бейкр, Авель, Чарли, Изи, Догг, Леди,

Фокс Мажор, Миссис Догг. Эти персонажи находятся по ту сторону кулис и занимаются подготовкой сцены к спектаклю. Пьесу условно можно разделить на два действия: подготовка к постановке и показ пьесы. Стоит отметить, что в отличие от претекста и первого ремейка, Т. Стоппард не разбивает драму на явления и акты.

В ремейке «Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда наблюдается также сходство и взаимосвязь между двумя произведениями, вынесенными в название. Это дает возможность ремейкеру высказать свои политические и эстетико-философские взгляды. В первой части произведения претекст, наполненный глубоким смыслом, превращается в пустую языковую игру на сцене. Во второй части ремейка поднимается проблема власти: толчком к обращению к тексту «Макбета» послужили события в Праге 1968 г., интерпретируемые Т. Стоппардом как узурпация власти в Чехословакии. Важную роль в рецепции ремейка выполняют фоновые знания читателей / зрителей. Прототекст ремейка включает не только исторические события современности, но и знания творчества Дж. Осборна: в пьесе присутствуют скрытые цитаты драмы «Конферансье» (1957 г.). Таким образом, в ремейках чаще всего демонстрируется креативная рецепция (термин Е. В. Абрамовских), под которой подразумевается рецепция незаконченного текста писателями и критиками.

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. Герои ремейка говорят на изобретенном драматургом языке «догга». К середине ремейка реципиент погружается в атмосферу абсурда и предложенный автором язык настолько, что не воспринимает реальный. Таким образом, возникает реминисценция

строительства Вавилонской башни, участники которой пытаются создать универсальный язык для коммуникации, а получают обратный результат.

Несмотря на то, что прием «театра в театре» используется Т. Стоппардом, так же, как У. Шекспиром, в ремейке возникает образ прецедентного автора, который вводит зрителя в суть дела. Стоит отметить, что именно Шекспир в качестве персонажа пьесы вместо Гамлета в одном выступлении говорит о вещах, которые произносил принц Датский на протяжении всех актов в претексте:

«ШЕКСПИР: Спасибо, что сменили.

Хоть я здесь родился и свыкся с нравами, –

Обычай этот похвальнее нарушить, чем блюсти

Ну.

Какая-то в державе датской гниль!

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

Много в мире есть того,

Что вашей философии не снилось» [288].

Дальнейшие события претекста Т. Стоппардом очень сжаты, читатель обращает внимание на «картонность» постановки, возникает иллюзия пребывания за кулисами вместе с героями. Вылетают вывески, опускается луна, появляется корона, поднимаются паруса – вся пьеса состоит из меняющихся ширм. Также Т. Стоппард использует и музыкальное сопровождение для создания атмосферы, отсылающей зрителя к претексту: звуки флейты и труб, звуки лютни, шум волн, шум ветра. Стоит отметить, что «Пятнадцатиминутный Гамлет», которого ставят герои пьесы «Гамлет Догга. Макбет Кахута» принципиально не похож на пьесу, которая будет создана как самостоятельная. «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.

Третий ремейк Т. Стоппарда литературоведы называют «Пятнадцатиминутный Гамлет» или «Гамлет на четверть часа». Данный ремейк также является примером ремейка-деконструкции, в котором присутствуют лишь отдельные персонажи из претекста: Бернардо, Франциско, Клавдий, Гамлет, Призрак, Горацио и сам У. Шекспир.

Название ремейка начинает оправдывать себя, когда читатель прослеживает, как Т. Стоппард уместил в четыре реплики беседу Горацио с Гамлетом, которая в претексте занимала страниц.

Ремейкер обращает внимание читателя / зрителя на самый ключевой момент, с которого начались терзания Гамлета – на разговор с призраком, из которого принц узнает об убийстве, совершенным королем, и слышит просьбу о мести:

«Hamlet: Angels and ministers of grace defend us!

Something is rotten in the state of Denmark!

Alas, poor ghost.

Ghost: I am thy fathers spirit

Revenge his foul and most unnatural murder.

Hamlet: Murder?

Ghost: The serpent that did sting thy father's life.

Now ears his crown.

Hamlet: O my prophetic soul? Mine uncle? (exist ghost. to horatio)There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy. (exit Horatio)Hereafter I shall think meet to put an antic disposition on. The time is out of joint. O cursed spite that ever I was born to set it right!» [264].

Таким образом, Т. Стоппард оставляет финал открытым. Читатель / зритель не видит терзаний и тяжелых сомнений Гамлета, не слышит его легендарного монолога из претекста. Драматург подобной концовкой

показывает, что все возможно и читатель / зритель испытывает эффект обманутого ожидания: он не может предугадать, как именно закончится эта трагедия в ремейке до тех пор, пока Гамлет не сделает выбор.

Таким образом, в творчестве Т. Стоппарда Шекспировский текст играет важную роль – выступает одним из центральных «персональных текстов», а в трилогии на основе трагедии «Гамлет» встречаются два типа постмодернистских ремейков – деконструктивный и деструктивный.

Проделанный, достаточно схематический, анализ исторического процесса развития драматургических ремейков демонстрирует сформированность жанровых признаков и сходство основных признаков ремейка в разных национальных литературах.

2.3. Жанровые признаки ремейка в драматургии

Ремейк в драматургии современности – это сформировавшийся жанр со сложившейся историей развития и отдельными этапами становления. Опираясь на определение жанра, предложенное П. Пависом («Жанр определяется не только совокупностью поэтических норм, но и совокупностью кодификаций, призванных осведомлять о характере реальности, которая воссоздается текстом, и действий, определяющих степень подобия. Жанр – а для читателя (зрителя) это выбор способа прочтения в соответствии с законами того или иного жанра – немедленно осведомляет об изображаемом мире, определяет “шкалу” его восприятия, “условия контракта”, заключаемого между читателем и текстом. Определив жанр текста, читатель вправе ожидать соответствия текста неким ожиданиям; появления заданных образов, которые кодифицируют и упрощают восприятие реальности и позволяют автору, не распространяясь о “правилах игры”, удовлетворить ожидания и превзойти их, отклоняясь от канонической модели» [241, с. 130]), среди главных жанровых критериев

ремейка можно выделить рецепцию, взаимоотношения, в которые вступает текст в процессе его создания и восприятия, а также совокупность приемов, помогающих реципиенту расшифровать заложенные в новом произведении культурные коды.

Ремейк может являться предметом изучения как компаративистики, так и рецептивной эстетики, так как создается в результате межлитературных взаимодействий на базе «диалога» между текстами разных эпох и национальных литератур. В процессе анализа ремейка возможно также применение интертекстуального подхода, который в современной науке используется как в области компаративистики, так и в области герменевтики и рецептивной эстетики.

Драматургический ремейк – текст вторичной природы, то есть созданный на базе другого (первичного) с трансформацией авторской интенции. Внутри ремейка существует множество интертекстуальных элементов. Эта многослойность позволяет постоянно прирастать новыми смыслами в процессе читательской рецепции.

Ремейком можно считать пьесу вторичной природы по совокупности признаков. Одним из них является наличие прецедентного автора – трансдискурсивного, ставшего классиком, в диалог или в полемику с которым вступает ремейкер. Авторитет прецедентного автора формируется на протяжении долгого времени. Показателем авторитета можно считать количество обращений к созданному им прецедентному тексту, исследуемому в аспекте диахронии.

Не все пьесы, созданные на основе мифологических сюжетов, можно отнести к ремейкам. К примеру, трагедия Еврипида «Медея» является тем самым прецедентным текстом, а Еврипид выступает в роли прецедентного автора, так как до него мифологический сюжет хотя и функционировал, но представлял интерес сам по себе, а не как вариант авторского прочтения

мифа. Сенека, создавая ремейк «Медея», вступает в полемику с Еврипидом, а Ж. Ануй – с обоими прецедентными авторами.

Иногда авторитет прецедентного автора не подтверждается, как в случае с «Эндшпилем» С. Беккета. М. Эсслин в работе «Сэмюэль Беккет. В поисках себя» отмечает вторичный характер пьесы драматурга, в которой обнаруживается сходство как видовое, так и сюжетное с монодрамой русского режиссера, драматурга и теоретика театра Н. Н. Евреинова «Финальная драматическая ситуация «Конца игры» позволяет говорить о любопытном сходстве с финалом мало известной замечательной пьесы блистательного русского драматурга, истинного человека театра Николая Евреинова, появившейся в английском переводе в 1915 году. Одноактная пьеса «В кулисах души» – монодрама, происходящая внутри человека, раскрывая составные части его его, эмоциональное и рациональное, вступившие в конфликт» [350, с. 68]. Но далее исследователь высказывает сомнение относительно знакомства французского драматурга с пьесой предшественника: «Хотя маловероятно, что Беккет знал эту старую, давно забытую русскую пьесу, возникает мысль о параллелях. Монодрама Евреинова – рациональная конструкция чистейшей воды, написанная для кабаретной публики, что тогда было новейшим психологическим направлением. Пьеса Беккета открывает бездны. Многие говорят, что «Конец игры» можно считать монодрамой» [350, с. 69]. Таким образом, можно констатировать, что одного видового совпадения мало для того, чтобы считать пьесу С. Беккета «Эндшпиль» ремейком пьесы Н. Евреинова «В кулисах души». Авторитет русского драматурга и режиссера сохранялся только на протяжении короткого времени и не вышел за пределы национальной литературы, то есть пьесу «Эндшпиль» С. Беккета нельзя считать ремейком и по причине отсутствия характеристик трансдискурсивности у автора претекста.

Авторы ремейков ступают в осознанный диалог с прецедентными авторами, о чем свидетельствует, по меньшей мере, присутствие разных вариантов «чужого слова» в созданных ими новых текстах. «Чужое слово» присутствует в ремейках на любом историческом этапе развития литературы. Драматургические ремейки интертекстуальны, хотя этот жанровый признак и не может считаться основополагающим по целому ряду причин. Во-первых, интертекстуальность наблюдается в текстах любой природы, жанра и вида. Это свойство любого текста, особенно литературы XX столетия и начала XXI века.

Контекстуальный характер жанра естественным образом связан с интертекстуальностью. Расшифровать художественные коды, заложенные ремейкером, читатель / зритель способен, обладая широким кругозором, имея представление как о контексте эпохи, в которой создавался претекст, так и о современной истории и культуре.

Сверхтекстуальный характер ремейка раскрывается через стабильный комплекс лейтмотивов, сложную систему интегрированных текстов с общей внетекстовой ориентацией, наличие общей внетекстовой реалии, в роли которой выступает прецедентная личность и/или прецедентный текст. Кроме того, ремейки неоднородны в родовом, жанровом и стилевом отношении. Сверхтекстуальный характер ремейка предполагает знание реципиентом репрезентативного круга текстов, а также художественного кода, наличие определенного литературного «опыта» в восприятии произведений конкретной родовидовой и жанровой природы. Интерес реципиента усиливается за счет диссонанса различных горизонтов ожидания. Одним из примеров подобного диссонанса может выступать сформировавшееся у читателя / зрителя представление об определенном тексте: «Мертвые души» – это поэма Н. Гоголя, которая относится к эпическому роду литературы, а пьеса В. Шекспира «Гамлет» – это трагедия. Новаторство ремейкера состоит в преодолении традиции и

нарушении кодификационных норм произведения: «Мертвые души» Н. Коляды – это пьеса в двух действиях по мотивам Н. В. Гоголя, «Гамлет» А. Застырца – эксцентрическая комедия в пяти действиях.

Важным участником творческого процесса создания нового текста выступает читатель / зритель. Текст ремейка рождается в процессе взаимодействия жанрового и текстуального горизонтов ожидания. В процессе восприятия ремейка реципиенту необходимо преодолеть традицию, так же, как до этого ее преодолел создатель ремейка.

В эпоху постмодернизма, начиная с 80-х гг. прошлого столетия, в русской литературе начали появляться многочисленные переработки классических текстов. В истории литературы этот процесс наблюдается с момента формирования литературной традиции.

Общность жанровых признаков ремейка в драматургии не обеспечивает, тем не менее, жанровое единство. Долгая история развития ремейка продемонстрировала различные жанровые модификации, которые необходимо обобщить, систематизировать и описать.

2.3.1. Парадигма рецепции претекста в ремейке

2.3.1.1. Первичная рецепция претекста ремейкером

Проблемой литературной рецепции занимались многие известные ученые XX столетия: Х. Г. Гадамер, Р. Ингарден, Г. Р. Яусс, В. Изер, С. Холл и другие.

Проблема восприятия художественных произведений, долгое время считавшаяся в литературоведении прикладной, сегодня стала актуальной теоретической проблемой. Особенно этому поспособствовал постмодернизм, для которого «чужой текст» служил материалом для создания собственных произведений. Как известно, постмодернизм представляет собой опыт перекодировки и непрерывного диалога

различных культур. «Чужой текст» для писателей-постмодернистов был лишен какой бы то ни было сакральности и мог подвергаться пародированию.

Художественная рецепция на сегодняшний день считается литературоведческим понятием, о чем свидетельствуют работы В. И. Тюпы, Е. В. Абрамовских, Н. Н. Левакина и др.

Восприятие художественной литературы – сложнейший вид деятельности, который состоит из непосредственного восприятия, обдумывания идейного содержания, его эстетической оценки и, как результат всего этого, влияния художественной литературы на личность читателей.

Восприятие текста невозможно анализировать без обращения к таким категориям рецептивной эстетики, как автор, читатель и критик. В контексте постмодернистской литературы особую роль начинает играть текст, в котором автор, по мнению Р. Барта, «умирает», а персонаж приобретает самостоятельность. Однако характер художественной рецепции определяется не только текстом произведения, но и особенностями реципиента.

С точки зрения Х. Р. Яусса, «Рецептивно-эстетический подход соединяет не только пассивное восприятие с активным пониманием, но и нормообразующий опыт с новой продукцией. Если тем самым рассматривать литературу как диалог произведения и публики, образующий континуум, то при таком подходе будет снято противопоставление исторического и эстетического аспектов и одновременно будет восстановлена связь между явлениями прошлого и современным литературным опытом, нарушенная историзмом. Отношения литературы и читателя обусловлены неявными историческими и эстетическими обстоятельствами. Эстетическая импликация заключается в том, что уже первое восприятие произведения читателем включает его

первичную эстетическую оценку, предполагающую сравнение с прочитанным прежде. Историческая же импликация состоит в том, что понимание первых читателей может продолжиться и обогатиться в цепи рецепций, соединяющих поколение с поколением, предрешая тем самым историческое значение произведения, выявляя его эстетический ранг» [351].

Рецептивно-эстетический подход позволяет анализировать тексты, которые из-за их неоднозначных характеристик находились внизу литературной иерархии: «В качестве критерия художественности рецептивная эстетика вновь актуализирует социальный эффект произведения, выходя за пределы эстетического эффекта в границах одной личности, ее внутреннего мира. Сообразуясь с реальностью читательского дискурса, рецептивная эстетика отказывается от элитарности – изучать следует то, что пользуется популярностью в читающем социуме и, следовательно, влияет на общественную ситуацию. Происходит отказ от ориентации только на элитарные тексты (или на эстетически дефектные, когда их исследование должно помочь лучше понять строение и функционирование текстов элитарных)» [96].

Процесс рецепции ремейка еще более сложен по сравнению с традиционным художественным текстом: ремейк – жанр, сформировавшийся и приобретший популярность во второй половине XX столетия. Ремейк в этот период перемещается с периферии в центр литературного процесса и получает разнообразные модификации. Ремейки часто связывают напрямую с художественной практикой постмодернизма, хотя этот жанр, как было сказано ранее, зародился еще во времена античности и существовал на протяжении всей истории развития мировой литературы. В контексте 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. Ремейк – это новое произведение, в основе которого лежит переосмысление, интерпретация и реинтерпретация классического текста. Ремейк, как вторичный текст, опирается как на классический первоисточник (претекст), так и на факты, которые реципиент черпает из диахронного и синхронного контекстов.

Чтобы понять природу ремейка в драматургии, следует прояснить содержание некоторых понятий, помогающих раскрыть сущность жанра, таких как: «классика», «традиция», «литературные взаимосвязи», «интертекстуальность».

Классика всегда выступала носителем основных духовных ценностей, источником исторической, социальной, нравственной памяти человечества. Произведения классики живут, как писал М. Бахтин, «в большом времени» [27, с. 331].

Под классикой мы понимаем тексты, ставшие авторитетными в процессе развития литературы, приобретшие всемирную известность, известные даже «неискушенному» читателю через афоризмы, вечные образы и имена, ставшие нарицательными, ставшие источником для переделок, т.е. представленные в том или ином виде в диахронном развитии литературы.

Согласно определению, предложенному Ю. Боревым в энциклопедическом словаре «Эстетика. Теория литературы», традиция – это «то наследие, которое живо сегодня, то прошлое, которое важно для наших современников. Традиция – это присутствие прошлого в настоящем. Традиция и новаторство – между этими полюсами в поле их взаимодействия расположено искусство каждой эпохи» [49, с. 481]. Традиция предполагает преемственность. В процессе рецепции ремейка неизменно будет возникать диссонанс между литературной традицией прошлого и современностью.

Каждое новое произведение создается на основе отношения к традиции. Следование или отрицание традиции – формы диалога, о котором много писал в своих работах М. М. Бахтин. Понятие диалога ученый связывает с «чужим словом»: «Все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и кончая освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах)» [27, с. 367].

По мнению А. С. Бушмина, «Художественная традиция – это ценность, добытая опытом прежних поколений, которую писатель призван сберечь, обогатив своим творчеством. Но традиция – не только побудительная, но и принудительная, “консервативная” сила, которую художник должен преодолеть, чтобы создать новое» [55, с. 166].

Новаторство, «в отличие от чисто формального восприятия традиций, характеризуется их активным преобразованием, развитием, обогащением... Новаторство в литературе всегда предполагает того или иного рода почин и главное – почин в области мышления.

Самостоятельное постижение писателем нового в жизни и умение выразить это новое в наглядных формах, отвечающих его сущности» [55, с. 168].

Литературные взаимосвязи, прежде всего, объект исследования сравнительного литературоведения. Однако проблема выходит далеко за пределы обозначенной области. В самом общем виде литературные взаимосвязи – это переключки между литературными текстами в синхронном и диахронном аспектах. В современном литературоведении выделяются три типа литературных связей: контактные (сходство

возникает в результате прямых или опосредованных контактов авторов), типологические (наличие общих черт и мотивов в произведениях иноязычных и инонациональных литератур, обусловленные единством исторического и литературного процессов), генетические (сходство обусловлено воздействием предшественников на последователей через общее движение эстетической мысли и литературы). Третий вид связей представляется наиболее важным для понимания природы ремейка и взаимоотношений между традицией предшествующей литературы и новаторством ремейкера.

Ремейкеры, с одной стороны, выступают продолжателями традиции в области типологических связей, тяготея к классическим жанровым формам, с другой стороны, выглядят новаторами с точки зрения генетических связей (интерпретируют, трансформируют, подвергают деконструкции и деструкции как формальную, так и содержательную сторону претекстов).

О важности литературной традиции для исследования ремейка писал А. Самарин: «Полагаем, что изучение римейка в отрыве от литературной традиции непродуктивно. Если под римейком в наиболее общем виде, без конкретизации дефиниции, понимать переработку классического источника или, по словам Умберто Эко, стремление «рассказать историю, которая имела успех», с целью «сказать нечто новое» [6, 68], то можно найти общекультурные и общелитературные корни данного явления. Перелицовка авторитетных текстов в истории литературы в определенные ее периоды обретала конкретные формы, которые, конечно же, отличаются по своим целям, глубине переработки, пафосу, сочетанию приемов. Среди таких форм: позднеантичные центоны, редакции рукописей в средневековой литературе, а в искусстве слова Нового времени – травести, пародии, перепевы» [261, с. 4].

Концепция диалога М. Бахтина была изложена в работах «Проблемы поэтики Достоевского», «Эстетика словесного творчества». «Слово, живое слово, неразрывно связанное с диалогическим общением, по природе своей хочет быть услышанным и отвеченным. По своей диалогической природе оно предполагает и последнюю диалогическую инстанцию. Получить слово, быть услышанным. Недопустимость заочного решения. Мое слово остается в продолжающемся диалоге, где оно будет услышано, отвечено и переосмыслено» [27, с. 326]». Термин «чужое слово» был введен им в научный оборот в работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929).

М. Бахтин подчеркивал диалогический характер отношений между текстами и внутри текста. Их особый (не лингвистический) характер. Связь диалога и диалектики. [27, с. 283]. Эти отношения ученый относит к металингвистике: диалогическим отношениям между высказываниями, пронизывающими также изнутри и отдельные высказывания (речевые произведения) [27, с. 293]. «Событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [27, с. 285].

Как подчеркивает С. М. Богуславская, «Можно провести параллель между понятием “металингвистика” у Бахтина и любимым выражением многих структуралистов и постструктуралистов – “интертекстуальность”» [46, с. 20].

Н. С. Аксенова верно обращает внимание на то, что постструктуралисты воспринимали текст не столько как феномен лингвистический, сколько как мировоззренческий. В литературоведении появились идеи о едином текстовом пространстве (центон), о тотальной открытости текста, об интертексте как неизбежной составляющей любого текста [8].

Если Р. Барт понимал под интертекстуальностью «цитату без кавычек», то в контексте современных представлений о процессе

творчества справедливым выглядит мнение Н. Л. Потаниной о том, что интертекстуальность есть присутствие, «след» «другого» текста в произведении, что важным моментом представляется необходимость узнавания и интерпретации его читателем, активизирующим память и знания читателя, будь он профессионалом в изучении литературы, филологом или непосвященным в литературные тонкости читателем. Интертекстуальность провоцирует читателя на соучастие в творческом процессе выработки смысла художественного текста [292, с. 197].

Как отмечает Н. В. Ткачева, «В современном литературоведении термин "интертекстуальность" разрабатывается в двух направлениях. Во-первых, относительно конкретной эпохи и типа культуры – постмодернизма (Л. Г. Андреев, А. А. Лоскутова и другие). Во-вторых, применительно к явлениям различных литературных эпох. В этом случае термин используется в значении, близком бахтинскому "чужому слову", и предполагает "наличие межтекстовых связей" вообще (Н. Г. Владимирова, А. К. Жолковский, Е. А. Козицкая, И. М. Попова, Ю. П. Солодуб, В. Е. Хализев и другие)» [293, с. 25].

В соответствии с теорией «чужого слова» М. Бахтина, в работе интертекстуальность в литературном произведении понимается как бесконечный процесс сознательно-бессознательных обыгрываний предшествующих текстов-источников.

Исходя из отношения к чужому высказыванию, М. М. Бахтин ввел понятия однонаправленности и разнонаправленности. В первом случае имеет место соглашение с чужим высказыванием, «авторская интенция пользуется чужим словом в направлении его собственных интенций» (стилизация, необъектное слово носителя авторских замыслов), во втором – полемика (пародия, слово пародийно изображенного героя, всякая передача чужого слова с переменной акцента) [292].

Среди форм интертекста выделяют: «цитацию», «аллюзию», «реминисценцию», «заимствование», «пародию» и др.

Литературная традиция в текстах предстает не только в виде «чужого слова», но также мотивов – «устойчивых формально-содержательных компонентов литературного текста, которые могут быть выделены как в пределах одного или нескольких произведений писателя, так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы всей эпохи [43, с.176]» (Цитируется по источнику 125).

Б. М. Гаспаров отмечал, что, возникнув раз, мотив «повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами», то есть реализуется в различных вариантах в разных текстах, принадлежащих разным авторам [79, с. 98].

В области современной гуманитаристики особое внимание уделяется процессу интерпретации, восприятия, и, в конечном счете, сотворения текста культуры реципиентом, о чем свидетельствуют работы не только теоретиков рецептивной эстетики (Х. Р. Яусса, В. Изера, У. Эко), но и современных исследователей (Н. Н. Левакина, А. К. Машаковой, М. И. Ибрагимова и др.).

Проблема рецепции в современном литературоведении по-прежнему не является предметом специального исследования. Можно согласиться с точкой зрения Е. М. Давыдовой, что «Несмотря на существование обширной библиографии, отражающей различные подходы к общей проблеме восприятия художественного текста, авторы различных рецептивных теорий привлекают в качестве материала для анализа преимущественно эпические, реже – лирические произведения, не демонстрируя, однако, каким образом следует применять предлагаемую ими методологию при работе с драматическим текстом» [96, с. 77].

Такая родовая особенность драмы как совпадение внутреннего события и события рассказывания в условиях отсутствия точки зрения нарратора в ремейке приобретает свои особенности. Если в текстах эпического рода эта точка зрения выражается эксплицитно, а в драме должна отсутствовать, то в ремейке она присутствует имплицитно, особенно в текстах, созданных в период расцвета постмодернизма. Активность реципиента в данном случае не только повышается, но ремейкер вынужден вступать в эстетический диалог не только с новым текстом, но и претекстом, а также автором первоисточника и автором-ремейкером. Ремейк как никакой другой жанр драмы лучше всего подтверждает точку зрения В. В. Федорова, что сцена всегда есть в драме как художественном произведении.

Формы диалога в ремейках предстают в разных видах: диалог традиции и новаторства, прошлого литературного опыта и современного; диалог между текстами разных эпох, переданный через интертекстуальные связи; диалог между произведением и воспринимающим сознанием в лице читателя / зрителя; диалог между прецедентным автором и ремейкером. Обозначенные формы диалога могут разворачиваться в полилоги, или представлять в виде полемики. Континиум литературы состоит из разных дискурсов. Рецептивно-эстетический подход к исследованию драматургического ремейка снимает противопоставление исторического и эстетического аспектов и восстанавливает диахронные связи в литературе.

Процесс рецепции текста связан с предыдущим опытом, как реципиента, так и автора ремейка. Ассоциации возникают и со сложившимися мнениями критиков, литературоведов и обычных читателей: «Литературное произведение, в том числе и новое, не появляется в информационном вакууме как абсолютное новшество, оно настраивает свою публику на вполне определенный способ рецепции при помощи сообщений, открытых или скрытых сигналов, знакомых признаков

или имплицитных указаний. Оно пробуждает воспоминания об уже прочитанном, вызывает в читателе определенную эмоциональную установку и уже самым своим началом закладывает ожидания «середины и конца», которые могут либо сохраняться на протяжении чтения соответственно определенным правилам жанровой игры или разновидностям текста, либо изменяться, получать другие ориентиры, иронически опровергаться. Психический процесс в ходе восприятия текста предстает в первичном горизонте эстетического опыта не как произвольная последовательность только лишь субъективных впечатлений, а как реализация определенных указаний, направляющих восприятие» [351]. Горизонт восприятия расширен за счет накопленного опыта рецепции, который объединяет как эстетические представления, так и знания об исторических событиях и процессах.

Х. Блум выделял три вида диалога с классикой: идеализация, присвоение и борьба с влиянием. Они проявляются, во-первых, имплицитно, растворённо в тексте, как эстетическая позиция художника и как общие свойства художественного языка; во-вторых, эксплицитно, с использованием элементов старых форм в новом тексте, с обнажением отношения нового автора к канону [96, с. 77].

Показательным примером отношения к классике может служить деструктивный ремейк В. Сорокина «Dostoevsky-trip», иллюстрирующий, по Х. Блуму, борьбу с ее влиянием. Пьеса В. Сорокина «Dostoevsky-trip», написанная в 1997 году, эпатажная и резкая, посвящена осмеянию стереотипов массового сознания и демонстрирует кризисное состояние общества постперестроечной эпохи. К концу XX столетия восприятие классической литературы обросло штампами. Писатель утверждает мысль о смерти литературы вообще и русской литературы в частности. В. Сорокин предлагает деканонизировать превратившиеся в миф образы писателей и ставшие классическими тексты.

Стиль В. Сорокина эклектичен: в пьесе соединяются разговорный язык современной эпохи, наполненный обценной лексикой, и высокий стиль классической русской литературы XIX века, образцом которого считаются произведения Ф. Достоевского.

Критик В. Бондаренко считает пьесы В. Сорокина «знаковыми», «одним из существеннейших свидетельств этого мутного времени»: «Так как писатель отражает “близко к тексту” время болезненной социальной ломки, ему ближе всего оказываются социальный и психиатрический аспекты того, что принято называть “современностью”» [49].

В пьесе В. Сорокина «Dostoevsky-trip» ряд героев (пять мужчин и две женщины) в результате использования сверхнового наркотика, с помощью которого они отправляются в путешествие по страницам книг мировой классики, превращаясь в героев известных литературных произведений и переживая события этих произведений, в финале произведения погибают.

В основу сюжета пьесы положена метафора, что литература – это наркотик, одурманивающий сознание людей. Драматург высмеивает штамп о назначении литературы лечить и спасать человеческие души. Резкой критике подвергается мировая классическая литература («*Мужчина 4. Не могу понять: почему все, кто сидит на Селине, Жене и Сартре такие нервные?*»; Л. Толстой – «*дрянь, не приведи вляпаться!*»; В. Набоков – «*дико дорогая вещь*», «*на одну дозу Набокова можно купить 4 дозы Роб Грийе и 18 доз Натали Саррот. А уж Симоны де Бовуар...*» [282]), доступная ограниченному количеству покупателей, и т. д.

Но самым страшным наркотическим средством оказывается наркотик на основе текстов Ф. Достоевского. Именно переживание событий романа «Идиот» приводит к обнажению души каждого из участников. Семь персонажей превращаются в героев Ф. Достоевского: Настасью Филипповну, князя Мышкина, Ганю Иволгина, Варю Иволгину, Лебедева, Ипполита и Рогожина. В пьесе разыгрывается сцена торговли

Настасьи Филипповны. Персонажи пьесы пытаются скрыться, бежать от отвратительной, абсурдной реальности в художественный мир литературы. Обращение к тексту романа «Идиот» служит инструментом для раскрытия характеров. Трагический пафос произведения-первоисточника постепенно снижается. Текст романа противопоставлен современности, как высокое – низкому. Персонажи, возвращаясь в реальность, начинают откровенно рассказывать о своем детстве, о жизни. Все семь персонажей переживают катарсис. Современность, представленная в монологах героев, показана натуралистически откровенно, «чернушно». Разврат, насилие, каннибализм – вот то, что переживают персонажи. В жизни каждого из них было много грязи, жестокости и бездуховности. Иронический вывод, который делает в конце пьесы автор о том, что *«Достоевский в чистом виде действует смертельно»* [282], наталкивает на мысль не о смерти литературы, а о ее вневременной ценности. Разрушение личности персонажей уже произошло до начала пьесы, поэтому финальная физическая смерть, которую и констатируют появившееся в последней сцене Химик и Продавец, воспринимается как естественный результат.

В ремейке В. Сорокина подвергается деструкции представление о классической литературе как источнике нравственных представлений человека. Проблема коммерциализации литературы раскрывается через метафору «литературного наркотика».

Внимание реципиента (читателя / зрителя), даже вопреки воле автора, сосредотачивается на том, как взаимодействуют два контекста – претекст романа Ф. Достоевского и пьесы В. Сорокина.

Наиболее плодотворным представляется «перечитывание» классики в форме её интерпретации в целях углубления понимания. Интерпретация сопровождается переводом на язык читателя-творца, созданием нового текста. «Прямой текстовый диалог (образца и нового текста) выражен, во-первых, прямым введением (цитатным, стилизованным, пародийным), во-

вторых, архитектурно, деконструкцией претекста, его нарративных, образных связей. В-третьих, интерпретация прямо вводится в канонический текст (комментарии, толкования), тогда современный художник выступает как метачитатель, согласующий собственные язык и картину мира с картиной мира и языком классического произведения» [257].

Ремейк как жанр вторичной природы актуализирует ряд проблем, связанных с рецепцией классического претекста. Автор-ремейкер нового произведения совмещает несколько позиций: ремейк создается им на основе сформировавшегося в его восприятии образа автора претекста. Таким образом, начальным этапом создания ремейка выступает интерпретация, или читательское восприятие автора-ремейкера или первичная рецепция. По утверждению И. А. Широковой, с чем можно согласиться, четкой методики анализа образа автора в читательском восприятии не существует, поскольку объект изучения трактуется очень широко [337].

Под первичной рецепцией претекста мы понимаем акт воздействия изначального текста на воспринимающее сознание, связанный с биографическим автором, ситуацией времени и культурным контекстом в целом.

Под вторичной рецепцией – восприятие текста с учетом напластований его интерпретаций за период времени, отделяющий претекст от его ремейка, то есть с учетом временной дистанции или исторической импликации.

В процессе создания собственного произведения ремейкер сначала выступает в роли читателя, и только после этого начинается следующий этап – вторичное восприятие и переосмысление претекста и перевод ремейка из области сознания автора в вербальную форму, то есть непосредственно творческий процесс. Однако, планируя создание нового

произведения, ремейкер может выступать исключительно в роли искусственного/сознательного читателя, поскольку обладает достаточным эстетическим и историческим опытом. Восприятие претекста ремейкером начинается с конфликта традиции и современности. Далее ремейкер вступает в полемику с родовыми и жанровыми представлениями о драме. Сознательный реципиент в процессе восприятия ремейка будет проходить те же этапы.

Оценка текста самим автором чрезвычайно ценна для исследователя, но она субъективна и не всегда точна и имеет меньшую степень субъективности, чем оценка другого лица – толкователя, критика текста; так как автор может находиться уже на другом этапе своей творческой эволюции, когда происходит эстетическая переоценка более ранних произведений.

Интерпретация текста осуществляется в системе аксиологических личностных координат интерпретатора, который осознанно или, что гораздо лучше с точки зрения основных задач интерпретации как толкования текста, неосознанно проявляет себя. Он остаётся собственно исследователем и толкователем, если его логические операции сохраняют центростремительную направленность к тексту, когда интерпретатор осознанно идет на самоограничение, наступает «на горло собственной песне». Но ему, конечно, не избежать – если текст создавался в другую эпоху – некоторой модернизации в своем толковании и оценке текста, как не может он избежать невольного привнесения некоторых черт своего личностного своеобразия в этот процесс и результат [197].

В итоге, прежде чем приступить к исследованию рецепции автора-ремейкера, зафиксированной в тексте нового произведения, нужно выявить основные критерии понятия «образ автора». В. В. Виноградов считал, что образ автора определяется через отношение автора к теме [228, с. 56]. На содержательном уровне авторская позиция (авторская

модальность) выражается через семантические доминанты особенности мотивной структуры [228, с. 167]. И. А. Широкова отмечает: «Фактически выявление характеристик авторской модальности может опираться на анализ заглавия, ключевых слов, имен собственных и ремарок художественного произведения» [337, с. 103].

В драматургическом постмодернистском ремейке часто авторская модальность транспарентна: она выявляется через компоненты текста. Авторская позиция по отношению к классическому претексту, сформировавшаяся у ремейкера как читателя первоисточника, четко определяется в деструктивных ремейках, начиная с трансформированного заглавия: «Гамлет-Машина» Х. Мюллера, «Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева.

Ремейкер в большей степени, чем обычный автор, прагматичен. «Прагматическая установка предполагает воздействие автора текста на направление интерпретации текста читателем. Прагматика автора может вмешиваться в прагматику текста (требования стиля и жанра) для реализации идей автора, большей выразительности» [60, с. 14-15].

В тексте ремейка присутствует образ автора претекста, который выявляется в художественном произведении на поверхностном и глубинном (смысловом) уровне. «Поверхностный уровень предполагает те компоненты текста, где читатель может понять авторскую позицию без привлечения дополнительных фоновых знаний, где автор «напрямую» говорит со своим читателем. Глубинный уровень также предполагает эксплицитно выраженные языковые средства. Но они приобретают определенный смысл только в контексте произведения или в контексте определенной культуры и требуют интерпретации с привлечением экстралингвистической информации» [337, с. 104]. Однако в ремейке авторская позиция не может быть определена на поверхностном уровне: в

ремейке как жанре драмы отсутствует наррация, за исключением авторских ремарок, которых недостаточно для понимания авторской позиции. Адекватное восприятие нового произведения возможно только после знакомства с претекстом ремейка. Это не означает, что «неискушенному» читателю отказано в восприятии, только его реакция всегда будет оставаться на уровне получения эстетического удовольствия.

В диалог, «открытый или подспудный» [109], с классическими текстами автор-ремейкер вынужден вступать в силу природы жанра ремейка. Этот процесс получил наименование «продуктивной» (О. Журчева) или «креативной рецепции» (термин Е. В. Абрамовских), под которой следует понимать использование чужого, чаще всего классического, текста для создания собственного произведения. По мнению О. Журчевой, «Есть целый ряд текстов и замкнутых авторских миров/систем в художественной культуре, открытых диалогу, провоцирующих реципиента на сотворчество и постоянную актуализацию смысла в создании нового произведения» [109].

«В 1960-е годы Ю. Кристева выдвинула идеи семанализа, которые объясняют влияние классики не только при следовании присущим им системным связям в тексте, но и маргинальным, периферийным «семам» их текстов. Если превращение канона в штамп, в симулякр – это проявление массового потребления классики, то смена интерпретаций свойственна креативной рецепции» [257, с. 80]. В форме игры с текстами («игры в бисер») происходит отбор и канонизация текстов, их трансляция во времени, в контексте культуры, а в конечном итоге – интерпретация бытия (в чём видела цель обращения к предшествующим текстам феноменологическая герменевтика: М. Хайдеггер, Э. Гуссерль, Х. Г. Гадамер).

О. В. Журчева, отмечая неоднородность и неравномерность приемов и форм креативной рецепции в современной драматургии, подчеркивает:

«Но ясно одно: современные драматурги обращаются к «чужому» сюжету и «чужому» слову, чтобы остранить классику, подвергнуть отчуждению хрестоматийно известные модели произведений школьной программы и вычленив в них некий сегодняшней смысл» [109]. Высказанная мысль точна только по отношению к новейшей драматургии, тогда как явление креативной рецепции можно наблюдать и в ремейках более ранних периодов развития литературы («Медея» П. Корнеля, «Андромаха» Ж. Расина, «Гамлет» А. Сумарокова).

Классика не исчезает, остается как ориентир при каждом выходе за границу исторического и индивидуального круга понимания и художественного языка. Вариативность интерпретации не губительна, потому что толкает к поиску новых вариантов понимания текста и к созданию новых текстов. Ремейкерами отбираются тексты, обладающие аксиологической значимостью, как для отдельной личности, так и для общества в целом. За каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций, то есть можно наблюдать явление креативной рецепции.

О. В. Журчева выделяет несколько стратегий креативной рецепции: переосмысление классического произведения, при котором «названия совпадают с названиями пратекста («Обломо-off» М. Угарова и «Старосветские помещики» Н. Коляды), «использование сюжетной схемы, полной или частичной системы персонажей классического произведения в оригинальной пьесе современного автора» (эта наиболее продуктивная стратегия наблюдается в пьесах Н. Коляды, к примеру, в «Мурлин Мурло», в основе которой сюжет пьесы «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса и «Полонез Огиньского», где воспроизведена сюжетная схема «Вишневого сада» А. П. Чехова); стратегия дописывания («Фирсиада» В. Леванова, «Башмачкин» О. Богаева).

Под рецептивной стратегией мы будем понимать, вслед за Е. М. Давыдовой, «...структурно-смысловое устройство произведения, которое ограничивает интерпретационный выбор читателя на уровне экспликации (дешифровки языковых и метатекстуальных кодов) и одновременно обозначает парадигму герменевтических указателей для движения понимания (Г.-Г. Гадамер), что в конечном итоге способствует возникновению сложной игры позициями (Ю. М. Лотман) между текстом и воспринимающим сознанием» [96].

Рецепция автора текста – это рецепция окружающего его мира. Формы восприятия мира проецируются на текст. Так же, как и в читательской рецепции, фактор времени, в котором пишет автор, оказывает влияние на его рецепцию текста, как и «рецепционные» переживания.

Если при создании нового произведения автор не выступает в роли интерпретатора текста, а только в роли интерпретатора событий, то ремейкер вынужден интерпретировать «чужой» текст, оценивая чужое произведение, испытывая рецепционные переживания и, исходя из собственного жизненного опыта, мировоззрения и культурного багажа, по-своему его воспринимая, нередко испытывая влияние чужих авторских интерпретаций. Сам по себе процесс интерпретации, как и рецепции, очень сложен. Интерпретатором в процессе рецепции ремейка выступает и читатель, а в постмодернистских драматургических ремейках – литературовед и персонаж, помещенный автором внутрь пьесы («Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда, «Гамлет.ru» В. Коркии, «Гамлет-2» А. Неболита). В ремейках периода постмодернизма реципиент зачастую сталкивается со сценической интерпретацией внутри события пьесы («Вишневый ад Станиславского» О. Богаева). Таким образом, формируется двойная рецепция: спектакля, разыгрываемого на сцене в тексте ремейка, и текста самого ремейка. П. Павис подчеркивает невозможность

исследования художественного мира произведения без учета его ориентации на воспринимающее сознание (как в эстетическом плане, так и с точки зрения социологии театра) и работы этого сознания.

В области драматургии в силу специфики литературного рода у ремейкера возможности для выражения собственной точки зрения ограничены, его авторская позиция выражается опосредованно: путем трансформации сюжета, через деструкцию событий и образов первоисточника. К примеру, уже в первом в русской литературе ремейке – в «Гамлете» А. Сумарокова – можно наблюдать переосмысление известного сюжета трагедии В. Шекспира в контексте русской истории. События пьесы, написанной через 9 лет после государственного переворота 25 ноября 1741 года в России, показались русскому читателю / зрителю знакомыми. Таким образом, драматург получил возможность высказать свои политические взгляды. Трагедия В. Шекспира в переработке А. Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну.

Эксплицитная рецепция претекста автором-ремейкером проявляется на уровне переосмысления названия пьесы: «Эдип-тиран» и «Гамлет-машина» Х. Мюллера, «Брат Чичиков» Н. Садур, «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Мой вишневый садик» В. Слаповского, «Гамлет.ru» В. Коркия, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева и др. Диалог с классическими текстами позволяет современным драматургам не только осовременить произведения, обросшие за долгий период их осмысления и интерпретации критиками, литературоведами и простыми читателями штампами восприятия, но и повысить к ним интерес. Подобного рода трансформированные, аллюзивные названия – провокация ремейкера, авторская интенция которого – втянуть в творческий процесс реципиента.

Современный драматург, следуя собственным задачам, подвергает претекст деконструкции, а иногда и деструкции. Ремейкеры нередко

обозначают жанр собственных произведений дискусивно по отношению к жанрам претекстов, хорошо известным читателям / зрителям: «Макбет» Э. Ионеско – комическая мелодрама, «Гамлет» А. Застырца – это эксцентрическая комедия в пяти действиях, его «Сон в летнюю ночь» – трагические импровизации на тему комедии Шекспира, «Буря» – трагедия, «Приручение строптивой» – игра в комедию Шекспира, «Макбет» – комедия ужасов в 25 сценах, «Фауст навсегда» – современная мистерия в восьми картинах; «Хапун» В. Ольшанского – комедия в двух действиях по мотивам повести В. Г. Короленко, его «Дуня, Лиза, Акулина» – театральная фантазия в двух действиях на темы повестей И. П. Белкина, а «Мой милый Плюшкин» – комедия по мотивам поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души». Ремейкеры сознательно предлагают авторские жанровые обозначения. К примеру, Э. Ионеско неоднократно высказывал мысли о взаимозаменяемости жанровых категорий трагического и комического, о возможности жанровой диффузии и гибридизации: «Комедия, будучи предчувствием абсурда, кажется мне более безысходной, чем трагедия. Комичность не имеет выхода» [134, с. 48].

Таким образом проявляется не только авторская позиция по отношению к создателю претекста, но и апелляция к воспринимающему сознанию реципиента в лице читателя / зрителя. Горизонт ожидания читателя / зрителя оказывается разрушенным еще до начала знакомства с ремейком. Разрушая предыдущий горизонт ожидания реципиента, драматурги-ремейкеры создают новый, настраивая его на другой пафос и содержание, а также косвенно заставляя размышлять над новым произведением и сопоставлять два текста, один из которых чаще всего очень хорошо знаком.

Процесс замены классических жанров авторскими жанровыми обозначениями характерен для литературы XX – начала XXI веков. Некоторые исследователи ограничивают период, в котором процесс можно

наблюдать наиболее явственно, эпохой постмодернизма. По мнению Е. М. Васильева, авторские жанровые обозначения можно объяснить «и инерцией драматургии прошлого, и иронически-игровым переосмыслением/осмеянием этих форм, и отсутствием терминов, адекватных жанровым поискам художников-постмодернистов» [66, с. 54].

Эксплицитная рецепция автора-ремейкера раскрывается через интертекстуальность. К примеру, для понимания новаторства Т. Уильямса в пьесе «Записная книжка Тригорина» читателю необходимо предварительное знакомство с претекстом – комедией А. П. Чехова «Чайка».

Имплицитная рецепция осуществляется на уровне трансформации претекста. Автор-ремейкер может следовать несколькими путями: развивать отдельную сюжетную линию героя («Коробочка» Н. Коляды, «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского), сохраняя в целом событийный ряд, предлагать новую мотивировку образов и поступков персонажей («Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана, «Гамлет. Версия» Б. Акунина); соединять сюжетные линии и системы образов нескольких произведений прецедентного автора, подвергать контаминации сюжеты, образы и тексты прецедентных произведений («Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда, «Дуня, Лиза, Акулина» В. Ольшанского); создавать новый текст на основе интерпретации не только событий претекста, но и событий жизни прецедентного автора, дополняя текст цитатами из его произведений, при этом текст первоисточника подвергается разрушению («Чайка» А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Анна Каренина II» О. Шишкина, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева). Подобные стратегии креативной рецепции можно наблюдать в ремейках любого периода развития литературы.

2.3.1.2. Вторичная рецепция

Отдельной проблемой рецепции текстов является взаимоотношения между текстом и читателем. В работах Ю. М. Лотмана подчеркивается не только их взаимная активность, но и роль читателя в процессе восприятия: «Текст как бы включает в себя образ «своей» идеальной аудитории, аудитория – «своего» текста. <...> Читатель вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским. <...> Текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Они «прилаживаются» друг к другу. Текст ведёт себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределённости) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же – использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста» [197, с. 112-113].

Особым типом «активного» читателя И. Лосиевский называет исследователя текста. Он не только воспринимает текст как объект изучения, стремится его понять, но ставит конкретные научно-познавательные задачи: «установить основные содержательные и формальные характеристики текста, особенности его генезиса, трансформаций и т. д.» [195].

В контексте эпохи постмодернизма проблема рецепции классических произведений обрела особую актуальность. В процессе развития литературы происходит постоянное переосмысление классических текстов на основе современного интерпретатору опыта. Г. Р. Яусс утверждал: «История литературы – это процесс эстетической рецепции и производства литературы, который осуществляется в актуализации литературных текстов усилиями воспринимающего читателя, рефлексирующего критика и творящего, т. е. постоянно участвующего в литературном процессе, писателя» [351]. Главную роль в этом процессе ученые отводят читателю:

литературное произведение осуществляется, когда происходит совмещение текста и воображения читателя

Двойственная природа драмы предполагает учет театральных интерпретаций в процессе анализа рецепции текста указанного рода: В случае с ремейком вторичность жанра сама по себе порождает несколько пластов рецепции в дополнение к сценическим интерпретациям, так называемую историческую импликацию: «Творческие механизмы креативной рецепции неравно связаны с особенностями художественного и, в данном случае, театрального мышления всего XX в., когда обращение к «чужому слову» и к «чужому материалу» давало драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контекст» [109].

Ремейк как жанр отличается вторичностью по отношению к претексту, что актуализирует ряд проблем, среди которых: взаимодействие горизонтов ожидания автора и читателя, рецепция событий и образов автором и читателем, соотношение традиции и новаторства в тексте, интертекстуальность как способ воздействия автора на читателя и многие другие.

Читатель как воспринимающее сознание, знакомящийся с ремейком, обладает на этот момент собственным эстетическим опытом и горизонтом ожидания, сформированными на основе восприятия претекста, а также картины мира и менталитета реципиента, его эстетического и исторического опыта. Новаторство ремейкера будет проявляться в эффекте взаимодействия горизонтов ожидания автора и читателя. Если в этом процессе реципиент не испытывает наслаждения, то, в любом случае, у него останется пища для размышлений. Идеальным видом художественной рецепции ремейка будет соединение наслаждения и суждения в одном событии. Л. С. Выготский говорил о том, что точка зрения самого читателя мечется между созерцателем и созерцаемым: «Герой есть точка... исходя

из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события... Автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель сразу и Гамлет и его созерцатель» [74, с. 242].

Эстетический опыт – важная категория рецептивной эстетики, в который вкладывают несколько смыслов: во-первых, накопленный опыт восприятия эстетических ценностей, особое знание, приобретенное ранее в процессе предшествующего эстетического и духовного развития, во-вторых, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества), совершающийся в конкретный момент творения произведения и невозможный в случае отсутствия накопленного эстетического «знания». Эстетический опыт характеризуется через эстетическое отношение, или отношение наслаждения. Эстетический опыт порождает эстетическое удовольствие или неудовольствие в зависимости от развития воображения. Чем богаче эстетический опыт, тем глубже эстетические чувства, им порождаемые. Исходным условием рецепции постмодернистских ремейков является наличие эстетического опыта. Эстетический опыт предполагает и определенное количество фоновых знаний, связанных с определенными видами искусства. Для ремейка такими важными компонентами выступают сведения об истории развития драмы как рода литературы, жанров драматургии и истории становления театра.

Как уже отмечалось выше, можно выделить несколько видов рецепции классических текстов в драматургических ремейках, в зависимости от характеристик реципиента: рецепция драматурга, рецепция читателя / зрителя, рецепция литературоведа, а в постмодернистских произведениях возможна и рецепция героя, который оказывается всезнающим, но по-прежнему остается зависимым от событий, входящих в горизонт ожидания как читателя, так и автора-творца претекста. Для

читателя главным критерием восприятия текста служит воображение. Для зрителя – на первом месте впечатление и переживание. Для литературоведа – аналитика текста. Драматург же в процессе создания ремейка балансирует, пытаясь сохранить власть над событиями и героями собственного творения и ограничить влияние автора-творца претекста, ставшего классическим. Однако ни одна из форм рецепции претекста в ремейке, даже литературоведческая, сама по себе не может считаться объективной. Следуя логике мысли Г. Р. Яусса, история литературоведения – такая же история рецепций.

Главную роль в процессе восприятия художественного текста представители рецептивной эстетики отводятся читателю: литературное произведение рождается, когда происходит совмещение текста и воображения читателя.

Процесс художественной рецепции читателем сложен. Главными проблемами, связанными с процессом читательского восприятия является взаимодействие активной и пассивной рецепций, степень участия реципиента в лице читателя / зрителя в акте творчества, сотворения нового текста, пострецепции и читательской интерпретации.

Восприятие зависит и от психологических, индивидуально-эмоциональных особенностей реципиентов, от эпохи, от исторической ситуации. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем особом значении. Кроме того, рецептивная эстетика отталкивается от той идеи, что любое произведение не является отражением действительности. В разное время истории рецепция содержания текста будет проявляться в различных интерпретациях. Именно поэтому немецкий литературовед Х. Р. Яусс говорит о важности для понимания произведения исторического контекста. Чтобы максимально точно и правильно интерпретировать произведение (приблизиться к концепции текста автора-творца) читателю нужно либо

проживать в данной эпохе, либо овладеть знаниями исторического периода, в который создавалось произведение.

Исторический контекст в рецепции ремейка – это не только знания условий создания произведения и эволюции замысла (в том числе скрытые отсылки и аллюзии), но и историко-литературные и историко-культурные сведения, необходимые для расшифровки заложенных в новом произведении кодов.

А. Аксенов в статье «Феноменологическая критика: за и против» подчеркивает важность читательской среды: «Согласно Х. Яуссу, именно читательская среда является носителем «горизонта ожидания», то есть той смысловой парадигмы, которая обуславливает понимание и восприятие произведения в ту или иную эпоху. И это восприятие, выраженное в различных читательских интерпретациях, влияет на дальнейшее развитие художественной литературы, тем самым ориентируя авторов в написании своих произведений. То есть, история рецепции – это развертывание смыслового потенциала произведения, который обновляется на определенном историческом этапе восприятия текста посредством читателя» [7].

Х. Г. Гадамер считал, что, помещая произведение в обширный исторический контекст, тем самым особую важность приобретают понятия «традиция», «авторитет» и «предрассудок», как условие любого понимания. Произведение искусства невозможно понять изолированно, оно является фактом самой культуры и при его интерпретации следует реконструировать место в духовной истории человечества. Х. Г. Гадамер утверждал, что герменевтический опыт, то есть опыт осмысления, толкования и понимания можно охарактеризовать, с одной стороны, его принадлежностью к традиции, а с другой – осознаваемой исторической дистанцией, которая разделяет автора и читателя-интерпретатора одного и того же произведения. К примеру, «Гамлет» У. Шекспира читателями /

зрителями триста лет назад воспринимался иначе, чем воспринимается современными реципиентами.

Таким образом, обобщив точки зрения классиков рецептивной эстетики, можно отметить среди факторов, наиболее влияющих на восприятие текста реципиентами, исторический контекст (Х. Яусс) и «историческую дистанцию» (Х. Г. Гадамер).

В рецепции ремейков важную роль играют все виды контекста: литературный, исторический и биографически-бытовой. Знание литературной традиции, а также фактов жизни авторов претекстов, истории функционирования драмы в развитии литературы – необходимые условия адекватного прочтения ремейка. Концепция ремейка раскрывается и через представления о литературных направлениях и течениях, в них отражается социально-политическая обстановка, современная ремейкеру, к примеру, в пьесе «Антигона» Б. Брехта это *«Берлин. Апрель 1945 года. Рассвет»* [52].

Авторское влияние на восприятие реципиентов осуществляется и через взаимодействие контекста и текста.

Контекст и текст по-разному взаимодействуют в ремейках. В пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» между ними нет противоречия: героини что говорят, то и делают. Вследствие чего конфликт носит скорее внешний характер, а смысловая перспектива, которую можно наблюдать в претекстах А. Чехова, не выстраивается.

Рецепция исторического контекста реципиентом устанавливается на уровне интертекстуальности, как это можно наблюдать в ремейке Л. Улицкой «Русское варенье»: *«Из-за забора выбегают грузчики в комбинезонах и в масках-головах – Микки-Маус, утенок, собачка, медвежонок, индеец, и даже, иожет быть, комические головы крупных политических деятелей нашего замечательного времени»* [301, с. 34]. Ремейкер не называет конкретные имена «политических деятелей»,

рассчитывая на реакцию реципиента. Исходя из характеристики «замечательное время» и соотнеся его со временем создания ремейка – 2008 г. – это могут быть маски Дж. Буша, К. Райс, Д. Медведева, В. Жириновского и т. д. Ремейкер оставляет право выбора за реципиентом.

Кроме того, как подчеркивает Х. Яусс, текст имеет не только виртуальные и содержательные, но и рецепционные переживания – именно те, которые не совпадают с переживаниями самого автора. Речь идет об образах, возникших в сознании читателя, которые не совпадают с представлением автора-создателя. Читатель понимает произведение и интерпретирует его по-своему, исходя из собственного опыта, эмоций и мыслей. На читательскую рецепцию влияет мировоззрение, опыт пережитых жизненных ситуаций, эстетический вкус и общий уровень культурного развития реципиента. Это говорит о том, что не существует единой интерпретации одного произведения. Появляется второй важный фактор, влияющий на рецепцию текста читателем – личность реципиента и его жизненный опыт.

Если ранее говорилось о том, что Х. Яусс при процессе исследования чтения уделяет много внимания истории литературы и историческому контексту, то англист и его коллега В. Изер напротив, занимается структурной организацией текста. Изер сосредотачивается на возможностях текста. Читатель у В. Изера – идеальная абстракция. Он должен заполнить своим воображением те пробелы в тексте, которые оставил автор: «значение сообщения зависит от интерпретативных предпочтений реципиента: ведь даже наиболее простое сообщение, высказанное в процессе обыденного коммуникативного акта, опирается на восприятие адресата, а это восприятие некоторым образом детерминировано контекстом, зависит как от индивидуально-психологических, так и от социально-исторических характеристик реципиента» [126].

В. Изер вводит также понятие «перспективы текста», под которым понимает множество различных структур, охваченных читательским горизонтом. Посредством взаимодействия «перспектив» и «горизонта» происходит процесс взаимодействия читателя-реципиента с произведением. Данный процесс очень сложен и исторически изменчив: «без его носителя, т.е. субъекта, смысла нет. Ведь смысл проявляется как достояние конкретного читателя, но все же он объективен и потому не «создается», не «конструируется» читателем, а лишь постигается, обнаруживается им» [126].

Центральным понятием процесса рецепции, независимо от его участников, выступает «горизонт ожидания», введенное в научный обиход Х. Яуссом, – это «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих <...> отношение читателя к произведению, обуславливающий как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [352].

Свой горизонт ожидания есть и у автора и у читателя. Автор тоже конституирует в своем создании образ имплицитного читателя и старается вступить с ним во взаимодействие.

Качественная литература, по Х. Яуссу, стремится расширить горизонт ожидания читателя, тогда как массовая – максимально сблизиться с читательским горизонтом.

Таким образом, ремейк, который в контексте второй половины XX века, считался продуктом массовой литературы, выполняет как раз функцию расширения эстетического опыта читателя, что принципиально меняет положение ремейка в иерархической системе современной литературы: жанр перемещается из области массовой литературы в сферу промежуточную.

Горизонт ожидания читателя формируется, с одной стороны, собственно-литературными факторами (уже известными читателю

жанровыми нормами), с другой – внелитературными (в широком смысле – это жизненный опыт читателя). По мнению Х. Яусса, в опыте рецепций (исторической импликации) реализует себя смысловой потенциал произведения; соответственно и горизонт ожидания текста постоянно меняется [352].

В работе «Проблемы рецепции медиатекста как фактор взаимодействия автора и читателя» В. Ю. Кожанова высказывает следующую мысль: «В рецептивной эстетике сложилось три типа трактовки художественного произведения. Первый предложен классической эстетикой: произведение равно самому себе, его онтологический статус неизменен, художественное восприятие более или менее точно воспроизводит заключенное в произведении неизменное содержание, постигает заданный смысл.

Второй тип предложен современной рецептивной эстетикой (констанская школа): произведение не равно себе, оно исторически подвижно, его смысл по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя. Сам реципиент имеет возрастную, индивидуальную, а также групповую обусловленность. Восприятие реципиента имеет также историческую и ситуационную обусловленность. Сама онтология художественного произведения становится исторической.

Третий тип решения, предлагаемый современными теоретиками рецептивной эстетики, подчеркивает границы вариативности смысла произведения. Несмотря на то, что произведение не равно себе, его смысл может быть исторически изменчивым благодаря своеобразному «диалогу» текста и читателя. Изменчивость смысла произведения определяется индивидуальным, групповым опытом читателя. Но не всякое прочтение текста аутентично. В тексте содержится устойчивая программа ценностных ориентаций и смысла. Эта программа при широкой

вариативности ее усвоения инварианта и обеспечивает подвижное, меняющееся в зависимости от типа реципиента прочтение произведения...» [160].

Аутентичность восприятия ремейка возможна только при втором и третьем типе рецепции текста пьесы. Ремейк демонстрирует подвижность и историческую изменчивость в читательской рецепции претекста, но и ориентирует ее на сравнение системы ценностей, заложенных в претексте и ремейке.

Сегодня рецептивная эстетика направлена на то, чтобы изучить более действенный метод исследования литературного процесса. Для рецептивной эстетики важно, есть ли диалог между читателем и текстом, как реагирует читатель или, как отмечает А. Ковылкин, «то, что направляет акт чтения, стимулирует авторские чувства, активизирует творческие способности реципиента» [149]. Значит, если есть диалог – есть и понимание прочитанного. С точки зрения филологической герменевтики понимание есть процесс постижения смысла (или смыслов) текста [149].

М. Бахтин видит в процессе понимания текста четыре момента:

- 1) психофизиологическое восприятие знака;
- 2) его узнавание;
- 3) понимание значения знака в определенном контексте;
- 4) активное диалогическое понимание художественного текста

всегда построено в расчете на диалогическое общение [28].

«Немаловажным фактором является понимание внутреннего мира одного человека – другим: понимание – вчувствование в духовный мир другого человека, сопереживание его чувствам и мыслям. Понимание – тип знания, не обладающий самостоятельным значением и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть содержание знания. Понять – значит усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое испытал автор текста в процессе творческого акта. Понять можно лишь знаковую

систему, ранее наделенную смыслом. Смыслом же наделены продукты человеческой деятельности (феномены материальной и духовной культуры). Они воплощают в себе мысли, чувства, цели человека и поэтому могут стать объектами понимания.

Понимание не есть «соприкосновение душ». Мы понимаем мысль автора настолько, насколько оказываемся конгениальны ему; в мысли запечатлевается духовный мир автора и реальность, преломленная в нем. Автору не удается полно самоосуществиться в тексте. Остается зазор» [28].

И именно читатель должен этот зазор заполнить. Одним из моментов процесса понимания М. Бахтин называет «активное диалогическое понимание». Снова возвращаемся к тому, что между автором и читателем должен быть диалог. Текст раскрывает свой потенциал, только если автор расположен к нему. Если существует диалог между данным текстом и автором. Читатель оживляет, одухотворяет текст.

Диалог может осуществляться в разных формах: за счет принятия реципиентом авторской позиции, обогащения и расширения эстетического опыта, или за счет отвержение авторского идеала. В любом случае, реципиент в лице читателя должен быть активным и заинтересованным, а в идеале – «искушенным» читателем (терминология У. Эко).

В более поздних работах М. Бахтина обосновывается созидательная роль читателя на основе диалогичности и герменевтической идеи «предвосхищения смысла».

Под диалогичностью понимается ожидание автором отклика реципиента. Согласно М. Бахтину, автор строит свои произведения навстречу ответу, ожидая обратной реакции читателя, диалога между ним и реципиентом и тем самым предвосхищая реакцию читателя. Понимание нельзя определять «как чувствование и становление себя на чужое место (потерю своего места)», «ибо здесь всегда двое и потенциальный третий».

«Двое» – это автор и герой, автор и читатель; «третий» – «нададресат» [28].

Диалог между читателем и текстом – основа понимания самого текста. А для того, чтобы это диалог состоялся, необходимы предпосылки. Это и есть та «историческая дистанция» по Г. Гадамеру и «рецепционные переживаний» по Х. Яуссу.

Так подчеркивает А. Аксенов в своей феноменологической критике: «Читатель сопереживает творческой установке автора, направленной на предмет, он сочувствует и созерцает, и доверяет происходящему под руководством самого автора, но не сливается с ним. Вне этого доверия возможна только пустая претензия» [7].

«Читатель – завершающее звено литературной коммуникации. Текст – цепочка элементов, которые читатель приводит в движение» [149].

Важным положением для понимания роли автора в процессе создания произведения является идея Р. Барта о «прозрачности границ» между текстом и читателем, то есть «возможности взаимопроникновения различных элементов дискурса, возможности “множественного прочтения”» [149].

В. Изер выделял «внутреннего», «имплицитного» читателя, укорененного в самом тексте, и читателя эксплицитного, реальноисторического.

Имплицитный читатель – это теоретический конструкт, «трансцендентальная модель», при помощи которой может быть описано воздействие текста на читателя. Роль читателя, по мысли В. Изера, закрепляется в апеллятивной структуре текста [126].

В исследованиях, посвященных читателю как категории теории литературы на сегодняшний день нет единой типологии и точки зрения на него как участника коммуникативного события. Среди наиболее общих

типов выделяют реального читателя и воображаемого, имплицитного и эксплицитного.

Реальный читатель – эмпирически реальный человек, рецепция которого будет зависеть от таких факторов, как: возраст, образование, эстетический вкус и опыт и т. д.

Воображаемый читатель – это прогнозируемый автором реципиент, сознательный и обладающий досточным опытом и знаниями, потенциальный «идеальный» читатель. Фигура воображаемого читателя формируется из компонентов текста.

М. Бахтин выделял два типа читаталей: имплицитного и эксплицитного. Имплицитный читатель – это формо- и стилеобразующая «фигура», тогда как эксплицитный – это литературный образ в системе прочих образов художественного произведения.

Реципиент драматургического ремейка – фигура амбивалентная. С одной стороны, ремейкер хорошо представляет, кто станет читателем / зрителем его произведения, учитывает исторический контекст. С другой стороны, он рассчитывает не на поверхностное, а на глубокое прочтение текста, то есть его «идеальный» реципиент должен разгадать все культурные коды ремейка и включиться в интеллектуальную игру. Для рецепции ремейка важны оба вида читателей.

Говоря о границах познания, А. В. Аксенов различает два этапа восприятия – чувственный и интеллектуальный: «человек наделен способностью постигать реальность с помощью органов чувств. Каждый человек физически ограничен – как своим местом в пространстве, задающим его кругозор, так и особенностями функционирования органов. Даже когда восприятие произведения нарочито затруднено автором при помощи различных формальных ухищрений, целью автора все равно является выразить нечто (например, свое переживание абсурдности или сложности бытия) и быть понятым. Смысл в таких случаях сводится к

утверждению бессмысленности или непреодолимой сложности жизни. Конечно, в искусстве всегда остается эстетическая мотивация. Однако искусство, отказывающееся от содержательной идеи, ставящее себе единственной целью производить «эстетическое впечатление», быстро деградирует и эстетически, вырождается в манерность и искусственность» [7].

Информация, которую получает реципиент посредством своих чувств, подвергается обработке его воображением, затем она остается в его памяти, и читатель может пользоваться ею по мере необходимости. Таким образом, в сознании реципиента формируется образ автора ремейка. Не удивительно, что именно в этом моменте и возникают различные непонимания и расхождение в интерпретации между реципиентами, так как на познавательные силы души влияют жизненный опыт читателя, его воля, а также мировоззрение. Таким образом актуализируется проблема не только восприятия произведения, но и его интерпретации: «Кроме этого, мы сталкиваемся с искажением и неполнотой восприятия, которые обусловлены не тем, что понимание избирательно, а тем, что при выборе смысла руководствуются ложными стереотипами и представлениями. Ложное направление воли, искаженные представления об этической норме, ограниченность индивидуального опыта порождают аберрации и неполноту восприятия явлений. Напротив, более полный экзистенциальный опыт, волевая устремленность к существенным ценностям, мыслительная система, охватывающая максимальный объем явлений, предоставляют возможности более адекватной интерпретации мира и искусства» [7].

Похожую мысль высказывает М. Бахтин: «Собственно семантическая сторона произведения, то есть значение его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том

числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни в конечном счете узами братства на высоком уровне. Присущее нам понятие о нравственной норме сопрягает с восприятием явлений их оценку. Жизненный опыт побуждает интерпретировать новые и непонятные явления по аналогии со знакомыми, в категориях понятного. То же, что не поддается такой интерпретации, чаще всего отодвигается на периферию сознания, за исключением случаев, когда само сознание «расширяется», чтобы вместить новое» [28].

Важным компонентом рецептивной эстетики в интерпретации читателем текста ремейка выступает приобретенный эстетический опыт и, в первую очередь, «литературный опыт»: «"рецепция" произведения, его "воздействие" на публику соотносятся с литературными "ожиданиями" читателей, с их "предпониманием" жанра, формы и тематики произведения на фоне предшествующей литературной традиции» [147].

В драматургических ремейках горизонт авторского ожидания вступает в диалог с горизонтом ожидания реципиента. Среди компонентов текста, формирующих представление об «идеальном» читателе, можно выделить название ремейка.

Горизонт ожидания читателя разрушается, начиная с эксплицитной рецепции: с первого впечатления от названия нового произведения, авторского определения жанра ремейка. К примеру, пьеса А. Застырца «Гамлет» обозначена драматургом как «Эксцентрическая комедия в пяти действиях». Соотнеся текст ремейка с трагедией В. Шекспира, читатель оказывается в состоянии замешательства: новое произведение не просто комедия, а с элементами эксцентрики, что предполагает фарсовые ситуации с оттенком буффонады, непредсказуемые повороты событий, переодевания и счастливый финал. Действительно, в ремейке звучит обценная лексика, можно наблюдать игру со смыслами, понятными определенной категории читателей / зрителей, ограниченной временной

дистанцией рубежа XX – XXI веков, а в финале все смерти героев оказываются ложными, и заканчивается ремейк свадьбой Офелии и Гамлета:

«Гамлет

Ну что, коллега? Врезали полякам?

Фортинбрас

Какое там! Подписан вечный мир!

Поляков никому теперь в обиду

Норвежцы не дадут!

Гамлет

Маэстро, марш!

А лучше краковяк! Станцуем, братцы!

Вбегают Розенкранц и Гильденстерн.

Свадебный марш. Все уходят, осыпая Гамлета и Офелию крупой и цветами. Пушечный залп» [117].

Ремейкеры периода постмодернизма вводят в произведения новых персонажей, обыгрывая их имена в расчете на «искушенного» читателя, как Куусинен и Пельше в пьесе «Гамлет. Нулевое дейтвие» Л. Петрушевской, Заман и Фосген в ремейке «Гамлет» А. Застырца. Если в первом случае речь идет об аллюзивных именах, связанных с советским прошлым, то во втором имена героев звучат как иностранные для русского реципиента, хотя означают боевые отравляющие газы.

Рецепция ремейка во многом зависит от исторического времени, в котором находится читатель: «Читатели разных эпох по-разному воспринимают одно и то же литературное произведение. Каждое чтение, перечитывание, каждая критическая статья или каждый новый или актуализированный забытый опыт изменяют и обновляют художественное произведение. Задача рецептивной эстетики – определить историческую значимость художественного произведения. Для этого необходимо:

- 1) провести анализ социального, культурного и исторического контекста;
- 2) провести анализ произведения в контексте литературного процесса;
- 3) выявить различия и сходства восприятия схожих произведений в различные исторические периоды [149]. К примеру, для восприятия ремейков, созданных в период расцвета экзистенциализма или театра абсурда, «наивному» читателю / зрителю начала XXI века будет не хватать «литературного опыта».

Таким образом, текст прогнозирует рецепционные переживания читателя, не совпадающие с авторскими, а эстетический опыт, который может быть более или менее полным, оказывает влияние на читательскую рецепцию.

Еще одним важным моментом понимания специфики рецепции текста является национальный культурный опыт читателя / зрителя.

Между культурами происходит непрерывный обмен информацией. По мнению А. Машаковой, «...произведение, выйдя из-под пера писателя, может стать объектом рецепции не только внутри той культуры, которой оно принадлежит, но и в инациональных культурах».

Результат инациональной рецепции 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 инациональной литературы, попав в новый контекст и став его частью, участвует в развитии воспринимающей литературы, наравне с произведениями, созданными внутри нее. Поэтому всякое произведение, явившееся фактом рецепции инациональной литературы

и подвергшееся переосмыслению с точки зрения новой традиции, оказывается неотъемлемым компонентом ее истории» [214].

И. В. Третьякова в работе «Интерпретация как способ понимания художественного текста» подчеркивает: «Восприятие фактов иноязычной культуры в тексте характеризуется национально-специфическими различиями, существующими между родной и чужой культурами. Здесь проблема понимания встает наиболее остро, так как именно эти различия создают определенные трудности в процессе восприятия иноязычного текста, что может привести к неадекватной интерпретации чужой культуры» [296].

Таким образом, в процессе рецепции актуализируется еще один аспект восприятия классики – инонациональный. 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.

Многие культурные шифры, понятные русскому реципиенту, останутся непонятыми представителями другой культурной среды. Американский стиль и взгляд на жизнь в ремейке Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина» ближе носителям этой культуры, тогда как советские реалии, присутствующие в ремейках «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской и «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева, недоступны, к примеру, для представителей западноевропейской цивилизации. Ремейкер рассчитывает при создании нового произведения, прежде всего, на национальное восприятие.

В русской драматургии примером инонациональной рецепции может служить пьеса В. Коркии «Гамлет.ru», написанная в 2001 г. и

приуроченная к 400-летию (1601 г.) создания великой трагедии. Современный характер ремейка подчеркивается в названии произведения путем добавления расширения «ru». «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. Не только принц, но и Полоний обвиняют шекспироведа в том, что его исследование трагедии длиною в жизнь ничуть не приблизило его к пониманию образа Гамлета и трагедии великого англичанина в целом. По мысли Г. Р. Яусса, литературовед, перед тем как выступить в роли исследователя, первоначально воспринимает текст как читатель, следовательно, даже его горизонт ожидания не может полностью совпасть с горизонтом ожидания автора прецедентного текста. Герой ремейка «Гамлет.ru» откровенно иронизирует над претендующим стать абсолютной истиной литературоведческим знанием: *«ГАМЛЕТ. Доктор! Никогда не ищите меня в себе. Я там, где вас нет!..»* [162].

Герой ремейка не может освободиться от predeterminedных В. Шекспиром событий, которые, к тому же, повторяются с каждым новым прочтением трагедии, с каждой новой ее постановкой. Для Гамлета все это, пережитое многократно, давно перестало быть трагедией. Читатель / зритель переживает похожие чувства. Трагедия датского принца превратилась за века в некий фарс. И в этом заключается современная трагедия, символом которой в ремейке выступает чучело чайки – аллюзия на известную комедию А. П. Чехова и на МХАТ им. А. П. Чехова как образец классического театра, логотипом которого также выступает эта птица.

Инонациональный характер ремейка отчетливо прослеживается на уровне аллюзий и реминисценций в пьесах А. Неболита «Гамлет-2» и «Гамлет» А. Застырца, рассчитанных на восприятие не просто русского реципиента, а советского, хорошо знакомого с реалиями действительности этого периода. Герои ремейка неоднократно поют песни советского времени:

«Гамлет. Злодей!!! Злодей!!!Злодей!!! Свободен, наконец! Прощайте хладные тела..., прощай прогнивший трон..., прощай страна рабов-господ! Проща-а-а-ай!

Кричит

Я Норкул, принц из Бремена, принц музыкантов и нищих!!!!

Убегает, вдали звучит песня из Бременских музыкантов

Ничего на свете лучше нету,

Чем бродить друзьям по белу свету-у-у....

Тем, кто дружен, не страшны дороги,

Нам любые дороги дороги, ла-ла-ла-лай-ла., йе-йе!» [117];

«Офелия

Не ваше дело, мать! Зато ваш Гамлет –

Я так и доложу вам напрямик –

Силком употребил мою невинность!

Пускай, подонок, женится теперь!

(поет)

Не слышны в саду даже шорохи,

Все здесь замерло до утра,

Если б знали вы...

Как там дальше? Забыла! Ха-ха-ха!

Гертруда

Бесстыдница! Причем тут эта песня?

Офелия

Иди-ка ты! Я лучше допою!

(поет еще громче)

Взвейтесь кострами, синие ночи!

(входит король)

Гертруда

Ну вот, скандал! Вы только взгляните!

Офелия

Очи черные!

Очи страстные!» [117];

«Офелия

Ты ждешь, Лизавета,

От друга привета,

Ты не спишь до рассвета,

Все грустишь обо мне» [117];

«Офелия (поет)

Главное, ребята,

сердцем не стареть!

Прощай, любимый город!

Ты можешь спать спокойно! [117].

Своеобразие трактовки творчества инонационального писателя раскрывается в ремейке Т. Уильямса «Записки Тригорина» – специальной «адаптации» комедии А. Чехова для англоязычного читателя. Интенция ремейкера изложена в прелюдии к пьесе: «Я знаю, что моя версия может дисквалифицировать меня как «интерпретатора» его первой и самой великой из современных пьес. Но, если я потерплю неудачу, это произвѣдет вопреки всем моим усилиям, каким-то образом, использовав мои собственные особенности как драматурга, сделать Чехова ближе вам (американским зрителям. – А. К.), слышнее для вас, чем это было во всех

виденных мною американских постановках...» (*Перевод А. Ю. Курмелева*) [179, с. 162].

В ремейке отсутствуют элементы русской концептосферы («душа» и «тоска»), которые помогают раскрыть русский национальный характер (А. Вежбицкая). Материализм превалирует над лиризмом претекста, плотское начало – над духовным, рационализм, свойственный американскому мышлению – над русским идеализмом. Как отмечает А. Ю. Курмелев, «Уильямс вводит специфические элементы русского быта, которых в оригинале нет. Так число действующих лиц «Записной книжки Тригорина» увеличено за счет введения двух вспомогательных персонажей с типично русскими именами – работники Иван и Саша» [179, с. 164]. Русский колорит демонстрируется за счет использования деталей, представляющихся стереотипными для русского реципиента, – самовара, кулебяки и обычая присесть и помолиться перед дорогой.

В случае с драматургическим ремейком на восприятие читателя / 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. Богаева «Вишневый ад Станиславского» (2010 г.). 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.

Как известно, рецептивная эстетика признает историческую изменчивость произведения, его историческую подвижность, которая выражается в том, что смысл по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя. Сам реципиент имеет возрастную, индивидуальную, а также групповую обусловленность. Таким образом, читательская рецепция, как и интерпретация классики, – это бесконечный процесс, творческий акт, в котором в процесс диалога вступают не только автор претекста и ремейкер, но и оба автора и читатель, реальный и воображаемый, а также персонажи и текст. В каждой читательской аудитории произведение конституируется в своем особом значении, которое во многом зависит от исторического и литературного контекстов.

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.

По мнению У. Эко, любой текст предполагает двойного образцового читателя: «наивного» 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 контексты, личный опыт реципиента, а также его психологические, индивидуально-эмоциональные особенности.

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

Неискушенный читатель, не знакомый с прототекстом, воспринимает ремейк как первичный текст, его восприятие ограничено из-за недостатка фоновых знаний. Эстетический опыт такого реципиента формируется за счет как текстовых (знания, полученные в процессе обучения и воспитания), так в большей степени и внетекстовых источников: средств массовой информации и бытового общения, коллективного опыта. Такой вариант рецепции допустим, однако в данном случае он исключает как диалог между претекстом и ремейком, так 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 и 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.

Проанализировав различные взгляды на читательскую рецепцию, можно сделать вывод, что на рецептивную эстетику читателя влияют:

1) Время, в которое живет читатель или же, как говорит Х. Г. Гадамер «историческая дистанция» между написанным текстом и временем, в котором живет читатель.

2) «Рецепционные переживания» как говорит Х. Яусс, то есть чувства, эмоции, ожидания и, безусловно, жизненный опыт читателя.

3) Важность заинтересованности читателя в понимании текста, «диалогичность» между реципиентом и текстом.

4) «Инонациональность рецепции», а именно то, как произведение, написанное за рубежом, будет восприниматься не только зарубежным, но и отечественным читателем.

К вторичному типу рецепции относится реакция критиков, а также литературоведов, то есть восприятие текста профессионалами.

У критики как составной части литературоведения, по мнению В. Н. Крылова, менее ясная роль, по сравнению с теорией и историей литературы. В отличие от истории литературы «предметом критики оказывается *текущая* литература, современный литературный процесс; а на долю истории литературы приходится *прошлое* литературы, все то, что обрело статус классики» [172, с. 15].

Прежде, чем говорить о специфике восприятия ремейка этими реципиентами, нам следует выяснить различия между критиком и литературоведом. Безусловно, понятия литературовед и литературный критик схожи. Критик – это субъект, компетентный в своей области, обладающий достаточным эстетическим опытом в данной области

искусства. в обязанности которого входит дать оценку литературному произведению. Его оценка должна быть максимально точна, правдива и объективна, так как его мнение и отзыв на литературное произведение ориентированы на основную массу как искушенных, та и неискушенных читателей. Критик имеет непосредственное влияние на читателя, так как данная им оценка произведения влияет на восприятие и интерпретацию его читателем. Посредством критики заранее дается установка читателю на произведение и на то, что тот получит и узнает, ознакомившись непосредственно с произведением. Кроме этого, знакомясь с критическим отзывом, читатель подсознательно прислушивается к нему. Особенно если критик имеет авторитет. Следует также отметить, что критик часто субъективен. Составляя критический отзыв, он исходит из собственного опыта, знаний и взгляда на то или иное произведение, то есть по своим основным характеристикам рецепция критика мало чем отличается от рецепции литературоведа.

Литературовед – это специалист в данной области филологического знания, дающий оценку литературному произведению. Литературовед – это специалист-филолог, который исследует содержание произведения и объясняет сам текст. Если критик интерпретирует и дает оценку произведению, то есть, советует, что нужно прочесть и приводит аргументы за и против, то литературовед занимается исследованием данного произведения, и в его задачу входит объяснить текст, а не просто оценить его. Литературовед объясняет и анализирует то, что не по силам увидеть обычному читателю неопытным глазом. Он проникает вглубь произведения, медленно прочитывает и разбирает оттенки смыслов, определяет настроение и характер произведения, его мотивы и концепцию произведения. Критик выступает простым оценщиком. Однако ни тот ни другой не могут претендовать на абсолютность знания анализируемого текста.

Поскольку существует разница не только между данными понятиями, но и по роду занятий и специфике работы – соответственно и рецепция каждого из них на литературное произведение будет разной. Критик, исходя из собственного субъективного опыта, воспринимает текст как целостную картину, которой нужно дать оценку. Оценка критика доступна читателю / зрителю в средствах массовой информации. Целевая аудитория литературоведа – специалисты-филологи. Если мнение критика общедоступно, то оценка литературоведа интересна будет исключительно «сознательному» читателю. Постмодернистский деструктивный ремейк нуждается в интерпретации специалиста. Без литературоведческого комментария эти произведения останутся недоступными для широкого круга реципиентов. В процессе рецепции произведения критиком и литературоведом на первый план выступает не наслаждение от восприятия, а размышления над созданным.

Литературовед не может воспринимать, видеть и оценивать текст как целостную картинку, также как критик. Как уже говорилось, литературовед подвергает текст анализу, то есть анализирует отдельные компоненты для создания целостной картины. Помимо эстетического и читательского опыта, он опирается на систему знаний и методику анализа текста. Его восприятие полностью отличается от восприятия критика, хотя сохраняются те основные факторы, которые влияют на рецепцию читателя в целом. Критик дает оценку целому произведению – его рецепция идет от общего к частному, а литературовед занимается объяснением отдельных частей произведения, их связью и взаимодействием между собой, то есть от частного приходит к общему. Для литературоведа открывается горизонт новых знаний, новой информации, недоступной широкой массе обычных читателей / зрителей.

Рецепция критика носит больше субъективный характер, рецепция литературоведа – частична и избирательна, так как он воспринимает,

анализирует и исследует не все произведение, а отдельные его части, историю их создания и то, как они взаимодействуют между собой.

Рецепция критика и литературоведа участвует в процессе исторической импликации – обогащения смысла текста в цепи многочисленных рецепций и формирует стереотип восприятия классического произведения. Подобного рода оценки становятся широко известными и провоцируют ремейкеров на создание новых произведений, в которых бы развенчивались не только стереотипы в восприятии отдельных образов прецедентных текстов, но и шаблонные интерпретации, закрепленные в школьных учебниках и оценках критиков.

В процессе развития литературы и в результате многочисленных интерпретаций одного и того же произведения возникают такие прочтения, которые считаются классическими, и такие тексты, которые воспринимаются как канонические. Литературный канон, как известно, систему устойчивых норм и правил, эталонных для последующих поколений писателей, а также эстетическое превосходство текста, хотя этот критерий достаточно субъективен. Литературный канон складывается постепенно и из всего корпуса произведений выкристаллизовываться текст, который на протяжении многих веков будет восприниматься как образцовый. В ходе процесса формирования литературного канона складывается и представление о трансдискурсивном авторе.

Примером канонического, эталонного художественного текста может служить трагедия «Гамлет» В. Шекспира, а образцовой литературоведческой рецепцией пьесы известного драматурга в русской филологической науке считаются исследования известного советского ученого А. А. Аникста.

В пьесе В. П. Коркии «Гамлет.ru» одним из персонажей выступает шекспировед А. А. Аникст: *«Ученый сделан героем пьесы и показан в невероятной ситуации – в момент встречи с предметом своих*

*исследований после завершения своего земного пути» [162]. Однако на протяжении всего действия трагедии ученый не может дать ни одного внятного ответа на вопросы, заданные объектом его изучения, – Гамлетом, и, в конце концов, признается: «**АНИКСТ.** Я не понимаю, что происходит» [162]. Символически выглядит сцена, в которой шекспировед закрывает глаза и хранит молчание. Его понимание трагедии превратилось в банальности и штампы, хотя и очень хорошо знакомые читателю / зрителю: «**АНИКСТ.** Трагедия – дословно песнь козлов, она же – песнь козлиная. Трагос – по-гречески козел, а одэ – песнь» [162]. Полоний упрекает ученого в том, что его исследование трагедии длиною в жизнь ничуть не приблизило шекспироведа к пониманию образа Гамлета и трагедии великого англичанина в целом: «*Ваш Гамлет внутри вас, милейший Александр Абрамович*» [162]. Упреки в адрес литературоведа сыплются и от лица других персонажей:*

*«**ГАМЛЕТ (с улыбкой).** Вы хотели меня убить, дорогие друзья.*

***РОЗЕНКРАНЦ (с улыбкой).** Спасти, драгоценный принц.*

***ГИЛЬДЕНСТЕРН (с улыбкой).** А вы нас – убили.*

***РОЗЕНКРАНЦ (с улыбкой).** А вы, милейший Александр Абрамович, – вы оправдали это убийство.*

***ГАМЛЕТ.** Доктор! Почему вы молчите? Вам что, нечего сказать? Объясните им мою трагедию!» [162].*

Таким образом, герои ремейка оказываются всеведущими, знакомыми как с трудами А. А. Аникста, так и с произведениями самого В. Шекспира (они цитируют его сонеты), а также с творениями XX столетия – «Чайкой» А. П. Чехова и произведениями автора ремейка – В. Коркии. Герои надевают на себя маску специалистов-филологов: позволяют давать оценку исследованиям шекспироведа, иронизируют над его неспособностью понять замысел создателя великой трагедии: «**ГАМЛЕТ.** <...> *Жуткая конкуренция покойных шекспироведов наводит*

на меня тихий ужас. И нет, чтобы объяснить мне мою трагедию, – все хотят, чтобы я объяснил им темные места! Как будто я – Шекспир. Первые триста лет я еще держался. А потом стал замечать, что схожу с ума» [162].

По мысли Г. Р. Яусса, литературовед, перед тем как выступить в роли исследователя, первоначально воспринимает текст как читатель, следовательно, даже его горизонт ожидания не может полностью совпасть с горизонтом ожидания автора.

Один из трех типичных случаев отношения автора к своему герою, выделенных М. Бахтиным, – это тот, когда «герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль» [28]. Именно таким предстает Гамлет в пьесе В. П. Коркии. Герой не может освободиться от predetermined Шекспиром событий, которые, к тому же, повторяются с каждым новым прочтением трагедии, с каждой новой ее постановкой. Для Гамлета все это, пережитое многократно, давно перестало быть трагедией. Читатель / зритель переживает подобное состояние. Трагедия датского принца превратилась за века в некий фарс. И в этом заключается современная трагедия. Символом трагедии XX столетия в ремейке выступает чучело чайки.

В. Коркия подвергает текст шекспировской трагедии деконструкции, одновременно разрушая сложившийся стереотип прочтения «Гамлета». В ткань ремейка вплетается пьеса драматурга «Цезарь и Клеопатра», которую разыгрывают герои трагедии. Изменить ход событий трагедии У. Шекспира невозможно: все predetermined веками. Попытка изменить сюжет известной трагедии разрушает горизонт ожидания читателя / зрителя. В. Коркия говорит о трагедии современной: знакомый текст, даже не прочитанный лично, воспринимается через афоризмы, через сложившийся стереотип восприятия героев: Гамлет – вечный образ, Клавдий – убийца и узурпатор власти, Розенкранц и Гильденстрен –

предатели, Горацио – единственный преданный друг и т. д. Трагедия современного реципиента заключается в нежелании внимательно и глубоко проникать в произведение, в потребительском отношении к искусству в целом: *«Наша трагедия начинается с того, что люди уходят из театра! С этого, по мнению автора, начинаются все трагедии»* [162]. Таким образом, в ремейке горизонт ожидания читателя / зрителя вступает в конфликт с горизонтом ожидания автора. Современный драматург рассчитывает на умного, интеллектуального, равнодушного реципиента, хотя изначально и осознает, что в контексте нового тысячелетия на первый план выдвинуты интересы общества потребления, то есть в ремейке мы можем наблюдать полемическое взаимодействие автора с читателем, при этом автор пытается расширить горизонт ожидания реципиента: *«В. Коркия ироничен, он обыгрывает с разных сторон событие, которое происходит в трагедии У. Шекспира. Предмет иронии – самый общий, не всегда обоснованный хорошим знанием материала культурный опыт воспринимающего сознания»* [354].

Современный зритель / читатель рассчитывает получить удовольствие от произведения, развлечься. И автор ремейка, исходя из своего горизонта ожидания, предоставляет ему эту возможность: в пьесе используются и элементы фарса, и переодевания, и прием «театр в театре». Однако все это используется исключительно для провокации, эпатажа. Персонажи Шекспира выступают в ремейке исполнителями воли как автора претекста, так и воли автора современной пьесы.

2.3.1.3. Рецепция персонажа ремейка

В постмодернистской литературе в процесс рецепции чужого текста включается персонаж. Он обладает свободой давать оценки, преисполнен скептицизма. Ирония помогает герою постмодернистского произведения

раскрепоститься духовно, освободиться от догм и условий. С одной стороны, он демонстрирует опосредованно точку зрения своего автора, с другой, участвует в конфликте авторского восприятия претекста, его самого как элемента этого самого текста и собственной оценки сформировавшего стереотипного прочтения и интерпретации его как героя первоисточника, т. е. он демонстрирует самовосприятие на основе избыточных знаний, ранее доступных только автору-творцу. Подобное можно наблюдать в пьесе В. Коркии «Гамлет.ru», «Гамлет-2» Г. Неболита.

В драматургических ремейках персонажами нередко становятся авторы претекстов, выступающие в роли «идеального» критика, находящегося внутри текста и оценивающего его изнутри: А. Чехов и К. Станиславский в пьесе О. Богаева «Вишневый ад Станиславского», Н. Гоголь в пьесе «Старосветские помещики» Н. Коляды, В. Шекспир в пьесе Г. Неболита «Гамлет-2». Мифологизированные фигуры классиков подвергаются процессу десакрализации благодаря использованию иронии.

Герои постмодернистских ремейков, всезнающие и всеведущие, сами иронизируют над собственными авторами, как, к примеру, в ремейке Г. Неболита «Гамлет-2»:

«ГАМЛЕТ И эта в стихах прочитала! И что? Жениться на Офелии, усыновить китеныша и жить в покое и тишине?!.....Какая-то какафония! Раньше я думал, что такое бывает только в романах! Интересно, а что об этом думает наш душевед, инженер человеческих душ?? Вильям наш Шекспиар? Не наведаться ли к нему на представление? Или пригласить его к себе? (зовет) Эй вы, придурки! Где вы? (в зал) Розенкранц и Гильденстерн! (в зал) Никак не могут отвыкнуть от старой привычки шпионить за мной!» [226].

Персонаж вмешивается в процесс создания произведения, давая рекомендации автору, демонстрируя большую осведомленность о

ситуации с современным театром и подчеркивая устаревший характер классики:

«ГАМЛЕТ А почему бы не использовать животных? Они, как известно, суть аллегории качеств человеческих...»

АВТОР (с подозрением) Вы уже знаете про них?!

ГАМЛЕТ О животных или качествах?

АВТОР Об этих самозванцах, замахнувшихся на устои классического театра...

ГАМЛЕТ Впервые слышу...., и что... интересно? Кто такие?

АВТОР Некие музыканты из Бремена! Пытаются поразить публику соединением цирка, пантомимы и громкого пения.... Никакой драмы, никаких хитросплетений сюжета, рождение-любовь – смерть!» [226].

В финале ремейка Автор, полностью расставшись со своим статусом всеведущего творца, соглашается перенести на сцену события, предложенные персонажами пьесы и в соответствии с современностью развернуть их в сериал:

«АВТОР А мне что прикажете делать? Хорошенькая история! Слава Богу, жив-здоров, выспался...

В творческом плане имеется много задумок, попробую сделать продолжение вышеописанных перипетий!!!

Занавес закрывается, вдруг Автор откидывает снизу полог и просовывает голову

АВТОР Придумал! Я назову это сериал! Продолжение следует... Ждите!» [226].

В ремейке В. Коркии «Гамлет.ru» образом-символом выступает мышеловка, метафорически призванная вовлечь в процесс игры читателя / зрителя: *«ГАМЛЕТ. Он имеет в виду театр. Зритель приходит в театр, чтобы полакомиться духовной пищей, и попадает в мышеловку, потому что в театре пищей является он сам» [162].* Пролог, в начале пьесы

объявивший о том, что будет исполнять роль А. А. Аникста, не скрывает цели превратить зрителей в соучастников происходящего на сцене: *«Сейчас поднимется занавес, и наша трагедия станет вашей трагедией. Ничего трагического в этом нет, просто вы должны быть готовы ко всему. В том числе – ко всему неизбежному. Потому что в нашей трагедии все – трагедия»* [162].

Постмодернистские ремейки, деструктивные по своей природе, разрушают традиционное представление о взаимоотношениях между автором и персонажем. Читатель / зритель сталкивается с релаксирующим сознанием героя, разрушением дистанции между автором и его персонажем. В драматургических ремейках в систему персонажей вводятся авторы претекстов, а также интерпретаторы в лице режиссеров самых известных постановок прецедентного текста:

«ГИЛЬДЕНСТЕРН Ладно, слушай... Этот жгучий юноша – сам автор пьесы, прибыл из Италии, воспитан на античных трагедиях, секс, ложь, кровосмешение и кровопускание... Взбаламутил всю Данию своими опусами. Лучшие юноши королевства стали подражать его героям..., ну и ты видишь, к чему это привело!

РОЗЕНКРАНЦ Зовут?

ГИЛЬДЕНСТЕРН Вилли Шейксепиар, такое имя!

РОЗЕНКРАНЦ Интересная фамилия!

ГИЛЬДЕНСТЕРН В переводе с древнанглийского значит «потрясающий пиар». Весьма символично, не правда ли, Розенкранц?» [226].

Герои ремейка сами выступают в роли интерпретаторов претекстов, обладают избыточными знаниями, которыми традиционно обладает автор, дают оценку творчеству своего создателя:

«ПОЛОНИЙ Говорят, что манера автора изменилась, настоящей крови нет, яды не хлещут, появились какие-то аллегории. Загадка! В пьесе

дествуют два героя, изображенные при помощи итальянских штопоров, наряженные конечно, в специальные костюмчики, размышляют о своей судьбе, пытаются решить в ходе пьесы мировые проблемы. В финале появляется третий штопор, т.е. герой, и быстренько умерщвляет их.

РОЗАЛИЯ Какой ужас!

ГАМЛЕТ Как он это делает?

ПОЛОНИЙ Сначала он травит их, предлагая выпить во здравие королевы-матери, затем, когда яд не действует (они все-таки остаются штопорами) он закалывает их рапирой. Ну, вы понимаете, что все это лишь представлено, на стаканах написано крупно «яд», вместо шпаг – картонные мечи...» [226].

При этом их знания могут касаться не только литературных текстов, но и исторических событий, имевших место после создания прецедентного текста:

«АВТОР Мой Государь, припадаю к вашим стопам и с благоговением внимаю! Ваши слуги, добрые Р и Г, вкратце рассказали мне, что вы решили прибегнуть к опыту драматургии в целях, так сказать, использования этого опыта в практике управления государством..., менеджмента, одним словом

ГАМЛЕТ Да-да, менеджмент, модное словечко, залетело к нам из Новой Англии, они там совсем запутались..., огромные территории..., индейцы, негров завезли..., буйволов развели...

АВТОР Да, полностью с вами согласен, непорядок.

ГАМЛЕТ Впридачу прикупили Аляску..., представьте себе, 300000 квадратных километров заснеженных плантаций..., нашли золото, ну и что?? Там же кругом волки и адский холод, бр-ррр!» [226].

В постмодернистских ремейках прецедентный автор, выступающий в роли героя, рефлексиирует по поводу собственного творчества:

*«**АВТОР** Уважаемые дамы и господа! Приветствую вас на премьере самого трагического, хотя и без привычной вам кровавости, и самого злободневного, хотя и без намеков на конкретных лиц, спектакля! В наши дни, когда искусство как никогда приблизилось к жизни, а жизнь начинает становиться искусством выжить, видеть вас здесь удивительно, а не видеть странно! Сейчас вам будет представлена удивительная история, где смешалось все, и в этой мешанине страсти, любви, крови и слез плавают кристаллические тела аллегорий в виде кухонных принадлежностей, демонстрируя нам вечную и неповторимую ошибку человеческой расы, подобно маятнику, подвешенному над пропастью лжи и непонимания на великой кухне жизни... Да!!!! Занавес....., тьфу, т.е. ширмы!*

Занавес закрывается, внезапно высовывается голова автора.

***АВТОР** Я повторяю, резни больше не буде-е-е-т!» [226].*

Автор в ремейке Г. Неболита «Гамлет-2» (Шекспир в роли персонажа), обращаясь к зрителям нового спектакля, подчеркивает изменение собственных жанровых предпочтений в определенный период: английский драматург на втором этапе творчества обращался исключительно к созданию мрачных трагедий.

Таким образом, подтверждается известный принцип постмодернизма о взаимоотношениях в подобного рода произведениях не автора и героя, а героя и текста.

В пьесе Г. Неболита ироническая оценка современного искусства дана имплицитно в финеле ремейка: современные читатели / зрители предпочитают сериалы. Коммерческое искусство победило классическое. Искусство призвано развлекать, а не заставлять размышлять, помогать формированию эстетического вкуса.

Надо отметить, что рецепция персонажа, заключенная в тексте произведения, наблюдается только в ремейках периода постмодернизма,

хотя тенденция к разрушению границ между реальностью и художественным миром, сценой и зрительным залом встречается в пьесах более раннего периода, к примеру, в ремейке «Антигона» Ж. Ануя.

2.3.2. «Сверхтекст». «Персональный текст» как жанровый типологический признак. Инварианты «чужого слова» в русских драматургических ремейках рубежа XX – XXI столетий

В последнее время филологи все чаще высказывают убежденность в том, что сверхтекст становится одним из наиболее популярных и востребованных феноменов и все чаще используется в сфере гуманитарного знания.

На формирование определенного типа художественного и театрального мышления обращает внимание О. Журчева: «Все предшествующее литературное (шире, культурное) наследие образует некий *«надтекст»*, который становится в своем роде перевернутым айсбергом, где большая часть выступает над поверхностью текста и дает возможность с помощью «чужого текста», воспринятого и репродуцированного на разных смысловых и структурных уровнях, увидеть, как в новейшей драме проявляется художественное самосознание времени» [109]. Продолжая мысль, можно констатировать, что ремейк как жанр драматургии участвует в процессе формирования сверхтекстов в литературе.

Понятие «сверхтекст», прочно закрепившееся в области эпоса и лирики, для драмы по-прежнему остается малоизученным.

Термин был введен в активный научный обиход В. Н. Топоровым, который рассматривал сверхтекст как «целостное множество тематически сродственных текстов», «некий синтетический сверхтекст» с ядром, «которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся

в принципе к единому источнику» и «с которым связываются высшие смыслы и цели» [294, с. 279].

В настоящее время феномен сверхтекста обрел статус научной реальности, о чем свидетельствуют работы таких исследователей, как: Н. Е. Меднис, В. В. Абашева, А. П. Люсого, Н. Н. Старыгиной, А. Г. Лошакова, О. С. Шуруповой, О. И. Лыткиной, Е. А. Андрюковой и др. В большей степени разработана теория сверхтекста в области языкознания, а из всего массива сверхтестов – порожденные некими топологическими структурами – так называемые «городские тексты». Из «персональных» наиболее изученным по-прежнему остается «Пушкинский текст», вычлененный и описанный В. Н. Топоровым, который понимается как кросс-жанровое, кросс-темпоральное, кросс-персональное сверхсемантическое образование.

Попытки сформулировать понятие «сверхтекста» предпринимались и предпринимаются в отечественной филологии неоднократно. Так, А. Г. Лошаков понимает под сверхтекстом «словесно-концептуальный феномен», «ряд отмеченных ассоциативно-смысловой общностью в сферах автора, кода, контекста, адресата автономных текстов, которые в культурной практике актуально или потенциально предстают в качестве целостного словесно-концептуального образования» [199, с. 100]. Исследователь выделяет следующие условия моделирования сверхтестов: принцип усматриваемой его целостности – презумпцию целостности; принцип «внеаходимости», введенный М. М. Бахтиным; а также принципы, «обуславливающие специфику «внутренней жизни» сверхтекста (линейности, контекстуальности, центрации актуализируемых смыслов» [199, с. 103].

Сверхтексты, с точки зрения Н. Е. Меднис, – это «сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой

цельностью» [216]. Исследователь выделяет два типа сверткестов: «городские» («петербургский текст», «московский текст», «венецианский текст», «флорентийский текст», «вильнюсский текст», «пермский текст» и проч.) и «персональные» («пушкинский текст», «булгаковский текст» и т. д.) – в зависимости от организующего начала, центрального смыслового ядра, которое определяет содержание текстов-компонентов, входящих в их состав. Если за центральное смысловое ядро принять классические тексты, то в рамках литературы, как зарубежной, так и русской, второй половины XX – начала XXI века можно говорить о «шекспировском» тексте. К шекспировской трагедии «Гамлет» в этот период обращалась: Дж. Апдайк, А. Деблин и Т. Стоппард, Л. Петрушевская, Б. Акунин, В. Коркия и др.

Предлагая определение понятия «сверткест», следует помнить о том, что он коррелирует с такими терминами, как «интерткест», «гиперткест» и «метаткест». Н. Е. Меднис подчеркивает, что «всякий сверткест существует в литературе как реальность, но подлинно осознается и видится во всех своих очертаниях лишь при аналитическом его описании, то есть при более или менее успешном, более или менее полном воссоздании его в форме метаткеста» [216].

Н. Е. Меднис понимает «сверткест» как «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью. Определение это, как и многие другие, не может претендовать на окончательность и полноту, но может быть принято в качестве рабочего при исследовании различных сверткестов» [216].

Исследователь выделяет два типа сверткестов: «городские» («Петербургский», «Московский», «Венецианский», «Флорентийский», «Вильнюсский», «Пермский» и проч.) и «персональные» («Пушкинский», «Булгаковский» и т. д.) – в зависимости от организующего начала,

центрального смыслового ядра, которое определяет содержание текстов-компонентов, входящих в их состав.

Среди признаков, определяющих сверхтекст, Н. Е. Меднис были выделены следующие:

1. Наличие образно и тематически обозначенного центра, который предстает единым концептом сверхтекста в системе внетекстовых реалий. В лингвистике это «тот или иной конкретный локус, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик» [216] для топологических сверхтекстов. Для именных текстов – это культурно-биографические характеристики.

2. Наличие круга наиболее репрезентативных для данного сверхтекста текстов, которые существуют в связке «центр – периферия». Опорой выступают ядерные субтексты, которые и определяют интерпретационный код.

3. Синхронность (своего рода симультанность) – разворачивание в пространстве полотна сверхтекста, в котором только и «обнаруживаются важнейшие штрихи, не актуализированные в частных, отдельных субтекстах, и благодаря открытию и осознанию этих конституирующих черт сверхтекст начинает влиять на рецепцию внетекстовых реалий (а иногда и на сами реалии)» [216].

4. Смысловая цельность, возникающая в точке соприкосновения текста с внетекстовой реальностью.

5. Языковая общность, «которая, складываясь в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и воспроизводится в различных субтекстах как единицах целого; иначе говоря, необходима общность художественного кода» [216].

6. Амбивалетность границ сверхтекста: одновременно они являются устойчивыми и динамичными.

7. Интертекстуальность.

Н. А. Купина и Г. В. Битенская предлагают следующее определение: «Сверхтекст – совокупность высказываний, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормативного/анормального» [176, с. 215].

Систематизировав и обобщив существующие наработки, можно прийти к выводу, что свертхтекст в литературе – это некое надтекстовое образование, возникающее из совокупности смыслов, сформировавшихся на протяжении времени в культурном пространстве и отражающее многочисленные рецепции, возникающие как диахронно, так и синхронно. Сверхтекст – это всегда «производство» нового текста на основе «воспроизводимых» текстов, между которыми возникают интертекстуальные связи. Сверхтекст в литературе всегда культуроцентричен, то есть на его формирование оказывают воздействие внетекстовые явления.

Огромную роль, с точки зрения языковедов, в формировании свертхтектвов играет язык. В художественном произведении на первый план выступает смысловая и содержательная целостность, а основными макрокомпонентами – заимствованные из художественного мира автора сюжеты, образы, мотивы, разные виды интертекста (цитаты, заимствования, аллюзии), рецепция наследия, а также биографический миф. Такой вид «чужого слова» как цитата обладает свойством «аккумулировать определенные грани смысла, ассоциативные ходы того текста, из которого она взята, и привносить их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти «чужие» смыслы частью становящейся содержательной структуры, частью, диалогически взаимодействующей с целым – «собственно своим», авторским словом» [238, с. 28].

«Чужое слово» в тексте произведения выполняет разные функции: служит своего рода «кодом» для посвященных реципиентов, расширение границ художественного мира произведения, способ воплощения «вненаходимого» автора.

Цитата – важный компонент ремейка, участвующий в смыслообразовании. Из всех возможных уровней цитирования в драматургических ремейках наибольшую представленность имеют метрические цитаты и сюжетно-образный мотив как цитата. Метрическая цитата обладает способностью нести реминисцентное содержание претекста. Она сопровождается реминисценциями на других уровнях текста, в частности на сюжетно-образном. В ремейках эпохи постмодернизма добавляется полигенетическая цитата, восходящая к нескольким источникам и «сохраняющая в свернутом виде все свои ранее приобретенные значения» [238, с. 30]. Цитата должна быть узнаваема воспринимающим сознанием, иначе эффект интертекстуальности будет сведен к нулю. Через систему разных видов интертекстуальности ремейкер оказывает влияние на формирование определенного представления о произведении в восприятии читателя / зрителя.

Материалом для исследования сверткестов в художественной литературе, как правило, выступали произведения двух литературных родов – эпоса и лирики, драма же оставалась и остается на периферии внимания исследователей. Однако следует признать существование «персональных», или «именных» (Н. Е. Меднис), сверткестов в области новейшей драматургии и, прежде всего, в пьесах-ремейках рубежа XX–XXI вв. Хотя в русской литературе круг «именных» текстов можно очертить лишь гипотетически, по мнению исследователя, но в рамках новейшей драматургии (как западноевропейской, так и русской) второй половины XX – начала XXI века можно выделить следующие сверткесты: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский»,

«Толстовский», «Гончаровский» и «текст Достоевского». В роли прецедентной личности в них выступает классик, чья биография и творческий путь хорошо известны широким массам читателей. Помимо этого, свертхтекст создается и в области функционирования «прецедентных» («сильных») текстов.

М. Фуко в работе «Что такое автор» для обозначения особого генеративного потенциала дискурсов ввел понятие «трансдискурсивности». Подобного рода дискурсы позволяют создавать бесконечное множество новых. Прецедентные авторы находятся в позиции трансдискурсивности, то есть они не только являются авторами текстов, ставших классическими, но порождают возможность создания других текстов. М. Фуко называет их «учредителями» («*istaurateur*»). Они не только формируют парадигмальные правила для создания текстов, принципиально других и способных вступить в концептуальные противоречия с претекстами, но и творят произведения, сохраняющие релевантность по отношению к исходному типу дискурса. М. Фуко разграничивает понятия «трансдискурсивности» и «литературной традиции». Он подчеркивает, что «учредитель трансдискурсивности» открывает пространство для чего-то принадлежащего ему, но отличного от него. С точки зрения ученого, только автор, находящийся в позиции трансдискурсивности может считаться основателем традиции как реального развития соответствующего дискурса по отношению к прецедентным текстам. К примеру, А. Коробов-Латынцев причисляет к трансдискурсивным авторам Ф. М. Достоевского на том основании, что писатель создал определенный дискурс, задал направление религиозно-философской традиции, продолжатели которой вступали в полемику, обращались к персонажам Достоевского для иллюстрации собственных мыслей и идей. Другими словами, Ф. Достоевский задал правила, норму образования других текстов, правило дискурса [164].

Продолжая развивать идеи М. Фуко, можно прийти к выводу, что целый ряд прецедентных для ремейка авторов находятся в положении трансдискурсивности: В. Шекспир, А. Чехов, Н. Гоголь, А. Пушкин и др.

Эволюция авторов, находящихся в ситуации трансдискурсивности не завершается никогда, пока «разворачивается эволюция соответствующей традиции дискурсивности» [346].

«Трансдискурсивность определяет межжанровое взаимодействие претекста с пересоздающим его последующим текстом, что приводит к трансформациям традиционных жанровых парадигм, изменениям в персонажной системе и сюжетике» [346].

Сверхтекст предполагает наличие относительно стабильного и репрезентативного круга текстов, знакомых реципиенту. Из всего массива произведений, как показывает анализ, в драматургии переработке подвергаются не все тексты, а лишь «вневременные», «сильные» (определение Н. А. Кузьминой), отражающие неразрешимые конфликты человеческого общества, те, «которые порождают звучное литературное эхо, продолжая не просто жить, но, трансформируясь, оживать, фактически заново рождаться в ином контексте (а часто и качестве), творимом иным художником» [175, с. 108].

Целостность «персональных» сверхтекстов 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 литературоведами 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. Как результат развития постмодернизма в ремейках пародированию подвергается авторский культурный миф и стереотипы его рецепции.

«Такая категория, как «жанровая доминанта», в одних случаях употребляется при определении жанра, занимающего ведущее положение в жанровой системе историко-литературного периода (Ю. В. Стенник), в других – как синоним термина «жанровое содержание» (Н. Л. Лейдерман), в третьих – в целях описания специфических особенностей, определяющих жанровые разновидности» [86, с. 13].

Природа ремейка такова, что этот жанр демонстрирует все основные признаки, которые отличают сверхтекст: 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 ремейке подвергаются пародированию сюжеты и образы прототекста. Таким образом, новые смыслы обогащают «именной» сверхтекст в процессе возникших интертекстуальных связей, диалога между текстом-первоисточником и его парафразом. В ремейках содержание и форма прототекстов подвергается деконструкции и деструкции. К примеру, в пьесах «Коробочка» Н. Коляды и «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского переосмысливается не только концепция прототекстов, в них ощущается присутствие авторской рецепции. Деконструкции могут подвергаться и эпические первоисточники. Тексты цитируются, но нередко монтируются по воле автора ремейка. Крайним случаем формирования новых смыслов на границе взаимодействия текстов является деструкция, которой

подвергается прототекст. В этих случаях ремейкеры активно обращаются к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только самих прототекстов, но и их сценических интерпретаций, как в пьесах «Гамлет» В. Коркии и «Чайка А.П. Чехова (remix)» К. Костенко. Художественный мир пьесы становится открытым для рефлексии сознания разных реципиентов: автора-ремейкера, персонажа, читателя / зрителя.

«Именные тексты» в драматургии формируются не только вокруг потенциально «сильных» текстов, но и вокруг автора претекста, находящегося в ситуации трансдискурсивности.

Фигуры В. Шекспира, А. Чехова, Л. Толстого и др., мифологизированные за долгое время, превратились в своего рода символы классической литературы. Их биографии, так же, как и тексты самых известных произведений, стали источником новых сюжетов.

Наиболее простой подход к систематизации «персональных текстов» в драматургии основывается на этих двух категориях – наличии «сильного» претекста и трансдискурсивного автора.

Претексты входят в резонанс с ремейками как через «чужое слово», так и непосредственно.

Одним из жанровых признаков ремейка считается присутствие «чужого слова» в тексте. Русская постмодернистская драматургия рубежа XX-XXI веков изобилует элементами интертекста, в пародийно-ироническом ключе переосмысливая накопленный литературой багаж образов и идей.

Поскольку «границы сверхтекста и устойчивы и динамичны одновременно, то в драматургии сверхтексты активно дополняются новыми. В стадии формирования находятся на сегодняшний день в русской новейшей драматургии «Пушкинский», «Лермонтовский», «Гончаровский» и «текст Достоевского». «Пушкинский» текст, как

наиболее описанный из «персональных», имеет одну из самых малых репрезентаций в русской драматургии.

Ремейк – переосмысленное, переработанное на основе претекста произведение, содержащее черты авторской рецепции. Основными жанровыми характеристиками драматургического ремейка являются: сохранение родовой принадлежности, фабулы претекста, или отдельных ключевых для понимания содержания событий, главных персонажей произведения-первоисточника, присутствие в ремейке авторской рецепции.

В зарубежной литературе на сегодняшний день главным «именным текстом» является Шекспировский, тогда как в русской, центральными, организующими и консолидирующими общественное сознание фигурами можно считать русских классиков: А. Чехова, Н. Гоголя, Л. Толстого и др.

2.3.2.1. «Шекспировский текст» в драматургических ремейках

По мнению Е. С. Демичевой, «Шекспировский текст» является одним из наиболее значимых «персональных текстов», который существует в русской литературе, начиная с XVIII столетия [103]. Исследователи феномена сверткестов определяют «Шекспировский текст» русской литературы как «совокупность произведений, в которых встречаются сюжеты, мотивы, образы, реминисценции, заимствованные из художественного мира В. Шекспира, включая его произведения и его биографический миф, систему, компоненты которой связаны между собой различными типами взаимодействий. «Шекспировский текст» образует незамкнутое единство, характеризующееся смысловой, содержательной, а также, отчасти, лексической и стилистической целостностью» [103]. В случае с «Шекспировским текстом» исходным условиям его формирования выступает не только прецедентная личность (автор в

положении трансдискурсивности), но и «сильный» текст – трагедия «Гамлет», а также прецедентный герой, перешедший в категорию вечных образов мировой литературы.

На протяжении многих столетий с регулярной повторяемостью возникает интерес к образам, которые принято называть вечными. Одним из них является герой шекспировской трагедии – Датский принц Гамлет. По мнению А. Аникста, «каждое новое поколение находит <...> нечто близкое себе» в этой известной трагедии [14, с. 5]. А к концу XX столетия образ Гамлета становится, по мнению Вал. и Вл. Луковых, вечным образом мирового литературного сознания и приобретает символический характер.

Ученые Валерий и Владимир Луковы считают, что «Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе» [200]. Можно добавить, что актуализация протосюжетов и архетипичных образов происходит в кризисные моменты развития общества. Обращение к общеизвестным образам и сюжетам демонстрирует смену системы нравственных приоритетов, либо вообще картины мира. Обусловлено это, по мнению А. Е. Нямцу, тем, «что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличную от прежней) систему ценностей» [231, с. 9].

По мнению Е. С. Демичевой, «шекспировский текст» является одним из наиболее значимых персональных текстов, который существует в русской литературе, начиная с XVIII столетия [103]. Одной из причин повышенного интереса среди всех шекспировских текстов к трагедии «Гамлет» является присутствие в нем вечного образа.

Исследователи феномена сверхтекстов определяют «шекспировский текст» русской литературы как «совокупность произведений, в которых

встречаются сюжеты, мотивы, образы, реминисценции, заимствованные из художественного мира В. Шекспира, включая его произведения и его биографический миф, систему, компоненты которой связаны между собой различными типами взаимодействий. «Шекспировский текст» образует незамкнутое единство, характеризующееся смысловой, содержательной, а также, отчасти, лексической и стилистической целостностью» [103].

Первое обращение к «Шекспировскому тексту» в русской литературе обнаруживается в эпоху Просвещения – это трагедия А. Сумарокова «Гамлет». И хотя русский драматург основывался на французском прозаическом переводе П. А. де Лапласа, а не на оригинальном первоисточнике, но в его пьесе трансформации подверглись сюжетные линии трагедии В. Шекспира. А. Сумароков сохранил завязку, экспозиционное событие, место действия и основных шекспировских героев.

В. Шекспир и его трагедия становятся ядром сверхтекста, порождая различные смыслы, в пьесах-ремейках XX – XXI столетий: «Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана, «Гамлет-Машина» Х. Мюллера, «Розенкранц и Гильденстрен мертвы», «Гамлет Догга, Макбет Кахута», «Пятнадцатиминутный Гамлет» Т. Стоппарда, «Ромео и Жанетта» Ж. Ануя, «Гамлет» А. Застырца, «Гамлет. Нулевое действие» Л. Петрушевской, «Гамлет. Версия» Б. Акунина, «Гамлет.ru» В. Коркии и др. И этот список продолжает пополняться. А.Г. Лошаков подчеркивает, что «...сверхтекст, как и личность его рецептора, постоянно пребывает в процессе развития, становления, обнаружения новых смыслов и новых ассоциативных соотношений между текстуальными компонентами (цельностями), рассредоточенными в его многомерном пространстве» [199, с. 107].

Процесс рецепции текста связан с предыдущим опытом реципиента, в роли которого выступает и автор-ремейкер, и литературный критик, и

филолог, занимающийся исследованием парафраза, и читатель. Ремейк как жанр вторичный актуализирует ряд проблем, среди которых: взаимодействие разных горизонтов ожидания. В пьесе В.П. Коркии «Гамлет.ru» «именной» сверхтекст расширяется за счет иронии над попытками литературоведов дать единственно верный анализ произведения. «Гамлет.ru» В. Коркии – это рецепция классического текста русским сознанием человека рубежа XX – XXI столетий.

Пьеса Б. Акунина «Гамлет. Версия» была написана в 2002 году. Начало XXI столетия определяется исследователями как период «трансформации шекспировского мифа, связанный с активным переосмыслением сложившихся на предшествующем этапе образов, архетипов и мифологем» [103]. Из двух существующих тенденций развития «шекспировского текста» новейшая русская драматургия явно тяготеет ко второй, для которой характерны «различные виды трансформации образов, игра с «”мерцающими” культурными знаками и кодами», что сопровождается деконструкцией, ироническим переосмыслением, пародированием» [103].

Б. Акунина считают «виртуозом имитации» (А. Вербиева). Характерными особенностями постмодернизма писателя являются интертекстуальность и ироничность. В трагедии «Гамлет. Версия» автор подвергает деконструкции текст В. Шекспира, создавая современную картину мира, принципиально отличную от картины мира елизаветинской эпохи. А. Аникст подчеркивал, что «...мир, изображенный в трагедии, не вполне похож на нынешние представления о жизни и люди, живущие в нем, мыслят иначе, чем мы – поэтическими образами и понятиями» [14, с. 29]; трагедия Шекспира «включает в себя весь мир, видимый и невидимый, масштаб ее поистине космический» [14, с. 31].

«Гамлет» В. Шекспира – философская трагедия, в основе которой «лежит поэтический взгляд на мир» [14, с. 8]. Гамлет великого

англичанина живет в расколотом мире, лишенном гармонии, в котором материализм еще окончательно не победил. В попытке восстановить баланс герой гибнет. Основу сюжета составляет месть наследного принца убийце и узурпатору Клавдию.

Ремейк Б. Акунина – детективная, шпионская трагикомедия, иронический парафраз великой трагедии. В пьесе фантастический, чудесный элемент полностью исключен. В начале произведения вместо мистической фигуры призрака короля Гамлета перед принцем является ряженый. В мире героев Б. Акунина, понятном и простом, вера в чудесное – сомнительная категория. Но она может быть полезной для манипулирования людьми. Так, материалист Гораций начинает убеждать Гамлета в реальности существования призрака для того, чтобы подтолкнуть его к решительным действиям.

«Гамлет» Б. Акунина – постмодернистское произведение, эксплуатирующее клишированные афоризмы первоисточника; ремейк, в котором доминирует формальная модель обращения к Шекспиру. История Датского принца превращена в организованную политическую интригу, цель которой – убрать конкурентов норвежского принца Фортинбраса, расчистить ему путь к престолу Дании. Главным организатором интриги в пьесе выступает Гораций, в первоисточнике изображенный единственным настоящим другом Гамлета, которому в шекспировской трагедии «отведена роль наперсника, поверенного героя», который «единственный знает, в чем суть происходящей борьбы», которому принц «завещает поведать всем истину о том, что произошло» [14, с. 44].

Существенно сокращен по сравнению с оригиналом объем произведения: вместо шекспировских пяти актов – два.

Б. Акунин усиливает занимательность пьесы, умело выстроив интригу. Читателю / зрителю, прекрасно знакомому с сюжетом претекста, интересно следить за тем, что же нового привносит в текст известного

произведения автор ремейка, если событийный ряд остается прежним (появление призрака, убийство Полония, безумие и смерть Офелии, прибытие в Данию норвежского принца Фортинбраса и др.). Кульминацией по-прежнему остается сцена «Мышеловка». Сохраняет автор и мотив сумасшествия Гамлета. Но главная сюжетная линия осложнена заговором Полония и Лаэрта, которого отец посылает заручиться поддержкой во Францию:

«Полоний:

...Как только из Парижа привезешь

Ты Генриха прямое обещанье

Нас от норвежских козней защититъ,

Тут и ударим. План уже составлен.

Когда я бью, то бью наверняка» [9, с. 39].

Поскольку главной в ремейке является не философская составляющая, а развлекательная, то в пьесе отсутствуют отдельные сцены первоисточника. В частности, сцена I пятого акта – встреча Гамлета и Горацио с могильщиками, которая лишний раз актуализирует тему смерти и проблему бренности человеческого существования.

В произведении Б. Акунина трансформируется не только сюжет произведения, но изменены и нравственно-психологические мотивировки поступков персонажей, что ведет к новой и иной интерпретации образов. Речь персонажей осовременена, что практически делает их узнаваемыми и близкими для современного читателя / зрителя. Герои говорят на знакомом языке, в пьесе неоднократно звучит бранная лексика («бардак», «скотина», «проклятый боров» и т. д.). Шутки героев нередко откровенно пошлы.

Образ Гамлета в трагедии отодвинут на второй план, так как главным организатором происходящего становится Гораций. Гамлет в пьесе – фигура пародийная: пьяница, пошляк, циник и лентяй. Ему вовсе не хочется отягощать себе жизнь борьбой за власть и местью:

«Когда не явится полнощное виденье,

Я буду чувствовать себя

болваном полным,

А если явится, то Гамлету конец,

Беспечному юнцу и сумасброду.

Нетрудно жить,

когда не видишь смысла

В потоке суток, месяцев и лет,

Тебя влекущим к смертному пределу» [9, с. 21].

Гамлет Б. Акунина дегероизирован, лишен сомнений и не пытается взвалить на свои плечи труд восстановить «расшатавшийся век»:

«Гамлет:

Но я... Но как... Но разве мне под силу...

Я не герой, я пересмешник праздный» [9, с. 24].

Таким образом, перед читателем / зрителем возникает одна из современных версий анти-Гамлета. Вместо гуманиста и рыцаря с высокими представлениями о чести – мелочный герой, пешка в чужих руках. Вместо титанической личности – слабый и безвольный герой. Если персонаж В. Шекспира был интеллектуалом, культурным человеком, разбирающимся в искусстве, то Гамлет Б. Акунина – глуп, непроницателен и недалек. В ремейке он не совершает ни одного самостоятельного поступка.

Б. Н. Гайдин считает: «Главная задача «антигамлетовской» трактовки состоит, по сути, в подчеркивании всех тех отрицательных качеств принца, которые дают возможность построить свою теорию, которая бы объясняла содержание и давала бы ответы на многочисленные возникающие вопросы или хотя бы на часть из них» [76].

Главным вопросом, который мучил шекспировского Гамлета, был «Быть или не быть?». В версии, предложенной Б. Акуниным, он отодвинут

на второй план. Автор неоднократно обращается к цитации, используя фрагменты оригинального текста, но отказывается от цитирования известного монолога, сократив его до одной строки:

«Гамлет.

*Быть иль не быть, сегодня иль вчера
Быть перестать – ей-богу, все едино.
Как жизнь скучна, когда боренья нет,
И так грустна, а ты все ждешь,
Что ты когда-нибудь умрешь.*

<...>

*Плохим студентом был я в Витенберге,
Но все ж усвоил логики азы.
Коль существуют призраки на свете,
То, значит, существует мир иной,
Куда мы после смерти попадаем.
А если так, то, значит, есть и Бог,
И Дьявол есть, и Рай, и Преисподня.
Какое к черту «быть или не быть»!» [9, с. 22].*

Гамлет Б. Акунина движим только эгоистической мезтью, его интересы мелки:

«Гамлет. Сударыня, на что мне ваш престол?

Смердит он кровью, похотью и грязью!» [9, с. 65].

Образ Гамлета как одного из «вечных образов» предполагает наличие определенных черт: склонности к рефлексии, благородства, гуманизма, Эдипова комплекса, интеллигентности. В определенном историческом и литературном контексте происходит актуализация определенных смыслов, связанных с наличием той или иной черты.

В начале XXI столетия произошло смещение нравственных акцентов, что и привело к появлению целого ряда анти-Гамлетов, одним из которых и является герой ремейка Б. Акунина.

Шекспировский Гамлет сражается против зла, размышляя обо всем человечестве:

*«...Кто снес бы плети и глумленья века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге,
Когда б он сам мог дать себе расчет...»* [333, с. 189-190].

Указанная черта героя резко контрастирует с характером акунинского персонажа, усиливая процесс его дегероизации. Герой ремейка лишен интеллигентности, его мало заботят вопросы гуманизма, да в отношении к матери он вполне равнодушен. Гамлет Б. Акунина – подделка, симулякр, мало общего имеющий с оригиналом, за исключением тех сюжетных ходов и коллизий, в рамках которых он вынужден существовать.

Полоний, в первоисточнике выступающий приспешником Клавдия, в пьесе Б. Акунина превращен в заговорщика, мечтающего о захвате власти в Дании. Он считает себя вполне достойным претендентом на трон:

*«Наш род на век древней, чем королевский,
Кровосмесительством, безумьем не запятнан.
Полоний Первый – плохо ли звучит?
Лаэрт, принц датский – музыка для слуха»* [9, с. 38].

Розенкранц и Гильденстерн В. Шекспира – трагические персонажи, которые выступают исполнителями воли Клавдия, их услужливостью он пользуется в борьбе против племянника. Их трагедия – в неведении. В пьесе Б. Акунина они изображены пьяницами и развратниками,

легкомысленностью которых пользуется Гораций. Б. Акунин намеренно исключает из сюжета собственного произведения сцену проверки Розенкранцем и Гильденстерном подлинности сумасшествия Гамлета. В первоисточнике принц оказывается умнее. В ремейке все три героя одинаково легкомысленны и глупы.

В трагедии В. Шекспира Клавдий – титанический злодей, сильная личность, которую занимает жажда власти. Но он – сложный персонаж. Клавдий Шекспира – обходителен и приятен, умен, он хороший политик, хотя заботится не о благе королевства, а об укреплении собственного положения. Можно усомниться даже в его любви к Гертруде. В современной пьесе мотивы поступков короля иные. Он слаб, он никогда не мечтал о захвате власти, не убивал брата, его единственная страсть – это Гертруда, а единственный смертный грех – грех прелюбодеяния:

«Клавдий:

Когда бы мог я выбрать добровольно:

Тебя и трон иль только лишь тебя,

Второе б выбрал я и был бы счастлив.

Как тяжела монаршая корона!

Мой бедный брат был истинный король,

А я – я венценосец поневоле» [9, с. 78].

Клавдий Б. Акунина – маленький человек. Гамлет подчеркивает, что значимости ему добавляет только власть:

«Гамлет:

Ну, как вам показался наш король?

Что-что, а с чернью говорить он мастер.

И величав, и держится степенно.

Чудная штука – королевский сан.

Какого им ни надели плюгавца,

В два счета он и стати наберет,

И мудрости в речах, и благородства» [9, с. 15].

Король Гамлет, по версии Б. Акунина, совершил самоубийство, ни Клавдий ни Гертруда не виновны в его смерти.

В ремейке шекспировской трагедии жертвой становится и сам Клавдий. Король искренне не понимает состояния Гамлета и старается всеми силами его развлечь.

Таким образом, вместо столкновения двух сильных личностей – политический фарс. И Гамлет, и Клавдий в ремейке – марионеточные фигуры.

Трагической фигурой является в шекспировской пьесе королева-мать. Нравственная слепота и чувственность не позволили ей распознать истинную сущность Клавдия. В финале королева становится жертвой: выпивает по ошибке яд, предназначенный для Гамлета.

Героиня Б. Акунина страдает от осознания собственной вины в гибели мужа:

*«Гертруда: Нет, невиновна я в убийстве! И мой Клавдий
Его не убивал. Муж сам испил
Из кубка смертоносную отраву,
Когда узнал о том,
Что брат родной и милая супруга
Давно в связи любовной состоят.
Двойной измены он не снес, бедняга,
И принял смерть от собственной руки.
Вот в чем виновна я, а вовсе не в убийстве!» [9, с. 101].*

Мотив вины Гертруды запутывает сюжет, уводя догадки читателя / зрителя об истинном преступнике в другую сторону. После ее монолога возникает эффект обманутого ожидания: она не убивала короля Гамлета и не является соучастницей преступления. Она лишь могла спровоцировать его на самоубийство. И в финале пьесы реципиент так и остается в

неведении относительно смерти короля. Б. Акунин сохраняет интригу: возможно, к его гибели был причастен Гораций. Но тайна останется тайной.

Слепо любит Гертруда своего сына. Героиню заботит только внешняя печаль принца, поэтому она всячески пытается найти ему развлечение: вместе с Клавдием они вызывают из Витенберга Розенкранца и Гильденстерна и вручают им ключи от винного погреба, подкупают Офелию и ее родственников, чтобы она была благосклоннее к Гамлету.

Муки совести приводят Гертруду к самоубийству. В отличие от шекспировской героини, она пьет яд осознанно, о чем свидетельствует авторская ремарка и ее реплика:

«Клавдий:

<...>

*Пора нам выпить доброго вина
За нашего наследника, Гертруда!*

Гертруда (вздвигнув):

Вы правы, государь, давно пора...

Смотрит на стоящий перед ней кубок, медленно поднимает, чокается с королем.

*За сына пью, чтоб дал успокоенье
Ему Господь.*

Пью, Клавдий, за тебя.

Душой будь чист, избавься от терзаний.

Вину я забираю всю с собой.

Закон велит свершившего убийство

На эшафоте смерти предавать,

А если человек вдвойне убийца,

То, стало быть,

ему – двойная смерть.

Залпом пьет» [9, с. 108].

Главным героем трагедии Б. Акунина является Гораций, на деле оказавшийся шпионом Фортинбраса, который расчистил принцу путь к датскому трону путем интриг:

«Гораций: Это было не так трудно, милорд. Понадобился маленький фокус с призраком, подмененное письмо, душеспасительная беседа с королевой, да несколько капель яда, которым я смазал клинки перед поединком. Ваши мнимые пираты, доставившие Гамлета обратно в Данию, исполнили задание безукоризненно. Единственную серьезную угрозу представлял заговор французской партии, но мне удалось вовремя устранить ее предводителя, канцлера Полония, а молодой Лаэрт был неопасен» [9, с. 113].

Себя он позиционирует как «исследователя человеческой природы». Он хороший психолог, который умело использует свои способности для достижения поставленной цели, он беспринципен, для пользы дела Гораций готов превратиться из «матерьялиста» в идеалиста. Автор обращается к автореминисценции, наделяя своего героя именем Гораций фон Дорн, которое созвучно фамилии главного героя большинства произведений Б. Акунина – Эраста Фандорина.

Современному человеку понятнее методы, которыми пользуется Гораций. Они не удивляют и не шокируют. Манипулирование людьми, шпионаж, предательство стали нормой. Такие, как он, всеведущи и вездесущи: *«Вчера был в Витенберге, сегодня в Дании, завтра, глядишь, окажусь в Польше»* [9, с. 58].

Перед нами предстает современная картина мира, в котором судьбы вершат политтехнологи. Мир абсурден и дисгармоничен, и уже никто не пытается восстановить «расшатавшийся век». Вместо Гамлета – анти-Гамлет, вместо призрака – ряженный, вместо философской трагедии о

жизни и смерти, о природе человека и о природе зла, о долге и чести – пародия.

Только в финале произведения читателю / зрителю удастся разгадать секрет происходящего. Нас развлекли, но и заставили поразмыслить о современном мире и месте человека в нем. Постмодернистская игра Б. Акунина с цитатами нацелена на эрудированного реципиента, готового не только опознать клишированные фразы, но и посмеяться над штампами.

Сохраняя внешние события претекста, ремейкер разрушает горизонт ожидания реципиента в отношении содержания конфликта. Неизменным по сравнению с претестом остается и авторское жанровое определение ремейка – «трагедия». Учитывая мелочность и злопамятность Гамлета, а также использование Б. Акуниным таких приемов, как ирония и превалирование в отдельных сценах комического пафоса, можно отметить, что жанровое определение ремейка как трагедии не является точным. Это ремейк-деконструкция, в котором наблюдается смешение трагического и комического компонентов текста.

Пьеса «Гамлет. Нулевое действие» (2002) – трагикомедия в стиле Л. Петрушевской. Драматург создает произведение на основе предполагаемых событий, которые происходили до начала шекспировской трагедии и мотивировали последующие действия.

События разворачиваются по воле эпизодического персонажа шекспировской трагедии – принца Фортинбраса, который посылает своих солдат шпионить под видом актеров бродячей труппы в графство Эльсинор. В ремейке Фортинбрас – интриган, политический ловкач, который действует грязными методами, фигура марионеточная. В пьесе он появляется, сидя верхом на коне, *«который представляет собой палочку с конской головой под попой. Ноги всадника маленькие, искусственные, болтаются по бокам седла»* [247]. Ловко осуществленная интрига имеет политическую цель – посадить на обезглавленный трон Дании

норвежского принца, причем абсолютно бескровно. Л. Петрушевская фактически изменяет мотивировку завязки пьесы: никакого блуждающего призрака убитого короля Гамлета не было. Фортинбрас целенаправленно сводит с ума датского принца, разыгрывая перед ним ловко отрежисированные сцены: *«Фортинбрас. Значит, версия об отравлении через пищу не прошла. Ладно. Попробуем иначе. Скажем, протяните канат под крепостью, где-нибудь между деревьями близко к крепостной стене, чтобы канат сверху не просматривался, и пусть Зорге является каждую полночь как бы на стене в кирасе короля Гамлета, опять-таки с бородой и со свечой в руке»* [247].

Цель всего задуманного раскрывается в диалоге солдат:

«Пельше. Ну что, все гениальное просто. Уж он живого места в своей Дании не оставит! Руководители любят своих колошматить! И, глядишь, вы на обратном пути из Польши запросто возьмете Данию, покрытую трупами руководства.

Куусинен. Норвегия Данией прибудет. Ура» [247].

Учитывая тот факт, что перед нами парафраз, а не оригинальная пьеса, очевидным становится замысел драматурга: показать ставшие нормой в современном мире и политике способы достижения власти.

Главными героями ремейка Л. Петрушевской являются «маленькие люди» – солдаты Зорге, Пельше и Куусинен – исполнители замысла норвежского принца Фортинбраса. Сюжет шекспировской трагедии модернизируется за счет использования аллюзийных имен. Как известно, Зорге – имя советского разведчика времён второй мировой войны, Пельше – латышского коммуниста, Куусинен – известного деятеля Коммунистической партии и Советского государства, международного коммунистического и рабочего движения, участника коммунистической партии Финляндии. Главный мотив поведения этих персонажей – жажда

наживы, идеологическая составляющая из их характеров полностью исключена.

Образ Гамлета отодвинут на второй план. Об остальных героях мы узнаем опосредованно: из разговоров Фортинбраса со своими солдатами. Новые характеристики получают Клавдий, Гертруда, Горацио, Полоний и Офелия. В пьесе нет положительных персонажей. Гамлет также не вызывает симпатии. Он изображен не сомневающимся интеллигентом-гуманистом, а опустившимся алкоголиком. Трагедия превращена автором в трагифарс. Это трагедия современного общества, в котором былое величие сильных мира сего утрачено безвозвратно: принц Фортинбрас – интриган и негодяй, опасющийся открытого боя, принц Гамлет – пьяница, король Клавдий – альфонс, которого, к тому же подозревают в гомосексуальных связях с Полонием и т. д. Персонажи Л. Петрушевской разговаривают на знакомом языке: бранная речь снижает высокий трагический пафос претекста.

Мотив греха проявляется с первых строк ремейка. Король Гамлет убил отца Фортибраса, был убит сам собственным братом и т. д. Грехи предполагают неизбежность наказания. Эта мысль впервые прозвучала в пьесе из уст Куусинена: *«Это все грех. Они все будут наказаны, и Полоний, и Клавдий, и Гертруда»* [247].

Претекст переосмыслен иронически. Упомянут и сам автор, актер Шекспир, который и оставил исполнителям замысла Фортинбраса пьесу «Мышеловка»:

«Куусинен. Ну! Помню! Этот спектакль еще привозил один такой захудалый мужской театр, «Глобус», из городка какого-то английского, это далеко на севере... Ландн, что ли... Язык сломаешь.

Зорге. Лондон, я помню. Лондон произносится.

Куусинен. Там был актер один, он женщин играл. Ну вытили мы с ним... Он плакал как баба. Говорит, как вспомню родной Стэффорд-на-

Эйвоне... Мы обнялись с ним... Стэффорд и Стэффорд. Одно и то же повторял. Говорил: «Я всем чужой, веришь?» И утром, в дополнение ко всему, продал мне в результате за большие деньги копию пьесы «Мышеловка». Фамилия у него была какая-то чудная... Шакеспеаре.

Зорге. Произносится как Шекспир» [247].

Таким образом, шекспировский текст послужил не только источником сюжета нового произведения, что характерно для постмодернистских текстов, но и в результате возникшего диалога породил оригинальную версию уже знакомых событий, в которой усматривается актуализация современных для сегодняшнего времени проблем. «Гамлет. Нулевое действие» Л. Петрушевской – пьеса-пастиш, талантливая стилизация на основе современной разговорной речи.

В случае с «шекспировским текстом» мы имеем дело с рецепцией одной национальной литературы через призму другой, то есть инонациональной рецепцией. Точкой опоры в этом случае является читатель / зритель, который обладает необходимым запасом знаний инонациональной среды.

2.3.2.2. «Чеховский текст»

Из всех созданных А. П. Чеховым пьес к потенциально «сильным» можно отнести «Чайку» и «Вишневый сад», которые выступают претекстами и прототекстами для целого ряда ремейков второй половины XX – начала XXI столетий: «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. В зарубежной традиции, несмотря на популярность А. Чехова как драматурга среди режиссеров-поставщиков, процент ремейков на основе его тестов довольно низок. Самым известным ремейком в американской литературе считается пьеса Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина».

Одной из причин актуализации именно этих текстов является их 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 его произведений, закрепилось клишированное прочтение самых известных его комедий. Большинство даже тех, кто не читал сам текст, прекрасно знает, что «Вишневый сад» – символ России (в комедии об этом говорит Петя Трофимов: «Вся Россия – наш сад»), а «Чайка» – это пьеса об искусстве, о театре. Знаатоки 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. А. Чехов – трансдискурсивный автор, с концепцией драмы которого полемизируют драматурги и режиссеры, как русского театра, так и зарубежного.

Образ сада в комедии «Вишневый сад» является архетипичным, как и образ чайки в одноименной пьесе. Актуализация протосюжетов и архетипичных образов происходит в кризисные моменты развития общества, что демонстрирует смену системы нравственных приоритетов. Обусловлено это, по мнению А. Е. Нямцу, тем, «что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное

проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличную от прежней) систему ценностей» [232]. В ремейках сверхтексты нередко вступают во взаимодействие внутри самого произведения. К примеру, проекцию современной рецепции творчества признанных классиков русской литературы можно наблюдать в оценках персонажей пьес, как в драме У. Спирошека «Чайки»:

«Медведенко

Не хотят! Ленивы.

И, чем беднее, тем себя считают

Умней. А в чем тут ум? Что больше книжек,

Ненужных никому, прочли? Я раньше

На 23 целковых в месяц жил.

Зато – читал Тургенева, Толстого.

Великих гуманистов... Гуманисты!

Один – Му-му бедняжку утопил,

Другой – Каренину под поезд бросил.

Утерли слезы – и за гонораром...» [283].

Сегодня актуальным источником драматургического ремейка служит творчество А. П. Чехова, только теперь интерес драматургов сосредоточен на осмыслении чеховского «следа» в мировой и отечественной культуре.

Авторы ремейков предлагают новый уровень освоения текстов классики, подвергая их процессу деконструкции.

В. В. Макарова подчеркивает факт деформации чеховской традиции в эстетике постмодернизма, имея в виду агрессивные и прагматические стратегии подключения элементов чеховских произведений:

«В качестве маркеров постмодернистской эстетики выделяются:

– поэтика сознательной вторичности, центонность на всех уровнях текста (от языка до мировоззрения);

- обесмысливание заимствованных элементов;
- тотальный скептицизм;
- эссеистичность (когда комментируется сам процесс писания);
- пародийный модус повествования;
- эстетика шока и абсурдизация;
- смешение стилей (пастиш)» [206].

Все эти признаки можно наблюдать, по мнению исследователя, в текстах-ремейках.

Ремейки, созданные на основе претекстов А. Чехова, привлекают внимание их создателей не только сами по себе, но и фигурой драматурга, которая «в отечественных пьесах последних лет стала настоящей эмблемой Театра, театральным эталоном, таким, каким он должен быть, к чему в идеале должен стремиться» [206].

С точки зрения А. В. Макарова, есть и другие причины столь частого обращения драматургов к чеховским претекстам: «С одной стороны Чехов – признанный классик, беспроигрышный коммерческий вариант: на постановки этого автора будет ходить любая публика (от шокльников до ценителей авангарда) при любых условиях. С другой – это автор, подвергавшийся постоянной концептуализации, которой не предвидится конца» [206]. А. Чехов стал не только эмблемой театра, но и литературным мифом, рецепция его текстов уже столь многочисленна, что некоторые прочтения его пьес превратились в шаблон.

А. Макаров предлагает считать ремейки на основе чеховских претекстов метатеатральными, объясняя это следующим образом: «...метатеатральными следует называть такие драматургические тексты, в основе которых лежит игровая по своей природе ситуация удвоения театральной реальности, то есть фикция второго (или более) порядка. Метатеатр ауторефлексивен, но под префиксом *ауто* следует понимать не

только, собственно, театр как социальный институт, облеченный признаками конвенционального пространства (если пользоваться аппаратом, скажем, функциональной грамматики, то это «ядро» поля метатеатральности), но также и элементы театрализации обыденного (периферия), становящиеся предметом изображения в произведении» [205]. То есть в современных ремейках предметом изображения часто становится даже не текст А. Чехова, а театр, который и будет объединять все ремейки, созданные на основе чеховского претекста. В эстетике постмодернизма применяются, по мнению В. В. Макаровой, агрессивные и прагматические стратегии подключения элементов чеховских произведений [206].

Одной из причин актуализации «чеховского текста» становятся юбилейные даты (к примеру, в 2005 году праздновался 100-летний юбилей пьесы «Вишневый сад»). Драматург А. П. Чехов, как и его пьесы, превратившиеся за сто лет в эталон высокого искусства, в контексте обозначенного времени воспринимается уже как литературный миф, который подвергается процессам деконструкции и деструкции. Апеллируя к драматургу, современные авторы получают возможность оценить состояние современного искусства, подвергнуть скрытой критике его негативные стороны, актуализировать проблему искусства как таковую. В современном литературоведении происходит формирование научной парадигмы о метатеатре (метадраме, метатеатральности).

Таким образом, можно констатировать появление новой тенденции в современной драме: «...участившееся обращение к театру и театральному и одновременно переосмысление литературными средствами наследия Чехова, который представляется едва ли не символом театра как такового» [206]. Однако в рамках метатеатра существуют драматургические тексты, которые «...относятся к разным жанрам, школам, абсолютно несходны по стилистике» [206].

Одним из первых ремейков в русской драматургии на основе Чеховского текста стала пьеса Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» (1989), в основе которого лежит экзистенциальное прочтение претекста. Лейтмотивом выступает тема одиночества и преодоления человеческой изоляции. Сохраняется система образов, хотя героини помещены в иное пространство и иное время – это советская реальность. Разобщенность героев передается через нарушение коммуникативной функции речью: диалоги внешне сохраняют форму, содержательно приближаясь к монологам. Как и герои пьес театра абсурда, персонажи Л. Петрушевской слышат, но утратили способность слушать. На основе этого возникает речевой комизм. Нивелировано по сравнению с претекстом место действия: в комедии А. Чехова – это усадьба, в 1 акте ремейка – дача советского времени под Москвой, далее Москва и Коктебель. Неустроенный быт, начиная с протекающей крыши на даче, объединяет все три топоса ремейка в один символический образ неблагополучия сестер.

Из всего массива ремейков чеховских комедий, созданных на рубеже XX – XXI столетий, наиболее ярко демонстрируют эволюцию жанра пьесы «Мой вишневый садик» (1994) А. Слаповского и «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева. Драматическая дистанция позволяет судить о процессах изменения жанровых признаков.

В ремейке А. Слаповского, по своей сути реминисцентном, предлагается современное видение проблемы, поднятой в комедии А. Чехова.

«Известный прозаик Алексей Слаповский назвал свою пьесу «Вишневый садик» – суть, соль и smak текста в литературной игре. За персонажами просвечивают и Чацкий, и Лопахин – ими оказываются то переквалифицировавшийся в «нового русского» интеллигент-

семидесятник, то бандит, рефлексирующий не хуже любого литератора. Здесь есть свой внутренний сюжет: автор издевается над общими местами великой русской, советской и постсоветской литературы» [95].

Сюжет ремейка повторяет сюжет претекста. Центром притяжения героев является усадьба (у А. Слаповского – дача) с вишневым садом. Однако если в пьесе А. Чехова сад уничтожили, чтобы отдать землю под дачи, то в ремейке А. Слаповского уже ничего, кроме самого здания, не осталось. И именно его хотят превратить в ресторан (публичный дом): *«А домик этот мы без вас перестроим. Номера будут по первому классу. Ресторан со стриптизом, отдельные кабинеты с женской обслугой для избранных клиентов»* [277].

От вишневого сада осталось одно-единственное дерево, которое можно считать символом окончательной победы материальных ценностей над духовными. Красота уже никому не нужна, сада, который мог дать прибыль, тоже нет. Следовательно остаются только воспоминания.

Общий пафос пьесы пессимистический и ностальгический. Все герои, которые собираются на чердаке дома, мечтают о возвращении к общечеловеческим ценностям, среди которых: семья, счастье и любовь. Никто из них не в состоянии противостоять новым хозяевам жизни, новым «лопахиным» конца XX века, для которых главная ценность – это нажива. Только бандит Васенька не испытывает ностальгии по былым временам. Он готов даже подорвать старый дом, чтобы построить на его месте ресторан.

Образ дома в пьесе А. Слаповского является постмодернистским симулякром чеховской усадьбы, переосмысленным в ироническом плане. Вместо вишневого сада – одно вишневое дерево, которое случайно выросло в самом неудобном месте. Это Россия уже другого времени, поэтому и пространство, и представление о том, что есть малая родина, изменились. Героями времени стали бандиты вроде Васеньки.

В ремейке А. Слаповского «Мой вишневый садик» изображается переходная эпоха после перестройки, а именно тяжелые 90-е годы – время становления капитализма. Герои возвращаются в заброшенный и полуразрушенный дом (каждый со своей целью), ностальгируя о счастливых моментах жизни. Но восстановить дом мечтает только Васенька-бандит, что выглядит достаточно саркастично.

Несмотря на общий пессимистический пафос произведения, в нем отсутствуют черты «черного юмора». Не затрагивается и вопрос рецепции творчества А. Чехова, то есть «Мой вишневый садик» не является метатеатральным произведением и может быть классифицирован как ремейк-деконструкция.

Драматургический ремейк за период с конца XX столетия и до сегодняшнего времени не только сформировался как жанр, но и пережил определенную эволюцию, приобретая в отдельных случаях черты метатеатральности.

В ремейке К. Костенко «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» (2002) всего три действующих лица: Сорин – пожилой человек, Треплев – молодой человек и портрет Чехова. Основой пьесы стала не только легендарная комедия, но и другие произведения, о чем и сообщается в авторской ремарке, предваряющей драму: *«В ходе работы использовались материалы журнала «Товары и услуги», УК РФ, другие драматические произведения А. П. Чехова»* [167]. Слово «remix» (так определен драматургом жанр пьесы), состоит из английской приставки «re-», которая близка русской приставке «пере-» и подразумевает в том числе переделку, и корень «mix» – «смешивание, смесь, мешанина». Термин заимствован из музыкального искусства. Под ним понимают современное прочтение ставшего популярным известного музыкального произведения. Ремейк К. Костенко отдаленно напоминает «Чайку» А. Чехова, т. к. строится на реминисценциях и аллюзиях не только самой комедии, но и биографии

писателя, пародировании одноименного ремейка Б. Акунина. Часть третья представляет собой монолог портрета Чехова, цитирующего Уголовный Кодекс Российской Федерации. Этот фрагмент, очень небольшой не объему, напоминает монологи героев драм абсурда. Четвертая и пятая части – авторские ремарки. Драматург в ироничном ключе, метафорически, описывает процесс деконструкции текста, подвергнувшийся в финале полному уничтожению: *«На месте портрета плакат с изображением чайки в разрезе (наглядно показана пищеварительная система птицы, сердечно-сосудистая и т. д.) с подписью: «ТЕЛО ЧАЙКИ В РАЗРЕЗЕ». За столом сидят Сорин и Треплев. Треплев то и дело подходит к плакату на стене с линейкой и циркулем и замеряет тело нарисованной чайки. Затем он идет к столу, садится, отмечает что-то в тетради, берет печатный лист и пишет на нем: «ЧАЙКА № 22». Затем этот печатный лист он передает Сорину, который, сидя в черных очках и перчатках, предварительно сверяясь с тетрадью, в которой Треплев фиксирует замеры, ножницами вырезает из этого листа силуэт чайки, который затем бросает на пол, где уже лежит двадцать один бумажный силуэт (бесформенные бумажные обрезки Сорин собирает отдельно, чтобы они не падали на пол и не смешивались с силуэтами чаек, и бросает их в урну)» [167].*

Можно согласиться с утверждением Н. Лесных, что «...пьеса К. Костенко может быть интерпретирована как попытка автора взглянуть на ремейк глазами своего жанра и обозначить одну из главных его проблем – разрушение текста, происходящего вследствие его всевозможных трансформаций, когда классическое произведение, аккумулирующее культурную память, перестает выполнять свою функцию» [190, с. 109]. Это свидетельствует о полном уничтожении претекста, его разрушении. Таким образом, пьеса К. Костенко, лишь отдаленно, на уровне

интертекста, напоминает комедию А. Чехова «Чайка» и может быть классифицирована как деструктивный ремейк.

В 2003 г. была написан ремейк У. Спирошека «Чайки», в котором затрагивается вечная проблема творчества, но с позиции современности. Название произведения представляет собой реминисценцию известной комедии А. Чехова. Однако символический чеховский образ чайки в ремейке трансформируется в стаю птиц, которые ассоциируются с мещанами, далекими от понимания подлинного искусства, хотя многие персонажи произведения принадлежат к среде творческой интеллигенции: Аркадина – известная актриса, Тригорин – писатель, Нина – начинающая актриса, Сорин – драматург-любитель, скрывающий свой талант и не претендующий на успех и славу. Ни один из персонажей драмы не считает творчество своим призванием, что отличает их от героев А. Чехова, поэтому очевидной предстает в ремейке антитеза «чайка – альбатрос». Альбатрос – символ поэта, окруженного толпой. На уровне «чужого слова» это аллюзия на известный сонет Ш. Бодлера. Альбатросом Дорн называет Тригорина, хотя подобная оценка выглядит иронично с учетом отношения самого Тригорина к занятию литературой:

«Тригорин

Эх, батенька! Да мало ли что я

Там напишу? Ведь надо мной – издатель.

Он изучает спрос и мне потом

Заказывает тему. Нынче модно

Копаться в язвах общества» [285].

Чеховская Нина Заречная в финале пьесы все же приходит к пониманию роли искусства в ее жизни и определяется со своим выбором. Чеховский Треплев обладает талантом, который так и остается непонятым окружающими. В ремейке Заречная, убедившись в собственной бездарности, мстит за разбитую мечту «из бытового мира уйти в высокий

мир искусства», убив Тригорина, а Треплев изначально и не собирается стать писателем. Случайно получивший известность, он старается извлечь из сложившейся ситуации как можно больше пользы. Тригорин и сам признается, что быть современным писателем – значит быть несчастным и зависимым:

«Тригорин:

Жизнь только там, внутри листа бумаги.

Несчастливая профессия...» [285].

В конце концов, он приходит к выводу:

«Тригорин

Да, знаете ли, надоело. Глупость

Вся наша писанина. Бред и вред.

Обычных идиотов превращаем

В идейных – вот и всё. Я это дело

Забросил. Может, временно. Пока

Охоты возвращаться не имею.

Зачем? И славу видел я, и деньги.

Но толку нет ни в том, ни в том. Толстого

Не вышло из меня. Хотя и он,

Сказать по правде, занят тем же самым,

Что остальные, только у него

Выходит лучше. Время наше – враг

Литературы: или поспевай

За модой, или – никому не нужен» [285].

Творчество в ремейке перестает быть процессом духовным. Драматург достигает этого путем обращения к разговорному стилю, низкой лексике:

«Нина

Я – чайка!

Треплев

*Иди ты! Чаек развелось. Дрянь птица.
Но ты и на нее не тянешь. Можешь
Подгадить, но летать... Из-за тебя всё,
Из-за тебя! Глаза бы не видали...» [285].*

Необходимо при этом иметь в виду, что действительность у Ж. Дерриды обязательно выступает в опосредованной дискурсивной практикой форме, и фактически для него в одной плоскости находятся как сама действительность, так и ее рефлексия. В искусстве с помощью метода деконструкции могут выявляться (и часто высмеиваются) мифы, стереотипы, штампы, на которых построено какое-либо произведение, или даже сама действительность, что и можно наблюдать в ремейке У. Спирошека.

Много внимания в ремейке уделяется литературной рецепции, превратившейся в штамп. Таким образом, в тексте можно наблюдать не только деконструкцию классического текста, но также деконструкцию и деструкцию читательского восприятия философской и эстетической позиции авторов классических произведений и фигуры биографического автора. Авторская рефлексия культурных мифов писателей-классиков раскрывается через их оценку персонажами ремейка:

«Медведенко

*Не хотят! Ленивы.
И, чем беднее, тем себя считают
Умней. А в чем тут ум? Что больше книжек,
Ненужных никому, прочли? Я раньше
На 23 целковых в месяц жил.
Зато – читал Тургенева, Толстого.
Великих гуманистов... Гуманисты!
Один – Му-му бедняжку утопил,*

*Другой – Каренину под поезд бросил.
Утерли слезы – и за гонораром...» [285].*

Еще резче высказывается о классиках Константин Треплев:

«Треплев
*...Шекспир – старьё!
Его Толстой, который сам – старьё,
И тот ругает за отсталость. Время
Теперь другое. Время хочет новых
Идей, а значит, новых форм» [285].*

В чеховском претексте встречаются и положительные оценки литературного труда предшественников: **«Треплев. Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт, сыт по горло... Теперь он пьет одно только пиво и может любить только немолодых. Что касается его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо ...но ...после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина» [285].**

Единственным автором, который выглядит современным и не утрачивает актуальности в современном мире, остается А. П. Чехов, который таким образом превращается из реального исторического лица в мифологическую фигуру:

«Нина
*Нынче – не могу.
Я чувствую призванье стать актрисой.
Ирина Николаевна обещала
Взглянуть. Я приготовила отрывок
Из Чехова. Он тоже мой любимый
Писатель. Как Тригорин» [285];*

«Тригорин
Чехов Антоша, вот, зовет на Сахалин

*С ним прокатиться. Думаю, поехать,
Развеять грусть-тоску. В Москве-то кисну» [285].*

Современность характеризуется как время, когда из всех медицинских профессий наиболее востребованной является профессия психиатра, что и побуждает Дорна сменить специализацию – «был акушером, стал зубным», а затем и психиатром. Современность – время жесткой конкуренции, в том числе и в области искусства, что заставляет Треплева, встретив талантливого молодого автора, дать отрицательную оценку его творчеству и отказать в рекомендации, т. к. «*Олимп <...> маленький, а претендентов – Большие толпы...*» [285].

В ремейке отчетливо угадывается шекспировская реминисценция «Мир расшатался» – «*А мир посуровел*» [285].

Сравнение реального автора пьесы и персонажа, занимающегося писательством, превращает фигуру А. Чехова в культурный миф, где читательская рецепция драматурга становится предметом оценки в художественном произведении.

Снижается символическая наполненность образа «чайки». У Чехова мертвая убитая белая птица – образ поэтический, в ремейке вместо одной птицы возникает образ стаи. Чайки у У. Спирошека – мещане от искусства, аналог человеческой толпы.

Обращение к классическим текстам вызвано несколькими причинами, одной из которых является деформация системы ценностей в современном обществе. Это и констатирует Тригорин в первом акте ремейка:

«Тригорин

А кто теперь не циник? Время нынче

Такое. Век кончается, а с ним –

Его мораль. Наступит новый – может,

Вернется всё? Пока ж, на переломе...» [285].

В ремейке У. Спирошека деконструкции подвергается сюжет претекста и содержательная наполненность образов. Убийство Ниной Заречной Тригорина заставляет сделать печальный вывод: в современном мире побеждает система ценностей обывателей. Треплев остается жив, т. к. он изначально принадлежал к миру «чаек».

Таким образом, в ремейках Б. Акунина и У. Спирошека очевидной остается связь с претекстом, знакомы и узнаваемы герои, что позволяет классифицировать эти произведения как ремейки-деконструкции.

В 2010 г. появляется очередной ремейк чеховской комедии. И хотя О. Богаев обозначил жанр пьесы «Вишневый ад Станиславского» как «Обычная история в одном действии», на самом деле эта пьеса представляет собой метатеатральный деструктивный ремейк, в котором присутствуют элементы фарса, «черного юмора» и абсурда.

Пьеса строится на разворачивании метафоры «режиссера в театре съели», подразумевающей сложные отношения в театральной труппе, вынудившие режиссера покинуть театр. Таким образом, автор актуализирует проблему искусства, его рецепции и ситуации вокруг него. Наблюдателями происходящего на сцене выступают А. П. Чехов и К. С. Станиславский, которые находятся «над дракой», наверху, на верхней галерее, рядом с ангелом-хранителем, и выступают судьями происходящего.

Драматург использует прием «театр в театре»: труппа готовит к премьере экспериментальную постановку чеховского «Вишневого сада», однако, по замыслу режиссера, актеры произносят текст задом наперед: *«Корнеев (играя Фирса). Ыт-хэ! Анетоден! Огечин ьсолатсо, огечин... От-икшулис у ябет утен... Ужелоп я...(Встает.) Ынзиж алишорп, онволс и ен лиж... (Бормочет.) Одолом-онелез! От-я ен ледялгоп... (Озабоченно вздыхает.) Диноел Чиердна, ьсобен, ьбуш ен ледан, в отьлап лахеоп! Янем орп улыбаз... (Встает с дивана, пятится задом.) Илахеу... Отрепаз»* [41].

Таким образом, в ремейке используется оригинальным образом преподнесенная такая форма интертекста, как цитация.

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. Его инициалы совпадают с инициалами К. С. Станиславского. Фамилия режиссера, взявшего в труппу театра 40 лет назад актрису Шашкину, – Кафрос, созвучна фамилии известного режиссера А. В. Эфроса, многие годы возглавлявшего Московский театр им. Ленинского комсомола, Театр на Малой Бронной и Театр на Таганке после ухода из него Ю. Любимова. Известно также, что отношения режиссера с труппами театров в 80-ые-90-ые годы складывались непросто. Остальные фамилии режиссеров, «съеденных» труппой, также реминисцентны: *«Р е ж и с с е р. А Нелюбов, а Верецагин? А Фейшиц? А Роман Фитюк?»* [41]. В реплике угадываются фамилии Ю. Любимова, Л. Хейфица, Р. Виктюка. С первых реплик возникает вопрос режиссерской интерпретации известной комедии: музыкальным сопровождением служит «Лакримоза» Моцарта, реквизитом – чучело А. Чехова, для Фирса на сцене готовят гильотину, а текст самой комедии актеры должны произносить задом наперед.

В ремейке дается оценка творчеству драматурга: *«Р е ж и с с е р. Его тексты – как письма древних шумеров, их надо открыть и подвергнуть полной... как бы проще сказать... квази-дешифровки. Поймите, дорогие мои... Если есть загробная жизнь, то можно представить, как страдает там Чехов! Вроде великий писатель, а он так и не понят никем! Как жаль, что мы не имеем возможности лично встретиться с ним, он бы многое нам открыл...»* [41]. Очередной режиссер, таким образом, признается в собственном творческом бессилии и предпринимает попытку

скрыть его под яркой, оригинальной формой, цель которой – привлечь публику эпатажем.

«Однако какой бы из способов ретрансляции классики не выбирал Олег Богаев, главным остается тот факт, что это не попытка стать популярным при помощи знакомых всем текстов и уж тем более это не факт невозможности создания собственного произведения, хотя данный факт активно бытует в массовом сознании, а попытка при помощи образцов взглянуть на нашу сегодняшнюю действительность, попытка проследить путь развития русской души или наоборот убеждение в неизменности внутренней доминанты русского человека» [95].

Драматург обыгрывает название известной комедии, деконструировав его для собственного ремейка и подвергнув, таким образом, классику процессу десакрализации: «Словосочетание «Вишневый сад», ставшее уже нарицательным в коллективной памяти не только в семантическом аспекте как «потерянный рай», но уже и в прагматическом – как «классическая пьеса», то есть некий «канон», Олег Богаев подвергает деконструкции: «Вишневый сад» в пьесе превращается сначала в «Вишневый зад», а потом в “Вишневый ад”» [95].

О. Богаев использует приемы «черного юмора» и абсурда, фарсовые элементы. Актеры на сцене убивают и съедают режиссера (как выясняется позже, тринадцатого по счету), однако когда через определенное время он оживет и продолжит репетицию, то очередная его смерть в финале поставит под сомнение истинность происходящего. Литературная критика назвала эту пьесу «черной сказкой»: «Метафора «съеденный режиссер» у него вовсе не метафора, а самая что ни на есть реальность. <...> Его раздражают ни на секунду не перестающие играть «актёрские стаи». Но также высмеивает он и образ режиссёра – экспериментатора, выворачивающего всё наизнанку, заставляющего артистов, в буквальном смысле, говорить чеховский текст наоборот. Так и получается, что

единственной светлой и невиновной стороной в данном треугольнике остаётся драматург, но он, увы, за кадром» [10, с 1].

Литературным мифом в контексте рубежа столетий становится не только текст классического произведения, но и фигура биографического автора. Комбинирование событий художественного текста с фактами жизни писателя расширяет художественные возможности современных драматургов, актуализирует интерес к классической литературе и переводит текст-первоисточник в категорию культурного мифа.

2.3.2.3. «Гоголевский текст»

Н. Гоголь является трансдискурсивным автором исключительно в русском национальном сознании. В зарубежной литературе отсутствуют ремейки на основе его претестов.

Н. В. Гоголь, как точно подметила М. А. Цыпуштанова, – «не поддающийся исчерпывающей интерпретации символ» [320, с. 43]. «Гоголевский текст» в литературе рубежа тысячелетий превратился в целый комплекс уникальных явлений.

Претекстами для современных ремейков на основе произведений Н. В. Гоголя чаще всего выступают его прозаические произведения. Драматургам приходится адаптировать эпические претексты к жанру иного литературного рода – драме. Существенную роль в формировании авторской концепции играет процесс эпизации драмы, который можно наблюдать в каждом из драматургических ремейков на основе гоголевских претекстов. Эти первоисточники, по мнению М. А. Цыпуштановой, – «энергетически сильные, сквозь призму которых так ясно просматриваются надломленность и неустойчивость, «вывихи» нового времени» [320, с. 43]. Драматургический ремейк всегда будет связан с авторским взглядом на значимость событий и их отбором. Именно так

можно проследить авторскую рецепцию ремейкером классики, его отношение к ней.

Драма по своей сути исключает наррацию: ремарка не может быть слишком большой. Поэтому драматург-ремейкер сосредотачивает внимание исключительно на событийном ряде и диалогах, иногда представляющих цитаты претекста и строящиеся по образцу центона. Оригинальность в данном случае будет заключаться в возможности комбинации известных событий и образов, в иной интерпретации мотивов их поступков, в скрытой рецепции классического текста.

Одними из ранних ремейков «Гоголевского текста» в новейшей русской драматургии являются парафразы Н. Садур. В 1985-86 гг. драматургом был создан ремейк «Панночка», претекстом для которого послужила повесть «Вий» из цикла «Миргород», в 1993-98 гг. была написана пьеса «Брат Чичиков» – ремейк поэмы «Мертвые души».

Пьеса «Панночка» состоит из двух действий, разделенных на картины: первое действие включает четыре картины, второе – три. В ремейке сохраняется фабула претекста. Заголовки к картинам первого действия («Козаки», «Скачки», «Люди днем», «Ночь») презентуют дневной мир, живое; названия картин второго действия («С живыми», «Прощание», «Бой») – ночной, переход к потустороннему, мертвому. Образ Хома связывает оба мира. Не случайно после второй ночи Хома возвращается «обмерзлым», окаменевшим. И если женская сила Хвеськи смогла вернуть его в реальный мир после первой ночи, то в следующий раз даже сила Спирида не может спасти Философа от смерти.

Н. Садур, с одной стороны, свободно обращается с претекстом, с другой стороны, бережно цитирует фрагменты первоисточника. В пьесе «Панночка» воспроизводится рассказ о Шепчихе, закусанной до смерти ведьмой-панночкой. Но драматург передоверяет рассказ Явтуху. В ремейке

сохраняется диалектное написание слова «козак» – так же, как в повестях Н. Гоголя.

Следуя принципам драмы как литературного рода, Н. Садур сокращает количество персонажей до шести. В тексте ремейка изначально обнаруживается противостояние мужского и женского начал («*Все бабы – ведьмы*»). Образы трех разновозрастных козаков обобщаются в единый символ «идеального» мужчины: «*Явтух, старый козак. Спирид, козак средних лет. Дорош, молодой козак*» [260, с. 230]. Но ни один из них не способен не только решиться на бой со злом, но и быть причастным к организации противостояния: собирая Философа в первый раз в церковь для совершения обряда отпевания Панночки, каждый из них жертвует частью одежды, символически обозначая свое согласие поделиться частью жизни, силой. Но перед последней ночью из страха каждый предательски заберет у Философа подаренную вещь. Хома оказывается одиноким перед злом, что наводит на мысль о причине неискоренимости его в мире из-за человеческой разобщенности и трусости.

Можно согласиться с мнением О. В. Семеницкой: «Если у Гоголя в повести в процессе противостояния Философа и враждебных ему темных сил на первый план выходят трагедия мировоззрения героя, раскол, развоение в сознании, отсутствие своего пути, своего нравственного пространства, которое не дает себя подавить, то в пьесе Н. Садур внимание сосредоточено именно на ситуации противостояния героя и миропорядка, где герой оказывается одинок, взаимодействуя со злом мира. Одиночество, покинутость героя в пьесе принципиально важно. Это не положение обособленности, о котором можно говорить применительно к персонажу Гоголя. У Садур герой находится в ситуации осознания себя и выбора поступка, причем ответственность за выбор целиком ложится на героя, так как от этого зависит судьба всего живого» [264].

Но путь Философа в ремейке связан не только с собственным становлением как личности, ответственной за весь мир, но и формированием его веры. В начале пьесы вера героя непрочна: *«Ибо разумом своим человек от ведьмы огражден»* [260, с. 238]. Но когда разум оказывается бессильным объяснить присутствие в мире таинственного и неспособным избавить от страха перед ним, остается только вера, к которой и приходит Философ в конце пьесы:

«Пар уже клубится высоко и густо. Философ стоит с закрытыми глазами. И ясно сиден только Лик Младенца.

(Философу, нежно). Погляди на меня.

Философ. Не погляжу. Именем Пресветлого Младенца Иисуса я защищен от тебя.

Панночка. Погляди на меня.

Философ. Нет!

И тут же глянул. В тот же миг Панночка прыгнула к нему и впилаь. Но и сама «обрезалась» об «заслон». (Как бы бьется стекло). Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшалая, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками» [260, с. 294].

«Пьеса «Панночка» является примером удивительной органики взаимодействия двух текстов, результатом творческого диалога между классиком и писателем нового времени. Это как раз тот случай, когда при инсценировке традиционного текста происходит не прямолинейное осовременивание классики, а напротив, очевидное приращение новых смыслов» [264].

Пьеса О. Богаева «Башмачкин» (2003) – ремейк повести Н. В. Гоголя «Шинель». Пространство пьес ремейкера «рождается из причудливо сочетания узнаваемой (зачастую безысходной) реальности с

фантасмагорией и абсурдным вымыслом» (Е. Е. Шлейникова) [339]. Сознание героя объединяет все виды пространства текста. Одиночество доминирует в художественном мире О. Богаева. Персонажей его пьес можно отнести к типу социально-экзистенциальных героев, философия существования которых, «выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремление справиться с бременем своей судьбы, преодолении страха, одиночества и заброшенности» [339].

Особое место среди персонажей пьес Богаева занимает образ «маленького человека». А. А. Шлейникова отмечает: «Моделируя фигуры своих героев, автор следует классической типологической триаде «социальное – личностное – авторское» [339]. Персонажи имеют низкий социальный статус. Они чувствуют несправедливость по отношению к себе и пытаются доказать свое право на жизнь в обществе любыми возможными средствами. Из-за невозможности что-то изменить они живут в своих снах, фантазиях, воспоминаниях на границе с безумием.

Система конфликтов в ремейке О. Богаева имеет две составляющие – внешнюю и внутреннюю: «Внешнее действие, как правило, лишено напряженной интриги, отличается ослабленным сюжетным развитием и направлено на решение достаточно схематичной социально-бытовой коллизии. Внутренний (основной) конфликт, в свою очередь, вырастает из оппозиции «человек/мир» в контексте глубинного одиночества личности. Его разрешение в силу экзистенциальной специфики коллизии невозможно» [339].

Ремейкер сохраняет ряд особенностей претекста: место действия (Санкт-Петербург), время, отдельные события сюжета (нападение преступников, болезнь и смерть Башмачкина), но сокращает количество персонажей до одного главного героя. Сюжетная линия ремейка выстраивается от момента похищения шинели до смерти Башмачкина. Фантастический элемент усиливается за счет одушевления, знакомого

читателю /зрителю по повести «Нос» и метаморфозы – Шинель не только оживает, но и начинает искать своего владельца. Текст Богаева представляет собой вариацию тех событий, которые могли остаться за пределами сюжета повести Н. В. Гоголя. П. Руднев определяет жанр ремейка как сиквел, но признает, что «Это не исключает использования автором таких способов «переделки », как римейк-мотив, римейк-контаминацией и римейк-стеб, предло предложенных другими исследователями» [258].

Ремейкер рассматривает произведение Гоголя как «предтечу экзистенциалистского мировоззрения» (по мнению А. Шлейниковой) [339]. Для него главной является не столько тема «маленького человека», сколько «человек вообще и его извечная судьба в мире, судьба человека, обреченно на одиночество, на извечный поиски опоры в хаосе своего существования» [339]. В своем произведении он актуализирует эту тему «в контексте эстетики драмы абсурда, в фокусе которой и рассматривается история Башмачкина» [339]. Башмачкин – не только «маленький человек», но и «лишний человек», который не может найти свое место в жизни. Этим обусловлено его одиночество. Шинель, которую он получил ценой ограничений и страданий, становится его единственным другом, помощником и опорой в этом мире.

Литературная природа главного образа обусловила художественные особенности произведения в целом. А. А. Шлейникова считает, что «в обращении Богаева к «Шинели» как основе образной системы «Башмачкина» проявляется принцип восприятия мира как текста: пространство повести Гоголя (и всего «петербургского цикла») выступает по отношению к пьесе Богаева как некая «объективная »реальность» [339]. Некоторые события остались «за кадром», но «искушенные» читатели обладают для понимания прецедентными знаниями.

Моделируя образ Башмачкина, Богаев не создал нового героя. Хрестоматийная основа является одной из главных особенностей персонажа. В сознании масс имя «Башмачкин» означает классический тип «маленького человека», поэтому для него не требуется дополнительная характеристика. Но по-новому интерпретирует образ: в ремейке появляется «мотив двойничества» (по словам А. А. Шлейниковой) [339]. Автор реализует концепцию Н. Гоголя, видит в человеке две составляющие: внутреннюю и внешнюю. Главными героями ремейка являются Акакий Акакиевич и Шинель. В контексте пьесы развод Башмачкина с Шинелью «одновременно соединяет в себе такие мотивы, как потеря самоидентификации, распад личности, нарушение связей с миром» [339]. Подобная трагедия ожидает и героя ремейка «ОбломовFF». Но если в повести Н. Гоголя герой умирает, не «обозначив своего существования», то в ремейке Акакий Акакиевич воспроизводит утраченное единство в мире своих иллюзий. Таким образом подчеркивается противостояние, характерное для абсурдистской эстетики – бытие и ничто, конфликт человека с равнодушным миром. Только через Шинель герой осознает себя человеком и индивидуальностью.

Ремейкер рассчитывает на избыточность знаний реципиентов и полагается на сохранившееся в их сознании чувство несправедливости по отношению к герою Н. Гоголя, знает, что читатели помнят об этих событиях. Полемизируя с прецедентным автором, он восстанавливает справедливость, которая в претексте могла восторжествовать только в фантастическом эпилоге: все, к кому попадает Шинель, умирают по разным причинам. И если в «Шинели» удивляет жестокость людей по отношению к Башмачкину, то в «Башмачкине» читателя / зрителя поражает жестокость смертей собственников Шинели. Смерть тех, кто насильно отбирает шинель, кажется справедливой, а смерть людей, к которым шинель попадает случайно, пугает. Шинель мстит всем, не

учитывая обстоятельства. Таким образом, в ремейке происходит подмена героев: на первый план выступает второстепенный персонаж, главный герой отодвигается на второй. Подобный прием можно наблюдать в ремейке Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», А. Неболита «Гамлет-2».

Шинель в ремейке – это внутреннее отражение Башмачкина. Это две части одного целого (Башмачкин и Шинель), которые стремятся снова стать одним. Шинель слепо ищет Башмачкина, убивая всех на своем пути, а Башмачкин не может думать ни о чем другом: *«Башмачкин (лежит, дрожит от озноба, весь в поту). Шинель ... шинель ... шинель ... (зовёт.) А-а-а-а-а-а-а...»* [40]. Встреча героев – это есть трагедия целостности, обретения гармонии личности, о чем свидетельствует счастливое выражение лица героя после смерти: *«Разбивается оконное стекло, комната наполняется холодным, промёрзшим воздухом. В комнату влетает Шинель. Все расступаются. Шинель останавливается перед неподвижно лежащих Башмачкиным. На лице Башмачкина застывшая улыбка»*[40]. В претексте Акакий Акакиевич умирает в страданиях, от ощущения несправедливости и жестокости окружающего мира. В ремейке он умирает счастливым, с чувством установленной справедливости и радостью от того, что Шинель его нашла. Остается ощущение оптимизма и спокойствия.

Особую роль в ремейке О. Богаева играет топос, который участвует в формировании «городского» сверткста. Это влияние, как отмечает Н. Е. Меднис, двойное – «с одной стороны, Петербург, самый европейский город России, предстает <...>наиболее рационализированным из всех российских городов, с другой, «в самой этой «умышленности» много исходно иррационального, проявившегося в изначальном противоречии замысла Петра и формы его осуществления, противоречии, многое определившем в русском Петербургском тексте»[219].

В. Н. Топоров выделяет ряд существенных черт этого текста. Особое внимание он уделяет метафизике. «Ни к одному городу в России не было обращено столько проклятий, хулы, обличений, поношений, упреков, обид, сожалений, плачей, разочарований, сколько к Петербургу, и Петербургский текст исключительно богат широчайшим кругом представителей этого «отрицательного» отношения к городу, отнюдь не исключающего (а часто и предполагающего) преданность и любовь» [294, с. 57].

В результате сформировался мотив «несовместимости этого города с мыслящим и чувствующим человеком, невозможность жизни в Петербурге» (В. Н. Топоров) [294, с. 59]. Это означает ощущение того, что город несет погибель, ощущение миража, которое ведет к блужданиям и ошибкам. Формируется представление о Петербурге как о городе-лабиринте, полном опасностей, что в воображении людей означает поиск пути. Многие мотивы текста связаны с водной стихией: туман, дождь, сырость, снег. Это создает специфическую ауру города, холодного, темного, в котором нет места теплу и свету.

Таким образом, в тексте сопрягаются природный и культурный комплексы. «Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры», как пишет В. Н. Топоров «возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. И призрачный и

прозрачный – два очень важных определения не только «физической», «атмосферной» характеристики города в Петербургском тексте, обладающих высокой частотностью, но и как узрение его духовной, метафизической сути, прикасание к ней» [294, с. 60].

Особое место в тексте занимает сон, который является формой видения мира. В нем герои видят знаки, пророчества, ужасы. После снов они меняют свои мысли и намерения. Как отмечает Н. Е. Меднис, «сны в Петербурге и о Петербурге отличаются необыкновенным единством содержательных и формальных черт, полностью отвечающих признакам «Петербургского текста» [219].

Эти признак обнаруживается в ремейке О. Богаева «Башмачкин»: «*Пустынная площадь. Полумрак*» [40]. Атмосфера опасности сближает оба текста – ремейк и его претекст. Эта картина ассоциируется с опасностью и преступлениями: «...приставили к лицу Акакия Акакиевича огромный кулак», «*Сильный удар в лицо. Акакий Акакиевич падает назад, второй подхватывает его, толкает в спину, Акакий Акакиевич натывается на кулак первого*»(О. Богаев) [40], «Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: «*А вот только крикни!*» Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка поленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал» (Н. В. Гоголь) [85].

«Гоголевский текст» в русской драматургии считается одним из самых востребованных первоисточников для ремейкеров. Одним из таких драматургов можно считать Н. Коляду, особым уровнем работы с «чужим словом» в драматургии которого становится освоение прецедентных текстов с точки зрения традиции.

Проблема традиции лежит в русле ключевых вопросов современного литературоведения. Проблему влияния традиции в свое время

рассматривали все крупные отечественные ученые, занимавшиеся изучением литературного процесса: М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, А. Н. Веселовский, С. С. Аверенцев, Д. С. Лихачев и др. Однако уровень научного осмысления проблемы литературной преемственности по-прежнему остается одним из насущных вопросов современной литературной теории, поставленных перед ней самой художественной практикой.

Говоря о творчестве Н. Коляды, следует отметить несколько уровней освоения «чужого слова» в его творчестве. Первый уровень – соотнесенность слов персонажей со словесными массивами различных культурно-знаковых систем, где «чужое слово» выступает воплощением заштампованного сознания героев. Оно приобретает характер сборных цитат крайне разнородных культурных кодов. Вторым уровнем освоения «чужого текста» в творчестве Н. В. Коляды становится текст как ремейк. Драматург обращается к жанру ремейка в таких пьесах, как «Коробочка», «Старосветские помещики», «Золушка», «Карлсон опять прилетел», «Селестина», «Недотыкомка», «Мадам Роза» и др. Основным принципом моделирования действительности в приведенных пьесах выступает игровой характер отношений между внутренним героем произведения и интертекстовой реальностью. Стоит заметить, что целые абзацы художественного текста составлены из иронически обыгрываемых цитат. Однако, «чужой текст» в данном случае – повод для выражения авторской философии.

Вышесказанное справедливо и по отношению к пьесе Н. Коляды «Старосветские помещики», написанной по мотивам повести Н. В. Гоголя. В повести Н. В. Гоголя перед нами открывается «старосветский мирок», где соединились скромность, уединение, живописность, исполнение всех желаний, сад, наполненный фруктовыми деревьями, а жизнь «*так тиха, так тиха...*». И даже дождь в этом саду «прекрасный», он «роскошно»

шумит, и радуга *«в виде свода... светит матовыми семью цветами»*. А главное – сами хозяева этого уголка, на лицах которых *«всегда написана такая доброта, такое радушие и чистосердечие»*. По этим лицам можно *«читать всю их жизнь, ясную, спокойную жизнь»*. В этом мире нет *«неспокойных порождений злого духа, возмущающих мир»*. Он вращается на любви двух скромных старосветских помещиков – Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны.

Вся повесть Н. В. Гоголя проникнута иронией. *«Нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь. Они никогда не говорили друг другу «ты», но всегда «вы»: «Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?» – «Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я» [153, с. 52]*. Мир старосветских помещиков наполнен чудесами. Здесь и неисчерпаемое изобилие, которое никак не могут растащить приказчик и Войт, или съесть свиньи, воробьи и вороны, и райский *«ковёр перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц»*, и чудесная комната Пульхерии Ивановны с сундуками, ящиками, ящичками и сундучками, и, конечно, замечательные поющие двери. Весь этот мир держится, вращается, пока его хозяева живы. Как только они умирают – он рушится, остается лишь только то, что *«не превышает всем оптом своим цены одного рубля» [153, с. 52]*.

Кроме этого, в «Старосветских помещиках» прослеживается высмеивание Н. Гоголем ничтожной животной жизни обитателей помещичьих гнезд, которая сводится только к физиологическим отправлениям. Автор разоблачает нелепую бессмысленность такой жизни, *«где ни одно желание не перелетает за частокол двора»*. Изображая «добрых старичков», никчемных обывателей Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, их умственное убожество, обжорство, кулинарные интересы, которые возобладали над всеми прочими человеческими потребностями, писатель всем существом подлинного гуманиста

протестует против того общественного строя, который калечит, уродует человека. Центральная мысль «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя – животный процесс поглотил человека в условиях паразитического образа жизни. Повесть автора является глубоким раздумьем писателя над вопросами современной жизни, над причинами этой страшной пустоты человеческого существования.

Таким образом, беря во внимание вышесказанное, невольно вспоминается утверждение А. С. Пушкина, что история жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны «заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления» [34]. Н. В. Станкевич в письме к одному из своих друзей писал: «Прочел одну повесть из Гоголева «Миргорода» – это прелесть! («Старомодные помещики», так, кажется, она названа). Прочти! Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни» [34].

В. Г. Белинский отмечал, что Н. Гоголь нашел поэзию в прозе жизни – в «пошлой и нелепой» жизни старосветских помещиков: «И боже мой, какую глубокую и могучую поэзию нашел он тут!..» [34].

В своей пьесе Н. Коляда пересматривает некоторые смысло- и структурообразующие принципы поэтики Н. В. Гоголя – «общей ситуации» и «миражной интриги». Н. Коляда выбирает личную ситуацию в качестве сюжетной и таким образом формирует «общую ситуацию». У Н. Гоголя «общая ситуация» являлась одним из доминирующих принципов художественной системы.

В русской драматургии Н. В. Гоголь впервые использовал художественный принцип выбора современных национально характерных героев и объединения их в актуальной сюжетной ситуации, что последовательно реализовывал в своем драматическом творчестве. В своих произведениях писатель воссоздавал общую вневременную ситуацию, связанную с жизнью человека и его психологией. Следовательно,

важнейшей чертой художественного почерка Н. В. Гоголя являлась организация драматического произведения на основе общей ситуации, где «стремление к максимальной широте изображения совмещается с его округлением, ограничением; “всё” выступает в “одном”» [34].

Координация всего художественного целого у Гоголя проявляется на следующих уровнях. На уровне сюжета он выбирал жизненную, актуальную современную ситуацию, которая была бы понятна и близка всем. На идейно-философском уровне произведения у Н. В. Гоголя общая ситуация проявляется как отражение квинтэссенции бытия человека и состояния общества на данном историческом этапе. Посредством особенностей художественной мысли, мироощущения определялось стремление к универсальности изображаемых событий. Он остро чувствовал «страшное раздробление» людей в современную эпоху, их «прогрессирующее отчуждение» друг от друга. «Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве. <...> Важно подчеркнуть главную установку Гоголя – выявить единую, всеохватывающую закономерность исторического развития» [34]. В художественном целом должно отразиться «целое» жизни. Так преломляется гоголевская идея объединения, спасения распадающегося мира цельностью художественного произведения.

Возвращаясь к пьесе «Старосветские помещики» Н. В. Коляды, стоит заметить, что по утверждению драматурга, отправная идея его произведения возникла на основе взаимоотношений его родителей: «Пьесу по «Старосветским помещикам» я написал по просьбе Лии Ахеджаковой. Вряд ли я решился бы делать такую пьесу, если бы не Лия. Она была в простое, попросила меня посмотреть эту повесть Н. В. Гоголя, и, поскольку я Лию очень люблю и много лет мы с ней дружим, я решил сделать ей такой подарок – тем более, что приближался юбилей Лии.

Сидел на даче и мучился, складывал слова в пьесу до тех пор, пока не понял вдруг, что не про Пульхерию Ивановну писать надо и про Афанасия Ивановича, а про моих родителей. И, поскольку я такой «казах-эпосник» и мне надо писать – «что вижу, то пою», то работа пошла очень легко и всё сразу стало понятно. Там есть ремарка от меня о маме – «Мама, не умирай» – это главное, что я хотел сказать в пьесе. О маме, о папе, об их любви» [153, с. 214].

Ремейкер выбирает в качестве главного события личную ситуацию и формирует на ее основе «общую ситуацию». При этом Н. Коляда воспроизводит в пьесе ситуацию, с помощью которой можно обнажить жизнь рядового зрителя, показать «общий кризис» (Н. Гоголь), прочно связать изображаемое на сцене с тем, что происходит за ее пределами, художественно объединив героев и зрителей.

Аллюзивность в пьесе распространяется шире собственно прототекста «Старосветских помещиков». Обращение автора к личным переживаниям (*«Мама моя, не умирай!!!! Никогда не умирай, мама!!!! Если ты умрешь, то умрёт всё, всё, всё, что было у меня, умрёт моё детство, умрёт наш старенький дом, не умирай, мама, не умирай, прошу тебя, не умирай, мама, не умирай никогда...»* [153, с. 216]) превращает событие смерти Пульхерии Ивановны в значимый маркированный факт, обращающий на себя внимание и акцентирующий сходство, родство, соседство автора и героев: *«Нет Пульхерии Ивановны. Умерла она. Нет яблони и ковра под ней, нет гуся, пьющего спокойно из деревянного корытца воду, нет частокола со связками сушеных груш и яблок и проветривающихся ковров, нет дерева, под которым стоял воз с дынями... Нет ничего. Всё исчезло»* [153, с. 217].

Н. Коляда сценически воплощает миф о вечном, о вечной любви. Помещичий быт с его уютом, укоренелым укладом, традициями, бесконечными трапезами и чаепитиями, съестными припасами и

сушеными травами являются свидетелями, ежедневным, неизменным окружением большой, долгой любви. Главные герои пьесы в своих домашних смешных и добрых хлопотах кажутся беззащитными детьми. Грустна, пронзительна и где-то трагична их любовь – беззаветная, преданная, нежная, страдающая от неотвратимости умирания всего живого, но продолжающаяся и после смерти.

Повесть Н. Гоголя привлекла Н. Коляду яркостью характеров, созданных писателем, сочностью языка, который драматургом мастерски «обыгран»: *«Ходит по саду, под испанскими дулями, под яблонями Гоголь, в платье (да, да, в том самом, ну, в сереньком, в том, что с небольшими цветочками по коричневому полю). Ходит Гоголь по саду с колотушкой, стучит в неё, воров или нечистую силу от счастья Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича отгоняет, ходит и плачет...»* [153, с. 211].

В начале пьесы драматург подготавливает читателей к игре со словом и его разными контекстами. Автор претекста становится в данной пьесе центральным героем, одновременно своим и чужим в тексте ремейка: *«ГОСТЬ, он же – НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ»* [153, с. 203].

Следует обратить внимание на систему образов в пьесе Н. Коляды. Наблюдается непосредственное включение автора претекста в систему персонажей. Прямое авторское присутствие, характер ремарок, содержащий субъективную оценку (*«И цветы, бумажные цветы, все почему-то белые, их так много вдруг появилось»* [153, с. 218]) типизируют и обобщают ситуацию, превращая личное («моя мама») в коллективное («помрут все»), уравнивая индивидуальное («я») и массовое («они»), выводя конкретное происшествие (смерть главной героини) на уровень универсального («жизнь так устроена»). Другими словами, субъективно-индивидуальное становится средством выражения обобщенно-типического, частное и личное выражает обыденное и распространенное.

Особое внимание акцентируется в пьесе на образе Гостя-Гоголя. С одной стороны, упоминание имени писателя – прямая атрибутивная аллюзия. Однако автор «Старосветских помещиков» не просто называется в пьесе, он включен в список действующих лиц, что, в свою очередь, является средством остранения от исходного произведения, которое как бы отделяется и отдалается от своего создателя, обретая дополнительные смыслы.

В первом действии пьесы Н. Коляды Гоголь появляется как портрет, напрямую с персонажами пьесы не контактирующий. Однако во втором действии происходит «оживление» писателя. Он постоянно находится рядом с Пульхерией Ивановной и Афанасием Ивановичем. Он сидит с ними за одним столом, *«так в платье и с хлопушкой в руках и сидит, но никто на это внимания не обращает»*, *«ходит по саду с колотушкой, стучит в неё»* » [153, с. 218]. Таким образом, можно сделать вывод, что в пьесе Н. Коляды происходит семантически значимое расширение образа: от Гоголя-писателя к Гоголю-личности. Все это позволяет предположить глубокую «укорененность» Н. В. Гоголя во внутреннем мире Н. Коляды, превращение фигуры классика в литературный миф для современных авторов. Кроме того, Н. Гоголь в ремейке остается фигурой созерцательной, остраненной, «чужим»: он присутствует в тексте, но никак не вмешивается в происходящее.

Говоря о композиции пьесы, следует отметить, что в ее основу положен принцип алогизма (принцип «вложенной конструкции»). Все происходящее рассматривается не с позиции Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, а с точки зрения Гостя-Гоголя.

В «Старосветских помещиках» наблюдается использование Н. Колядой стилизованных форм, традиционных для гоголевской художественной системы. Подобно произведениям Н. Гоголя, в пьесе Н. Коляды всё балансирует на грани естественности и бутафории: на

портретах в доме героев изображены *«серенькая кошечка, герцогиня Лавальер (фаворитка Людовика XIV, обпачканная мухами), Пётр Третий <...> Ничипор (приказчик), девка, Гость-Гоголь, священник <...> нищенка, дальний родственник (наследник поместья, страшный реформатор), заседатель, штабс-капитан, Войт. Портреты висят на стенах и к происходящему никакого почти отношения не имеют»* [153, с. 212]. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна спят на перинах, настолько высоких, что *«если они проснутся и сядут, то обязательно головой за потолок заденут, голову в побелке вымажут»*, по дому и по саду постоянно ходит Гость-Гоголь, рыдает и *«лупит хлопущей мух»* [153, с. 212].

Также, пьесу Н. Коляды и повесть Н. Гоголя роднят сочетания несочетаемого, компиляции разнородных частей, по принципу которых построены не только предметные образы (портреты, похожие на гробики, Гость-Гоголь с мухобойкой), но и сюжетные ходы: постоянное «вмешательство» снов героев в непосредственное действие пьесы, присутствие Гостя-автора, элементы фантастики (*«...ножки их кроватей поехали вниз, вниз, вниз, стали меньше, совсем кровати сделались низко. Весь дом заполнился белыми бумажными цветами – страшными, мёртвыми, они везде – на портретах, на кроватях...»* [153, с. 213]).

В ремейке Н. В. Коляды воплощается в полной мере дух гоголевского творчества, где переплелись патетика и задушевный лиризм, глубокая грусть и раскованный смех. Стиль гротеска, который чаще всего обслуживает жанр трагикомедии, делает произведение родственным гоголевскому смеху «сквозь слезы»:

«ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. *<...> Я знаю, что я этим летом умру: смерть моя уже приходила за мною, только что...*

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Бог знает, что вы говорите, Пульхерия Ивановна! (Смеётся.) Послушайте, послушайте, что я скажу! Нэма на свитэ краще птыци, як жарэна копчёна ковбаса! (Помолчал.) <...>

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. Я прошу вас, Афанасий Иванович, чтобы вы исполнили мою волю. Когда я умру, похороните меня возле церковной ограды. <...> Платье наденьте на меня серенькое, то, что с небольшими цветочками по коричневому полю. Атласного платья, что с малиновыми полосками, не надевайте на меня: мертвой уже не нужно платье. На что оно ей? А вам оно пригодится: из него сошьете парадный халат – на случай, когда приедут гости, чтобы можно было прилично показаться и принять их.

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Бог знает что вы говорите, Пульхерия Ивановна! <...> Спатыньки, кушинькаты, баиньки, плямкотеть, с глузду, нахабушка, ноженьки, ноженьки, ню, ню, ню?» [153, с. 219].

Примечательным также является тот факт, что в этом самом сереньком платье «с небольшими цветочками по коричневому полю» появляется и Гость-Гоголь.

Тем не менее, при всей иронической вторичности текста в пьесе присутствует неподдельное драматическое переживание общей ситуации. Не только герой, но и Гость-Гоголь, и ключница Евдоха ощущают трагедию произошедшего, в полной мере осознают утрату гармонии: «Ходит по дому [Афанасий Иванович], а Евдоха и Гоголь сзади, за платье цепляются, воют оба» [153, с. 220].

Ремейкер прибегает к дословному цитированию и реминисценциям. Цитата, как считал В. В. Виноградов, как бы замещает, или концентрирует сложный образ, воплощенный в художественном произведении. Так, после трогательной смыслообразующей ремарки про маму, составившей основу всего произведения, следует прямая цитата из Н. Гоголя: «**АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ.** Так вот это вы уже и погребли ее! Зачем?!.. (Он

*остановился и не закончил своей речи.)» [153, с. 222]. Происходит углубление и расширение смысла текста. Цитата позволяет драматургу вывести сюжет на экзистенциальный уровень, задуматься о смысле бытия: **«АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. А зачем она [жизнь] так устроена? Зачем мы жили тогда? Чтобы помереть и – всё? Зачем будут жить те, что после нас? Чтобы помереть?»** [153, с. 223].*

В ремейке Н. Коляды «Старосветские помещики» выделяют следующие мотивы: времени, любви, сна и смерти. В произведениях Н. Гоголя все эти мотивы играют важную роль, т. к. определяют проблематику, схему разворачивания сюжета и хронотоп произведений классика. Н. Коляда не просто перенимает их, но и трансформирует, насыщает новым содержанием в соответствии с теми особенностями поэтики, которые драматург выбирает для создания своих пьес. Традиционное для произведений Н. В. Гоголя смешение реального и ирреального предопределяет наличие в пьесе пограничного явления, которое связывает сознательное и бессознательное для человека – состояние сна. Используя мотив сна, отсутствующий в одноименной повести Н. В. Гоголя, но типичный для гоголевских произведений, Н. Коляда задает направление развития действия, «программирует» фабулу. Сон героев, воплощаясь в реальность в конце произведения, становится связующим элементом действия. Кроме этого, данный мотив ассоциируется с эстетикой абсурда, к которой часто обращается драматург в своем творчестве.

Изменяется функционирование в пьесе мотива смерти. Никак не представленный в первой части, он становится ключевым во второй. Н. Коляда не просто сохраняет данный мотив в своей пьесе, но и усложняет его за счет увеличения числа деталей и образов, его составляющих. Это связано с поэтикой пьесы, которая отличается значительной степенью мистификации, и, следовательно, символизации.

Особенностью воплощения мотива времени является то, что он имеет непосредственное отношение не только к мистифическому содержанию пьесы и вмешательству фантастического в жизнь героев, но также он связан со спецификой пространственной организации драмы: в ночное время происходит разрушение незыблемых днем границ.

Пример смены семантического наполнения мотива видится в изменении мотива любви, который строится на сопряжении мотивов любви между мужчиной и женщиной и материнской любви. Указанная взаимосвязь объясняется сходством действия пьесы с личным жизненным опытом автора. Образ Пульхерии Ивановны ассоциируется с образом матери самого Н. Коляды, а значит, автобиографичность влияет на установление смысловых доминант, организует поэтику пьесы.

Обращение к «чужому слову» в пьесе часто связано с мотивом сна (использование сна как способа развития сюжета – одна из характерных черт поэтики Н. Гоголя). В пьесе сновидение предстает как состояние психики Гостя-Гоголя, характеризующееся возникновением зрительных картин, иллюзий: *«Тьфу, зараза. Ведь приснится же. Сон это был. Со-он. Сон»* [153, с. 224]. Центральный персонаж из ткани своих снов как бы «извлекает» призраки Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, которые становятся героями пьесы. Гоголь выходит из портретной рамки в комнату, «задыхается от духоты», «лупит хлопучкой мух», «плачет». И именно этот плач оказывается действием, которое лежит в основе начала пьесы. Именно от этого плача просыпается Пульхерия Ивановна.

Чтобы оттенить всю степень необычности воссозданного Гостем-Гоголем сна, Н. Коляда приводит в пьесе сжатую «энциклопедическую справку» о различных видах целебных растений, которые собирает героиня:

«ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. <...> *Адонис, горицвет весенний, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная,*

береза повислая, берёза пушистая, бессмертник песчаный...<...> горец змеиный, горец перечный, горец почечуйный, горец птичий, душица обыкновенная, жостер слабительный, <...> облепиха...

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. *Обыкновенная?*

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. *Нет, почему же? Просто облепиха. Вот одуванчик лекарственный, ольха клейкая, папоротник мужской или щитовник мужской, пастушья сумка обыкновенная, пижма обыкновенная, пион уклоняющийся...*

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. *Почему это он уклоняется, а? От чего?*

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. *...подорожник большой, <...> щавель конский...» [153, с. 225].*

Своеобразие использования символики сна в пьесе связано также с представлением о духовной деятельности. Сны воспринимаются как «эстетическая деятельность, возможно, самая древняя. Она обладает драматической формой, поскольку <...> мы сами – театр: и зрители, и актеры, и действие» [153, с. 226]. Таким образом, сон Гостя-Гоголя в пьесе не просто фантазия, зрительные образы и иллюзии. Это творческий процесс создания литературного произведения.

Более того, сон связан с «миражной интригой» [153, с. 227]. Сам факт сна обеспечивает пьесе карнавальный характер. Сон в пьесе представляется завораживающим, фантасмагоричным пространством, в котором, как в зеркале, отражена действительность.

Кроме этого, Н. Коляда осваивает карнавальную поэтику именно через творческий мир Н. В. Гоголя. Его пьесе близки амбивалетное осмысление действительности (комическое и высоколирическое); редкий дар конкретности, «зрительности» изображения; сплетение реального и фантастического (вбирающего в себя элементы фантасмагии и мистики); особый юмор; незаметный переход от фарса к трагическому («смех сквозь

слезы»); комедийные диалоги; использование формы сна как способа развития сюжета. То есть его пьесе близки черты пафоса и поэтики прозы писателя.

Можно прийти к заключению, что аллюзивная связь Н. Коляды с повестью Н. В. Гоголя прослеживается не только за счет текстовых совпадений, но и, прежде всего, через общность, распространяющуюся на область осознания себя творческой личностью. «Чужое слово» помогает драматургу выразить его представления о высшей норме человеческих отношений, вовлечь читателя в процесс создания художественного текста как полноправного его участника.

В ремейках Н. Коляды «Старосветские помещики» и «Коробочка» основным принципом моделирования действительности является игровой характер отношений между внутренним героем произведения и интертекстовой реальностью. Фрагменты ремейка составлены из иронически обыгрываемых цитат. Однако, «чужой текст» в данном случае – повод для выражения авторской позиции ремейкера и его диалога с трансдискурсивным автором.

В начале пьесы «Старосветские помещики» драматург подготавливает читателей к игре со словом и его разными контекстами. Драматург демонстрирует собственную рецепцию как гоголевского текста, так и личности писателя. Автор претекста превращается в ремейке в центрального героя.

С самого начала пьесы «Коробочка» ремейкер создает образ абсурдного мира, в котором действуют законы аномалий и отклонений, мир, в котором нарушена коммуникация (диалог героев хаотичен, каждый из героев погружен в себя, думает о своем, не слышит и не понимает собеседника). Диалоги между героями обозначают ситуацию изоляции и непонимания. Между персонажами завязывается разговор, но по существу он оказывается для каждого из них монологом, реплики героев звучат

параллельно, не выполняя коммуникативной функции. «Чужое слово» не только на языковом уровне вносит ощущение сумятицы, но и на содержательном уровне акцентирует алогизм жизни героев, обнаруживает недостаток лично-непосредственного общения. Изменилось заглавие произведения по сравнению с претекстом, что отражает авторское намерение изменить расстановку персонажей в знаковом пространстве пьесы, стремление подчеркнуть самостоятельную, новую трактовку, жанровую новизну произведения. Именно благодаря трансформации заглавия возрастает степень остранения от первоисточника. Н. Коляда на первое место выводит Настасью Петровну Коробочку, имя которой стало в истории русской культуры нарицательным, т. е. несет на себе отпечаток читательской и литературоведческой рецепции. «Гоголевский текст» в пьесе Н. Коляды «Коробочка» проявляется не только в системе образов, но также в композиции произведения.

Пьеса «Коробочка» – ремейк одного из эпизодов, развитие линии одной из героинь поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ремейкер не дает собственного определения жанра новой пьесы, ограничившись формулировкой «Пьеса в двух картинах по мотивам произведений Н. В. Гоголя».

С самого начала произведения Н. Коляда создает образ мира, в котором действуют законы аномалий и отклонений, диалог героев абсурден и хаотичен, каждый из героев погружен в себя, думает о своем, не слышит и не понимает собеседника:

«КОРОБОЧКА. Коллежская секретарша Настасья Петровна Коробочка.

ЧИЧИКОВ. Вы про мою брочку? Ох, не говорите. Коробочка, самая что ни на есть коробочка, право же – никуда не годится ... Вот ведь точно, как в той сказочке-небыличке говорится: «Моя лягушонка в коробочке едет-трясётся!».

КОРОБОЧКА. *Какая лягушонка?*

ЧИЧИКОВ. *Небыличка-сказочка такая.*

КОРОБОЧКА. *Отец, ты совсем, что ли, с дороги не в уме? Фамилия у меня такая: «Коробочка». Говорю: «Коробочка»! Коллежская секретарша я – Настасья Петровна Коробочка») [155].*

Диалоги между героями демонстрируют ситуацию изоляции и непонимания. Между персонажами завязывается разговор, но по существу он оказывается для каждого из них монологом, реплики героев звучат параллельно, не выполняя коммуникативной функции:

«ЧИЧИКОВ. *Да что ж пенька? Помилуйте, я вас прошу совсем о другом, а вы мне пеньку в нос суете! Пенька пенькою, в другой раз приеду, заберу и пеньку. Так как же, Настасья Петровна?*

КОРОБОЧКА. *Ей-Богу, товар такой странный, совсем небывалый! Давай, отец, сговоримся с тобой на сало – сала у меня много и дешево тебе его продам...*

ЧИЧИКОВ. *Да не надо мне сала! Не надо, не надо, не надо!*

КОРОБОЧКА. *Ну, как не надо – сало всегда надо, как без сала жить? Может, ты его поставлять будешь, а у меня сала много, в три пальца толщиной сало, вот какое у меня сало!») [155].*

«Чужое слово» не только на языковом уровне вносит ощущение сумятицы, но и на содержательном уровне акцентирует алогизм жизни героев, обнаруживающих недостаток лично-непосредственного общения.

Ориентация героев пьесы на литературно-письменную («чужую») речь находит свое отражение и в ритмизации речи героини, в обилии риторических фигур, троекратных повторений: **«КОРОБОЧКА.** *Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые! Словом, скандальозу наделал ужасного. Ты представляешь, Анна Григорьевна, вся*

деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает, ну просто - оррьр, оррьр, оррьр!..

АННА ГРИГОРЬЕВНА. *Орррьр, оррьр, орррьр?!*

КОРОБОЧКА. *Вот именно-с! Оррьр, оррьр, оррьр!..» [155].*

Стоит отметить, что изменилось заглавие произведения по сравнению с претекстом. Это сделано с целью изменить расстановку персонажей в знаковом пространстве пьесы и подчеркнуть самостоятельность новой трактовки, жанровую новизну произведения, попытку уйти от прямой зависимости, продемонстрировать новаторский, экспериментальный характер прочтения классического текста. Именно благодаря трансформации заглавия возрастает степень остранения от претекста.

Меняя расстановку образов произведения по сравнению с претекстом, Н. Коляда на первое место выводит Настасью Петровну Коробочку. Настасья Петровна в пьесе Н. Коляды, как и в поэме Н. В. Гоголя, – помещица, вдова коллежского секретаря, очень хозяйственная и бережливая. В беседе по поводу покупки мертвых душ раскрывается вся сущность и характер Коробочки. Сначала она никак не может понять, чего хочет от нее Чичиков. Когда же она понимает, что сделка может быть выгодна для нее, то недоумение сменяется стремлением получить максимальную выгоду от продажи. То есть мертвые души и для нее находятся в одном ряду с пенькой, медом, мукой и салом. Но все прочее она уже продавала, а это дело для нее новое и неизвестное. Срабатывает желание не продешевить. Своим упрямством она выводит из себя Чичикова, который рассчитывал на легкое согласие. Н. Коляда сохраняет характерную черту Коробочки, обозначенную Н. Гоголем эпитетом «дубинноголовая». «Дубинноголовость» Коробочки – это не чрезмерная практичность или меркантильность, а ограниченность ума, способного удержать одну-единственную мысль, и является следствием

общей ограниченности жизни. И именно «дубинноголовая» Коробочка, так и не оставившая подозрений в возможном обмане со стороны Чичикова и приезжающая в город поинтересоваться «почем нынче мертвые души», становится одной из причин краха авантюры героя и стремительного бегства его из города. Автор поясняет, что ни чин, ни положение в обществе не являются гарантией от «дубинноголовости».

Имя Коробочки со временем стало нарицательным. Такие «коробочки» обнаруживаются во всех социальных слоях во все времена: *«...точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита <...>»* [155]. Подчеркивая ограниченность внутреннего мира, ее материализм, Н. Коляда в эпиграфе дает ботаническое определение понятия «коробочка»: *«в ботанике тип простого, сухого плода, производимого многими видами цветковых растений. Она представляет из себя лопающийся или растрескивающийся плод, состоящий из двух и более плодолистиков, которые при созревании разделяются (раскрываются), чтобы освободить скопившиеся в них семена.*

См. также «Освобождение». Из Словаря» [155].

В ремейке актуализируется образ Коробочки, что меняет акцент в концепции произведения: расчетливость, ограниченность, глупость и суеверность возобладали в обществе. Кроме того, ремейк Н. Коляды – это одновременно диалог и полемика с Н. Гоголем. Горизонт ожидания драматурга – рецепиент, знакомый с текстом поэмы и его интерпретациями.

В ремейке Н. Коляды «Коробочка», как и в «Старосветских помещиках», героиня слишком погружена в мир материальный, она зациклена на выгоде. Ее «интеллектуальная», «духовная» жизнь сводится к привычным молитвам и рутинным действиям. Она ограничена и набожна. Коробочка проводит «свободное время» в гадании на картах, хлопотах по хозяйству, – пустых и бессмысленных действиях: *«Ох, не припоминай его, Бог с ним! Еще третьего дня всю ночь мне снился, окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то Бог и наслал его»* [155]. Влияние окружающего мира, общества, обстоятельств наложили отпечаток на нее, сформировали внутренний мир. Но для Коробочки выход все-таки был – искренняя вера в Бога. Именно истинная христианская мораль, с точки зрения как Н. Гоголя, так и Н. Коляды (что сближает позиции авторов), является той спасительной силой, которая удерживает человека от нравственного падения и духовной смерти. Поэтому нельзя считать образ Коробочки в ремейке сатирическим подражанием Н. Гоголю – однобокость, «дубинноголовость» ее уже вызывают не смех, а наводят на грустные размышления: *«Но зачем же среди недумających, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется иная чудная струя: еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом озарилось лицо...»* [155].

Итак, в образе Коробочки отражается распространенный, с точки зрения драматурга, тип людей, которые ограничивают свою жизнь только одной сферой, которые «упираются лбом» во что-то одно и не видят, а главное – не хотят видеть ничего, что существует помимо предмета их внимания. В сфере внимания Коробочки находится исключительно забота о хозяйстве. Она достигает в этой сфере достаточного успеха для женщины-вдовы, которой приходится управляться с приличного размера имением. Но жизнь ее настолько сконцентрирована на этом, что никаких

других интересов у нее нет и быть не может. Поэтому настоящая жизнь ее остается в прошлом, а нынешняя, а тем более будущая – это не жизнь, а только существование.

Однако, ремейкер дописывает собственный финал истории помещицы, который демонстрирует эволюцию образа, ее прозрение и духовное возрождение. Н. Коляда сохраняет модель построения претекста, соединяя, по мнению Е. И. Канарской, две традиции: опирается одновременно на фольклорное миропонимание и теологические представления о мироустройстве. Драматург сохраняет гоголевскую концепцию двоемирия в ее цельности и художественной оформленности (потустороннего и условно реального, «в котором вмешательство «замаскированного» злого начала и непротивление ему персонажей приводит к торжеству пошлости как мирообразующего принципа духовной мертвенности [141, с. 144]), для которой характерно указание на третий – реальный мир, представленный в тексте автором-творцом, в ряде случаев скрывающимся под маской рассказчика, а также читателем-адресатом.

Главный герой поэмы Н. Гоголя Чичиков отодвигается на второй план и уступает место Коробочке, т. к. сам наделен схожими характеристиками, и доказательством тому его служит дорожная шкатулка. Проводя параллель с претекстом Н. Гоголя, можно сказать, что дорожная шкатулка Чичикова – это метаформа его души, аналог усадьбы в поэме Н. Гоголя, внешний вид и внутреннее устройство которой символизирует состояние души человека, всю его суть. Исходя из этого, можно утверждать, что шкатулка Чичикова характеризует его как человека с двойным, и даже с тройным дном.

Первый уровень – это то, что видят все: умный собеседник, способный поддержать нужную тему, почтенный человек, одновременно деловой и умеющий разнообразно и прилично проводить время. То же в

шкатулке – в верхнем ящике, который вынимается: *«в самой середине мыльница, за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними лодочкой для перьев, сургучей и всего, что подлиннее; потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память»* [155].

Второй слой личности Чичикова – делец, аферист, мошенник, расчетливый и ловкий скупщик «мертвых душ». И в шкатулке: *«...находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист»* [155].

И наконец, то, что скрыто в самой глубине и неизвестно большинству людей, имевших дело с героем, – главная цель его жизни, мечта о деньгах и о том, что эти деньги дают в жизни – благосостоянии, почете, уважении: *«...потом следовал потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько было там денег»* [155]. В этом истинная сущность героя – выгода, накопление, получение дохода, от которого зависит его будущее.

Жизненные приоритеты Чичикова совпадают с системой ценностей Коробочки. Потому он так хорошо разбирается в людях, потому он умеет подстроиться под другого человека, что он сам человек подобного рода. Кроме этого, в герое в концентрированном виде присутствуют черты всех чиновников и помещиков, которых он ловко обманывает, используя их как средство достижения личных целей. И эта мысль более всего подтверждается в эпизоде встречи с Коробочкой.

«Гоголевский текст» в пьесе Н. Коляды «Коробочка» проявляется не только в системе образов, но и в композиции произведения.

Вводная ремарка автора содержит не только сведения о героях (*«<...> женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом*

наскоро, с фланелью на шее. Она принялась суетиться: перепуганно бегала по комнатам, глядя на Чичикова, который походил более на кучку грязи, которая тут вот вдруг почему-то оказалась – в самом центре комнаты, у комода»), описание интерьера, где разворачивается действие («*Виднелись картины с какими-то птицами <...>. За всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок. Еще он увидел стенные часы с нарисованными цветами на циферблате»*), но и избыточно субъективно-оценочные авторские комментарии: «*И зачем так долго занимались мы Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная – мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову <...>*» [155].

Подобно Н. В. Гоголю, Н. Коляда использует художественную деталь как средство характеристики персонажа.

Символической деталью в ремейке выступают часы: «*Слова хозяйки были прерваны странным шипением, хрипением, хрюканьем и кряканьем»* [155]. Часы – всегда символ времени и будущего. Заторможенность, старость часов (значит, и времени) в доме Коробочки подчеркивает такую же вялость течения жизни. Эта же характерная деталь встречается и в ремейке В. Ольшанского «Мой милый Плюшкин».

Кроме часов, время фиксируется в речи Коробочки, отражая ее способ мышления: она не использует календарные сроки для обозначения дат, а ориентируется по церковно-народным праздникам («*у меня к Филиппову посту будут и птичьи перья»*). Это свидетельствует не столько о близости жизненного уклада помещицы крестьянскому, сколько о ее ограниченности.

Драматург стилизует текст под язык Н. Гоголя. В речи Коробочки встречаются не только просторечные и народные выражения, но и слова, характерные для XIX столетия, к примеру, «земное трясение».

Таким образом, можно сделать вывод, что художественная деталь в пьесе Н. Коляды «Коробочка», как и в поэме Н. Гоголя, служит средством характеристики персонажа, добавляет нюансы или имплицитно указывает на существенные черты образа.

Согласно точному замечанию Е. В. Канарской, «...концепция Н. В. Коляды во многом опирается на художественные открытия, сделанные в этой сфере Н. В. Гоголем. Прежде всего, Коляда так же изображает невидимый мир ирреального зла и видимый мир пошлости, в котором зло обнаруживает себя с помощью заостренных приемов гротеска и «онтологического хаоса» [141, с. 142].

Вместе с тем, Коляда более оптимистичен, чем Гоголь: драматург считает спасение от пошлости возможным и видит главный путь унему в совершении героем, оказавшимся на границе миров, выбора в пользу любви как основолагающей духовной ценности. Если такой выбор в условно реальном мире произведения может быть практически реализован, герой остается в живых, как этой происходит с Коробочкой » [141, с. 152].

Драматургический ремейк В. Ольшанского «Мой милый Плюшкин» (2005) уже в заглавии демонстрирует авторскую рецепцию «Гоголевского текста» – драматург использует прилагательное «мой» (как и А. Слаповский в ремейке «Мой вишневый садик»). Ремейкер обозначил жанр пьесы как «Комедию по мотивам поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души».

Эпиграфом послужила цитата из поэмы: *«Всё может стать с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости»* [234, с. 2].

Драматург использует в качестве ремарок цитаты из текста «Мертвых душ». Это и описание усадьбы Плюшкина, и его портрет: *«старик в драном засаленном халате, из которого хлопьями лезет хлопчатая бумага. За поясом у него связка ключей. На шее повязано черт те что, то ли чулок, может быть набрюшник, но уж никак не галстук»* [234, с. 3].

Перед зрителем / читателем предстает судьба помещика в ретроспективном изображении. Первая сцена, «Мёртвые и беглые», в точности воспроизводит эпизод поэмы с покупкой Чичиковым мертвых душ. Второй – «Шкатулка чёрного дерева» – возвращает читателя / зрителя во времена молодости Плюшкина, после смерти его супруги, Глафиры Андреевны, и дочери, Варвары Степановны, когда хозяйство только начало приходить в упадок. В гости к отцу приезжают старшая дочь Александра Степановна и сын Пётр Степанович, офицер. Неблагодарные, алчные наследники одержимы идеей заполучить шкатулку, полагая, что в ней хранятся самые драгоценные вещи:

«ПЁТР (лихорадочно). А что делать прикажешь? Мне без этих денег форменный конец. Хоть стреляться. Помогите, Александрин, нужда не тётка, прямо голова кругом...»

АЛЕКСАНДРА. Делай, как я сказала... О проигрыше ни слова. И о шкатулке ни звука, Пьер, иначе мы ничего не добьёмся...» [234, с. 12].

В. Ольшанский актуализирует тему отцов и детей, заставляя реципиента проецировать ситуацию на себя. Узнаваемость образов осовременивает «Гоголевский текст», делает близким и понятным.

Плюшкин искренне любит своих детей, по наивности доверяя каждому их сказанному слову:

«ПЛЮШКИН (сквозь слёзы). Петруша, сынок... Прощаю! Ради матери твоей покойницы прощаю, ради Вареньки незабвенной!.. Всё для вас, а мне что надо, мне ничего...» [234, с. 15];

«ПЁТР. А я того... Следующий год всё брошу, и в отставку! Поселюсь здесь, в деревне, с вами. Христом-Богом клянусь! Мы с вами вместе за хозяйство-то и возьмёмся. У меня не забалуют! И дом подновим, и сад, все старые яблони с вишнями долой, чай станем пить с крыжовенным вареньем...» [234, с. 15];

«ПЛЮШКИН. Ты разве не помнишь, Пётр? В этой чашке матушке вашей утренний кофий подавали. И вышивание после неё осталось, последняя работа, так и не закончена. Локон сестрицы Вареньки и бант с её платья... Сашенькин стишок, ею собственноручно к Рождеству переписано... А там, внизу, ты посмотри внимательнее... Рубашка младенческая нательная. Твоя» [234, с. 16];

«ПЛЮШКИН (тихо). Что же делать, Сашенька? Дать ему денег, так он сызнава проиграется. Снова дать – опять играть станет, пока всё не спустит.

АЛЕКСАНДРА (оглянувшись, подбегает к отцу). Не давайте! Вы совершенно правы – в этом смысла никакого, один зряшний расход!.. Пьер наш конченный, а у меня семья, дети. Мне дайте, никто и не узнает. А я к вам внуков привезу, мы гостить у вас будем, и любить, и уважать!.. Ах, Боже мой, ведь я с этими хлопотами совсем позабыла... Глядите, какие я вам подарки купила... Вот!.. (Распаковывает свёртки.) Халат новый, и цвет вам ужасно к лицу, а то прежний уже и вида никакого не имеет!.. И кулич к чаю, смотрите, какой кулич свежайший... А Пьеру не давайте ничего, нельзя ему, дураку, давать!» [234, с. 17].

Третья сцена называется «Связка писем» и еще глубже погружает зрителя / читателя в прошлое Степана Плюшкина. Его дочь, Варвара, жива, а он *«ещё не стар, но выглядит плохо и одет небрежно»* [234, с. 17]. Драматург развивает линию героя, раскрывая обстоятельства его семейной жизни: обида на дочь Александру, опозорившую семью тем, что сбежала с *«ничтожеством в мундире, с каким-то штабс-ротмистром Бог весть*

какого *третьестепенного полка!*» и тайно вышла замуж; болезнь Вари, которая ее убивает; самовольное определение сына в полк вместо того, чтобы *«в палате состоять, по особым поручениям», «будущность свою на военную службу променял»* [65, с. 20]. Трагична сцена, в которой раскрывается правда о том, что письма отцу писал не любимый сын, а любящая его дочь. Разочарованный отец рвет письма. Трагедия несчастного отца – реминисценция шекспировской истории о короле Лире. История Александры, старшей дочери Плюшкина, – реминисценция «Станционного смотрителя» А. Пушкина.

Духовная смерть Плюшкина наступает в момент осознания предательства детей: *«Не надо мне доктора, у меня душа мёртвая...»* [234, с. 22].

Сцена «Мадмуазель Жюли» продолжает раскрывать ретроспективное течение событий. Из ремарки (*«Плюшкину лет сорок с небольшим, он хорошо одет, деловит, чем-то озабочен»* [234, с. 22]) можно определить, что драматург возвращает зрителя / читателя на тридцать лет назад. С каждой новой сценой все больше расширяется горизонт реципиента. В этом эпизоде драматург раскрывает историю смерти жены С. Плюшкина и воспитания его детей: *«ПЛЮШКИН. Нет, я не верю, что вы способны уехать от нас так легко! Прошло десять лет с тех пор, как вы поселились здесь, и это были такие ужасные, такие мучительно печальные годы. Что бы я делал без вас, Жюли? Помните – моя несчастная жена, умирая в родах, оставила детей на ваше попечение... Я был растерян, раздавлен, убит, у меня не было сил продолжать своё бессмысленное существование, и только вашими усилиями мои дочери и крошка Пьер сумели оправиться от жестокого удара судьбы»* [234, с. 22]. Роман Плюшкина и мадемуазель Жюли – дополнительное событие, не имеющее аналогии в претексте. Однако дегредацию помещика, душа которого в поэме Н. Гоголя в момент встречи

с Чичиковым напонимает его заброшенный сад, проще проследить, углубившись в его прошлое, в пережитые им трагедии, о которых классик только упоминает. После смерти жены Плюшкин еще был способен на глубокие чувства и искренние порывы. На этом этапе жизни он еще рачительный хозяин, у которого *«Душа болит смотреть на эдакое нерадение...»* [234, с. 27]: невыполненные прислугой поручения, беспорядок в хозяйстве.

Эпизоды ремейка связаны между собой системой сквозных деталей: графин с наливкой, который готовила Глафира Андреевна, разбитая ею кофейная чашка, осколки которой будет бережно хранить в черной шкатулке всю жизнь Плюшкин. Символом времени, поминиманием о его быстротечности в ремейке выступают часы. Но в сцене *«Мадмуазель Жюли»* они уже сломаны и останутся такими на многие годы.

В эпизоде *«Предчувствие»* зрителя / читателя драматург возвращает еще на несколько лет назад, когда Глафира Андреевна, мать троих малолетних детей, была жива и *«ждала четвёртого ребёнка»*, Плюшкин был щедр и искренне счастлив. Разбитое зеркало задает трагический пафос пьесы. В истории семьи Плюшкиных, рассказанной в монологе персонажа, объясняется его нелюбовь к профессии военных: *«У нас, у Плюшкиных, больше по мужской линии потомство. Батюшка мой, Василий Плюшкин, шестерых сыновей имел, а дочерей и вовсе за полноценных людей не считал, даже имена запоминавал. Я из всех предпоследний... Которые в младенчестве померли, а старший брат у нас в турецкую кампанию погиб, Пётр Васильевич. Храбрости был отчаянной, ни пули, ни ядра его не брали, а только всё одно от судьбы не скроешься, так и сложил голову в чужой стороне. Ох, не люблю я эту военную службу!..»* [234, с. 32].

В эпизоде *«Жизненный план»* образ Плюшкина раскрывается через отношения с другом – Иваном Григорьевичем, который в некоторых ранних эпизодах выступал в качестве несценического персонажа. Степан

молод, энергичен, в отличие от друга. Их общение – реминисценция «Обломова» И. Гончарова. Плюшкин увлечен вертеризмом, сентиментален, мечтает *«от любви стреляться насмерть, как Вертер»* и *«И костюм себе, как у Вертера, пошить приказал: синий фрак и жилет жёлтый»* [234, с. 35]. Начало любви Степана и Глафиры – большие надежды на будущее: *«Заведу мануфактуры, хозяйство на английский образец, мужикам избы новые, детей грамоте учить, от болезней только гигиена спасает, повсюду порядок, чистота, уют, и дороги исправные, чтоб как бархат дороги! Супруга моя каждую деревенскую девку по имени знать будет, я – каждого мужика, и никакого пьянства, никакого воровства... На пригорке храм Божий поставим, а в храме, как положено, иконы, свечи. И молиться непременно вместе: и барин, и простой мужик... Сыновей после университета в Германию пошлю, дочерям тоже образование...»* [234, с. 37].

Кольцевая композиция пьесы завершается продолжением первого эпизода «Мёртвые и беглые. Окончание»: разрушенные надежды, нереализованные планы, одиночество и старость.

В ремейке В. Ольшанского представлена авторская рецепция образа Плюшкина, которая разрушает стереотипное прочтение его как «прорехи на человечестве». У реципиента остается сожаление из-за трагической судьбы человека, обладающего изначально богатым потенциалом. Драматург развивает линию одного героя эпического произведения, разворачивает в полноценную историю целой жизни, прослеживает поэтапную деградацию. Содержание этой истории не уступает содержанию поэмы, однако по форме автор сократил его до нескольких эпизодов.

«Гоголевский текст» как источник драматургических ремейков классической русской литературы по частотности обращения к нему как к источнику уступает только «чеховскому», прежде всего становясь

материалом для осознания современного человека в «настоящей социокультурной ситуации» (М. А. Цыпуштанова) и демонстрируя отношение как автора, так и зрителя / читателя к своим традициям.

2.3.2.4. «Лермонтовский текст»

Драматургическое творчество Н. Садур отличает сочетание традиции и новаторства. В оригинальных пьесах обнаруживается влияние русской классической литературы и западноевропейской абсурдистской драмы. Пьесы Н. Садур оригинальны с точки зрения жанра, концепции героев и композиции сюжета. В творчестве драматурга встречаются образцы драматургических ремейков на основе русской литературы.

Для драматурга стало традицией обращение к классической русской литературе как источнику сюжетов: об этом свидетельствуют объединенные в цикл три пьесы, созданные в разное время и с разными целями, но представляющие собой интерпретации известных произведений русской литературы «золотого века». Первым образцом считается «Панночка» (1985-1986 гг.), созданная на основе гоголевского «Вия»; в 1993-1998 гг. появилась пьеса «Брат Чичиков», написанная по мотивам поэмы Н. Гоголя «Мертвые души». Завершила цикл драма «Памяти Печорина» (1999), представляющая собой авторский вариант прочтения романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Все три драмы представляют собой постмодернистские стилизации классики – разные жанровые модификации ремейка. Более всего элементы интертекстуальности проявляются в «Брате Чичикове» и «Памяти Печорина».

Пьеса Н. Садур «Памяти Печорина» – ремейк романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С одной стороны, драматург свободно обращается с классикой, нарушая композицию сюжета

произведения-первоисточника, предлагая собственное прочтение образов, с другой – сохраняется система образов романа. Пьеса состоит из пролога, двух действий и эпилога. Пролог посвящен встрече Печорина и Максима Максимыча с Казбичем. Место действия – Кавказ. Действие I переносит читателя / зрителя в офицерскую спальню – это сцены «на водах», которые и составляют основное содержание произведения. Действие II начинается с «Представления фокусника», в котором на сцену выводятся герои лермонтовской поэмы «Демон». Ремейкер обращается к приему контаминации персонажей. Сцена с фокусником, тем не менее, является реминисценцией романа М. Лермонтова. В главе «Княжна Мери» в записи от 15-го июня Печорин пишет: *«Вчера приехал сюда фокусник Афельбаум. На дверях ресторации явилась длинная афишка, извещающая почтеннейшую публику о том, что вышеименованный удивительный фокусник, акробат, химик и оптик, будет иметь честь дать великолепное представление сегодняшнего числа в 8 часов вечера, в зале благородного собрания (иначе – в ресторации); билеты по два рубля с полтиной»* [259, с. 228]. С другой стороны, драматург точно следует классике в деталях. Лишь упомянутое в романе представление ремейкер превращает в «сцену в сцене», которая усиливает ощущение карнавальности, фарсовости, фантасмагоричности происходящего. Реципиент так и останется в недоумении по поводу того, что случилось с Григорием Александровичем: удалось ли Мери и Вере убить его, или его действительно унесла «черная когтистая птица». Эпилог возвращает героя на Кавказ, на ту же тропу.

У пьес Н. Садур особый хронотоп. Пространство пьес – многоярусное, многоплоскостное. Драматург акцентирует внимание на антитезе двух миров: приземленного с низменными интересами «водяного общества» и горного мира кипящих страстей, которых так не хватает Печорину. Центральная часть пьесы – это сцены «на водах», главными героями которых выступают Грушницкий, Вернер, Мери и Вера.

Любовные интриги, ревность, измены, провокации, – вот основной круг занятий представителей «водяного общества». Печорин же томится от скуки (в этом Н. Садур остается верна лермонтовской трактовке образа главного героя), что и вынуждает его принять участие в интриге с княжной Мери и Грушницким.

Претекст построен иначе. Роман открывается прологом, в котором обосновывается цель создания произведения: изобразить портрет *«но не одного человека»*, а *«портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»* [191, с. 276]. Роман делится на две части. Первая содержит главы «Бэла» и «Максим Максимыч». Вторая – это «Журнал Печорина», в свою очередь включающий «Предисловие», «Тамань», «Княжну Мери» и «Фаталиста». Несмотря на нарушенную хронологическую последовательность событий, читателю понятно, что события, описанные в дневнике, предшествуют изображенным в начале романа. Дневник Печорина раскрывает внутренний мир героя, который уже не выглядит таким циничным и бесчувственным, а предстает человеком страдающим и мятущимся.

О. В. Семеницкая говорит о «едином типе сюжетногоразвертывания» в пьесах Н. Садур: «Поэтику этого сюжета следует понимать как реализацию особой концепции человека и мира: человек в художественном мире Садур никак не укоренен онтологически: ни в социуме, ни в космосе. Этот особый тип сюжетно-композиционного единства обозначен в диссертационном исследовании как «сюжетная симметрия» [265].

Лейтмотивом ремейка «Памяти Печорина» выступает метель, которая упоминается в авторской ремарке в начале произведения, настраивает читателя на верное восприятие драмы (*«Высокогорная тропа. Внизу пропасть. Скоро будет метель»* [259, с. 255]) и завершает произведение (*«Водяное общество» в метели»* [259, с. 308]). Символична борьба снега, солнца и неба в финале и движение Печорина по краю тропы

вверх, «к Эльборусу». Еще раз подчеркнув разницу мировоззрений героя и представителей «водяного общества», Н. Садур завершает пьесу прозрачной ремаркой: *«Внизу, в бездне, «водяное общество». Все живы, все танцуют, смотрят в телескоп на Эльборус, принимают ванны, Вернер у всех проверяет пульс и язык»* [259, с. 308].

Конфликт в ремейке – это столкновение настоящего и прошлого, которое предстает неким идеалом. Конфликт в романе – это столкновение героя и общества, индивидуального сознания и объективной реальности.

В пьесе Печорин с самой первой сцены изображен страдающим, мятущимся героем. Он не просто «герой нашего времени», он 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.

Из всех проблем драматурга, прежде всего, привлекает исследование природы зла. Основной конфликт большинства пьес Н. Садур – столкновение добра и зла – не всегда получает окончательное разрешение. Но акцентируя внимание на этой проблеме, Садур вводит в пьесы демонические образы. Мистическая атмосфера создается из отдельных элементов, важность которых драматург нередко подчеркивает в авторских ремарках: к примеру, картина вторая происходит в период полнолуния, место действия – *«серная галерея с колодцами, испарениями, ванной...»* [259, с. 296], в этой же картине Печорин говорит: *«А знаете, что горцы страшно боятся этих сернокислых вод? Они называют их мочой дьявола»* [259, с. 299], еще ранее он жалуется на то, что *«мухи беспокоят»* и т. д. Бесовское начало отсутствовало в первоисточнике пьесы. Тема имманентного присутствия зла в мире, растворенного во всех реалиях, более характерна для стиля Н. В. Гоголя. Так, на уровне рецепции ремейка

в воспринимающем сознании происходит контаминация стилей классиков. Демоническое начало в творчестве Л. Лермонтова иное, чем в художественном мире Н. Гоголя. Гоголевский художественный мир реален и иррационален одновременно: граница между мирами легко преодолевается. В художественном мире М. Лермонтова даже Демон лишен «демонической» составляющей: он скорее принадлежит миру реальному. В романе «Герой нашего времени» таинственность лишена мистического начала. Это скорее тайна, сложившаяся в представлении человека и имеющая рациональное объяснение. У Н. Садур зло присутствует изначально в мире, герой ощущает его, но не пытается побороть. Мир в изображении драматурга хаотичен и непостижим.

Еще одна проблема, постановка которой отличает ремейк от претекста, – это антитеза и борьба мужского и женского начал. В «Памяти Печорина» героини, по утверждению драматурга, *«мстят за то, что они неинтересны»*. То есть женские образы удавались М. Лермонтову гораздо хуже мужских, что и становится неожиданным поворотом сюжета в пьесе Н. Садур. Подобная косвенная оценка, данная в пьесе творчеству классика, усиливает постмодернистское звучание драмы. Кроме этого, в художественное пространство собственного произведения Н. Садур вводит в качестве эпизодических персонажей Демона и Тамару, а также подчеркивает, что в данном эпизоде *«звучит текст “Демона”»* [259, с. 292].

Н. Садур не только удается стилизовать язык первоисточника, она его тонко чувствует, оттачивает каждую фразу. В «Памяти Печорина» точно передана ритмика и стилистика лермонтовского языка. В одном из интервью драматург отмечала, что у Н. Гоголя «язык вне пола», у М. Лермонтова – «мужской язык».

Таким образом, Н. Садур, создавая ремейк на основе эпического претекста, ограничивает событийный ряд, сохраняя узловые сюжетные

ситуации (кража Карагёза, любовный треугольник «Грушницкий – княжна Мери – Печорин»), отношения Веры и Печорина, дуэль, гибель Бэлы), сокращает количество персонажей, подчиняя все общей концепции драмы как литературного рода. Обращение к образу Печорина – возможность начать разговор о герое-современнике, актуализировать гендерную проблематику с опорой на постмодернистскую стилистику.

2.3.2.5. «Толстовский текст»

Интерес к классическим текстам в начале XXI века формируется при помощи созданных на их основе переработок – новых интерпретаций и нередко пародийного переосмысления известных сюжетов и образов. Ремейк нацелен на пересмотр культурного наследия, его переоценку в условиях нового времени. Необходимость возвращения к классике вызвана утратой свежести в восприятии тем, проблем и идей, хотя и не потерявших своей актуальности, и формированием стереотипов по отношению к ней. «Чужое слово» также помогает выражению представления драматурга о высшей норме человеческих отношений, позволяет вовлечь читателя в процесс создания нового произведения как полноправного участника коммуникативного события.

Среди актуальных претекстов начала тысячелетия выделяется роман Л. Толстого «Анна Каренина». С разницей в десять лет драматургами были созданы два ремейка: «Алексей Каренин» В. Сигарева (2001) и «Анна Каренина II» О. Шишкина (2011).

Особенностью указанных пьес является то, что претекстом для них служит также произведение иного литературного рода. Перевод же эпического текста в область драматургии предполагает ограничение сюжетных линий, сокращение количества персонажей, исключение из текста драмы нарратива, за исключением коротких авторских ремарок.

В обоих ремейках сохраняется «чужое слово» через обращение к цитатам из романа Л. Толстого, однако звучит оно провокативно. У читателя / зрителя возникает скорее недоумение: с какой целью автор сохраняет в точности именно эти фрагменты, какую смысловую нагрузку они несут. Пристрастность в отборе цитат позволяет отчасти определить авторскую позицию, его отношение к претексту в целом.

С точки зрения самого автора ремейк «Алексей Каренин» (2001) – это «пьеса по мотивам романа Л. Н. Толстого “Анна Каренина”». В. Сигарев сохраняет характерное для эпоса деление на главы (в ремейке их 23), пролог и эпилог, максимально сближая пьесу с текстом оригинала. Однако акцент переносится с образа Анны Карениной на ее мужа Алексея Александровича.

Каренин в ремейке безумно любит жену, проецируя свое отношение к ее измене на сына: *«КАРЕНИН. Да, я потерял даже любовь к сыну, потому что с ним связано мое отвращение к вам»* [272]; страдает от старости, комплексует по поводу собственной внешности. Это сложный, противоречивый герой, который вызывает жалость и сочувствие. Отдельное внимание в ремейке уделяется Сереже Каренину – несчастному ребенку, который мечтает только о том, чтобы родители были вместе. Он становится заложником ситуации и страдает не меньше отца. В эпилоге произведения Каренин оставляет себе на воспитание дочь Анны и Вронского, всю свою любовь к погибшей жене перенеся на девочку: «Василий Сигарев защищает право мужчины на личную драму, право мужчины на страдание. Драматург дает голос страданию незамеченному – очень подробно и действенно, посекундно следит за тем, как Каренин борется с собственными демонами, с осознанием своей ненужности, старости, немощи, своего мучительства и своего мученичества, своей оторванности от семьи, ребенка, жены. Свистящее одиночество, призрак смерти, безмолвности витает над Алексеем Карениным» [272].

В ремейке В. Сигарева развитие получают те линии героев романа, которые в претексте оставались в тени отношений Анны и Вронского: Алексей Александрович и Сережа, Лидия Ивановна и Каренин.

Таким образом, пьеса «Алексей Каренин» – это ремейк-деконструкция (продолжение историй отдельных персонажей претекста (т. н. сиквелы, приквелы, мидквелы), для которого характерно сохранение системы образов, основных событий претекста и отсутствие новых персонажей.

Хотя театральный критик Павел Руднев считает, что «Новая пьеса Василия Сигарева – ...это ответственная и гуманитарная игра с культурными мифами русской словесности. Причем, надо сразу оговориться: в ней больше реконструкции, чем деконструкции, характерной для подобных постмодернистских опытов. Меньше игры, больше дела» [258].

С этим трудно согласиться, поскольку «Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то грамматические, лингвистические, риторические значения деконструкции связаны с «машинностью» – разборкой машины как целого на части для транспортировки в другое место. Однако эта метафорическая связь не адекватна радикальному смыслу деконструкции: она не сводима к лингвистико-грамматической или семантической модели, еще менее – к машинной. Деконструкция связана с вниманием к структурам и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур. Речь идет не столько о разрушении, сколько о реконструкции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность» [98].

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, однако провоцирующее рецепиента на сопоставление с классическим романом и размышления о том, что нового внес в прочтение известного произведения драматург.

Пьеса О. Шишкина «Анна Каренина II» с точки зрения автора – «драма в двух действиях». Автор создал ремейк, который, пользуясь терминологией киноискусства, можно обозначить как сиквел. Это продолжение романа, возможные события, которые хронологически следуют после гибели Анны Карениной под колесами поезда. Автор предлагает вариант, в котором героиня не погибает на рельсах под поездом, а остается в живых, покалеченная и изуродованная. Эффект обманутого читательского ожидания в пьесе используется неоднократно, подвергая сомнению уверенность 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.

Включение фарсовых элементов (искусственный глаз Анны, протезы ноги и руки), использование «черного юмора» («*Мюллер: Не говорите ничего. Здесь бывает множество людей, переживших боль физическую и нравственную. Их страдания мне близки. И я поэтому и занимаюсь протезами. Итак, вы говорите «нога». Вот, например, ножной протез «Шмит и Ко». Очень изящная вещь, не правда ли? Мне лично она по душе! Судьба вещь непредсказуемая. Для руки возьмите этот дамский протез. Он французский. Легкий, как пушинка. А на этом прилавке глаза. Выбирайте. Глаза у нас совершенно разные. Есть даже с драгоценными камнями*» [338]), пародии и гротеска способствует разрушению сформировавшихся у читателя устойчивых рецептивных клише. Это объясняется природой ремейка, «...корни которого уходят в культуру

карнавала с ее пересмотром сложившихся образцов и переживанием незавершенности. Безусловно, интерпретация учитывает опыт карнавализированной литературы, в особенности *parodia sacra*, переделки церковных текстов и иных авторитетных произведений. В определенной степени эта связь отрефлексирована современными писателями. Не случайно авторы ремейков актуализируют карнавал, подчеркивая общность творческих и мировоззренческих установок» [72, с. 6].

Карнавальность ремейка усиливается в сцене посещения цирка, где бородатая женщина исполняет куплеты:

«КАРЕНИН: Божже, но ведь это тоже женщина. Такая же, как и ты, Анна. Только, действительно, бородатая.

АННА: Видимо, появление бородатых женщин скоро станет повсеместным» [338].

Меняется мотивация гибели героини: причиной становится технический прогресс, развитие цивилизации: *«АННА. ...Шквал паровозных гудков над всей Россией! И искореженные миллионы человеческих тел остаются на рельсах этого космоса. Это смерть реальности, ее полная, несуществующая аналогия!»* [338].

Для драматурга роман Л. Толстого – произведение не только о трагической любви, но, по мнению критика О. Зинцова, и о новой морали, порожденной паровозами и телеграфом. Эта идея в ремейке высказана Левиным: *«ЛЕВИН: Убийства, самоубийства, террористические акты революционеров, крушение поездов и гибель пароходов – все это звенья одной цепи, называемой цивилизация. Цивилизация тысячи лет занималась тем, что механически увеличивала количество человеческих особей на Земле. Нас стало так много, что мы обрели безразличность к судьбе других людей. Их смерть или мучительная кончина для нас всего лишь факт из газеты»* [338].

Пьеса О. Шишкина – деструктивный ремейк, для которого характерно разрушение сюжета драмы-первоисточника, введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок («...”чужое слово” выступает в качестве воплощения зашоренного сознания героев, где через карнавальное отрицание-утверждение происходит разоблачение опошленных массовым сознанием культурных и других штампов, приводящих к кризисному, пограничному состоянию» [53]).

В ремейке «Анна Каренина II» среди персонажей нет Сережи Каренина, но в пьесе есть ряд сцен, участниками которых стали второстепенные герои толстовского романа (Мария Нордстон, Тушкевич и др.); трансформации подвергается образ Константина Левина: он влюблен в Анну и она отвечает ему взаимностью. Главные персонажи ремейка лишь отдаленно напоминают героев претекста. Это эпатажная драма, разрушающая традиционные представления о романе Л. Толстого и его героях.

Многочисленные постмодернистские драматургические ремейки в литературе рубежа XX–XXI столетий позволяют утверждать, что ремейк как новый жанр отвергает традицию, провоцирует реципиента в лице читателя / зрителя вновь обращаться к текстам классиков через провокацию и эпатаж.

2.3.2.6. «Гончаровский текст»

«Гончаровский текст», так же, как и «Гоголевский» и «Лермонтовский», имеет представленность исключительно в русской литературе XX столетия.

Создавая свою пьесу «Смерть Ильи Ильича (Обломов OFF)», М. Угаров сам объяснил, для чего нужен Обломов современному читателю: «для профилактики – чтоб противостоять «злой энергии», сопровождающих почти любую активную деятельность; так на узких улицах кладут «лежачих полицейских» – иногда надо сбрасывать скорость» [112]. Люди стали очень активными и не замечают ничего вокруг них. Это совет современным людям: остановиться и увидеть свою жизнь, почувствовать, как проходит время.

Пьеса «Смерть Ильи Ильича» (2000) М. Угарова – ремейк 2000 года романа И. А. Гончарова «Обломов» (1859). Пьеса состоит из 11 картин и делится на две части. Количество персонажей стало значительно меньше: Илья Ильич Обломов, его слуга Захар, Андрей Иванович Штольц, Ольга Ильинская, Агафья Матвеевна Пшеницына и ее дети. Появляются новые герои: доктор Аркадий и два посланника.

В пьесе присутствует мотив ухода от реальности. Угаровский Обломов – герой, бережно охраняющей свой внутренний мир, мир богатый, от столкновения с реальностью. Он, как это делают дети, придумывает себе игру: прятаться в «домике». Его «укрытие» наивно и символично» [112]: *«Появился он из-под большого круглого стола с зеленой скатертью, с кистями до полу.*

Край скатерти взлетел, оттуда показался – Илья Ильич Обломов.

АРКАДИЙ. *А зачем же вы, позвольте спросить, залезли под стол?*

ОБЛОМОВ. *Я просто так здесь сижу. У меня здесь домик.*

АРКАДИЙ. *Что?*

Обломов, кряхтя, вылезает из-под стола.

Поднимает руки над головой, сделав ладони углом – вид островерхой крыши.

«Я в домике!» Ну, так говорится. Если мы с вами, к примеру, в салочки играем, то нечестно меня салить, если я перед этим сделал так (ладони над головой) и сказал – “я в домике!”» [299].

Андрей Иванович Штольц и Ольга Ильинская – представители реального мира, в который они пытаются вернуть Обломова. Но реальный мир пугает героя. Мир, причастность к которому его настойчиво заставляют ощущать и Штольц и Ольга Ильинская, в произведении предстает трагически дисгармоничным. Он видит в нем лишь страдания: *«ОБЛОМОВ (потерянно) ...сама история только в тоску повергает. Вот-де пришло время бедствий, вот человек работает, гомозится, терпит и трудится, всё готовит ясные дни. Вот наступили они – здесь бы хоть сама история отдохнула! Так имеется, опять появились тучи, опять здание рухнуло, опять работать, гомозиться ...Никак не останвятся ясные дни. Всё ломка да ломка» [299].* Ему легко прятаться за фантазиями и игрой. Когда он говорит: «Я в домике!», он забывает о реальности. И именно в своем мире фантазий он находит счастье, покой и уверенность в будущем.

Это очень привлекательно для других персонажей. Доктор появляется в доме Обломова с целью излечить его от этой «болезни». Но, вместо того, сам начинает чувствовать такую же болезнь. Со временем Аркадий утрачивает былую энергию, начинает мечтать о таком же халате, какой носит Илья Ильич, и укладывается на его диван. Странная болезнь Обломова оказывается заразной.

Изменить свой образ жизни Обломова заставляет только любовь. В четвертой сцене появляется новый персонаж – Ольга Сергеевна Ильинская. Любовь к ней у Обломова возникает внезапно: после исполнения Ильинской арии «Casta diva». Ради чувства к Ольге Сергеевне он полностью меняет свою жизнь: *«Из-под стола вылезает Обломов. Узнать его невозможно, – вместо вечного халата на нем теперь*

бордовый фрак с желтой бабочкой», «Я теперь читаю газеты, статьи. Обо всем. В торговле и нравственных вопросах времени. Речи депутатов. О эманципации женщин, наконец. Знаю, зачем войско послано на Восток. И отчего английский посланник спешно выехал из Константинополя, и когда проложат новую дорогу в Германию. Я догнал жизнь», «Зачем мне теперь нужен домик? Мой дом – вот (обводит руками комнату) и она еще, за окном. Все моё! На ночь не ужинаю. Сейчас иду гулять. Мне велено обойти Екатерининскую канаву с двух сторон, по одному берегу и по другому» [299].

Но для Обломова это чревато утратой целостности, себя и собственного «я». Поэтому он возвращается к прошлой жизни: «...накрыл голову ладонями, и оказался «в домике». И сразу успокоился, выражение лица сделалось ровным» [299]. Он подозревает, что Ольга не любит его: «Она не любит меня! Разве это любовь? Ведь это только приготовление к любви. А я? Я просто подвернулся первым, для опыта сгодится, по случаю. Встретился нечаянно, попал ошибкой ...Вот оно что! Явится другой и она тотчас скажет мне – ошибка! И отвернётся» [299]. Обломов находит свое счастье рядом с женщиной, которая не пытается его изменить, которая все делает для него, для его спокойствия и счастья.

Пьеса завершается смертью Обломова. «Обломов Угарова умирает из-за трагической несовместимости его цельной природы с миром, из-за нежелания жить по законам, уставленным другими» [112]. «Я, нижеподписавшийся, свидетельствую, с приложением своей печати, что Коллежский секретарь Илья Обломов одержим *hypertrophia cordis cum dilatatione ejus ventriculi sinistri* (отолщением сердца с расширением левого желудочка оного), угрожающих опасным развитием здоровью и жизни больного, каковы припадки происходят, как надо полагать, от ежедневного хождения в должность. Посему, в предотвращение повторения и усиления болезненных припадков, я считаю за нужное

прекратить на время г. Обломову хождение на службу и вообще предписываю воздержание от умственного занятия и всякой деятельности» [299].

Автор несколько раз подчеркивает, что Обломов – цельный человек. Поэтому он не может спокойно жить в современном мире, который убивает его: *«Ваша болезнь называется – TOTUS», «Это редкая болезнь, с ней уж никого почти не осталось. Наверное, вы один и есть. Все остальные – pele-tele, tutti-frutti, смесь, ни то ни сё. Но это и позволяет им выжить. Я должен сказать вам прямо, ведь мы с вами старые друзья... Мужайтесь, Илья Ильич ...Ваш диагноз несовместим с жизнью, и прогноз практически нулевой... Вы скоро умрете», «Что есть – Totus? Целый. Целый человек. Такой жить быть не может», «Значит, Pele-tele – жить будет? И Tutti-frutti – тоже? Пол-человека, четверть-человека, козушку и одна шестнадцатая – все живы... А бедный Totus – нет?» [299].*

Критики очень высоко оценили эту пьесу. Л. Забродянский считает, что «Жанр пьесы М. Угарова можно определить как интеллектуальный русский фарс. Чеховский фарс. Драматург очень хорошо знает и живую драматургию и авангардные театральные искания XX века. Пьеса глубокая и не вторичная. Прослеживается жизнь «положительного» героя и Н. Гоголя, и И. Гончарова, и Л. Толстого. Пьеса продолжает поиск нравственного идеала, начатый драматургией XIX века, и продолженный героем начала XXI века в сумасшедшем мире всё развивающегося тоталитаризма, лжи, суеты и утраты человеческого начала. И это делает пьесу желанной и на подмостках русской, украинской, СНГешной и даже зарубежных стран (Израиль, Восток, Китай)» [112].

А. А. Асвадов анализирует весь сборник «Обломов OFF: Пьесы, повесть»: «Увидев название сборника и пьесы (первоначально – «Смерть Ильи Ильича»), невольно задаешься вопросом: но отчего же это off? К чему пошлая фанаберия компьютерной фамильярности? И лишь позднее

понимаешь: off являет нам здесь суровую, беспощадную противоположность on. Жестокая, неумолимая длань рока, собирающая цветы жизней – иные преждевременно, иные – слишком запоздало. Угаров – мастер полутонов, недосказанности, полунамека, таящих в себе многочисленность чудесных смысловых открытий, которым будет вознагражден всякий, кто раскроет его труды. Параллели с текстом Гончарова (вплоть до цитирования в авторских ремарках) также получают неожиданное развитие. Угаровский (как и гончаровский) персонаж болен, но болезнь эта – редкость для нашей постиндустриальной эпохи (где, кажется, потребность социума в человеке определяется единственно лишь той функцией, что принимает на себя личность). И называется она, эта заразная, к счастью, болезнь – «Тотус», сиречь – «целостность». Замечу, что герои Угарова всегда и безнадежно одиноки. Несмотря на то, что драмы имеют обыкновение разыгрываться в самой что ни на есть провинциальной обстановке. Как это свойственно творчеству Угарова, его трагизм, его пафос практически незаметен. Они проявляются деталью, какой-нибудь безделицей, пустяком, обретающим, однако же, необыкновенную значимость и глубину. <...> Налицо возвращение к традиции, к истокам русской словесности в лучших ее проявлениях, переосмысленных новым тысячелетием. И нам остается лишь уповать на то, что век грядущий окажется человечнее века минувшего, а новый слог – не хуже старого. Впрочем, в последнем, кажется, можно не сомневаться, коль скоро имеются писатели, подобные Угарову» [21].

Автор почти не изменяет сюжет. Но он частично трансформирует систему персонажей и полностью концепцию произведения. М. Угаров подвергает деконструкции характер главного героя, и, самое главное, меняет содержание понятия «обломовщина». Если И. А. Гончаров в образе Обломова осуждает его бездействие, то М. Угаров считает это формой протеста героя против мира, в котором отсутствует гармония и

целостность. Это обусловлено современной эпохой и новыми обстоятельствами жизни. Размеренное существование помещиков, обеспеченное тяжелым трудом крестьян, господ, которые не замечают течение времени, воплотившееся в образе Обломова, – отражение реалий XIX века. И в тридцать лет герой И. Гончарова остается инфантильным. Обломов М. Угарова – эскапист нашего времени, причиной апатии к жизни которого является боязнь утратить в новом, быстро меняющемся мире себя.

Учитывая указанные признаки, сложно с первого раза определить жанровую разновидность данного ремейка. Е. Г. Таразевич считает, что это – ремейк-репродукция [299], на самом деле деконструкция, как и в примере с ремейком «Алексей Каренин» В. Сигарева.

2.3.2.7. «Пушкинский текст»

«Пушкинский текст», как и в случае с «Чеховским» и «Гоголевским», не только является энергетически сильным, что превращает его в неиссякаемый источник сюжетов новых произведений, но в контексте литературы рубежа XX – XXI столетий А. Пушкин сам превращается в символ классической русской литературы, культуры России, вечную культурную ценность.

О. Р. Темиршина, размышляя об отличиях между «пушкинским мифом» и «образом Пушкина в литературе», считает, что «пушкинский миф (как, впрочем, и любой другой миф) покидает художественное поле литературы и теснейшим образом оказывается связанным с внелитературной действительностью» [57].

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: редуционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина (итогом такого редуционизма 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) [215, с. 89].

Одним из первых обратился к пушкинскому претексту Н. Коляда: в 1998 году он создал пьесу «Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама» («это драматургическая фантазия на темы повести Александра Сергеевича Пушкина»).

Пьеса Н. Коляды «Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама» строится на композиционном приеме параллелизма: в виде ремарок в тексте драмы используются цитаты из повести А. Пушкина: *«Графиня смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность»* [156, с. 10]. Это тормозит действие сюжета, лишает произведение динамики. Текст повести А. Пушкина коррелируется с текстом ремейка, вызывая у реципиента необходимость обращения к претексту.

В ремейке Германн говорит исключительно на немецком языке до кульминационного момента для героя: *«Германн встал на колени. Понять*

ви меня ... Майне полёжение ... (Далее Германн говорит по-русски, без акцента). Не пугайтесь, ради Бога, не пугайтесь! Я не имею намерения вредить вам; я пришел умолять вас об одной милости. Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить: я знаю, что вы можете угадать три карты сряду...» [156, с. 15].

Комический эффект возникает в результате конфликта языка и менталитета героев (сознание Германна – сознание немца, менталитет графини – менталитет русского человека), в частности, в ответ на вопрос Германна, заданный на чистом русском языке, графиня отвечает: *«ГРАФИНЯ. Я не понимаю по-немецки... Извините, простите, я должна, мне нужно, прощайте, я не знаю....» [156, с 15].* Таким образом, ремейк Н. Коляды актуализирует проблему противостояния, конфликта культур:

«ГЕРМАНН. Сорок семь тысяч.

ЧЕКАЛИНСКИЙ. Сколько?

ГЕРМАНН. Чёрт побери, я же сказал по-русски: siebenundvierzigtausend!» [156, с. 15].

«ГЕРМАНН. (Принял деньги с хладнокровием.) Я знаю всё про русских. Тут девяносто четыре тысячи? Я пересчитаю, хорошо? На всякий случай. Потому что тут честные русские ...» [156, с. 16].

«Николай Коляда также раскрывает конфликт столкновения двух культур, двух цивилизаций, и, как следствие этого, – непонимание, вражду между героями» [58,с. 204].

Герой апеллирует к знанию реципиента, когда упоминает три карты, которые у русского читателя ассоциируются исключительно с текстом повести А. Пушкина:

«ГЕРМАНН. Что – прощаете? Я не убивал никого! Три злодейства – но нет злодейств! Я никому ничего не сделал плохого! Как – тройка-семёрка-туз, это – ложь, неправда, нет, это сказка, это знают все, а

если все знают, то все давно богатыми стали бы, нет, нет, уходите, я в Германию, нет, ложь, деньги, смерть, вечность, нет, нет!!!!»[156,с. 15].

Автор ремейка не только трансформирует события сюжета повести, но деформации подвергаются и образы персонажей произведения: Германн – сын обрусевшего немца, отчасти романтик, хотя в душе жаждет богатства; графиня Анна Федотовна Томская – своенравная и эгоистичная, но не злая; Лиза – мечтательная, наивная, скромная, неопытная, слишком романтическая девушка, которая хочет вырваться из дома графини, удачно выйдя замуж; Томский – легкомысленный молодой человек, спровоцировавший смерть графини собственной болтливостью и несдержанностью.

По мнению А. Марон, «самое главное расхождение с текстом оригинала заключается в том, что драматург полностью изменяет мистичную условность пушкинского текста. У Коляды нет никакой таинственности: три карты известны всем с самого начала пьесы, в конце которой фраза «тройка, семёрка, туз – dreisiebenass» превращается лишь в маниакально навязчивую мысль сумасшедшего Германна» [213,с. 203].

Н. Коляда в своей пьесе сознательно опускает некоторые пушкинские темы и переносит акценты на изображение пустой жизни Томского и его друзей, которые в финале ремейка с трудом вспоминают, кто такой Германн.

Автор пьесы переводит эпический текст в драматический, поэтому в ремейке присутствуют элементы эпоса как рода литературы: ремарки в виде цитат, иногда пространных; сюжет, повторяющий ряд событий претекста. В восприятии реципиента «чужой текст» вынуждает сопоставлять, выявлять признаки деформации первоисточника.

Персонажи ремейка сохранили лишь отдельные черты своих литературных прототипов: их негативные характеристики гиперболизированы. Германн лишен малейших романтических черт,

чрезвычайно практичен и меркантилен, готов на любую подлость ради обогащения; графиня эгоистична и зла; Лиза расчетлива, отчасти наивна, вспыльчива и лишена положительных характеристик. Игроки в ремейке – сплетники, равнодушные, эгоистичные и злые. Из-за намеренной акцентуации немецкого происхождения Германна его фигура в ремейке выглядит гротесково, карикатурно. Пьеса фантасмагорична, временами сюрреалистична и абсурдна.

Главной темой драмы современный драматург сделал одиночество Германна, которого сломали не только проигрыш, но и изолированность его от общества. В ремейке Германн – всеми, за исключением Лизы, презираемый иностранец, маргинал, очередная версия «маленького человека»: *«ГЕРМАНН. (Вспыхнул, поправил мизинцем очки на носу.) Halts Maul! Ви обижать меня, я – бетный, я – немес, ви – карошо, ви – русский, немци – грубий, немци – плехо, ви один карошо auf der Welt! Ewig dasselbe! (Пошел к выходу.)»* [156, с. 17].

Язык становится источником конфликта. Немецкий вышел из моды, что усугубляет презрение к Германну: *«ПЕРВЫЙ ИГРОК. Ну вот, здгаствуйте! Вы не слышали последние новости? Что вы?! Теперь Фганция – великая страна, давно время Гегмании кончилось! Да, да! Гегмания – фу!, а Фганция – ах!»* [156, с. 17]. Отношение к языку в ремейке раскрывает приоритеты в системе ценностей героев. Презрение к немецкому языку, а через него и к герою, и к культуре Германии – проявление национализма. Одновременно развенчивается клишированность представлений о разных национальностях: Германн носит длинную бобровую шубу и шапку-ушанку, чтобы сойти за своего в русском обществе; Лиза в ответном письме Германну пишет: *«“Киндер, Кюхе унд Кирхе” – это моя мечта»* [156, с. 16], демонстрируя стереотипное представление русских о немцах.

Таким образом, «Пушкинский текст» в ремейках, с одной стороны, источник, с другой – материал для переосмысления, литературный штамп: *«Ох, судьба, судьба, судьба! Вне всяких сомнений, ты самая загадочная дама на свете. Самая загадочная и самая непредсказуемая. Ты вплетаешь в наши скромные стези такие свои иронии, что они оборачиваются питательной пищей для пылких умов художников слова»*[156, с. 1]. В своем ремейке В. Сигарев не скрывает того факта, что повесть А. Пушкина «Метель» – материал, лишенный сакральности текст, с которым можно играть, подвергать его деконструкции.

В 1999 году под влиянием Н. Коляды был опубликован сборник уральских драматургов «Метель», куда вошли пьесы Василия Сигарева, Ольги Бересневой, Анны Богачевой, самого Николая Коляды, Юрия Колясова, Олега Богаева. В 2002 году Н. Коляда пишет ремейк «Моцарт и Сальери» на основе одноименной пьесы А. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии».

Драматург В. Сигарев назвал свою пьесу «Метель»(1999), что идентично заглавию одной из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», написанных А. С. Пушкиным. Жанр, обозначенный автором, – *«Пьеса в двух действиях по мотивам одноименной повести А. С. Пушкина»*. Драма состоит из 2-х действий. При сохранении событий фабулы и хронотопа произведения, автор существенно изменяет систему образов и мотивацию поступков, адаптирует эпическое произведение повествовательного типа к сцене, наполняя диалогами, создает текст иного литературного рода» [273].

Один из постоянно возникающих вопросов в связи с созданием драматургического ремейка эпического претекста – это самостоятельное произведение или сценарная версия. Жанр, который объединит признаки одного и другого, – это ремейк.

«В «Метели» В. Сигарева представлен ролевой романтизированный взгляд на любовь, побег, тайное венчание и пр., но он отделен от главной героини и передан иной даме, обозначенной инициалами К. И. Т. Естественно, что этот образ оттеняет образ Маши, еще более возвышая героиню в глазах читателя. Наконец, так как именно Маша оказывается главной страдающей персоной, на ней и сконцентрировано все внимание: то, что у Пушкина составляет главный элемент развития действия и предшествует первой кульминации (блуждание Владимира Николаевича во время метели), в пьесе отсутствует. Тем достигается большая композиционная целостность произведения о драматичной судьбе девушки» [343, с. 3].

Поведение персонажей пушкинской повести несет отпечаток романтизма. Его герои воспринимают побег и тайное венчание как приключение, которое не приведет к разрыву с родителями. В ремейке Маша переживает трагедию: ее мучает чувство ответственности перед матерью и отцом и чувство любви к Владимиру, который находится в безвыходной ситуации (через три дня он должен уехать, что разлучит влюбленных навсегда). Драматург сохраняет событийный ряд и счастливый финал.

В ремейке получают развитие персонажи, которые находились на периферии пушкинского повествования: К. И. Т., корнет Дравин и священник. Получает развитие линия отношений К. И. Т. и корнета. Маша не решилась бы на побег, если бы не настойчивость и уверенность ее подруги. Ее образ превращается в центральный образ ремейка, тогда как у А. Пушкина все внимание сосредоточено вокруг превратностей судьбы.

Общим мотивом как для претекста, так и для ремейка остается метель.

В отличие от Н. Коляды, который включил в текст ремейка фрагменты из претекста, В. Сигарев практически не использует цитаты из

повести А. Пушкина: «отдельные заимствованные выражения, обозначающие связь современного текста с классическим, встречаются лишь в речи К. И. Т, мыслящей романтично. Только в финале он приводит речь Бурмина без изменений, так как в этот момент герой говорит искренне. Обратим внимание, что Сигарев изменяет фразы Марьи Гавриловны, так как у Пушкина героиня к тому моменту вновь играет согласно романтическим канонам» [343, с. 3].

Структура событий первоисточника в пьесе нарушается: драма начинается в усадьбе Гаврилы Гавриловича и Прасковьи Петровны, события разворачиваются вокруг образа Маши. Экспозицией пушкинской «Метели» является описание жизни семьи в поместье Ненарадове, история развития отношений Владимира и Марьи Гавриловны.

«В итоге же финал пьесы не менее эффектен, чем развязка в произведении А. С. Пушкина: но если при чтении классика мы воспринимаем все произошедшее как разрешение некоего казуса, то здесь – как вознаграждение за страдания и, как озвучивает автор, милость рока. Казалось бы, все это должно вызывать у читателей сочувствие к героям Сигарева, даже более искреннее и сильное, чем к персонажам пушкинской повести» [343, с. 3].

Повесть А. Пушкина в интерпретации В. Сигарева – литературный штамп, рецепция которого известна как автору, так и читателю (привычная трактовка произведения включена в школьные учебники по литературе).

«В пьесе Сигарева достигается тот же художественный эффект, что и у классика, – ирония над литературностью. Но современный автор демонстрирует, как можно создать более изощренный – постмодернистский – вариант иронии, объектом которого в равной степени становятся и очевидная стилизация и «аутентичное» слово героев, выражающее их искренние чувства и интенции» [343, с. 5].

Личность А. Пушкина в контексте эпохи постмодернизма воспринимается как литературный миф. Факты биографии поэта и многочисленные исследования жизненного пути превратились в материал для новых произведений. Образ А. Пушкина как гения русской литературы утратил свежесть восприятия и лишился сакральности.

Пьеса 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 человека.

Основными драматургическими приемами в драме являются абсурд, парадокс, ирония. В пьесе широко используются элементы интертекста в виде аллюзий, цитации и реминисценций не только русской классической литературы (А. Пушкин, М. Лермонтов), но и античной в том числе, а также современной массовой культуры, примером которой выступает киноиндустрия.

Ремейк актуализирует проблему функционирования классической литературы в современном культурном пространстве, постмодернистского осмысления культурного наследия прошлого. Пушкин О. Богаева выбирает добровольный уход из жизни, хотя выглядит это как дуэль. Его герой не способен даже сочинять стихи. Дантес – его полная противоположность. Герои в пьесе подвергаются процессу деконструкции, лишь формально сохраняя связь с прототипами.

В ремейке присутствуют эсхатологические мотивы. Суть конфликта – попытка самоидентификации личности в хаосе жизни.

Авторское обозначение жанра – комедия. В действительности пьеса представляет собой абсурдистскую традикомедию с захватывающим сюжетом, в основе которого лежит вопрос дуэли в Париже между

Пушкиным и Дантесом. Трагический пафос произведения усиливается финальной сценой смерти персонажей: *«Пушкин тащит Дантеса, у того голова в крови, несет в комнату, кладет в гамак. Давит таблетки в кружке, вливает в рот Дантесу. Молчание. Пушкин смотрит. За окном медленно вечерет. В больших окнах плывут огни автомобилей, шум вечернего города. Внизу ожил бульвар – зажглись фонари, появился уличный музыкант с аккордеоном. Слышны голоса. В квартире темно. Пушкин внимательно смотрит в лицо Дантесу. Качается гамак»* [42].

Таким образом, «пушкинский текст» расширяется до масштабов биографии поэта, факты которой воспринимаются реципиентом как знакомые. Фигура А. Пушкина в пьесе выступает символом классической литературы, а его жизнь превращается в литературный миф. Пьеса О. Богаева представляет собой вариант ремейка биографии поэта.

Выводы к ГЛАВЕ II

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.

Драматургические ремейки благодаря своей природе обнаруживают целую совокупность признаков, которые могут стать основой для составления типологии. К жанровым доминантам ремейка можно отнести степень трансформации претекста и прототекста через призму рецепции ремейкера, читателя / зрителя, в постмодернистских ремейках и персонажа, сверхтекстуальность, интертекстуальность.

Рецепция и интерпретация ремейка зависит от типа читателя. Автор рассчитывает на восприятие «идеального» читателя, что не исключает возможность рецепции текста «неискушенным» реципиентом.

Ремейкер выступает в роли провокатора, создавая диссонанс между горизонтом ожидания реципиента и текстом нового произведения, традицией и современностью.

Ремейки на уровне диалога с претекстом и прототекстом участвуют в создании сверхтекстов на основе единого полиаспектного, эстетико-семиотического объекта описания и интерпретации. Эти тексты отмечены интенционально направленной ассоциативно-смысловой связью.

Драматургический текст на основе произведений трансдискурсивного автора оказывается в сфере воздействия «персональных текстов» и интерпретируется в соответствии с его дискурсивными стратегиями.

Проведенный анализ привел к выводу, что в области драматургии отчасти сложилась парадигма «персональных текстов» на основе прецедентных произведений трансдискурсивных авторов: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Толстовский», «Гончаровский», «Пушкинский», «текст Достоевского».

В случае с «Шекспировским текстом» исходным условием его формирования выступает не только прецедентная личность, но и «сильный» (термин Н. А. Кузьминой) текст. Чаще всего это трагедия «Гамлет», а также прецедентный герой, перешедший в категорию вечных

образов мировой литературы. Ряд мотивов (к примеру, сумасшествие Гамлета), игра культурными кодами и общий способ языкового кодирования – сходство лексических средств, единство образной системы и сходство сюжетов – это основные критерии, позволяющие отнести произведение к «Шекспировскому тексту».

В русской драматургии одним из доминантных прототекстов выступает фигура А. Чехова, а «сильными» текстами являются «Чайка» и «Вишневый сад». А. Чехов воспринимается как драматург-реформатор, символ Театра, русской классической театральной традиции.

Центрирующим содержанием «Гоголевского текста» выступает иррациональность и трагедия обыденности, рутинности существования. 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.

Формирование «Толстовского текста» связано с восприятием одного из самых известных произведений классика – романа «Анна Каренина». В ремейках на его основе складывается новый код, подтверждающий смену культурных эпох, хотя и раскрывается он по-прежнему через сложность житейских отношений мужчины и женщины и семейную тему. Неудовлетворенность в личной жизни и поиски счастья, одиночество в семейном кругу, – парадигма проблем, привлекающих драматургов-ремейкеров.

«Гончаровский текст», находящийся на ранней стадии формирования, раскрывается через содержание и образную систему в

пьесе «Смерть Ильи Ильича (Обломов OFF)» М. Угарова. В ремейке это диалог с традицией, разрушение клише рецепции известного романа, это трагедия бездеятельности, страха перед переменами, переосмысление понятия «обломовщина», которое на уровне интертекстуальности оказывается близким и одновременно полемичным понятию чеховской «футлярности».

На стадии становления в драматургии находится «текст Достоевского» и «Пушкинский», хотя в области эпоса и лирики он фактически сформировался.

«Персональные тексты» носят инонациональный характер: в зарубежной литературе большей популярностью среди ремейкеров пользуются произведения В. Шекспира, тогда как в русской – тексты русских классиков.

Обращение ремейкеров к «персональным» («именным») текстам» позволяет выделить в качестве доминантной жанровой черты ремейка сверхтекстуальность.

ГЛАВА III. ТИПОЛОГИЯ РЕМЕЙКОВ В ДРАМАТУРГИИ

Большой корпус ремейков, накопленный к концу XX века, и продолжающая развитие ремейковая традиция актуализирует проблему типологии жанра на фоне многократных литературоведческих попыток систематизации пьес подобного рода.

Ремейки в зарубежной литературе апеллируют в большей степени к античной классике и опираются на западноевропейскую литературную традицию.

Русские ремейки XX – начала XXI веков по природе либероцентричны: в основе их лежит литература как высшая ценность, новые тексты создаются на основе предыдущего литературного опыта. Либероцентризм считается традиционным модусом русской культуры, хотя эта характеристика может быть отнесена и к западноевропейским пьесам-ремейкам обозначенного периода. Ремейки повышают культурный статус словесности. В контексте утраты литературой статуса под давлением массовой культуры, в условиях кризиса, когда литература перестала быть сферой нравственного опыта, ремейк через диалог и полемику возвращает читателя к общественному и нравственному авторитету литературы.

Классика – основа ремейка и одновременно поле для диалога между ее авторами и реципиентами. С точки зрения культуролога Е. С. Колесник, виды художественной интерпретации зависят от функционального соотношения нового произведения искусства со своим первоисточником: «Принятие во внимание этого фактора («степени свободы» – *примечание наше*) помогает более адекватной оценке конкретных произведений искусства, учитывающей не только их художественный уровень, но и степень выполнения коммуникативной задачи» [152, с. 82]. Среди четырех видов художественной интерпретации трагедии В. Шекспира в разных

видах искусства, предложенных Е. С. Колесник в работе «"Король Лир" У. Шекспира: стратегии художественной интерпретации», обращает на себя внимание четвертый вариант, который предполагает «создание нового художественного произведения, так или иначе *отсылающего* к первоисточнику. Степень и характер влияния тут могут быть самыми различными, поскольку прототекст служит лишь импульсом к свободному творчеству. Однако, использование шекспировского текста программирует саму возможность сравнения нового произведения с источником вдохновения, что задает определенный контекст восприятия» [152, с. 82]. Экстраполируя эту мысль на все претексты, послужившие основой для создания ремейков, можно прийти к выводу, что автор прецедентного текста и сам текст-первоисточник предполагают рецепцию определенного типа читателя. В контексте XX века авторы ремейков, прежде всего, рассчитывают на восприятие реципиента, способного увидеть полемический характер нового произведения по отношению к первоисточнику (См. Главу II).

Драматургические ремейки рубежа веков демонстрируют разные формы рецепции классики, что выдвигает на первый план проблему их типологии. Учеными-литературоведами 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) и др. (см. Главу 1). 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. Все существующие классификации не учитывают тот факт, что ремейки в драматургии отражают процесс формирования сверткестов, в орбиту которых

втягиваются и претексты, и прототексты, и метатексты, и интертексты. Пытаясь систематизировать ремейки по образцу классических типологий в драматургии, исследователи вынуждены обращаться для полноты характеристики явления к терминологии других видов искусства – кино и музыки. Таким образом, среди литературоведческих терминов встречаются «приквел», «сиквел», «ремикс» и т. пр.

Опираясь на рецептивный подход к исследованию литературы, который вводит в сферу исследования читателя и общество и представляет литературный текст как продукт исторической эпохи и интерпретации воспринимающего сознания, а также учитывая весь комплекс жанровых признаков, все драматургические ремейки можно разделить на несколько видов: ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции и деструктивные ремейки.

Ремейки-интерпретации представляют собой инсценировки, адаптации, к примеру, эпического материала, его перевод из эпического рода в плоскость драмы, а также более углубленное раскрытие образа одного из персонажей претекста на основе цитации претекста и без изменения его фабулы. В этом случае начальная форма произведения изменяется минимально. Авторская интенция ремейкера в этом случае предполагает адаптацию претекста к сценическому пространству, перевод из области эпоса в область драмы, другими словами, драматизацию. Примером могут служить пьесы: «Дни Турбиных», «Дон Кихот», «Война и мир», «Мертвые души» М. Булгакова; «Мать», «Село Степанчиково и его обитатели», «Герой нашего времени» (в соавторстве с Ю. Любимовым) Н. Эрзмана; «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка», «Коробочка», «Раскольников» Н. Коляды, «Метель» В. Сигарева. Авторы произведений этого типа нередко указывают в подзаголовке, на какие литературные претексты они опирались: «Суд над Жанной д'Арк в Руане в 1431 году» (по радиопьесе А. Зегерс) и «Дон Жуан» (по Мольеру) Б. Брехта;

«Прометей» (по Эсхилу), «Эдип-тиран» (по Софоклу и Гельдерпину) и «Макбет» (по Шекспиру) Х. Мюллера. Ремейки этого типа интертекстуальны, что подтверждается многочисленными прямыми цитатами, заимствованиями, реминисценциями и аллюзиями. Отношение драматургов к претексту в этом случае можно классифицировать как к определенному канону. Автор-ремейкер выражает собственную точку зрения имплицитно, а литературный канон не разрушается. К примеру, пьеса «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» Н. Коляды практически полностью состоит из цитат повести Н. Гоголя.

2. Ремейки-деконструкции – это продолжение историй отдельных персонажей претекста (т. н. сиквелы, приквелы, мидквелы в терминологии киноискусства). При этом сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула): «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Облом-off» М. Угарова, «Башмачкин» О. Богаева, «Гамлет в Виттенберге» Г. Гауптмана, «Записная книжка Тригорина» Т. Уильямса, «Макбет» Э. Ионеско. 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 авторской рецепции. Деконструкции могут подвергаться и эпические первоисточники. Тексты цитируются, но нередко монтируются по воле автора ремейка. Использование приемов фантастики, гротеска не меняет, тем не менее, фабулы, коррелируемой с претекстом.

3. Деструктивные ремейки – пьесы, для которых характерно разрушение сюжета драмы-первоисточника, введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только

претекстов, но и их сценических постановок, контаминация нескольких претекстов и образов и цитат («Дуня, Лиза, Акулина», «Мой милый Плюшкин» В. Ольшанского, «Гамлет.ru» В. Коркии, «Чайка А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева, «Анна Каренина II» О. Шишкина, «Гамлет Догга, МакбетКахута» Т. Стоппарда, «Гамлет-машина» Х. Мюллера), а также культурных мифов. Деструктивные ремейки лишь в общих чертах сохраняют первоначальный сюжет, допускают присутствие в роли персонажей авторов претекстов, контаминацию нескольких претекстов, подвергают осмеянию стереотипы по отношению к текстам-первоисточникам, их авторам, сценическим постановкам и режиссерским прочтениям. Художественный мир пьесы становится открытым для рефлексии сознания автора претекста, его персонажей, читателей и зрителей. Авторы ремейков используют абсурд, парадокс, гротеск, фантастику, «черный юмор».

К деструктивным ремейкам можно отнести и пьесы, материалом для которых послужили факты биографии писателей, история создания произведений, культурные мифы, которые сформировались в читательской рецепции за период развития литературы, отделяющий эпоху писателя от современности, в процессе исторической импликации. Примером может служить ремейк «Кто убил мсье Дантеса?» О. Богаева и «Сахалинская жена» Е. Греминой. По точному замечанию О. В. Журчевой в ремейке Е. Греминой «...нет рецепции конкретного произведения или сюжета, а есть представление о некоем культурном коде или о культурном мифе, где мифологическим героем выступает литератор Чехов, приезда которого ждут на Сахалине. Он как мифологический персонаж, универсальный податель пищи и жизненных благ, благодетельствует героев пьесы одним только своим посещением, но сам увозит в себе разрушительную силу Сахалина, предвещающую его скорую смерть» [109, с. 47].

3.1. Особенности ремейков-интерпретаций

Первый жанровый подвид ремейка – ремейк-интерпретация – встречается в литературе второй половины XX – начала XXI века реже всего. Если под художественным текстом понимать «специфическую риторическую формуорганизации определенного (заданного) смысла» (Д. К. Манохин), то единственно верной интерпретацией художественного текста в жанре ремейка можно считать автоинтерпретацию. К примеру, как у М. Булгакова, который в 1925 году на основе романа «Белая гвардия» (1922-1924) создал пьесу «Дни Турбиных».

К ремейкам первого типа правильнее отнести литературные инсценировки драматургами как чужих претекстов, так собственных произведений.

Мысль о необходимости развернутого определения инсценировок как вида литературных произведений была высказана в исследовании М. Е. Бабичевой «Стилевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования» (1985 г.).

Прежде всего, автор исследования разграничивает виды инсценировок, выделяя среди них: театральные инсценировки, либретто и киносценарии. Последние два вида не имеют отношения к нашему исследованию, поскольку создаются на основе преимущественно иных, чем литература, видов искусств.

Инсценировка больше театральный термин, достаточно спорный, так как создается для постановки на сцене.

Существует несколько точек зрения на инсценировку.

В. Е. Хализев называет инсценировками переработки для театра недраматических произведений: «Инсценировки обладают лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на

воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания (см. Интерпретация)» [312, с. 224].

Если далее обратиться к термину «интерпретация», то в нем обнаруживаются существенные признаки, характерные для жанра «ремейк»: «Интерпретация (от лат. *interpretation* – истолкование, объяснение), истолкование литературного произведения, постижение его смысла, концепции. Интерпретация осуществляется как переоформление художественного содержания, то есть посредством его перевода на (1) понятийно-логический (литературоведение и основные жанры критики литературной), лирико-публицистический и эстетический (эссе) или (2) на иной художественный язык (графика, театр, кино и др. искусства)» [313, с. 225].]

И. Чистюхин в учебном пособии «О драме и драматургии» обращает особое внимание на процесс адаптации претекста к другому литературному роду или виду искусства: «Инсценировка это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую. В зависимости от вида искусств различаются не только художественные приемы или образно-знаковые системы, но и сами законы организации смысла. У литературы эти законы свои, у театра свои. В чем-то они схожи, но больше различны. Для того чтобы инсценировать то или иное произведение необходимо знать законы одного (литературного) и другого (театрального) вида искусств. Также необходимо помнить, что текст при переносе на сцену теряет свою «литературность» (нарративность) и приобретает «драматичность» (делается выразителем действия). Из повествователя он становится действующим лицом» [330, с. 221].

Таким образом, необходимо в отдельный жанр выделить театральную инсценировку.

Останавливаясь на характеристике театральной инсценировки, М. Е. Бабичева обращает внимание на «вторичность» природы подобного рода произведений, на сценичность как особый признак, амбивалентность (театральная инсценировка является, с одной стороны, составной частью другого потенциально существующего художественного целого, с другой – «часть инсценировок подобно оригинальным драматургическим произведениям – пьесам, может в то же время функционировать как самостоятельное законченное художественное целое» [22, с. 6]), инсценировка представляет собой наличие эпического произведения, выступающего в роли претекста.

На основе проявления родовых стилевых закономерностей инсценировка проявляет в своей форме стилевые закономерности, общие для эпоса и драматургии. На основании наличия/отсутствия эпических свойств формы М. Е. Бабичева предлагает условно разделить все инсценировки на две большие группы. Кроме того, отдельно выделяется группа «пьес по мотивам». Она также подчеркивает необходимость разработки терминов, «определяющих такие типы инсценировок» и предлагает в качестве обязательного компонента этих терминов ввести слово «пьеса»: «Пьесами могут быть названы те инсценировки, форма которых соответствует стилевым закономерностям, свойственным драматургии как литературному роду. При этом содержание таких инсценировок может различным образом соотноситься с содержанием инсценируемого произведения: от преимущественной адекватности проблематике до полного ее несовпадения» [22, с. 7].

Таким образом, представляется целесообразным вычленив из общего корпуса неоднородных театральных инсценировок пьесы, соответствующие жанру «ремейк». Именно максимальная приближенность проблематики нового произведения к проблематике претекста наряду с наличием трансдискурсивного автора, соответствием форме

драматического произведения позволяет выделить пьесы, которые по природе являются ремейками. В ремейках-интерпретациях, в отличие от ремейков других типов, авторская интенция заключается в адекватной адаптации произведения иного литературного рода (как показывает анализ, перевода эпоса в область драмы), при этом у ремейкера нет намерения продемонстрировать собственную точку зрения как на претекст, так и на фигуру авторитетного автора. Кроме того, к жанру литературного ремейка нельзя отнести инсценировки, созданные режиссерами, для которых театральные законы выше законов литературных, к примеру, инсценировку романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы», предпринятую в 1910 г. В. И. Немировичем-Данченко. В подобном случае в качестве автора на афише спектакля по-прежнему указывается автор претекста.

Ремейк-интерпретация создается, в первую очередь, по законам литературы. К примеру, любые детальные сопоставления обнаруживают тесную взаимосвязь между претекстом и ремейком и стилевое единство романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных», генетическое родство персонажей обоих произведений, хотя «в отдельных случаях образы персонажей были дополнены некоторыми деталями и гранями, необходимыми для их естественного самораскрытия на сцене» [299, с. 11].

Разница объясняется авторской интенцией перевода из одного литературного рода в другой: «"Белая гвардия" и "Дни Турбиных" существенно различаются по сюжету. Смена сущности образа Алексея Турбина повлекла за собой изменение всей системы взаимоотношений действующих лиц, переакцентировку ситуаций, сдвиги в психологической мотивации поведения героев. Это наиболее серьезное изменение в сюжете нарушило баланс, в котором находились компоненты «Белой гвардии», однако Булгакову удалось заново выстроить сюжетное целое, существенно не изменив композиционной рамы пьесы и, главное, сохранив в

неприкосновенности идейно-нравственное содержание произведения. Пьеса «Дни Турбиных» обладает большей сюжетно-смысловой завершенностью по сравнению с романом. В «Днях Турбиных» содержится то, что можно назвать итогом. В романе проблема выбора персонажами своего дальнейшего пути имела только в зачаточном виде и не оформилась как ситуация. Большая сюжетная определенность и законченность в пьесе объясняются, во-первых, требованиями драмы, которая нуждалась в том, чтобы действие, пройдя некоторый путь развития, чем-нибудь разрешилось; во-вторых, необходимостью прояснения судьбы персонажей и места автора в общественно-политической ситуации 1920-х годов»[299, с. 6].

«Мертвые души» М. Булгаков создавал как инсценировку после зачисления писателя во МХАТ в качестве режиссёра-ассистента.

Созданию ремейка предшествовал подготовительный период, начавшийся с создания фельетона «Похождения Чичикова», опубликованного в 1922 году в литературном приложении к «Накануне». Это сатира на предпринимателей, в своем стремлении к наживе пытающихся обобрать молодое государство. Главное место в фельетоне занимают персонажи «Мертвых душ» и, прежде всего, сам Чичиков, а также герои и сюжеты других произведений Гоголя. Уже в этом произведении М. Булгаков обращается к приему сна. Фельетон был опубликован в берлинской газете «Накануне» 24 сентября 1922 года, М. Булгаков обозначил жанр произведения как «поэму в 10-ти пунктах с прологом и эпилогом».

Через несколько лет, в 1930 г. М. Булгаков пишет ремейк «Мертвые души», жанрово обозначив его как «Комедию по поэме Н. В. Гоголя в четырех актах (двенадцать картин с прологом)».

В письме к Попову в мае 1932 года Булгаков вспомнит о том, как начиналась работа: «Итак, мертвые души... Через девять дней мне

исполнится 41 год. Это – чудовищно! Но тем не менее это так. И вот, к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза-Эфрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно, предвидя то, что случится со мною в 1929-1931 гг. Словом...» [281].

Сравнение претекста и ремейка приводит к выводу о доминировании «чужого слова» в новом произведении, прямой его цитации и минимальных дополнениях, внесенных ремейкером:

У Н. Гоголя в «Мертвых душах»:

«Но Манилов так сконфузился и смешался, что только смотрел на него.

– Мне кажется, вы затрудняетесь?.. – заметил Чичиков.

– Я?.. нет, я не то, – сказал Манилов, – но я не могу постичь... извините... я, конечно, не мог получить такого блестящего образования, какое, так сказать, видно во всяком вашем движении; не имею высокого искусства выразиться... Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое... Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?

– Нет, – подхватил Чичиков, – нет, я разумею предмет таков как есть, то есть те души, которые, точно, уже умерли» (Н. Гоголь «Мертвые души»)[83].

У М. Булгакова в одноименном ремейке:

«Чичиков. Я полагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые.

Манилов уронил трубку. Пауза.

Итак, я желал бы знать, можете ли вы мне таковых, не живых в действительности, но живых относительно законной формы, передать, уступить... (Пауза.) Мне кажется, вы затрудняетесь?

Манилов. Я? Нет. Я не то... Но не могу постичь. Извините... Я, конечно, не мог получить такого блестящего образования, какое, так сказать, видно во всяком вашем движении... Может быть, здесь скрыто другое? Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?

Чичиков. Нет, я разумею предмет таков, как есть, то есть те души, которые точно уже умерли. (Пауза.) Итак, если нет препятствий, то с Богом можно бы приступить к совершению купчей крепости» (М. Булгаков Мертвые души) [53].

Безусловно, реплики сокращены и слова автора передоверены действующим лицам и передоверены персонажу-носителю авторской позиции. Ремейкер деликатно обращается с «чужим текстом», выражая собственную позицию, к примеру, за счет перестановки знаков препинания:

У М. Булгакова: «Ну, уж черт его побери. По полтине ему прибавь – собаке на орехи» (М. Булгаков Мертвые души) [53].

У Н. Гоголя: «Ну, уж черт его побери, – подумал про себя Чичиков, – по полтине ему прибавлю, собаке, на орехи!» [Н. Гоголь].

На драматизацию претекста как цель ремейкера указывает и М. А. Васильева в исследовании «Н. В. Гоголь в творческом сознании М. А. Булгакова»: «Характерно, что сквозное драматическое действие в пьесе «Мертвые души» Булгаков связал не с авантюрным сюжетом поэмы, а с образом мыслей «Первого в пьесе» (ипостась самого Гоголя), которому доверялись все важнейшие гоголевские суждения о жизни, обобщения и лирические комментарии. Одну из функций Первого – озвучивание мыслей персонажей – можно считать драматургическим новаторством Булгакова, заменяющим традиционно используемые ремарки «в сторону».

Этот прием позволил писателю расширить возможности художественного психологизма в драме. Идея пересоздания «Мертвых душ» Гоголя по законам драматургического действия с выделением особой роли фигуры автора, позволила Булгакову синтезировать своеобразный жанр «драматургической поэмы». Решение это не было насильственным по отношению к гоголевскому тексту, более того, оно вытекает из его эстетики, концепции синтеза в искусстве» [63, с. 12].

Первый – один из персонажей ремейка – выполняет функцию нарратора: комментирует события, вводит в них. Но он одновременно и вступает в диалог с героями, выражает отношение к их поступкам, вслух произносит мысли, мелькнувшие в их сознании. Первый по выполняемым в тексте функциям напоминает фигуру Пролога. Поскольку в эпосе большую роль играет само повествование, передающие стилистические особенности индивидуально-авторского стиля, а в драме в соответствии с ее законами такое невозможно, М. Булгакову необходим был дополнительный персонаж – носитель точки зрения автора претекста, способный в какой-то степени передать характер и структуру гоголевской прозы.

Владея техникой создания эпических произведений, писатель не принимал возможности обычной инсценировки и создал ремейк, пользуясь собственной драматургической техникой.

Внимательно изучив текст «Мертвых душ», драматург вплоть до последних картин сохраняет сюжетный ряд претекста, свободно komponуя Гоголевский текст, и только в финале допускает собственную транскрипцию гоголевских мотивов. В финале ремейка полноправным автором становится сам М. Булгаков: девятая картина раскрывает механизм распространения слухов вокруг аферы Чичикова.

Финал ремейка М. Булгакова созвучен окончанию поэмы Н. Гоголя. Мотив прощания с городом перекликается с гоголеским в сцене отъезда Чичикова.

У М. Булгакова: *«Первый. ...В дорогу! В дорогу! Сначала он не чувствовал ничего и поглядывал только назад, желая увериться, точно ли выехал из города. И увидел, что город уже давно скрылся. Ни кузниц, ни мельниц, ни всего того, что находится вокруг городов, не было видно. И даже белые верхушки каменных церквей давно ушли в землю. И город как будто и не бывал в памяти, как будто проезжал его давно, в детстве!..*

О, дорога, дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала. И сколько родилось в тебе замыслов и поэтических грез...» (М. Булгаков Мертвые души) [53].

У Н. Гоголя: *«Селифан только помахивал да покрикивал: «Эх! эх! эх!» — плавно подсакивая на козлах, по мере того как тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога, стремившаяся чуть заметным накатом вниз. Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды?» (Н. Гоголь «Мертвые души») [83].*

Авторская интенция была определена самим М. Булгаковым в декабре 1932 года, после премьеры спектакля на «товарищеской встрече мхатовцев с драматургами»: «Моя основная цель, – передает корреспондент „Советского искусства“ речь драматурга, – было создание из „Мертвых душ“ подлинно театральной пьесы со сквозным действием, с логически развернутой сюжетной интригой, пьесы, которая держала стбы зрительный зал в напряжении, повышая его интерес по мере развития спектакля» [281].

Термин «инсценированная повесть», применяемая к пьесе М. Булгакова «Мертвые души», исключает произведение из корпуса пьес схожей природы.

В начале XXI столетия к жанру ремейка-интерпретации обращается Н. Коляда.

Жанр ремейка «Раскольников» драматургом обозначен как «Пьеса Николая Коляды в одном действии». Однако подлинным автором произведения является Федор Достоевский, чье имя и указано выше имени ремейкера. Н. Коляда инсценирует роман, взяв за основу подготовку Раскольникова к совершению преступления.

Ремейкер играет с повествовательными техниками, бережно сохраняя в новом произведении «чужое слово» – текст Достоевского. Свободно komponуя цитаты из претекста, драматург поступает в точности так, как делал М. Булгаков, создавая ремейк «Мертвые души»: слова повествователя передоверяются герою, который выступает одновременно в роли рассказчика, при этом он старается оставаться объективным, никак не выражая собственную точку зрения на происходящие события:

«РАСКОЛЬНИКОВ. Должно быть, молодой человек взглянул на нее каким-нибудь особенным взглядом, потому что и в ее глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость.

– Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц, – поспешил пробормотать молодой человек с полупоклоном, вспомнив, что надо быть любезнее» [158].

Если повествователь в романе Ф. Достоевского, согласно авторским установкам, не обладает полнотой знания о причинах событий, то в пьесе, во-первых, повествователь и рассказчик – одно лицо, во-вторых, он находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображаемой реальности.

Ремейк начинается с монолога героя – точного фрагмента романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Рассказчик раскрывает свои чувства и страхи, усиливая субъективность текста.

Н. Коляда ограничивает количество персонажей: помимо Раскольников, это Тень, Тень 1, Тень 2, студент, Настасья, Лужин, Порфирий. Ремейкер доводит историю до каторги, оставляя *«историю постепенного обновления человека, история перерождения его, перехода из одного мира в другой»* [158] на потом.

Действие в ремейке Н. Коляды не столько разыгрывается, сколько проговаривается. Главным героем в произведении является текст Ф. Достоевского.

Актуальность проблематики претекста создается за сопряжения временных пластов: Раскольников Н. Коляды, находясь в ночном клубе, пишет СМС Соне Мармеладовой, признаваясь в том, что в условиях современности он не готов к покаянию:

«РАСКОЛЬНИКОВ (Смеется). Это ты про каторгу, что ли, Соня? Донести, что ль, на себя надо? Нет! Не пойду я к ним, Соня. Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!.. Не пойду. И что я скажу: что убил, а денег взять не посмел, под камень спрятал? Так ведь они же надо мной сами смеяться будут, скажут: дурак, что не взял. Трус и дурак! Ничего, ничего не поймут они, Соня, и недостойны понять. Зачем я пойду? Не пойду. Не будь ребенком, Соня... Я еще человек, а не вошь и поторопился себя осудить... Я еще поборюсь» [158].

Главный герой в ремейке одновременно выполняет функцию нарратора, выражая точку зрения автора претекста.

«РАСКОЛЬНИКОВ. И хотя бы судьба послала ему раскаяние – жгучее раскаяние, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук

которого мерещится петля и омут! Он бы обрадовался ему! Муки и слезы – ведь это тоже жизнь» [158].

Смена повествовательной техники наблюдается в тех моментах, где в романе Ф. Достоевского звучит «внутренний монолог» героя:

«РАСКОЛЬНИКОВ. «Чем, чем, моя мысль была глупее других мыслей и теорий? Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? Тем, что он – злодеяние? Что значит слово „злодеяние“? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление, конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!» [158].

Ремейкер играет повествовательными техниками, свободно комбинируя цитаты из романа:

«РАСКОЛЬНИКОВ. В остроге он многого не замечал. Он жил, как-то опустив глаза: ему омерзительно и невыносимо было смотреть. Наиболее стала удивлять его та непроходимая пропасть, которая лежала между ним и всем этим людом. Казалось, он и они были разных наций» [158].

И хотя игровое начало в пьесе очевидно, но точные цитаты и сохранение основных событий претекста позволяют отнести данный ремейк к интерпретациям.

3.2. Специфика ремейков-деконструкций

Наиболее распространенным жанровым подвидом представляется ремейк-деконструкция.

Деконструкция – термин современной философии и искусства, разработанный Жаком Дерридой, но восходящий к понятию «деструкции» Мартина Хайдеггера, который под «леструкцией» понимал отрицание традиции истолкования с целью выявления скрытого смысла. Философская

энциклопедия дает нам определение деконструкции как «переосмысления» [99, с. 292-293].

Ж. Деррида расширил понятие деконструкции: весь мир в представлении ученого есть текст. Таким образом, любой предмет реального мира и любое действие – это отсылка к чему-то еще: «”Нет ничего вне текста”»: это означает, что текст – не просто речевой акт. Допустим, этот стол для меня – текст. То, как я воспринимаю этот стол – уже само по себе текст» [131, с. 74].

В современной науке деконструкция – это один из принципов анализа текста, смысл которого заключается в «выявлении внутренней противоречивости текста, обнаружения в нём скрытых и незамечаемых не только неискущённым читателем, но и ускользающих от самого автора “остаточных смыслов”» [100, с. 211].

Как известно, деконструкция литературного текста заключается, во-первых, в выявлении его противоречивости; во-вторых, в обнаружении в тексте смыслов, нуждающихся в расшифровке и интерпретации. Скрытые смыслы анализируемого текста могут выводиться из текстов, созданных в прошлом другими авторами.

По мнению О. Вайнштейн деконструкция – это стиль критического мышления.

Метод деконструкции включает в себя два этапа:

1. Перевоорачивание структуры как бы с ног на голову,
2. Реконструкция, то есть воссоздание перевернутой структуры [101, с. 34].

Деконструкции могут подвергаться события сюжета претекста, его композиция, система персонажей и мотивация их поступков, жанровое определение пьесы, данное автором претекста, пафос первоисточника. Это приводит к созданию ремейков, в которых их авторы демонстративно позиционируют собственную точку зрения на прототекст.

Мы понимаем под деконструкцией особый подробный демонтаж старой структуры текста, детальное переосмысление претекста, принцип анализа, процесс, противоположный конструкции, «разборку» и анализ смысловых, лингвистических, языковых и др. элементов текста для определения его подлинного смысла.

Содержание и форма претекстов в ремейках-деконструкциях подвергаются деконструкции, подчиняясь авторской интенции ремейкера, который выражает философские и эстетические взгляды через интерпретацию хорошо знакомых реципиенту событий и персонажей.

К ремейкам-деконструкциям можно причислить пьесы, в которых нашли отражение философско-эстетические принципы литературных направлений: «Макбет» Э. Ионеско, «Антигона» Ж. Ануя и т.д.

В ремейке Ж. Ануя «Медея» (1946) персонажи существуют в экзистенциальном времени и условном пространстве. О. И. Савиных в статье «Интермедиаальные аспекты интерпретации сюжета о Медее (Жан Ануи, Ларс фон Триер)» подчеркивает, что «Формально охват событий примерно равен еврипидовскому, но действие здесь отходит на второй план (отправление подарка, убийство детей, выслушивание новости о смерти Креусы (Главки), самоубийство занимают около двух-трех страниц)» [258, с. 55], но «большую часть пьесы занимает диалог-поиск причин расставания Ясона и Медеи, размышления о способе мести и противоречие между любовью к детям и желанием отомстить у этой Медеи не возникают» [258, с. 55].

Пьеса Ж. Ануя строится на идее абсурдности мира, в котором господствует произвол. Если в претексте – трагедии Еврипида – главное внимание было сосредоточено на раскрытии любовного конфликта между Медеей и Ясоном, то в ремейке этот конфликт уступает конфликту исключительной личности с окружающим миром. В соответствии с идеями экзистенциализма Медея аморальна с точки зрения общественности. Она

эгоистична по отношению к окружающим из-за презрения к обывательскому существованию, вне которого не мыслит себя, к примеру, Кормилица. Медея Ж. Ануя равнодушна по отношению к собственным детям, она не испытывает никаких противоречивых чувств, совершая убийство. Ремейкер, вступая в полемику с двумя претекстами одновременно, – с одноименными трагедиями Еврипида и Сенеки – изменяет финал. Если в претекстах героиня улетает на колеснице Гелиоса, то в ремейке Медея совершает самоубийство. Как подчеркивает И. Г. Прудиус, у Ж. Ануя реализуется «концепция противопоставления героя-максималиста и героя-конформиста» [252].

В ремейках-деконструкциях при сохранении общей системы персонажей, главные герои нередко по воле ремейкера отодвигаются на второй план, уступая место второстепенным: в ремейке Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» это мнимые друзья Гамлета Розанкренц и Гильдерстерн, в «Фирсиаде» В. Леванова, куда вошли монопьеса «Смерть Фирса» и миниатюра «Апокалипсис от Фирса или Вишневый сад Фирса», – это старый лакей Фирс.

«Фирсиада» В. Леванова включает две жанровых модификации ремейков: «Смерть Фирса» – деструктивный ремейк, «Апокалипсис от Фирса или Вишневый сад Фирса» – ремейк-деконструкция.

Персонажи ремейков второго и третьего типов оказываются постоянно передразного рода экзистенциальным выбором: *«А кто герой? Вот конфликт современности. Глобальный конфликт: во времена тотальных изменений, революционных преобразований повывелись герои. Остались одни персонажи. Действующие лица»* [184, с. 35].

В ремейке «Апокалипсис от Фирса или Вишневый сон Фирса» В. Леванова в точности воспроизводится сцена возвращения господ в имение, хотя ремейкер предпочитает обозначить героев как «Х», «У» и «Z». Тенденцию к введению в систему персонажей абстракций более

характерна для деструктивных ремейков. Подобное можно наблюдать, к примеру, в пьесах «Dostoevsky-trip» В. Сорокина и «Сон в летнюю ночь» А. Застырца. Главным героем пьесы В. Леванова является Фирс, который вновь переживает начальное событие претекста – приезд хозяев.

Герой, забытый всеми в претексте А. Чехова, пребывавший все это время с момента окончания комедии, в состоянии летаргического сна, дожидается, наконец, возвращения условных персонажей. Временные пласты накладываются друг на друга, возвращая современных героев к истокам – к классике:

«З. Дачи? Значит здесь кругом полно этих дачников? Кошмар! Толпы с кошелками, с корзинками огурцов и томатов. Ужас!

У. Да, ужас. Но, во-первых, не «ужас-ужас», как вы говорите, а во-вторых, сейчас – кругом дачи, куда не плюнь... Я узнавал в муниципальном фонде имущества. Участок вместе с домом, вполне реально выкупить» [186].

Вишневого сада больше нет, «...осталось несколько вишневых кустиков», о чем Фирс не догадывался.

Монолог Фирса завершает ремейк, в котором образ райского сада превращается в библейский апокалипсис и снова возрождается:

«ФИРС. Сон мне был... <...> вижу будто я сад... вишневый. И вишня будто цветет, и все-то окрест белым-бело... <...> И – весь мир – Сад! Все люди – стали деревьями или травой в огромном Саду, в бесконечном, безбрежном Саду все люди – деревья, трава, кусты жимолости и жасмина, яблони, крыжовник, вишни. <...> Смерти нет, люди не умирают вовсе, а становятся облаками, травой, вишневыми деревьями и это и есть рай, райский сад из вишневых деревьев...<...> И невыносимый зной опустился на Сад и опалил его...: Сад умер под беспощадными лучами... <...> Но потом... потом почувалось приближение рассвета, и метель стала стихать... И сугробы быстро ставали, и

опять появилась трава из-под снега... И деревья ожили и на них стали набухать почки, и цветы расцвели, и весь Сад вновь стал белым-белым, каким был в снегу, только живым» [186].

Абсурдный финал ремейка («*Безжизненное тело У с шумом падает, свалившись с топчана. Тела X и Z неподвижны и бездыханны*» []) оставляет надежду на возвращение к истокам, к подлинным ценностям, на возрождение Сада.

В пьесе-ремейке «Дуня, Лиза, Акулина» В. Ольшанский обращается к игре с текстами «Повестей Белкина» А. Пушкина: «*Мог ли гусар развлекать Дуню историей о барышне-крестьянке? Могла ли Дуня рассказать гусару о том, что произошло с бедной Марьей Гавриловной, когда поднялась ужасная метель? Этого мы не знаем и не узнаем никогда. Подобные предположения, а также весь текст, которого нет в повестях Белкина, есть легкомысленная безответственная фантазия автора пьесы. Театральная фантазия»[235].*

Предпринятая драматургом игра с текстами произведений А. С. Пушкина интересна с точки зрения процессов, которые происходят с автором-творцом. Читателю / зрителю предлагается проследить за этим сквозь призму сознания героя, примерившего его маску и выполняющего его функции.

В пьесе В. Ольшанского «Дуня, Лиза, Акулина» можно наблюдать несколько уровней рецепции претекста: не только драматург переосмысливает первоисточник, но и герои ремейка воспроизводят текст повестей, а также дают им собственную оценку. Цель происходящего в пьесе – развлечь друг друга занимательными историями, но в этот процесс втягивается и читатель / зритель, интерес которого состоит в разгадывании знакомых сюжетов и цитат, а также понимании цели, которую преследовал автор-ремейкер.

К примеру, Дуня читает Минскому повесть «Метель» А. Пушкина: *«Накануне решительного дня Марья Гавриловна не спала всю ночь; она укладывалась, увязывала белье и платье, написала длинное письмо к одной чувствительной барышне, её подруге, другое к своим родителям»* [235]; Вырин цитирует повесть «Гробовщик»; в пьесе разыгрываются сцены из «Барышни-крестьянки», трансформированной в пьесу.

Минский, знакомый с прототипами героев повести «Метель» и реальными событиями, положенными в основу произведения, выступая в роли автора-творца, предлагает Дуне собственную интерпретацию дальнейших событий истории, которую она рассказывает:

«МИНСКИЙ. Её несчастный жених, этот самый прапорщик, заплутал и добрался до церкви только к рассвету. А тем временем невесту по ошибке обвенчали с другим. Прапорщик погиб в кампанию двенадцатого года, а наша бедная Марья Гавриловна так и не догадывалась, чья она жена...

ДУНЯ (взволнованно). Верно! В точности так и было.

МИНСКИЙ. А потом явился гусарский полковник Бурмин, начал ухаживать, объяснился и... Всё раскрылось: он и был тот счастливец, который оказался случайно в церкви и обвенчался с барышней.

ДУНЯ. Не просто явился, а спустя четыре года, и раненый, и с Георгием в петлице! Нет, вы не угадали, вы знали!..

МИНСКИЙ. Мне ли не знать, если Бурмин когда-то служил в нашем полку... К тому же, говорят, бедная Марья Гавриловна была богатая невеста и наследница всего имения» [235].

Читатель / зритель обманывается, полагая, что и он сам хорошо знает не только события повестей, но и с историю их создания. Драматург предлагает ему головоломку, разгадывая которую, реципиент отслеживает процесс создания произведения изнутри. «Творящим сознанием» в ремейке выступает герой – Минский:

«МИНСКИЙ (Дуне). Благодарю. Ваши ручки, Авдотья Самсоновна, лучший доктор... (Почти весело.) Присядьте здесь, поближе. Возьмите ваше шитьё и не обращайтесь на меня внимания. Вот так, хорошо... Я сам вам расскажу забавную историю, согласны?» [235].

Изменяется и родовая природа претекста. В ремейке разыгрываются сцены из «Барышни-крестьянки», представляющие собой цитаты из «Повестей Белкина», смонтированные драматургом.

В отличие от автора постмодернистского текста, В. Ольшанский не пародирует первоисточник, а обыгрывает его с целью активизации читательского / зрительского внимания. Таким образом, реципиент переживает вместе с персонажем, который выступает в ремейке в роли творца, процесс рождения текста: ему предлагается прочувствовать все трудности, которые при этом испытывает автор-создатель. В ремейке нарушена автономия персонажей претекста, вступающих в процесс взаимодействия нового произведения.

В пьесе-ремейке В. Ольшанского герой выступает автором, наглядно иллюстрируя одну из позиций учения М. Бахтина, однако осмысливает события чужой жизни, демонстрируя всеведение автора-творца и сам процесс творения текста:

«МИНСКИЙ. Зачем непременно название? А впрочем... Если вам угодно, можно и название подобрать. Например, такое... “Акулина, дочь кузнеца”.

ДУНЯ. Акулина?

МИНСКИЙ. Не нравится? Верно, и мне тоже не нравится. Уж лучше как-нибудь по-другому... (Подумав.) Извольте, нашёл, и даже самое подходящее! “Барышня-крестьянка”...» [235].

Несмотря на контаминацию текстов, В. Ольшанский не пытается подвергнуть сомнению авторитет А. Пушкина. Авторская интенция

ремейкера в данном случае – исследование творческого процесса изнутри, через призму сознания героев произведения.

3.3. Деструктивные ремейки и их своеобразие

Под деструкцией понимают тенденцию к разрушению структуры художественного целого. Художественное целое для драматургического ремейка – это текст, претекст, прототекст, формирующие в совокупности понятие «сверхтекста». Деструкции подвергается не только текст, но и авторский миф – трансдискурсивного автора претекста, а также варианты интерпретаций, в том числе театральные.

Деструктивные ремейки характерны для периода постмодернизма: «Гамлет-машина» Х. Мюллера, «Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда, «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева, «Гамлет-2» А. Неболита, «Гамлет» А. Застырца и др.

В деструктивных ремейках наблюдается усиленная метатеатральность – «остранение от театрального действия без выхода за его рамки, осмысления сути происходящего на сцене и целенаправленного обнажения механизма театральных приемов (Дж. Флетчер, С. Пава)» [212, с. 28]. В ремейках, помимо приема «пьеса-в-пьесе», используется парафрастическая рефлексия: (герои берут на себя функции интерпретаторов претекстов), а также размывание границ между пространством зрительного зала и сценой, вовлеченность реципиентов в процесс театральной игры.

Термин «метатеатральность» еще не в полной мере осмыслен в современном литературоведении и, по мнению А. В. Кубасова, «далек от аксиоматичности» [174, с. 168].

Понятие «метатеатральности» проистекает из самой природы взаимоотношений между драмой как родом литературы и театром.

Е. Г. Доценко отмечает: «Театр очень рано осознал свою игровую природу, что позволило, с одной стороны, представлять собственную, театральную рефлексию на сцене, а с другой – с помощью термина «театральность» обозначать наиболее «искусственные» общественные проявления и установления. Само понятие «театральность» (в английском языке, помимо «theatricality», существует также концепт «theatricalism») можно считать синонимом искусственности, наигранности в обиходном значении и аналогом условности – по отношению собственно к театру. Характерно, что театральностью называют подчеркнутую неестественность и в других видах искусства» [105, с. 277]. Таким образом, уже в самой природе театральности присутствует искусственность и условность.

Понятие «метатеатральности», активно функционирующее в литературоведческих и искусствоведческих работах исследователей второй половины XX – начала XXI веков, нельзя считать устоявшимся. Кроме того, в научных трудах используется смежный по отношению к «метатеатральности» термин «метадрама». Таким образом, возникает необходимость в уточнении определения «метатеатральности». Наиболее полное разъяснение понятия дано в работе А. В. Макарова «Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме»: «Условием для того, чтобы мы могли назвать некую пьесу “метатеатральной”, является условие включения в драматический текст пьесы драматургического текста. Другими словами, предметом изображения в метатеатральной пьесе на какое-то время становится само изображение разыгрываемого сюжета, режиссирование реальности, иногда театральная игра, репетиция, перформанс, хэппенинг» [204, с. 146].

Ремейк В. Забалуева и А. Зензинова «Поспели вишни в саду у дяди Вани» представляет собой «следственный эксперимент над автором пьесы» (А. Чеховым), построенный по законам перформанса. Воведении к пьесе дается подробная рекомендация для читателя и режиссера как

воспринимать текст драмы: *«Гетеротекстуальная драма "Поспели вишни в саду у дяди Вани" может ставиться, а равно читаться в нескольких вариантах. Стартовая, загрузочная версия предполагает чередование актов из пьесы "Поспели вишни в саду" (номер I) и пьесы "У дяди Вани" (номер II). Указания по переходу к последующему действию даны в конце каждого акта по принципу: пьеса - римская цифра, акт -- цифра арабская или буква римская. В сводном виде эта схема постановки-прочтения драмы выглядит так:*

I, 1 R II, A R I, 2 R II, B R I, 3 R II, C R I, 4 R II, D R I, 5 R I, 6
Предложенный порядок работы с пьесой далеко не единственный. Кому-то окажется сподручнее ставить или читать пьесы отдельно, а кто-то вообще предпочтет ограничиться одной из них. В любом случае, право на режиссерское или читательское своеволие остается неограниченным. Нетрудно, например, заметить, что с пьесой номер II ("У дяди Вани") при желании можно обходиться как с колодой карт, раскладывая скетчи сообразно вкусу и в соответствии с железно-неуловимыми законами перформанса. Порядок действий в пьесе номер I ("Поспели вишни в саду") – тоже не догма, скорее - призыв к творческому беспорядку. Всем, кто азартен – карты в руки» [121].

Игра с читательской и режиссерской рецепцией напоминает интеллектуальную загадку, в которой воспринимающее сознание оказывается выше воли авторов-создателей ремейка.

Что касается метадрамы, то она более “строга” в отношении выбора материала. Таким материалом может быть рефлексия по поводу драматического сюжета, структуры текста, письма-чтения драмы; она (рефлексия) может проявляться как на уровне ремарки, так и на уровне интеракции персонажей» [204, с. 146]. И далее: «Метатеатральность, в отличие от метатеатра и метадрамы, – феноменологическая категория, вычленяется в тексте на уровне феномена. Р. Клайкомб утверждает, что

метатеатральность мы можем наблюдать там, где “драма, театр и спектакль говорят о драмах, театрах и спектаклях”. Метатеатральность представляется нам более продуктивным термином, поскольку объединяет в себе содержательный и формальный аспекты, не ставя при этом строгих условий для формы и оставляя широкие возможности для интерпретации содержания» [204, с. 147].

Метатеатральность ремейков на основе трагедии В. Шекспира «Гамлет» предусматривает в качестве обязательного элемента сцену постановки труппой бродячих актеров под руководством принца пьесы, призванной разоблачить короля Клавдия. Таким образом, практически в каждом ремейке присутствует прием «пьеса-в-пьесе» или «театр-в-театре». Для метатеатральности необходимым условием является осознание и принятие всеми участниками действия (автором, реципиентами в лице читателей / зрителей, персонажами) условности происходящего. Метатеатральный характер носит ремейк «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева, «Сон в летнюю ночь» А. Застыльца.

В ремейке А. Застыльца наблюдается удвоенная метатеатральность. Если в комедии В. Шекспира разыгрывается «прегорестная комедия и жестокая смерть Пирама и Фисбы», то в ремейке разыгрывается двойная пьеса: повторяется трансформированный сюжет претекста и трагедия человека, жизнь которого – спектакль на мировой сцене. Авторская ремарка, предваряющая начало пьесы, раскрывает интенцию ремейкера: *«Старые актеры, волею смертельного недуга очутившиеся в загадочном предбаннике вечности, разыгрывают по памяти комедию Шекспира и в этой игре забывают обо всем – о старости, боли, смерти, об отчаянной безысходности земного существования, о своей несчастной актерской судьбе. Весь мир театр и люди в нем актеры? Верно. Но для этого "Сна" верно и обратное: театр -- это целый мир, в котором*

актеры превращаются в своих персонажей, играючи достигая невозможного – молодости, здоровья, любви, бессмертия...» [118].

Жанровая деструкция передается через трансформацию топоса. В ремейке, как это становится очевидным в финале, – это морг.

Парафрастическая рефлексия в ремейках на основе трагедии «Гамлет» раскрывается через попытки героев разъяснить себе и зрителям происходящее на сцене: в пьесе Т. Стоппарда «Розенкренц и Гильденстерн мертвы» Роз и Гил пытаются интерпретировать состояние принца, о котором им рассказали Гертруда и Клавдий, а также информацию, получаемую от Гамлета по ходу пьесы; в пьесе А. Неболита «Гамлет-2» персонажи дают наставления Автору, который в ремейке присутствует в качестве персонажа, о том, какой должна быть пьеса:

«ПОЛОНИЙ. Говорят, что манера автора изменилась, настоящей крови нет, яды не хлещут, появились какие-то аллегории. Загадка! В пьесе действуют два героя, изображенные при помощи итальянских штопоров, наряженные конечно, в специальные костюмчики, размышляют о своей судьбе, пытаются решить в ходе пьесы мировые проблемы. В финале появляется третий штопор, т.е. герой, и быстренько умерщвляет их.

***РОЗАЛИЯ.** Какой ужас!*

***ГАМЛЕТ.** Как он это делает?*

ПОЛОНИЙ. Сначала он травит их, предлагая выпить во здравие королевы-матери, затем, когда яд не действует (они все-таки остаются штопорами) он закалывает их рапирой. Ну вы понимаете, что все это лишь представлено, на стаканах написано крупно «яд», вместо шпаг – картонные мечи...

ГАМЛЕТ. Неважно, в любом случае это полномасштабная трагедия! А как решен технический вопрос?

ПОЛОНИЙ. Штопоры, к сожалению, ограничены в свободе движения, могут только поднимать и опускать руки и вращать головой.

Кроме того, есть штопороводы, которые и выполняют все необходимые телодвижения, оставаясь невидимыми для публики, скрываясь за ширмами.

ГАМЛЕТ. Как это похоже на наш мир, да..., все люди куклы, мир театр. А хочется быть кукловодом, вернее в нашем случае штопороводом, не правда ли?» [226].

Одновременно в опосредованной форме ремейкер высказывает отношение к формотворчеству в современном театре, где приоритетным становится не содержание, а эксперимент, перформанс. В ремейке автор (В. Шекспир) представляет пьесу, в которой угадываются события трагедии «Гамлет», но действующие лица всего лишь марионетки – «штопоры», способные механически произносить фразы и выполнять действия.

В сценическом пространстве ремейков действие раздваивается: происходит одновременно на сцене и в пространстве пьесы. Читатель / зритель по воле ремейкера оказывается «за кулисами», наблюдая за процессом создания спектакля. К примеру, в ремейке «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева реципиенты в лице не только зрителей, но и персонажей – А. П. Чехова и К. С. Станиславского – наблюдают за репетицией спектакля по комедии «Вишневый сад». Таким образом, границы между сценой, кулисами и зрительным залом размываются, а зритель / читатель вовлекается в театральную игру. Ремейкеры нарочито отказываются от реалистического жизнеподобия с целью повышения активности реципиентов в акте создания нового произведения.

В ремейках третьего типа деструкции подвергаются как эксплицитные, так и имплицитные компоненты претекста. К примеру, в ремейке «Гамлет» А. Застырца деструкция начинается с разрушения горизонта ожидания реципиента – разрушения представления о жанровой норме. Вместо трагедии – «эксцентрическая комедия».

В ремейке сохранено место действия – замок в Эльсиноре, но время действия соотносится с XX – началом XXI века через систему аллюзий и реминисценций:

«ЗАМАН И ФОСГЕН

Да, так. Вам все известно наперед!

КЛАВДИЙ

И кажется, что все у вас в порядке...

ЗАМАН

Вы просто флюорограф, ваше-ство!» [117].

В ремейке герои обладают собственными фоновыми знаниями, выходящими за пределы исторической эпохи Шекспира:

«КЛАВДИЙ

И, Гамлета под мышки, что ли, взяв,

С посланьем тем плывите прямо в Лондон!

РОЗЕНКРАНЦ

А что в письме?

КЛАВДИЙ

В письме-то? Ничего!

Я отпишу, пожалуй, королеве,

Что вы – Атос, Портос и Арамис,

И что в полку придворном мушкетерском

Во Франции служили десять лет» [117].

Хорошо известен факт, что первый роман о мушкетерах А. Дюма написал в 1844 г., тогда как трагедия В. Шекспира «Гамлет» датируется 1608 г.

Граница между искусством и реальностью размывается за счет введения с систему персонажей авторов претекстов, режиссеров, литературоведов.

Деструктивные ремейки в русской драматургии литературоцентричны. Одной из задач драматурга является развенчание стереотипа, на котором основывается русский литературоцентризм – сакрализации фигуры прецедентного автора.

Хронотоп деструктивных ремейков условен, не соотносится с хронотопом претекстов. Ремейкеры подвергают временным трансформациям события претекстов, расширяют границы пространства.

Похожие временные трансформации наблюдаются в двух пьесах «Фирсиады» В. Леванова – ремейках «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» и «Смерть Фирса» – действие в которых происходит через сто лет после как прежние хозяева покинули имение.

К ремейкам-деструкциям можно отнести пьесы-контаминации нескольких претекстов или образов основе на иронии.

Ремейкеры воспринимают пространство претекстов как единый мир, то есть как один из компонентов сверхтекста, наряду с мифологизированными образами трансдискурсивных авторов.

Смыслы в ремейках самопорождаются классическими претекстами. Как утверждает чеховед Н. И. Ищук-Фадеева: «Многие смыслы чеховского текста порождают другие тексты, где предпринимаются попытки прочесть пророчества Чехова о будущем России, которое в конце XX века стало настоящим» [138, с. 411].

Знакомые реципиентам по претексту ключевые события в тексте ремейка А. Застыльца «Гамлет» сохранены (явление призрака отца Гамлета, смерть Офелии, дуэль с Лаэртом, смерть Полония и др.), однако эти квазисобытия разрушают горизонт ожидания читателя / зрителя, так как в ремейке все оказывается игрой. Кроме того, драматург-ремейкер разрушает и горизонт ожидания героев: в финале пьесы второй раз является призрак, которого видит теперь не только Гамлет, но и остальные персонажи.

Как подчеркивает О. В. Журчева, «современная драма все больше превращается в свободное авторское высказывание, в котором традиционные элементы драмы выступают лишь как своеобразные опоры рецепции и интерпретации» [110, с. 5-6].

Имена персонажей по воле ремейкеров часто трансформируются, иронически переосмысливаются, помогая выразить авторское отношение к изображаемому миру: Иван Ермолаевич Лепёхин в пьесе Л. Улицкой – собственник дачи – сын, судя по отчеству, Ермолая Лопихина; в ремейке А. Слаповского «Мой вишневый садик» у героини созвучная чеховской фамилия – Раняева.

Ремейк Л. Улицкой – это синтез двух претестов, контаминация комедий А. Чехова «Вишневый сад» и «Три сестры». Ремейкер вводит в текст специальные текстовые вставки, которые называет «интермедиями». Пародийная функция вставных элементов помогает раскрыть авторскую позицию по отношению к изображаемому миру.

В пьесе, по мнению Н. Ю. Буровцевой, «есть скрытый до времени «тайный сюжет». Оба сюжета, явный и тайный, объединяются в кульминационном финале пьесы. В отличие от грустной чеховской комедии, сюжет «Русского варенья» разрешается фарсом» [54, с. 143].

Л. Улицкая продолжает развивать чеховскую тему русской интеллигенции, но ее ремейк «не только о «лишних людях, вымирающей русской интеллигенции (теперь таких не делают)» [54, с. 132], но и о литературности реальности, о нашей жизни, изъясняющейся языком классических сюжетов» [54, с. 146].

Л. Улицкая использует «не прямые, но опосредующие стилистические способы осмысления действительности классикой, такие как, например, ирония, пародия, абсурд» [239].

Авторская интенция в деструктивных ремейках – подвергнуть сомнению классику – приводит к полному искажению событий претекста.

Разрушая горизонт читательского ожидания, ремейкеры намеренно завершают финал гротесково: «Гамлет» А. Застырца завершается свадьбой, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко – превращением Лопахина в вампира. О. Багдасарян называет ремейк подобного рода «радикальной трансформацией “первоисточника”» [25, с. 109], в котором сочетаются элементы театра абсурда, стереотипно-мистические элементы и эпатирующие физиологические подробности. Гротескно демонстрируется тяга Лопахина «обладать». На уровне интертекстуальности исследователь обращает внимание на ассоциативную игру – созвучие слова «сад» фамилии маркиза де Сада. Культурный код расшифровывается через ряд других ассоциаций: Эдемский сад, Гефсиманский сад. В ремейке развенчиваются библейские штампы, к примеру, омовение Фирсом ног Раневской.

В примечаниях редактора к ремейку Н. Искренко сказано: «В черновиках Нины Искренко сохранился набросок, озаглавленный «Идея пьесы "Вишневый сад продан?"»: «чеховские персонажи озабочены осуществлением своих бесконечных и неупорядоченных сексуальных связей (Раневская-Фирс-Петя, Гаев-Петя и Гаев-Аня, Аня-Петя, Гаев-Раневская и т. д.). Время от времени они вспоминают о том, что есть еще (или был?) какой-то Вишневый сад (как символ отвлеченной духовности), который то ли продан, то ли нужно продать, то ли просто как-то выразить к нему отношение. Лопахин – инвалид-вампир – хочет, якобы, купить сад. На самом же деле он устраняет всех мешающих мужчин (Гаева в банк, Фирса в больницу и т. д.), а женщин обольщает одну за другой, а затем превращает в деревья. В конце концов, он добивается, что ему уже не нужно покупать сад ("Вишневый сад – мой!"). Во время грозы он являет свою вампирскую сущность и выходит в свой сад "прелюбодействовать с Деревом"» [136]. Налицо полная деструкция концепции комедии А. Чехова и вишневого сада как символа усадебной жизни и России, которая в

момент создания пьесы находилась на перепутье развития. Как следует из замечания драматурга и текста ремейка, основное содержание произведения – эротическое. Шкаф в пьесе Н. Искренко носит, по мысли Ю. В. Доманского, оказывается «объектом приложения коллективных эротических сил», «квинтэссенцией неодушевленности, тем не менее связующей эпохи и поколения» [104, с. 91].

Н. Искренко строит ремейк на основе предметных деталей – универсальных приемов, открытых А. Чеховым. В ремейке это шкаф, деревья сада, крест. С авторской ремарки, важной для понимания содержания деталей, начинается ремейк: *«Варя, Аня и Дуняша сидят на дереве, которое одновременно сад, шкаф и крест. Под деревом кресло, наполовину белое, наполовину фиолетовое. В кресле сидит Фирс, вокруг несколько пеньков-сидений. Аня сосет пиво. Варя нанизывает и перебирает ключи, как четки. Дуняша пришивает кружево к своей нижней юбке. Епиходов показывает Раневской ее владения»* [136, с. 15].

Н. И. Ищук-Фадеева называет эти детали «подтекстовыми аллюзиями Чехова», где «дерево – синекдоха сада. Шкаф – метонимия знания, а крест – метафора страдания» [138, с. 412].

В ремейке Н. Искренко сокращено количество персонажей – их всего девять. Аня и Варя, контрастно одетые (Аня – в белом, Варя – в черном), изображены близнецами. Отсутствуют Борис Борисович Симеонов-Пищик и Шарлотта Ивановна, Яша и ряд эпизодических персонажей.

В ремейке присутствуют фарсовые элементы, которые в совокупности с другими приемами создают трагифарсовый эффект.

Образ вишневого сада в ремейке Н. Искренко – это «аналог утерянного центра, оси» [25, с. 110].

В деструктивных ремейках могут использоваться разные стратегии «построения»: «...в случае с пьесой Искренко это неомифологизация – попытка воссоздания сакральных текстов через смещенное ритуальное

воспроизведение уже известного (с характерным для него утверждением первостепенности «образца»), в случае с пьесой Бавильского создание вторичного текста становится своеобразным механизмом для самоосмысления культуры и современности и проблематизации не только образцового статуса классики, но и литературы в целом» [25, с. 111].

В. Леванов в ремейке «Смерть Фирса» уточняет в ремарке, что действие будет происходить в декорациях претекста: *«Декорация Четвертого действия пьесы Антона Павловича Чехова “Вишневый сад”»* [184].

В ремейке воспроизводится процесс репетиции, то есть пьеса метатеатральна. По мнению Н. А. Агеевой, «Существенным оказывается и то, что в некоторых произведениях, к которым отсылает в своем монологе герой, речь идет о соотношении театральности и реальной жизни» [5, с. 288].

К тому же, Чеховский текст постоянно присутствует на протяжении всей пьесы в виде прямых цитат, которые произносит актер-исполнитель роли Фирса.

Режиссер в ремейке выступает в роли интерпретатора чеховской комедии: *«ГОЛОС РЕЖИССЕРА. Он тут – всего квинтэссенция! Мировая душа! Мировая душа умирает здесь, сейчас, теперь! Понимаешь меня, родной?! Вот тут, прям, она агонизирует»* [184].

Герой ремейка существует в пространстве театра, осознавая себя как личность только в соотношении с ролями, которые он исполнял: *«Вообще... иногда мне кажется, что меня на самом деле и нет. Что я это только они, персонажи»* [184].

Понять концепцию пьесы В. Леванова читателю / зрителю помогут литературные коды в виде прямых цитат, реминисценций и аллюзий на ряд текстов: «Гамлет» и «Отелло» В. Шекспира, «Борис Годунов» А. Пушкина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Метрвые души» Н. Гоголя. «Лес»

А. Островского, комедии А. Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»), «Утиная охота» А. Вампилова.

В ремейке В. Леванова Фирс умирает на сцене, превращаясь из второстепенного героя комедии А. Чехова в соответствии с законами классического театра в главного персонажа.

Общий пафос ремейка лишен иронии по отношению к претексту А. Чехова, хотя в речи Режиссера она звучит в характеристике процесса репетиции. Герой комментирует процесс, обращаясь к сниженной речи – бранными словами, жаргону и обценной лексике.

«Динамика экзистенциального самопознания приводит актера в итоге к пониманию сущности персонажа, которого он играет» [5, с. 289-290].

Одна из проблем ремейка – рецепция актером своей профессии. Актер, исполняющий роль Фирса, ощущает фальшь, несоответствие сценического образа и реальности. Современный театр перестал быть сакральным местом, алтарем искусства, а превратился в цех, куда приходят заработать.

Во втором варианте монолога актер примеряет на себя роли режиссера, персонажа и отчасти автора. Чеховский текст в ремейке служит эталоном, помогающим актеру вжиться в роль. Ирония заключается и в несовпадающим возросте актера и его персонажа: чеховскому Фирсу – 80, актеру – 30. В процессе саморефлексии, трижды произнеся монолог Фирса, актер становится единым целым со своим персонажем:

«Я – Фирс. Я чувствую себя как Фирс. Думаю, как Фирс, хожу как он и вижу ВСЕ его глазами. И мне пора... умирать. Потому что я, как он, никому не нужен, а окружающие терпят меня только из вежливости, по привычке, просто потому что... что ж со мной делать?.. Когда-нибудь, совсем скоро, я окончательно стану им... Фирсом... Произойдет окончательное перевоплощение... Я навсегда...» [184, с. 36].

В основе деструктивных ремейков, по мнению Е. Абрамовских, лежит рецепция классики по принципам неклассического типа письма сквозь призму традиции массовой культуры.

Ирония деструктивных ремейков направлена против массовой культуры, примитивного обывательского отношения к классическим образцам. Ремейкеры констатируют упадок системы ценностей, превалирование материального над духовным в современном обществе потребления. Подобное отношение к искусству складывается со стороны читателей / зрителей, для которых развлечение важнее размышления.

Безусловно, говорить об исчерпанности проблемы рано, поскольку жанр драматургического ремейка переживает этап становления, то есть находится в настоящий момент в процессе развития.

Выводы к ГЛАВЕ III

Драматургический ремейк в литературной иерархии занимает срединное положение, что делает его интересным как для сознательного, так и для неискушенного реципиента.

Повышенный интерес к жанру в литературе XX – начала XXI столетий вызван не инфляцией классики, а аксиологическим потенциалом текстов, на основе которых создаются ремейки.

Ремейк в современной драматургии – сложившийся жанр, представленный многочисленными текстами в разных национальных литературах. Несмотря на общность жанровых признаков, драматургические ремейки представлены в разных модификациях.

Опираясь на метод рецептивной эстетики, то есть, основываясь на взаимодействии таких категорий, как прецедентный автор и претекст, прототекст, горизонты ожидания, диалог между текстами и степени присутствия и функционирования «чужого слова», в том числе в виде «персонального текста», а также считая ремейк жанром, участвующим в

формировании сверхтекстов, все драматургические ремейки было предложено разделить на три группы:

- ремейки-интерпретации;
- ремейки-деконструкции;
- деструктивные ремейки.

Предложенная типология позволяет уйти от упрощенной классической жанровой системы, при которой все пьесы разделялись на трагедии, комедии и драмы. Современное представление о жанрах драматургии претерпело изменения благодаря появлению пьес, жанровая природа которых носит смежный характер: трагикомедии, трагифарсы, литературные инсценировки и т. д. Стирание границ между жанрами требует нового подхода и терминологии.

Ремейки-интерпретации – это инсценировки для театра, созданные по законам литературы, авторская интенция в которых заключается в адаптации материала иного литературного рода (как правило, эпоса) для сцены при максимальном сохранении сюжета и концепции претекста. Ремейки-интерпретации оставались популярными на протяжении всей истории развития драматургии. Создатели ремейков не скрывали намерения адаптировать текст иного рода или эпохи к театральной сцене современности. В ремейках-интерпретациях свобода автора проявляется минимально. Подчиняясь законам драматургии, это попускает введение в текст фигуры носителя точки зрения прецедентного автора, игру с повествовательными стратегиями. Ремейки-интерпретации интертекстуальны: их авторы вводят в текст нового произведения прямые цитаты из претекстов, не допуская контаминации из разных произведений.

Ремейки-деконструкции представляют собой пьесы, в которых сюжет претекста трансформируется в соответствии с концепцией автора-ремейкера, но система персонажей в целом остается неизменной. История

героев претекста получает самостоятельное развитие, помогая глубже понять мотивировку поведения персонажей претекста. Интенция ремейкера – дать собственную интерпретацию событий, изложенных в претексте, и намерений персонажей в соответствии с синхронной литературной и исторической ситуацией.

Деструктивные ремейки больше характерны для эпохи постмодернизма. Они метатеатральны и иронично-пародийны. Деструктивные ремейки создаются часто на основе контаминации нескольких претекстов или образов разных произведений, цитат и заимствований. Такие наслоения смыслов предполагают расшифровку кодов подготовленным реципиентом. Это своего рода интеллектуальная игра-провокация с целью включить в творческий процесс создания новых текстов читателя / зрителя. Источником деструктивных ремейков становится, помимо претекста, прототекст. Известные факты биографии трансдискурсивного автора подвергаются переосмыслению, что приводит к десакрализации его мифологизированной фигуры. Для рецепции деструктивных ремейков недостаточно знания претекста. Интенция ремейкера – это разрушение стереотипов рецепции претекстов, а также представлений о жанрово-видовой принадлежности драм, а также нацеленность на соучастие в процессе создания нового произведения реципиентов в лице читателя / зрителя / режиссера. Целевая аудитория создателей деструктивных ремейков – это «искушенный», сознательный читатель, обладающим достаточным литературным и эстетическим опытом. Главными приемами при создании деструктивных ремейков выступают: абсурд, игра, «черный юмор», гротеск, пародия, интертекстуальность. В ремейках данного вида часто используется полигенетическая цитата. Классические претексты, а также мифы, созданные на основе прототекстов, подвергаются процессу десакрализации.

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. На современном этапе развития драматургии можно констатировать, что ремейк приобрел все необходимые жанровые признаки и имеет широкую художественную представленность как в зарубежной литературе, так и в русской. Проблема множественности дефиниций снимается за счет признания ремейка в драматургии окончательно оформившимся жанром, представленным многочисленными жанровыми модификациями.

Термин «ремейк» правомерно применять к произведениям вторичной природы, обнаруживающим очевидные связи с претекстом и прототекстом через интертекстуальность и наличие художественных кодов, узнаваемых реципиентами в лице читателя / зрителя.

Ремейк репрезентует новую жизнь, демонстрирует отношение к литературной традиции и классическим произведениям, отражает взгляды современного общества не только на литературу прошлого века, но и на образ жизни различных слоев общества; сопоставляет прошлое и настоящее, предлагает оценить и проанализировать произошедшие перемены, то есть авторы ремейков коррелируют «век нынешний» и «век минувший», раскрывая связь времен, актуализируя непреходящую ценность не только эталонных литературных текстов, но и формируя новый взгляд на них.

Ремейк предполагает узнавание читателями классического текста. Без знания исходного материала (претекста) невозможно понять новое произведение. То есть, ремейк – это литературный текст вторичной

природы, 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. Главным признаком ремейка является наличие классического прецедентного текста и трансдискурсивного автора, с которым вступает в диалог создатель нового произведения. В постмодернистской литературе основой для ремейка может служить не только претекст, но и прототекст, содержащий информацию о культурном мифе, где мифологическими фигурами выступают авторы претекстов. Основными характеристиками драматургического ремейка являются интертекстуальность, сверхтекстуальность и контекстуальность.

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 предстаёт 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.

Первыми образцами ремейков в западноевропейской драматургии можно считать трагедии Сенеки, в истории русской литературы – трагедию А. Сумарокова «Гамлет». В интерпретации ремейкеров сюжеты и образы претекста приобретают инациональный характер. Важным условием для понимания нового произведения реципиентом становится знание исторического и литературного контекстов, как диахронного, так и синхронного.

В процессе становления ремейк приобретает характеристики тех направлений, к которым принадлежали его создатели: ремейки П. Корнеля и Ж. Расина представляют собой образцы классицистической литературы, в ремейках Ж. Ануя нашли отражение идеи экзистенциализма, ремейки конца XX – начала XXI вв. демонстрируют художественные установки постмодернизма.

История развития ремейка в зарубежной драматургии отражает этапы становления литературы, смену литературных эпох и направлений, что реализуется в дополнительных характеристиках жанра. В русской литературе, в отличие от зарубежной, 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. Среди причин повышения интереса к созданию ремейков можно указать: актуализацию вопросов традиции и новизны, сдвиги в художественной системе литературы, пересмотр классического литературного наследия.

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.

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 синхронном контексте, главным признаком которого выступает рецепция. Классика на этом этапе развития литературы выступает аксиологическим кодом, помогающим современному читателю / зрителю осознать проблемы настоящего времени и возрождающим интерес к чтению.

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.

Важным условием восприятия прототекста выступает столкновение горизонтов ожидания: ремейкера и автора претекста, ремейкера и реципиента в лице читателя / зрителя. 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. Интерес к жанру и новые смыслы рождаются из несовпадения разных горизонтов ожидания, сформировавшихся в сознании реципиентов в диахронном контексте. Ремейк амбивалентен в рецепции, то есть способен одновременно доставлять эстетическое удовольствие и провоцировать на серьезные размышления.

В постмодернистских ремейках разрушение горизонта ожидания реципиентов начинается с названия ремейка и жанрового ожидания. Приближенное к автору ремейка, адекватное восприятие нового произведения возможно только «искушенным» реципиентом, обладающим фоновыми знаниями как исторического, так и литературного контекстов.

В драматургии сформировался ряд «персональных» («именных») текстов», подтверждающих сверхтекстуальный характер ремейков: «Шекспировский», «Чеховский», «Гоголевский», «Лермонтовский», «Толстовский», «Гончаровский». Ряд «именных текстов» находится на настоящий момент в стадии становления: «Пушкинский текст» и «текст Достоевского». Ремейк существует в сфере воздействия смыслов «персонального текста» и участвует в формировании «именных» сверхтекстов. Общим «персональным текстом» для ремейков зарубежной

и русской драматургии 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 зарубежной литературе, несмотря на признанный статус русских классиков, их произведения, за редким исключением, не выступают в роли претекстов для создания новых произведений. Зарубежные драматурги-ремейкеры обращаются к мировой классике, начиная с периода античности. Степень представленности «персональных текстов» в русской и западноевропейской литературах разная: зарубежные ремейкеры больше ориентированы на творчество В. Шекспира и отчасти на драматургию А. Чехова, а русская ремейковая традиция выступает как универсальная и открытая.

Предложенная классификация (ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции, деструктивные ремейки) основана на двух признаках: степени трансформации претекста и разных формах диалога с прецедентным текстом и автором. Наименее востребованным подвидом ремейков в литературе второй половины XX – начала XXI веков являются интерпретации, так как допускают меньшую свободу в трансформации претекстов. В литературе постмодернизма превалируют деструктивные ремейки.

К ремейкам-интерпретациям можно отнести театральные инсценировки, созданные по законам литературы: автоинсценировки и пьесы на основе классических претекстов, специально адаптированных драматургами для сцены на конкретном историческом этапе развития драматургии.

Самая большая группа ремейков в драматургии XX столетия – деконструкции, в которых наблюдается сходство с прототекстами и претекстами на разных уровнях рецепции. Ремейки этого типа узнаваемы «искушенными» читателями и выполняют одновременно две функции в

восприятию реципиента: доставляют эстетическое удовольствие и побуждают к размышлениям. В ремейках этого типа сохраняется бережное отношение к претексту и прецедентному автору, чей авторитет не подвергается сомнению. Претекст служит источником сюжета, новых идей и литературным кодом.

Деструктивные ремейки представляют собой наиболее сложный вид для рецепции читателя / зрителя, так как требуют значительного запаса знаний в разных областях, как культуры прошлого, так и настоящего. Они метатеатральны и апеллируют к фоновым знаниям и эстетическому опыту реципиента в разных областях искусства, и, прежде всего, театра.

Среди ремейков в зарубежной 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, этико-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. Ремейкеры используют различные стратегии креативной рецепции претекста, начиная от неомифологизации и демифологизации литературных мифов. Одной из важных функций деструктивного ремейка является стремление эпатировать, деканонизировать классические тексты. Это радикальная рецепция, она заинтересовывает реципиента через отрицание, демонстрируя пафос разрушения. Ремейкеры используют контаминацию сюжетов разных претекстов и персонажей. Круг реципиентов деструктивных ремейков включает как массового читателя / зрителя, так и «искушенного», способного расшифровать литературные и культурные коды, то есть разгадать интеллектуальную игру создателя текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамовских, Е. В. Вторичные тексты в контексте проблемы серийности современной культуры – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vtorichnye-teksty-v-kontekste-problemy-seriynosti-sovremennoy-kultury/viewer> (дата обращения: 05.10.2020).
2. Абрамовских, Е. В. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина) / Е. В. Абрамовских – Вестник ОГУ. – №5 (май), 2007. – С. 57 – 64.
3. Аверницев, С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. Аверницев [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – 674 с.
4. Агеева, Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Наталья Анатольевна Агеева. – Новосибирск, 2016. – Текст : электронный: сайт. – URL: https://www.nspu.ru/upload/nauka/obyav_zaw/AKD_Ageeva.pdf (дата обращения: 15.09.2016).
5. Агеева, Н. А. Антропология героя в пьесе В. Леванова «Смерть Фирса» / Н. А. Агеева – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antropologiya-geroya-v-piese-v-levanova-smert-firsa/viewer> (дата обращения: 09.09.2020).
6. Адам, Е. А. Интерпретация драмы А. П. Чехова «Три сестры» в начале и конце XX в. / Е. А. Адам // Гуманитарные науки в Сибири. – 2008. – №4. – С.15 – 19.
7. Аксенов, А. В. Феноменологическая критика: за и против (заметки на полях) / А. В. Аксенов. – Текст : электронный: CYBERLENINKA: сайт. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologicheskaya-kritika-za-i-protiv-zametki-na-polyah> (дата обращения: 31.03.2020).

8. Аксенова, Н. С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода // Электронный журнал «Вестник МГОУ», 2013, №1. – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/271> (дата обращения: 19.09.2020).

9. Акунин, Б. Трагедия. Комедия. / Б. Акунин – Москва : Олма-Пресс, 2002. – 192 с.

10. Акунин, Б. Чайка / Б. Акунин – Текст : электронный: сайт. – URL: http://lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/chaika.txt (дата обращения: 15.09.2016).

11. Алексеев, М. П. Шекспир и русская культура / М. П. Алексеев – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura.html> (дата обращения: 31.03.2020).

12. Амелин, М. История русского Гамлета, или Как Сумароков Шекспира подковал / М. Амелин – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://www.academia.edu/17623253/> (дата обращения: 15.09.2016).

13. Андрюкова, Е. А. К вопросу о сверхтексте в современном литературоведении: определение, типология, признаки / Е. А. Андрюкова. – Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2012. -- № 1 (73). Ч. 2. – С. 8–12.

14. Аникст, А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Лит. коммент.: кн. для учителя / А. А. Аникст – М. : Просвещение, 1986. – 124 с.

15. Ануй, Ж. Антигона – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt> (дата обращения: 15.08.2020).

16. Ануй Ж. Медея [Электронный ресурс] / Ж. Ануй. – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://www.theatre-library.ru> (дата обращения: 05.10.2020).

17. Арпентьева, М. Р. Ремейк как сюжетная реконструкция М. Р. Арпентьева. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2016-2/02.pdf>. (дата обращения: 28.01.2020).

18. Артамонов, С. Вольтер и его время: «Эдип» / С. Артамонов – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/artamonov-volter/edip.htm>, свободный. (дата обращения: 14.06.2020).

19. Артемьева, Л. С. «Гамлетовский микросюжет в пьесе А. П. Чехова «Чайка» / Л. С. Артемьева – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gamletovskiy-mikrosyuzhet-v-piese-a-p-chehova-chayka/viewer> (дата обращения: 28.01.2020).

20. Асвадов, А. Прочтение [Электронный ресурс] / А. Асвадов. – – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://prochtenie.ru/index.php/docs/279> (дата обращения: 15.09.2016).

21. Бабенко, В. Г. Критика. Анализ драматургии Э. Бонда / В. Г. Бабенко – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://md-eksperiment.org/post/20191128-problema-edinstva-idej-i-harakterov> (дата обращения: 13.09.2020).

22. Бабичева, М. Е. Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: 10.01.08 – Теория литературы. – М., 1985. – 17 с.

23. Бавильский, Д. Чтение карты на ощупь / Д. Бавильский – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html> (дата обращения: 10.09.2020).

24. Багдасарян О. Ю. Пьесы-ремейки в «Новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» – М. Горький «На дне»). – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: – Режим доступа :

https://elibrary.ru/download/elibrary_18166269_34989449.pdf. (дата обращения: 04.02.2020).

25. Багдасарян, О. Вторичные формы в современной драматургии: стратегии трансформации классики («Чтение карты наощупь» Д. Бавильского – «Вишневый сад продан?» Н. Искренко) [– Текст : электронный: сайт. – URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_bagdasaryan.pdf (дата обращения: 07.10.2020).

26. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

27. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

28. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности проблема отношения автора к герою – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Б/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/3> (дата обращения: 15.09.2016).

29. Бахтин, М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: 1975. – 504 с.

30. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

31. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 281 – 307.

32. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972. – 470 с.

33. Беккет, С. Эндшпиль – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://lib-drama.narod.ru/bekket/endofgame.html> (дата обращения: 28.01.2020).

34. Белинский, В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://lit.wikireading.ru/41561> (дата обращения: 15.09.2016).
35. Белокурова, С. П. [Электронный ресурс] / Словарь литературоведческих терминов под редакцией С. П. Белокуровой. – 2005. – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://gramma.ru/> (дата обращения: 15.09.2016).
36. Берг, М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 352 с.
37. Бердников, Г. Г. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова. / Г. Г. Бердников. - М.: Наука, 1981. - 345 с.
38. Блум, Х. Западный канон / Х. Блум – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=610822&p=1> (дата обращения: 25.09.2020).
39. Бобровская, Е. О., Фалалеева, С. С. Преломление гендерных смыслов в общественно-политической проблематике пьесы «Гамлет-машина» Х. Мюллера / Е. О. Бобровская, С. С. Фалалеева. – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://moluch.ru/archive/90/18092/> (дата обращения: 15.09.2016).
40. Богаев, О. А. Башмачкин / О. А. Богаев Башмачкин– Текст : электронный: сайт. – URL: <http://www.aldebaran.ru> (дата обращения: 15.09.2016).
41. Богаев, О. «Вишневый ад Станиславского» (2010). Журнальный зал / О. Богаев – – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2010/8/bo11.html> (дата обращения: 15.09.2016).
42. Богаев, О. Кто убил мсье Дантеса / О. Богаев – Текст : электронный: сайт. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2013/1/b13.html> (дата обращения: 15.09.2016).

43. Богатов, М. Ситуация современной литературы / М. Богатов // Топос. – № 7 (11). – 2017. – Текст : электронный: сайт. – URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/situatsiya-sovremennoi-literatury> (дата обращения: 02.06.2013).
44. Богданова, О. В. «Пушкин – наше все...»: Литература постмодерна и Пушкин. Научная монография / О. В. Богданова. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 237 с.
45. Богин, Г. И. Филологическая герменевтика / Г. И. Богин. – Калинин : Изд-во КГУ, 1982. – 86 с.
46. Богуславская, С. М. Диалог в трудах М. М. Бахтина / С. М. Богуславская – Вестник ОГУ. – № 7(126)/июль 2011. – С. 17 – 23.
47. Бокшицкий, А. Какого цвета плащ Гамлета? / А. Бокшицкий – Текст : электронный // Энциклопедия культур : сайт. – URL: http://es-dejavu.ru/h/Hamlet_inky_cloak.html (дата обращения: 03.05.2020).
48. Бондаренко, В. В. Сорокин как рама эпохи / В. В. Бондаренко – Текст : электронный // Gondolier : сайт. – URL: http://gondolier.ru/160/160bondarenko_2.html (дата обращения: 15.09.2016).
49. Борев, Ю. Эстетика. Теория литературы / Ю. Борев. – М.: Астрель, 2005. – 576 с.
50. Брандес, Г. Неизвестный Шекспир. Кто, если не он / Г. Брандес. – Текст : электронный // ВикиЧтение: сайт. – URL: <https://biography.wikireading.ru/144368> (дата обращения: 29.03.2020).
51. Брехт, Б. Обработки / Б. Брехт_– Текст : электронный // Padaread : сайт. – URL: доступа : <http://padaread.com/>
52. Брашинский, М. Что такое_remake / Брашинский М. Текст : электронный // Seance: сайт. – URL: <https://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/comment-page-1/> (дата обращения: 15.09.2016).

53. Булгаков, М. Мертвые души / М. Булгаков Текст : электронный // ЛитМир – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=48023&p=1> (дата обращения: 16.09.2020).
54. Буровцева, Н. Ю. «Русское варенье» по рецепту доктора Чехова (Диалог с классиком в пьесе Л. Улицкой) / Н. Ю. Буровцева – Ярославский педагогический вестник № 2-2010. – С.142–146.
55. Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы [Текст]. – 2-е изд., доп. / А. С. Бушмин – Ленинград : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1978. – 223 с.
56. Бычков, В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Строматы XX века / В. В. Бычков. – М.: Культурная революция. – Кн. 2. – 2008. – 832 с.
57. Вагнер, Е. Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 – русская литература – Барнаул, 2007. – 231 с. Текст : электронный // Dslib: сайт. – URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/nacionalnye-kulturnye-mify-v-literature-russkogo-postmodernizma.html> (дата обращения: 15.09.2016).
58. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
59. Вайль, П., Генис, А. Родная речь Текст : электронный // Клубком: сайт. – URL: <http://klubkom.net/posts/101843> (дата обращения: 15.09.2016).
60. Валгина, Н. С. Теория текста : учеб. пособие / Н. С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.
61. Вареникова, А. «Дважды Амфитрион» Георга Кайзера. Христианизация древнегреческого мифа // Pro memora. – С. 328 – 337. Текст : электронный // CYBERLENINKA: сайт. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/dvazhdy-amfitrion-georga-kayzera/viewer> (дата обращения: 10.08.2020)

62. Васильева, С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века / С. С. Васильева // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11. – 2012. – С. 96 – 101.

63. Васильева, М. А. Н. В. Гоголь в творческом сознании М. А. Булгакова : Специальность 10.01.01 – Русская литература Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук Томск – 2005. – 25 с.

64. Васильев, Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, моди-фікації, новації : монографія / Є. М. Васильев. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.

65. Васильев, Е. М. Русская постмодернистская драма на рубеже XX–XXI веков: жанровые новации / Е. М. Васильев // Драматургия и театр. – Вып. 9, Москва, 2004. – 415 с.

66. Васильев, Е. М. Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века / Е. М. Васильев // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 48 – 60.

67. Вербиева, А. Он не садовник, он и не цветок: Он убил и расчленил классическую литературу. Теперь кается [Рец. на кн.: Б. Акунин. Особые поручения: Повести о приключениях Э. Фандорина М., 1999] / А. Вербиева // Независимая газета. 1999. 23 сент., № 177. – С. 13.

68. Вербицкая, Г.Я. Отечественная драматургия 70-90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.10; 10.01.01 / Г.Я. Вербицкая. – М.: МГУ, 2008. – 39 с.

69. Вербицкая, Г. Я. Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-90х годов (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): Очерк / Г. Я. Вербицкая. – Уфа: Наука, 2002. – 57 с.

70. Ветелина, Л. Г. «Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков / Л. Г. Ветелина // Современная драматургия (конец XX в. – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций : Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. 4-6 октября 2011 года – С. 5 – 12.

71. Виноградова, Е.Ю. Гибель символа (Вишневый сад: реальность и символика) / Е. Ю. Виноградова // Новый филологический вестник. – 2008. – №1(6). – С. 166 – 175.

72. Власова, Ю. Ю. Рецепция ранней драматургии Г. Гауптмана в России рубежа XIX – XX вв. : 10.01.01 – Русская литература : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Власова Юлия Юрьевна. – Томск, 2010. – 208 с.

73. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Русский театр от истоков до середины XVIII в. – М., 1957, С. 204–205; Текст : электронный // Шекспир: сайт. – URL : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura3.html> (дата обращения: 15.09.2016).

74. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; предисл. А. Н. Леонтьев. – М. : Искусство, 1965. – 379 с.

75. Гадамер, Х. Г. Истина и метод основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

76. Гайдин, Б. Н. Образ Гамлета как константа русской культуры: концепция исследования / Б. Н. Гайдин // Текст : электронный // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» : сайт. – 2011. – № 6. — URL : http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/6/Gaydin_Image-of-Hamlet/ (дата обращения: 15.09.2016).

77. Гайдин, Б. Н. Анти-Гамлет [Электронный ресурс]. Текст : электронный // Энциклопедия: сайт. – URL : <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3830.html> (дата обращения: 15.09.2016).

78. Гамлет, принц датский «Гамлет» и гамлетизм. – Текст : электронный // Уильям Шекспир – материалы о жизни и творчестве : сайт. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/nash-sovremennik-vilyam-shekspir5.html> (дата обращения: 22.09.2019).

79. Гаспаров, Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Даугава. –1988. – №10. – С. 98 – 106.

80. Гассоу, М. Из книги «Беседы со Стоппардом» / М. Гассоу – Иностр. лит. – 2000. – № 12. – С. 69-78.

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

82. Головкин, В. М. Герменевтика литературного жанра : учеб. пособие / В. М. Головкин. – 2-е изд., стереотип. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2013. – 184 с.

83. Гоголь, Н. В. Старосветские помещики / редкол. Г. Беленький [и др.] // Избранные сочинения. – М., 1987. – С. 51 – 69.

84. Гоголь, Н. В. Мертвые души Текст : электронный // Mybook: сайт. – URL : <https://mybook.ru/author/nikolaj-vasilevich-gogol/mertvye-dushi-1/read/?page=5> (дата обращения: 15.09.2016).

85. Гоголь, Н. В. Воспоминания. Письма. Дневники. Текст : электронный // E-reading.: сайт. – URL : https://www.e-reading.by/chapter.php/96390/78/Gippius_-

[Gogol%27. Vospominaniya. Pis%27ma. Dnevniki..html](#) (дата обращения: 15.09.2016).

86. Гоголь, Н. В. Шинель / Собр. соч. в 6-ти тт. [Под общ. ред. О. И. Машинского, А. Л. Слонимского, М. Л. Степанова] – Т. 3. – М. : Гослитиздат, 1959. – С. 128 – 159.

87. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 280 с.

88. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец – начало века) : учеб.-метод. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2003. – 70 с.

89. Гордеева, К. А. Диалог с классикой в уральской драматургии (на примере пьесы Олега Богаева «Вишневый ад Станиславского») Текст : электронный // Studfile.: сайт. – URL : <https://studfile.net/preview/3562333/page:27/> (дата обращения: 15.09.2016).

90. Горнфельд, А. Фарс, вид комедии / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб. 1890- 1907. – Текст : электронный // Vehi.: сайт. – URL : <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html> (дата обращения: 09.09.2020).

91. Григорян, К. Б. Ремейки и проблема массовой литературы / К. Б. Григорян // Вестник Новгородского Государственного университета. – 87. Ч. 1. – 2015. – С. 49 – 51.

92. Гришина, О. А. Персонажи А. П. Чехова «на английский манер»: опыт рецепции пьесы «Вишневый сад» в Великобритании / О. А. Гришина // Уральский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 127 – 134.

93. Громова, М. Русская драматургия конца XX начала XXI века Текст.: учеб. пособие: 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 363 с.

94. Громова, М. И. Русская современная драматургия. Учебное пособие. – М., 1999. – 150 с.
95. Губин, И. Римейк как тенденция (Случай Олега Богаёва) / И. Губин – Текст : электронный // Litbook.: сайт. – URL : <http://litbook.ru/article/4164/> (дата обращения: 09.09.2020).
96. Давыдова, Е. М. Рецептивная эстетика в драматургии / Е. М. Давыдова – Текст : электронный // Cyberleninka.: сайт. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/retseptivnaya-strategiya-v-dramaturgii-1/viewer> (дата обращения: 05.08.2020).
97. Давыдова, Т. Т. Методическое руководство по изучению дисциплины «Современный литературный процесс» / Т. Т. Давыдова – Текст : электронный // Hi-edu.: сайт. – URL : <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook974/01/part-020.htm> (дата обращения: 17.07.2020).
98. Деконструкция / Н. Б. Маньковская – Текст : электронный // Terme.: сайт. – URL : <http://terme.ru/termin/dekonstrukcija.html> (дата обращения: 15.09.2016).
99. Деконструкция // Алексеева, Е., Тузова, Т. История философии. Энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 292 – 293.
100. Деконструкция // Николукин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 211.
101. Деконструктивизм / Ильин И. П. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – С. 34.
102. Деконструкция / Ильин И. П. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции.

Школы. Термины: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – С. 35.

103. Демичева, Е. С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Е. С. Демичева. – Волгоград, 2009. – Текст : электронный // Copy.yandex: сайт. – URL : <http://copy.yandex.net/?fmode=envelope&url> (дата обращения: 15.09.2016).

104. Доманский, Ю. В. Чеховский шкаф девяносто лет спустя (об одной детали в пьесе "Вишневый сад продан?" Нины Искренко) / Ю. В. Доманский // Драма и театр : сб. науч. тр. памяти Нины Ивановны Ищук-Фадеевой / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджетное образоват. учреждение высш. образования «Тверской гос. ун-т». – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2015. – Вып. 10. – С. 87 – 97.

105. Доценко, Е. Г. Специфика драматической условности / Е. Г. Доценко. – Екатеринбург, 2012. – Текст : электронный // Электронный архив УрФУ: сайт. – URL : <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/20320/1/dc3-2011-44.pdf> (дата обращения: 09.09.2020).

106. Еврипид, Трагедии / Медея – Еврипид – М.: Искусство, 1980. – Т. I. – 548 с.

107. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.01 – русская литература / О.В. Журчева. – Самара: Самарский ун-т, 2009. – 43 с.

108. Журчева, О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / О.В. Журчева. – Самара: Изд-во СГПУ, 2007. – 103 с.

109. Журчева, О. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: сборник

научных статей. В 2 ч. Ч. 1 / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской / О. Журчева – Самара, 2011. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 46 – 51.

110. Журчева, О. В. Русская драма XX века : движение художественных форм и художественного сознания : учебно-методическое пособие / О. В. Журчева ; Минобрнауки России, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Самарский государственный социально-педагогический университет». – Самара : СГСПУ, 2017. – 165 с.

111. Журчева, О. В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX в. – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций : Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. 4-6 октября 2011 года / О. В. Журчева – Новосибирск, 2011. – С. 13 – 19.

112. Забродянский, Л. М. Угаров «Облом off » / Л. Забродянский. – Текст : электронный // Novascena: сайт. – URL : <http://www.novascena.org/?page=press&pn=8&pp=25> (дата обращения: 15.09.2016).

113. Завьялова, Е. Е. Проблемы реинтерпретации русской литературной классики : учеб. пособие / Е. Е. Завьялова. – М. : Флинта, 2017. – 157 с.

114. Загидуллина, М. Ремейк как форма исторической реинтерпретации / М. Загидуллина // НЛО. – 2004. – № 69. – Текст : электронный // Magazines.russ: сайт. – URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата обращения: 15.09.2016).

115. Загидуллина, М. Ремейки, или Экспансия классики / М. Загидулина // НЛО – 2004 – № 69. – С. 213 – 222. – Текст : электронный // Magazines.russ: сайт. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата обращения: 15.09.2016).

116. Замалиева, Н. Раздражение от Чехова: Одна из граней массового восприятия А. П. Чехова в XX в. / Н. Замалиева // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 38–46.

117. Застырец, А. Гамлет / А. Застырец – Текст : электронный // Lafa: сайт. – URL : <https://7lafa.com/book.php?id=156878&page=24> (дата обращения: 29.08.2020).

118. Застырец, А. Сон в летнюю ночь / А. Застырец – Текст : электронный // Bookmate: сайт. – URL : <https://ru.bookmate.com/reader/IAuq3Tcr?resource=book> (дата обращения: 29.08.2020).

119. Затонский, Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский – Харьков: Фолио; М.: ООО «Изд-во АСТ». – 256 с.

120. Земская, Ю. Н. Теория текста : учеб. пособие / Ю. Н. Земская, И. Ю. Качесова, Л. М. Комиссарова [и др.]; под ред. А. А. Чувакина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Флинта ; Наука, 2010. – 224 с.

121. Зензинов, А., Забалуев, В. Пospели вишни в саду у дяди Вани / А. Зензинов, В. Забалуев – Текст : электронный // Литмир: сайт. – URL : <https://www.litmir.me/br/?b=60271&p=1>

122. Зимин, М. Чеховская «Чайка» в интерпретации Т. Уильямса и Б. Акунина / М. Зимин. – 2007. – Текст : электронный // Portalus: сайт. – URL: http://portalus.ru_с. (дата обращения: 22.07.2008).

123. Зингерман, Б. «Чайка» и рождение новой театральной системы / Б. Зингерман // Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Искусство, 2001. – 376 с.

124. Золотоносов, М. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры / М. Золотоносов // Московские новости. – Вып. 23. – М.: Наука, 2002. – 45 с.

125. Иванова, Е. С. Гоголевское «слово» в творчестве М. А. Булгакова : дисс... на соиск. уч. степени к. филол. н. 10.01.01 – русская литература. – Тамбов, 2016. – 225 с.

126. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход (2004 г.) / В. Изер – Текст : электронный // Wikireading: сайт. – URL: <https://fil.wikireading.ru/84184> (дата обращения: 19.08.2020).

127. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин – М.: Интрада, 1996. – 255 с.

128. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин – М.: Интрада, 1998. – 256 с.

129. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения), INTRADA, 2001. – 384 с.

130. Интерпретация // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 225.

131. Ионеско, Э. Макбет / Э. Ионеско – Текст : электронный // Libking: сайт. – URL: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/103769-2-ezhen-ionesko-makbet.html#book> (дата обращения: 12.09.2020).

132. Ионеско, Э Противоядия / Э. Ионеско – Текст : электронный // Predanie: сайт. – URL: <https://predanie.ru/ionesko-ezhen-eugene-ionesco/protivoyadiya/> (дата обращения: 12.09.2020).

133. Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 53–64.

134. Искренко, Н. Вишневый сад продан? / Н. Искренко // Непосредственная жизнь: стихи и тексты: собр. соч. Т. 23. – М.: АРГО?риск, 1997. – 35 с.

135. Инсценировка // Литературная энциклопедия / Л. Забродянский. – Текст : электронный // Dic.academic: сайт. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/2060/Инсценировка (дата обращения: 15.09.2016).

136. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi. Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Российский государственный гуманитарный университет, Москва. – Вып. 1. – 1992. – 190 с.

137. История литературы как провокация Текст : электронный // Lit.net: сайт. – URL: http://www.web-lit.net/writer/14437/book/62670/yauss_hans_robert/read/read/2 (дата обращения: 15.09.2016).

138. Ищук-Фадеева, Н. И. Новаторство драматургии А.П. Чехова / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Тверской ун-т, 1991. – 415 с.

139. Кабанова, И. В. (сост.) Современная литературная теория. Антология / И. В. Кабанова – М.; Флинта. Наука, 2004. – 343 с.

140. Канунникова, И.А. Русская драматургия XX века: Учебное пособие / И. А. Канунникова. – М.: Флинта, 2003. – 325 с.

141. Катаев, В. Б. «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии / В. Б. Катаев // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». – М.: Наука, 2005. – С. 9 – 18.

142. Кафидова, Н. А. Читатель как проблема поэтики Текст : электронный // Cyberleninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chitatel-kak-problema-poetiki-1/viewer> (дата обращения: 08.09.2018).

143. Киреева, Н. В. Шекспировский текст в литературе XX – начала XXI / Н. В. Киреева. – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2015_12-3_22.pdf (дата обращения: 21.10.2019).

144. Кирнозе, З. И., Зусман, В. Г., Зинченко, В. Г. Литература и методы ее изучения. Системный и синергетический подход: учебное пособие – Текст : электронный // Литмир : сайт. – URL: <https://litra.pro/literatura-i-metodi-ee-izucheniya-sistemnij-i-sinergeticheskij-podhod-uchebnoe-posobie/kirnoze-zooya-ivanovna/read/14> (дата обращения: 21.10.2019).

145. Калугина, М. А. Жанровое своеобразие комедий А. П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад»: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.10; 10.01.01 / М.А. Калугина. – М.: МГУ, 1990. – 73 с.

146. Камоцкая, И. Ю. Пьесы Жана Ануя 1940-го – 1946-го гг. в контексте эволюции творчества [Текст] / И. Камоцкая. – М.: Журнал Вестник культуры и искусств, 2014. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/piesy-zhana-anuya-1940-go-1946-go-gg-v-kontekste-evolyutsii-tvorchestva> (дата обращения: 03.09.2020 г.).

147. Канарская, Е. И. Концепция двоемирия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка» / Е. И. Канарская. – Уральский филологический вестник. – № 4. – 2016. – С. 141 – 153.

148. Катаев, В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 251 с.

149. Климова Н. Л. Драматургия Тома Стоппарда: «Шекспировские» пьесы-парафразы / Н. Л. Климова. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgiya-toma-stopparda-shekspirovskie-piesy-parafrazy-1> (дата обращения : 21.12.2020).

150. Ковылкин А. Н. Теория литературы. Текстология / А. Н. Ковылкин. – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: <http://imli.ru/index.php/dissertatsionnyj-sovet-d-002-209-02->

obshchee/dissertatsionnyj-sovet-d-002-209-02/1566-kovylkin-a-n (дата обращения: 29.09.2019).

151. Ковылкин, А. Н. Читатель как теоретико-литературная проблема // Академические тетради. – Вып. 12. – М., 2007. – С. 249 – 254.

152. Ковылкин, А. Н. Рецептивный подход и фигура читателя / А. Н. Ковылкин // Вестник башкирского государственного университета. – Т. 12. – № 3. – 2007. – С. 43 – 46.

153. Колесник, Е. С. «Король Лир» У. Шекспира: стратегии художественной интерпретации / Е. С. Колесник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 12 (38). – 2013. – Часть 1. – Тамбов: Грамота, 2013. – С. 82 – 87.

154. Коляда, Н. Уйди-Уйди. Пьесы / Н. Коляда – Екатеринбург : Средне-Уральское кн -во, 2000. – 440 с.

155. Коляда, Н. Чайка спела... (Безнадега) / Н. Коляда. – М.: Наука, 1989. – 25 с.

156. Коляда, Н. Коробочка / Н. Коляда. – Текст : электронный // Docviewer : сайт. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/0/?*=rwOJNkyfIWds3rxtMyBzQtS3ztd7InVy bCI6InlhLWJyb3dzZXI6Ly80RFQxdVhFUFJySlJYbFVGB2V3cnVINVJnVW VDcTM3WXZRbTRxTHdTT2p5MmNUNy03S0RXSIJbnMzUIEwSWJmWEh aQXJfZEHUN3Z4Tlh5eG1VR2pubjJhNHRud2Y4VjY0ZWVHRkdmaUhSWnl ROFhyZjVieW5rZEVSSmhzNWlkRTNjVEdKd0xtUzFZY0lCMld2TEg4bHc9 PT9zaWduPTZyVGt2ZnJxRDVsaVYtTTF5Mnl3RWnkdhIVcjBNak82VGJU bkJNNGh1Rkk9IiwidGl0bGUiOiJrb2x5YWRhXzA1My5kb2N4Iiwibm9pZnJh bWUiOmZhbnHNILCJ1aWQiOiIiwidHMiojE2MDM3NDI4NjE4NTMsInl1Ij oiNzAwODEzMTI5MTU5NDY2OTQxOCJ9 (дата обращения: 15.09.2016).

157. Коляда, Н. Dreisiebenass (Тройкасемемеркатуз), или Пиковая дама / Н. Коляда – Текст : электронный // Abcolyt: сайт. – URL: <http://abcolyt.ru/trojka-semyorka-tuz/> (дата обращения: 15.09.2016).

158. Коляда, Н. Моцарт и Сальери / Н. Коляда – Текст : электронный // / Libking: сайт. – URL.: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/317304-2-nikolay-kolyada-motsart-i-saleri.html#book> (дата обращения: 15.09.2016).

159. Коляда, Н. Раскольников [Электронный ресурс] / Н. Коляда. – Текст : электронный // Krispen: сайт. – URL: https://krispen.ru/kolyada_088.docx (дата обращения: 15.09.2016).

160. Коляда, Н. Мертвые души [Электронный ресурс] / Н. Коляда. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ru/view/0/?page=2&*=AUe3RLXqPnF68Yk2QT%2FW%2Fb%2F04AJ7InVybCI6InlhLWJyb3dzZXI6Ly80RFQxdVhFUFJySIJYbFVGb2V3cnVBMVZJOXFnbWFLSHdPSF92ZHhkUI9KYI1BrV2lzZ0hLenBqXzRkZVBmYVE3b1dJUTEhVGV9oM2I1Y2dqUzJBRTFTRGFZOXCyalJUblZnWUN5bTJjYXg1WFJMS0FDUFIMYS1kZlBJNTI4MmpfaU5Wc1djRF9uMhM0UUw0MzFFUFE3SEE9PT9zaWduPUj11RbEptY19qcVhyaDNBWHZRbS1idWh5ekhZYzEwdjJRUFIZdnQzclE9IiwidGl0bGUiOiJrb2x5YWRhXzA2NC5kb2N4Iiwibm9pZnJhbWUiOmZhbnHNlLCJ1aWQiOiIwIiwidHMiojE2MDA2OTQzNjk4MjYsInl1IjojInZAwODEzMTI5MTU5NDY2OTQxOCJ9 (дата обращения: 15.09.2016).

161. Кожанова В. Ю. Проблема рецепции медиатекста как фактор взаимодействия автора и читателя / В. Ю. Кожанова. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-retseptsii-mediateksta-kak-faktor-vzaimodeystviya-avtora-i-chitatelya.pdf> (дата обращения: 11.05.2020).

162. Комаров, С. Г. Роль приема апарте в драмах Эдварда Бонда и Питера Шеффера / С. Г. Комаров – Текст : электронный //

CYBERLENINKA : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-priema-aparte-v-dramah-edvarda-bonda-i-pitera-sheffera/viewer> (дата обращения: 11.05.2020).

163. Коркия, В. П. Гамлет.ru (2001 г.) / В. П. Коркия – Текст : электронный // Виктор Коркия. Персональный сайт писателя : сайт. – URL: <http://viktor-korkia.narod.ru/index.htm> (дата обращения: 15.09.2016).

164. Корнеева, И. Николай Коляда: «Театр – мое проклятье» / И. Корнеева // М.: Время МН, 2003. – 203 с.

165. Коробов-Латынцев, А. Достоевский – «трансдискурсивный» автор – Текст : электронный // Эрос и космос: сайт. – URL: <https://eroskosmos.org/dostoevsky-transdiscursive-author> (дата обращения: 27.08.2020).

166. Королькова, Г. Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое искусство Л.С. Петрушевской: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Г.Л. Королькова. – Чебоксары: Чебоксарский ун-т, 2004. – 93 с.

167. Коротченко, Е. П. Метанаррация // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 459 – 461.

168. Костенко, К. Чайка А. П. Чехова (remix) [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://art101km.ru/drama/kostenko/index.htm> (дата обращения: 15.09.2016).

169. Красильникова, Е. Г. Драматургия русского авангардизма (1960-1990 годы). Учебно-методическое пособие / Е. Г. Красильникова – Пенза: ПГПУ, 1999. – 17 с.

170. Красильникова, Е. Г. Типология русской авангардистской драмы. – М., МКЛ, 1997. – 89 с.

171. Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности: монография /отв. ред. Н. В. Ковтун 3-е. - М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 576 с.

172. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с франц. ; сост., вступ. ст. Г. К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427 – 457.

173. Крылов, В. Н. Русская литературная критика : проблемы теории, истории и методики изучения : монография / В. Н. Крылов. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2016. – 240 с.

174. Крысин, Л. П. Современный словарь иностранных слов / Л. П. Крысин. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2012. – 416 с. – (Настольные словари русского языка).

175. Кубасов, А. В. Метатеатральность в пьесе Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» / А. В. Кубасов // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научнопрактической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29 –31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – С. 168 – 169.

176. Кузьмина, Н. А. Пушкинский текст современной поэзии / Н. А. Кузьмина // Вестник Омского университета. – Вып. 2. – 1999. – С. 108 –117.

177. Купина, Н. А., Битенская, Г. В. Сверхтекст и его разновидности / Человек – Текст – Культура / Н. А. Купина, Г. В. Битенская. – Екатеринбург, 1994. – С. 214 – 235.

178. Купина, Н. А. Лингвистический анализ художественного текста : учеб. пособие / Н. А. Купина. – М.: Просвещение, 1980. – 75 с.

179. Купцова, О. Н. К проблеме метатеатра / О. Н. Купцова // Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной

конференции, г. Донецк, 14 – 15 мая 2015 года. – Донецк: Донецкий национальный университет, 2015. – Вып. 53 – 54. – С. 31 – 38.

180. Курмелев, А. Ю. Американская «Чайка» А. П. Чехова в интерпретации Т. Уильямса / А. Ю. Курмелев // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета – №. 3 (2) /2008. – Изд-во ВятГГУ, 2008. – С. 162 – 165.

181. Лазарева, Е. Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х : автореф. дисс...канд. филол. наук : 10.01.02 – Русская литература / Е. Ю. Лазарева. – Москва, 2010. – Текст : электронный // Dissercat : сайт. – URL:: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-khudozhestvennogo-mira-n-kolyady-v-kontekste-iskanii-dramaturgii-1980-1990-kh-gg> (дата обращения: 15.09.2016).

182. Лазарева, Е. Ю. Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды / Е. Ю. Лазарева. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/n-v-gogol-v-ekzistentsialnoy-interpretatsii-n-kolyady> (дата обращения: 15.09.2016).

183. Левакин, Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) (2012 г.) | Н. Н. Левакин – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL : [:https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-retseptsiya-kak-literaturovedcheskoe-ponyatie-k-voprosu-ponimaniya-termina/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-retseptsiya-kak-literaturovedcheskoe-ponyatie-k-voprosu-ponimaniya-termina/viewer) (дата обращения: 19.05.2020).

184. Леванов, В. Смерть Фирса / В. Леванов – Текст : электронный // Docviewer : сайт. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/0/?*=Z3nHIS6iJ3%2FMIEoATYLPiEvlSkp7InVybcI6InlhLWJyb3dzZXI6Ly80RFQxdVhFUFJySlJYbFVGb2V3cnVFQVhuWFdrV2ZsQm5vSlp4LTdRb0VaXzFINXBmNWF4UDFKNy13MEtwOTFiY1ZQSTI3V281S2JQMm1LR1B1UkZrUEh6cnFTOWFmcy1oMEI0VDlteFRJUG

c4R1loVFdKUzJCeWg1UHh3SnBsblVVMlNnVTF3MXZ2Zlc0Tnd0ejFMTkE
 9PT9zaWduPTRoa2h6QnkxYzlWQ2ZUNXQ3ZINGdkstc05EQ2NxVnZEBmd
 TWDdLYmxyUWM9IiwidGl0bGUiOiJsZXZhbM92XzIxNzkuZG9jIiwibm9pZ
 nJhbWUiOmZhbHNILCJ1aWQiOiIwIiwidHMiojE2MDM3NDU3NjAwNjIsInl
 1IjoiNzAwODEzMTI5MTU5NDY2OTQxOCJ9 (дата обращения:
 28.08.2020).

185. Леванов, В. Апокалипсис Фирса или Вишневый сон Фирса /
 В. Леванов – Текст : электронный // Docviewer : сайт. – URL
[186. Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра /
 Н. Л. Лейдерман : Монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во,
 1982. – 256 с.](https://docviewer.yandex.ru/view/0/?page=6&*=Sj36pL%2FUjB3Z5LEy2vziLjAZsd17InVybCI6InhlLWJyb3dzZXI6Ly80RFQxdVhFUFJySIJYbFVGb2V3cnVNSkM2VHpSbGFRTklIMlZMd1E3bG4tOENyaG9ZTzhMc1BpTHlmVUNnVUZ6d2Z5Vm1zMzA2NlhLU2hJaENZQWx0R0NMSzItbkkyQ0tPLVFoSFRUUjVka3lYTGlYbHpqRG9mbVppTmdBczlEQndHaGtKaWVQQUJnYUJUNGlod0dKY1E9PT9zaWduPTRqSnFnZHd6UDhQSIRlam05RnN3bjJnc0hFeTRCOWIwakxhTWlrcXlGTk09IiwidGl0bGUiOiJsZXZhbM92XzIxNzUuZG9jIiwibm9pZnJhbWUiOmZhbHNILCJ1aWQiOiIwIiwidHMiojE2MDIwMDc2NTE4MDksInl1IjoiNzAwODEzMTI5MTU5NDY2OTQxOCJ9 (дата обращения:

 05.10.2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

187. Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический
 очерк / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский : Калан, 1997. –160 с.

188. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М.:
 ABCdesign, 2013. – 312 с.

189. Леонова Е.А. Немецкая литература XX века. Германия,
 Австрия : учеб. пособие / Е.А. Леонова. – М. : Флинта : Наука, 2010. –
 360 с.

190. Лесных, Н. В. «Чайка А. П. Чехова (remix)» как художественная провокация / Н. В. Лесных // Вестник УдмГУ. 2011. – № 5 – 4. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/chayka-a-p-chehova-remix-kak-hudozhestvennaya-provokatsiya> (дата обращения: 15.09.2016).

191. Лесных, Н. В. «Чайка» А.П. Чехова (remix)» как художественная провокация / Н.В. Лесных // Вестник Удмуртского университета. – Вып. 4, Удмуртия: Удмуртский ун-т, 2011. – 36 с.

192. Лермонтов, М. Ю. Собрание соч. : в 4-х т. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 4. – 828 с.

193. Липовецкий, М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Н. Липовецкий – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

194. Лихина, Н. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм / Н. Лихина – Текст : электронный // Библиотека Гумер – литературоведение : сайт. – URL: Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/01.php (дата обращения: 09.09.2019).

195. Логинова, М. В. Основы философии искусства: Учебное пособие / М. В. Логинова; Мордов. гос. ун-т. – Саранск, 2013. – 211 с.

196. Лосиевский, И. Я. Читатель, исследователь, интерпретатор, «соавтор» (на материале работ Андрея Белого о русских писателях XIX – начала XX века) / И. Я. Лосиевский // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2016. – Вип. 75. – С. 125-137. – Текст : электронный // Irbis : сайт. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2016_75_30. (дата обращения: 02.07.2020).

197. Лотман, Ю. М. Механизмы диалога. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Лотман Ю. М. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 193 – 205.

198. Лотман, Ю. М. Текст в тексте: избр. ст. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – С. 148 – 162.

199. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки рус. культуры, 1996. – 464 с.

200. Лошаков, А. Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования / А. Г. Лошаков // – Текст : электронный // Elibrary : сайт. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=11696627> (дата обращения: 10.11.2019).

201. Луков, Вал. А. Вечные образы как константы тезаурусов мировой культуры / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 9. – Текст : электронный. URL: <http://www.library.ru> (дата обращения: 10.11.2019).

202. Лыткина, О. И. Типология топосных сверхтекстов в русской языковой картине мира / О. И. Лыткина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4(2). – С. 607 – 610.

203. Майер, А. Конструктивное пораженчество: Поддается ли пониманию «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера / А. Майер. – Текст : электронный // DOCPLOYER : сайт. – URL: <https://docplayer.ru/49250397-Konstruktivnoe-porazhenchestvo-poddaetsya-li-ponimaniyu-gamlet-mashina-haynera-myullera.html> (дата обращения: 22.12.2020).

204. Макаров, А. В. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя) / А. В. Макаров. – Текст : электронный // JOURNALS : сайт. – URL: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/1a5/Makarov_162-168.pdf (дата обращения: 22.12.2020).

205. Макарова, В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии (180-2010 гг.) : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Русская литература / В. В. Макарова. – Москва, 2012. – Текст : электронный // CHELOVEKNAUKA : сайт. – URL: <http://cheloveknauka.com/chehovskiyy-intertekst-v-sovremennoy-rossiyskoy-dramaturgii> (дата обращения : 21.05.2018).

206. Макаров, А. В. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме / А. В. Макаров // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вып. 12, Т. 2 : материалы конференции молодых ученых, 1 апреля 2011 г. – Томск, 2011. – С. 145 – 150.

207. Макуренкова, С. «Макбет» Э. Ионеско: шекспировское наследие и его современная интерпретация» / С. Макуренкова. – Текст : электронный // SHAKESPEARE : сайт. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1993-15.html>, свободный. (дата обращения: 14.06.2020).

208. Макаров, А. В. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме [Электронный ресурс]. / А. В. Макаров // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Материалы конференции молодых ученых 1 апреля 2011 г. – Вып. 12. – Т. 2 : Литературоведение и издательское дело. – Томск: Томский гос. ун-т, 2011. – С. 146–150 – Текст : электронный // PHILOLOGY : сайт. – URL: <http://philology.tsu.ru/uploads/files/tom2.pdf> (дата обращения : 21.05.2018).

209. Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – №73. – С. 279 – 302.

210. Манн, Т. «Амфитрион» Клейста. Новое обретение / Т. Манн. – Вестник ПСТГУ III: Филология. – 2009. – Вып. 2 (16). – С. 111 – 139.

211. Маньковская, Н. Пастиш // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 334 – 335.

212. Маньковская, Е. Антигона: расстановка персонажей у Жана Ануя и Софокла [Текст] / Елизавета Маньковская. – М.: Первое сентября. Журнал Литература. – Текст : электронный // ANTIQUÉ-LIT : сайт. – URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/mankovskaya-antigona-zhan-anuj-i-sofokl.htm> (дата обращения 08.09.2020).

213. Мармазова, Л. Л. Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда. дис...канд.филол.н. – Днепропетровск, 2006. – 238 с.

214. Марон, А. Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Николая Коляды (к вопросу о пушкинском и гоголевском интертексте) / А. Марон. – *Slavia Orientalis*, 2012. – ТОМ LXI. NR 2, ROK. – С. 201 – 212.

215. Машакова, А. К. Теоретические основы литературной рецепции / А. К. Машакова. – Текст : электронный // *RUSNAUKA* : сайт. – URL: http://www.rusnauka.com/18_DNI_2010/Philologia/69591.doc.htm. – (дата обращения : 21.05.2018).

216. Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис // Новосибирск: НГПУ, 2003. – 19 с.

217. Меднис, Н. Е. Петербургский текст русской литературы [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. – 2004. – Текст : электронный // *RASSVET* : сайт. – URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=6> (дата обращения: 21.05.2018).

218. Мережинская, А. Ю., Коминарец Т. В. Русская постмодернистская литература конца XX – начала XXI века: знаковый код

и стратегии художественного поиска (на материале прозы и драматургии) – Херсон: Айлант, 2007. – 220 с.

219. Михилев, А. Смеховая трансформация мифа об Амфитрионе: Плавт, Мольер, Жанр Жироду / А. Михилев. – Текст : электронный // REVOLUTION : сайт. – URL: https://revolution.allbest.ru/religion/01046295_0.html#text (дата обращения : 21.05.2018).

220. Михина, Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – нач. XXI вв.: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.10; 10.01.01 / Е.В. Михина. – Челябинск: Изд-во ун-та, 2008. – 198 с.

221. Можейко, М. А. Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия / Составители и научные редакторы А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: «Интерпрес-Сервис», «Книжный дом», 2001. – С. 333 – 335.

222. Можейко, М. А. Трансдискурсивность / М. А. Можейко – Текст : электронный // POSTMODERNISM : сайт. – URL: <https://postmodernism-dict.slovaronline.com/471-транс-дискурсивность>

223. Муратова, Н. «Я Чехов...Нет, не то»: к вопросу о самоидентификации автора в современной драматургии. (Творчество Н. Коляды) / Н. Муратова. – М.: Наука, 2001. – 143 с.

224. Мюллер, Х. Гамлет-машина / Х. Мюллер – Текст : электронный // DIARY : сайт. – URL: https://www.diary.ru/~waldkrahe/p40144728_gamlet-mashina.htm (дата обращения 28.08.2020).

225. Мюллер, Х. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / Х. Мюллер. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2012. – 544 с.

226. Наумова, О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX - нач. XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и

Е. Гришковца): автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.01 – русская литература / О. С. Наумова – Самара: Изд-во ун-та, 2009. – 156 с.

227. Неболит, А. Гамлет-2 – Текст : электронный // PROZA : сайт. – URL: <https://proza.ru/2003/05/13-42> (дата обращения 28.08.2020).

228. Нефагина, Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Г. Л. Нефагина // Сб. науч. тр. Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе. – Гродно, 1996. – Вып 2. – С. 193 – 195.

229. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

230. Нипа, Т. С. Античный цикл драм Герхарта Гауптмана : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая литература) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Нипа Татьяна Станиславовна. – Москва, 2001. – 169 с.

231. Нулевой километр. Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. – Екатеринбург. Уральское издательство. 2004. – 320 с.

232. Нямцу, А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 223 с.

233. Нямцу, А. Е. Миф. Легенда. Литература / А. Е. Нямцу. // Миф. Легенда. Литература (Теоретические аспекты функционирования) – Черновцы : Черновиц. нац. ун-т им. Юрия Федьковича : Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – 2007. – 160 с.

234. Обухова, О. От перевода к оригиналу (к вопросу о массовой литературе) / О. Обухова. – Текст : электронный // TORONTO SLAVIC QUARTERLY : сайт. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/obukhova10.shtml> (дата обращения: 10.09.2020).

235. Ольшанский, В. Мой милый Плюшкин [Электронный ресурс] / В. Ольшанский. – Текст : электронный // DOCVIEWER: сайт. – URL: https://docviewer.yandex.ua/view/0/?*=

236. Ольшанский, В. Дуня, Лиза, Акулина / В. Ольшанский. – Текст : электронный // SUFLER: сайт. – URL: <http://sufler.su/katalog/o/%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%B8%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87/%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B2-%D0%B4%D1%83%D0%BD%D1%8F-%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0-%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0/> (дата обращения: 31.08.2020).

237. Оляшек, Б. *Русское варенье* Л. Улицкой: осмысление современной действительности классикой / Б. Оляшек – Текст : электронный // REPOZYTORIUM: сайт. – URL: <http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/2628/art5.pdf;sequence=1> (дата обращения: 16.09.2020).

238. Органец, М. Интертекстуальность // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 203 – 205.

239. Орлицкий, Ю. Б. «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века / Ю. Б. Орлицкий – Текст : электронный // SHAKESPEARE: сайт. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-2004-25.html> (дата обращения: 16.09.2020).

240. Орлова, Е. И. Образ автора в литературном произведении / Е. И Орлова – Текст : электронный // DOCVIEWER: сайт. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/0/?page=41&*=kX5%2F932eaNvwLMXQ6tp

0Q%2B3hP%2F97InVybCI6InlhLWJyb3dzZXI6Ly80RFQxdVhFUFJySIJYbFVGb2V3cnVGU2VLbFhsR2d4VzF1U2FmU1BEX2xjQIRSVFlfd2pQc1FPUWJneHFWNGRReGpuV2NVRzRuRlVfSflowYXBIMmo0NkYxNIB0RmhBUDZoYnBFUWdKb3dfd3loWjhkcWN4YjVMNEluVkm2OEZFMEVLWDNhMjYwcDc0ZWfpcmZBU2VwZWc9PT9zaWduPWwwQVc3dkZuMlZ5T09ORUo0UmXURE1faG9zbTNwNFBPSFZnNWNjQ0l4X3c9IiwidGl0bGUiOiJvcmxvdmFfb2JyYXpfYXZ0b3JhLmRvYyIsIm5vaWZyYW1lIjpmYWxzZSwidWlkIjoiMCIsInRzIjoxNTk5NTU5ODAzMjEzLCJ5dSI6IjcwMDgxMzEyOTE1OTQ2Njk0MTgifQ%3D%3D (дата обращения 08.09.2020).

241. Основы сравнительного и сопоставительного литературоведения : учеб. пособ. по спецкурсу для студентов специализации «Русский язык и литература в межнациональном общении / Казан. гос. став. ун-т, филол. фак., Каф. сопостав. филол. и межкультур. коммуникации; авт.-сост. В. Р. Аминева; науч. ред. Д. Ф. Загидуллина. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2007. – 48 с.

242. Павис, П. Словарь театра / П. Павис – М. : Гиттис. – 2003. – 516 с.

243. Паперный, З. Вопреки всем правилам: пьесы и водевили Чехова / З. Паперный. – М.: Наука, 1982. – 154 с.

244. Пастиш / Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

245. Парафраз / Словарь Брокгауза и Эфрона – Текст : электронный // SLOVAR: сайт. – URL: <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1647623.html> (дата обращения 08.09.2020).

246. Пархоменко, Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Специальность: 17.00.03 – кино-, теле - и другие экранные искусства – М., 2011. – 32 с.

247. Петрушевская, Л. Гамлет. Нулевое действие / Л.С. Петрушевская – Текст : электронный // RULIBS: сайт. – URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/2/j14.html (дата обращения 08.09.2020).

248. Петрова, М. В. Римейк как социокультурный феномен / М. В. Петрова // Ярославский педагогический вестник – № 3–2009 (60). – С. 165 – 169.

249. Петухова, Е. Н. «Счастье это удел наших далеких потомков»: От «Трех сестер» Чехова к «Трем девушкам в голубом» Петрушевской / Е. Н. Петухова // Чеховиана: «Три сестры»- 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 142 – 150.

250. Пичугина, В. К. Ясон в трагедии Сенеки «Медея»: плохой или хороший муж, отец и наставник? / В. К. Пичугина // Текст : электронный // CYBERLENINKA: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yason-v-tragedii-seneki-medeya-plohoj-ili-horoshiy-muzh-otets-i-nastavnik/viewer> (дата обращения 08.09.2020).

251. Поляков, М. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков – М. : Советский писатель, 1986. – 480 с.

252. Поляков, М. Я. Теория драмы. Поэтика : Учеб. пособие по курсу «Теория драмы» для студентов театровед. и режиссер. фак. театр. вузов / М. Я. Поляков. – М. : ГИТИС, 1980. – 118 с.

253. Прудиус, И. Г. Переосмысление традиционного сюжета в драме Ж. Ануя «Медея». Любовь Медеи и Ясона в трактовке Жана Ануя / И. Г. Прудиус // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – 2012. – №2(2). – С. 144 – 147.

254. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

255. Ремейк / Современный толковый словарь русского языка Ефремовой // Текст : электронный // АCADEMIC: сайт. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/279221/ремейк> (дата обращения 08.09.2020).

256. Ротобылская, Т. Гермеўтыка і сучасная драматургія / Т. Ротобылская Спыніся, імгненне... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г. – Минск : Ковчег. – 2000. – 193 с.

257. Руднев, П. Пьеса Василия Сигарева «Алексей Каренин» / П. Руднев. // Текст : электронный // ТОPOS: сайт. – URL: <http://www.topos.ru/article/7597>

258. Рыбальченко, Т. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.) / Т. Рыбальченко. – С. 75 – 90. // – Текст : электронный // TORONTO SLAVIC QUARTERLY : сайт. – URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_rybalchenko.pdf (дата обращения: 02.05.2017).

259. Савиных, О. И. Интермедиаальные аспекты интерпретации сюжета о Медее (Жан Ануй, Ларс фон Триер) / О. И. Савиных // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций – №1(13), 2016. – С. 54 – 65.

260. Садур, Н. Вечная мерзлота : сб. / Н. Садур. – М. : ООО Изд-во АСТ : Изд. Дом Зебра Е, 2004. – 349 с.

261. Садур, Н. Чудная баба. Пьесы / Н. Садур. – М. : В/О «Союзтеатр» СТД СССР : Гл. ред. театр. лит., 1989 г. – 320 с.

262. Самарин, А. Проблемы изучения ремейка в современной русской драматургии / А. Самарин. – Текст : электронный // DOCVIEWER: сайт. –

URL: https://docviewer.yandex.ua/view/0/?*=%2FueXgzox7ylz%2BjuiUC9%2BAyg8AcJ7InVybcI6Imh0dHA6Ly9kc3BhY2UubmJ1di5nb3YudWEvYml0c3

Новейшая драма рубежа XX–XXI веков. – Самара: Изд-во ун-та, 2009. – 89 с.

268. Сигарев, В. Алексей Каренин / В. Сигарев – Текст : электронный // VSIGAREV сайт. – URL: <http://vsigarev.ru/doc/karenin.doc> (дата обращения: 02.05.2017).

269. Сидорова, М. В. Поэтика «Тотальной драмы» Хайнера Мюллера : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Сидорова. – Москва, 2007. – 201 с.

270. Сигарев, В. Метель / В. Сигарев – Текст : электронный // LIBKING: сайт. – URL: <https://libking.ru/books/drama/563811-vasiliy-sigarev-metel.html#book> (дата обращения: 02.06.2020).

271. Слаповский, А. Мой вишневый садик / А. Слаповский. – Текст : электронный // LITMIR: сайт. – URL: <https://www.litmir.co/br/?b=275184> (дата обращения: 02.05.2017).

272. Семенов, В. Г. Травестия / В. Г. Семенов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : Интелвак, 2001. – СПб. – С. 1079 – 1081.

273. Семеницкая, О. В. Из наблюдений над поэтикой пьесы «Панночка» Н. Садур / Вестник СамГУ. Литературоведение. – 2003. – № 3. – Текст : электронный // VESTNIKSAMGU: сайт. – URL: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/2003web3/litr/200330603.html> (дата обращения: 02.05.2017).

274. Семеницкая, О. В. Поэтика сюжета в драматургии Нины Садур / О. В. Семеницкая. – Текст : электронный // DISSERCAT: сайт. – URL: <http://www.dissercat.com/content/poetika-syuzheta-v-dramaturgii-niny-sadur> (дата обращения: 02.05.2017).

275. Семёнова, Н. А. Цитата в художественной прозе: на материале произведений В. Набокова / Н. А. Семенова – Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – 200 с.

276. Серафимова, В. Д. Переписывание классики: разновидности литературных ремейков в современной англоязычной прозе / В. Д. Серафимова // Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике : Материалы XIX Шешуковских чтений [под ред. Л. А. Трубиной] – М.: МПГУ, 2014. – 372 с. – Текст : электронный // STUDREF: сайт. – URL: https://studref.com/555444/literatura/perepisyvanie_klassiki_raznovidnosti_literaturnyh_remeykov_sovremennoy_angloyazychnoy_proze#665 (дата обращения 05.10.2020).

277. Склизкова, А. П. Философия мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая литература) : автореф. дис. ... д-р. филол. наук / А. П. Склизкова. – Москва, 2019. – 428 с.

278. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – 6-е изд. – М.: Флинта; Наука, 2007. – 608 с.

279. Смелянский, А. М. «Не инсценировка, а совсем другое...» / А. М. Смелянский – Текст : электронный // BIOGRAPHY: сайт. – URL: <https://biography.wikireading.ru/147116> (дата обращения: 02.05.2017).

280. Смирнов, С. Р. Римейк (парафраза) в «новой русской» драме – Текст : электронный // STUDREF: сайт. – URL: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_2.html (дата обращения: 02.05.2017).

281. Соловьева, Н. А. Английская драма за четверть века (1950 – 1975 гг.) / Н. А. Соловьева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 108 с.

282. Сорокин, В. Dostoevsky-trip – Текст : электронный // KNIGOGID: сайт. – URL: <https://knigogid.ru/books/730385-dostoevsky-trip/toread>

283. Спирошек, У. Чайки (2003 г.) / У. Спирошек – Текст : электронный // РУССКОЕ ПОЛЕ: сайт. – URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/540> (дата обращения: 10.04.2019).

284. Старченко, Е. В. Традиция А. П. Чехова в драматургии Н. В. Коляды / Е. В. Старченко // Век после Чехова. Международная научная конференция. Тезисы докладов. – М.: МГУ, 2004. – С. 197 – 199.

285. Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л., 1974. – С. 168 – 202.

286. Стефанов, О. «Антигона» Софокла, увиденная непосредственно [Текст] / Орлин Стефанов. – Текст : электронный // Русское поле: сайт. – URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/stefanov-antigona-sofokla.htm> (дата обращения: 02.07.2020).

287. Стоппард, Т. Гамлет Догга / Т. Стоппард. – Текст : электронный // THEATRE-LIBRARY: сайт. – URL: http://www.theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_4.html (дата обращения: 02.07.2020).

288. Стоппард, Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы – Текст : электронный // LIB.RU: сайт. – URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt (дата обращения: 02.05.2017).

289. Сумароков, А. Гамлет / А. Сумароков – Текст : электронный // MAGAZINES.RUSS: сайт. – URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/4/amel.html (дата обращения: 02.05.2017).

290. Тамарли, Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества) : моногр. / Г. И. Тамарли. – 2-е изд.

перераб. и доп. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А. П. Чехова, 2012. – 236 с.

291. Таразевич, Е. Римейк в современной русской драматургии : сб. ст. по материалам Междунар. науч. – практ. конф., (2005, Пермь) / Е. Таразевич. – Пермь, 2005. – Ч. 1. – С. 318 – 321.

292. Театральность современного сознания и постмодернистские теории. – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: http://adhdportal.com/book_2584_chapter_136_TEATRALNOST_SOVREME_NNOGO_SOZNANIJA_IPOSTMODERNISTSKIE_TEORII_TEATRA.html (дата обращения: 23.12.2019).

293. Ткачева, Н. В. Поэтика «чужого слова» в малой прозе Диккенса // Новое в отечественной диккенсиане: проблемы, гипотезы, решения / Колл. авт.; науч. ред. Н. Л. Потанина ; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «Тамб. гос. унт им. Г. Р. Державина». Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. – 136 с.

294. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров // Исследования в области мифопоэтического : избр. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.

295. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – Т.58. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб». 2003. – 616 с.

296. Третьякова, И. В. Интерпретация как способ понимания художественного текста / И. В. Третьякова. – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: <http://study-english.info/article102.php> (дата обращения 02.05.2020).

297. Трухачёв, Е. В. Повествовательное и драматическое в творчестве М. А. Булгакова / Е. В. Трухачев Автореферат дисс... на соискание ученой степени к. филол. н. Специальность: 10.01.01 – русская литература – Саратов, 2012 – 18 с.

298. Трухачев, Е. В. Инсценировка «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: концепция М. А. Булгакова / Е. В. Трухачев // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых : в 3 ч. Вып. 13, ч. I–III. Саратов, 2010. – С. 169 – 176.
299. Угаров, М. Обломов OFF / М. Угаров. – М. : Эксмо, 2006. – 329 с.
300. Угаров, М. Смерть Ильи Ильича / М. Угаров – Текст : электронный // Педагогическая библиотека : сайт. – URL: <https://www.e-reading.by/book.php?book=58199> (дата обращения: 03.06.2017).
301. Улицкая, Л. Русское варенье и другое [Текст] / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2008. – 256 с.
302. Урицкий, А. Дубль второй / А. Урицкий – Текст : электронный // MAGAZINES : сайт. – URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/3/ur.html> (дата обращения: 14.06.2020).
303. Ускова, Т. А. Вербализация интертекстуальности в текстах массовой коммуникации : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Т. А. Ускова. – М., 2003. – 213 с. – Текст : электронный // DISSERCAT : сайт. – URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitata-itsitirovanie-v-tekstakh-sovremennykh-rossiiskikh-gazet#ixzz2nELFrjkw> (дата обращения: 11.07.2020).
304. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. АН Серия литературы и языка. – 1998. – № 5. – С. 25 – 38.
305. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 56. – № 5. – С. 12 – 21.
306. Федоров, В. В. О природе поэтической реальности : Монография / В. Федоров. – М. : Сов. писатель, 1984. – 184 с.

307. Филиппов, А. Вся страна – наш «садик». Театр Армии. Пресса о спектакле // Известия, 22 мая 2002 года / А. Филиппов. – Текст : электронный // Театр Армии : сайт. – URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_ta_vs.htm (дата обращения: 14.06.2020).

308. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. – Текст : электронный // DISSERCAT: сайт. – URL: <http://www.dissercat.com/content/formy-vyrazheniya-avtorskogo-soznaniya-v-dramaturgii-kontsa-xx-nachala-xxi-vv> (дата обращения: 14.06.2020).

309. Фрадкин, И. «Обработки» Бертольда Брехта / Б. Брехт Обработки – Текст : электронный // PADAREAD: сайт. – URL: <http://padaread.com/?book=90634&pg=116> (дата обращения: 14.06.2020).

310. Фридштейн, Ю. Заметки о творчестве Бонда. / Ю. Фридштейн. – Текст : электронный // EKSPERIMENT: сайт. – URL: <https://md-eksperiment.org/post/20191128-zametki-o-tvorchestve-edvarda-bonda>, свободный. (дата обращения: 14.06.2020).

311. Фридштейн, Ю. Розенкранц, Гильденстерн и другие / Ю. Фридштейн // Стоппард Т. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и другие пьесы. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2001. – С. 301 – 312.

312. Хализев, В. Е. Инсценировка // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 224.

313. Халипов, В. Постмоденизм в системе мировой культуры / В. Халипов – Иностр. лит.. – 1994. – № 1. – С. 235 – 240.

314. Халипов, В. В. Миноритарный театр Тома Стоппарда : Монография / В. В. Халипов. – Минск : Танатос, 2001. – 123 с. – (Философия и стилистика).

315. Химич, В. В. «Вишневый сад» – пьеса про Фирса? О новых смыслах классического образа / В. В. Химич // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – № 1(72). – С. 26 – 35.

316. Храмцова, Р. А. Поэтика палимпсеста в лирике XX века (на примере поэтических произведений А. Кушнера и Д. Самойлова) / Р. А. Храмцова Текст : электронный // ELIBRARY: сайт. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41234046> (дата обращения: 14.06.2020).

317. Холодинская, Т. О. Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XX-XXI веков / Т. О. Холодинская. – Текст : электронный // CYBERLENINKA : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/remeyk-i-parodiya-kiterii-razgranicheniya-v-issledovatel'skoj-paradigme-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 29.04.2020).

318. Холодинская, Т. О. Ремейк как категория, характеризующая межтекстовые отношения / Т. О. Холодинская. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. -- № 6(60): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 49 – 51.

319. Холодова, Г. Чеховские «сюрпризы» / Г. Холодова // Современная драматургия. – Вып. 1. – М.: Искусство, 2009. – 193 с.

320. Цыпуштанова, М. А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») / М. А. Цыпуштанова // Вестник Удмурдского университета. – 2012. – № 4. – С. 43 – 46.

321. Чебанная, Е. И. «Гамлет-машина» Х. Мюллера как репрезентация шекспировского смертельного сюжета / Е. И. Чебанная. – Текст : электронный // CYBERLENINKA: сайт. – URL: http://sfk.spbu.ru/sites/default/files/rl_chebannaya.pdf (дата обращения: 22.12.2020).

322. Черниенко, Л. В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий : навч. посібник / Л. В. Черниенко– Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 249 с.

323. Черняк, М. А. Феномен массовой литературы XX века : моногр. / М. А. Черняк – СПб. : Изд-во РГГУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.
324. Черняк, М. А. Массовая литература XX века : Учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта, 2009. – 432 с.
325. Чернышева, Н. Г. Драматургия Г. Гауптмана 30-40-х гг. XX века. Античность и Шекспир в произведениях Гауптмана: 10. 02. 05 «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)» автореф. дисс. канд. филол. наук / Чернышева Наталья Григорьевна. – Л., 1972. – 55 с.
326. Четвертных, Е. А. Элизийский текст в системе локальных сверткестов / Е. А. Четвертных – Текст : электронный // ELAR.URFU: сайт. – URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18560/1/iurg-2010-72-02.pdf> (дата обращения: 10.12.2018).
327. Чехов А. П. Сочинения / А. П. Чехов. – М.: Художественная литература, 1982. – 479 с.
328. Чехов, А. П. Чайка / А. П. Чехов. – Текст : электронный // LIB.RU : сайт. – URL: <http://lib.ru/LITRA/CHENOW/chajka.txt> (дата обращения: 03.04.2020).
329. Чиркова Л. «Записная книжка Тригорина» – неопубликованная интерпретация «величайшей современной пьесы» / Л. Чиркова – Текст : электронный // PRAVDA: сайт. – URL: <https://www.pravda.ru/world/32399-theatre/> (дата обращения: 06.09.2020).
330. Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии: Учебное пособие. 2-е издание, исправленное / И. Н. Чистюхин. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 432 с.
331. Чудаков, А. П. Мир Чехова : возникновение и утверждение / А. П. Чудаков – СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. – 701 с.

332. Чупринин, С. Н. Перекодировка классики, псевдоклассика / С. Н. Чупринин // Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 395 – 397.

333. Шекспир, У. Гамлет, принц Датский / У. Шекспир. – М. : Центр книги Рудомино, 2015. – 208 с.

334. Шекспировские штудии IV: Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры : моногр. : материалы науч. семинара, (23 апр. 2007, Москва) / отв. ред. Вал. А. Луков ; Моск. гуманитар. ун-т. ин-т фундамент. и прикл. исследований. – Изд. 2-е, испр. электрон. – М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2010. – 87 с.

335. Шекспир, У. Трагедии. / Вступ. и коммент. А. Аникста. – М. : Правда., 1983. – 672 с.

336. Шеметова, Т. Г. Пушкинский миф : функционирование в современной литературе / Т. Г. Шеметова. – Текст : электронный // CYBERLENINKA: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/pushkinskiy-mif-funktsionirovanie-v-sovremennoy-literature> (дата обращения: 04.20.2018).

337. Широкова, И. А. Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого / И. А. Широкова. – Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 23 (352). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 92. – С. 103 – 106.

338. Шишкин, О. Анна Каренина II / О. Шишкин. – Текст : электронный // VAVILON: сайт. – URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue9/shishkin.html> (дата обращения: 04.20.2018).

339. Шлейникова, Е. Е. Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX – XXI века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Е. Шлейникова. – Санкт-Петербург, 2008. – 19 с.

340. Шлейникова, Е. Постмодерный интертекст в пьесах Олега

Богаева. – СПб.: Филологический фак. Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2007. – С. 30 – 42.

341. Шовкова, М. Русское варенье от Людмила Улицкой / М. Шовкова. – Текст : электронный // CYBERLENINKA: сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkoe-varenie-po-retseptu-doktora-chehova-dialog-s-klassikom-v-piese-l-ulitskoj>

342. Шпет, Г. Г. Герменевтика и ее проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 239 – 252.

343. Шуников, В. Л. Анализ интертекстуальности современной русской драмы в иностранной аудитории / В. Л. Шуников // Русский язык за рубежом. – № 6. – 2010. – С. 75 – 82.

344. Щербакова, А. А. Чеховский текст в современной драматургии: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.10; 10.01.01 / А.А. Щербакова – Тверь: Изд-во ун-та, 2006. – 156 с.

345. Щербакова, А. А. Образ Чехова в современной драматургии / А. А. Щербакова // Молодые исследователи Чехова: материалы междунар. научн. конф., Москва, май 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 45 с.

346. Щербакова, А. С. Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда: Дисс... на соис. уч. ст. к. филол. н. по специальности 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская) – Великий Новгород, 2019 г. – Текст : электронный // OLD.KANTIANA: сайт. – URL: https://old.kantiana.ru/upload/iblock/abd/SHCHerbakova_dissertatsiya.pdf (дата обращения 05.10.2020).

347. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко. – Текст : электронный // TEXTARCHIVE: сайт. – URL: <https://textarchive.ru/c-2015762.html> (дата обращения 05.10.2020).

348. Эпштейн, М. Постмодерн в России: Литература и теория / М. Эпштейн. – М., 2000. – 367 с.

349. Эсслин, М. Чехов и современная драма / М. Эсслин // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». – М.: Наука, 2005. – С. 173 – 189.

350. Эсслин, М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя / М. Эсслин. – Текст : электронный // DEJAVU: сайт. – URL: <http://ec-dejavu.ru/b-2/Beckett.html> (дата обращения 05.10.2020).

351. Яусс, Г. Р. История литературы как провокация (1995 г.). / Г. Р. Яусс. – Текст : электронный // Электронная библиотека художественных книг: сайт. – URL: http://www.dolit.net/author/14437/ebook/62670/yauss_hans_robert/istoriya_literaturyi_kak_provokatsiya/read (дата обращения: 11.11.2019).

352. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс: – Текст : электронный // Бим-Бад Борис Михайлович : сайт. – URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228 (дата обращения: 11.11.2019).

353. Beugnot V. Introduction // Les critiques de notre temps et Anouilh / V. Beugnot – P. : Garnier fr., 1977. – 207 p.

354. Golowczinier, W. Маски в пьесе Виктора Коркия «Гамлет.ru» / Golowczinier W., Prochorenko N. // Tomski Państwowy Uniwersytet Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2. – 2012. – P. 303 – 312.

355. Guastella, G. (2001) «Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea» – Classical Antiquity 20(2). – P. 197 – 219.

356. Jenkins, A. The Theater of Tom Stoppard / A. Jenkins – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 189 p.

357. Leitch, Thomas. Film Adaptation and Its Discontents. Bloomington and London: Johns Hopkins University Press, 2007. – 354 p.

358. Hauptmann Gerhart. Hamlet in Wittenberg / Gerhart Hauptmann. – Текст : электронный // PROJEKT UTTENBERG-DE. – URL: https://vk.com/doc327026636_542659606?hash=efbc7cde9720f17bf6&dl=0d5068ff7583ecf4b4 (дата обращения: 10.04.2020).

359. Hunter, J. A Faber Critical Guide. Tom Stoppard. Rosencrantz And Guildenstern Are Dead. Jumpers. Travesties. Arcadia / J. Hunter. – L., N. Y.: Faber and Faber, 2000. – 240 p.

360. Manuwald, G. (2013) «Medea: transformations of a Greek figure in Latin literature» / G. Manuwald. – Greece & Rome 60(1), – P. 114 – 135.

361. Robbe-Grillet, Alain Pour Un Nouveau Roman – Minuit French; 0th Edition (December 1, 1963) – 183 p.

362. Rombout, A. La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh. Amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire / A. Rombout – Amsterdam, 1975. – 343 p.

363. Ross, J. Opening the Notebook of Trigorin: Tennessee Williams's Adaptation of Chekhov's the Seagull – [Режим доступа] : <https://www.questia.com/library/journal/1G1-274870696/opening-the-notebook-of-trigorin-tennessee-williams-s> (Дата обращения 09.10.2020 г.).

364. Stoppard, T. 15 Minute Gamlet [Электронный ресурс] / T. Stoppard. – [Режим доступа] : <http://www.fiveminute.net/forums/showthread.php?t=550> (Дата обращения 07.10.2020 г.).

365. The Cambridge Guide to World Theatre. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. – 975 p.