

А. САМАРИН  
(Херсон)

## ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РИМЕЙКА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Целью настоящей статьи является установление теоретических параметров явления, которое в современных исследованиях обозначается как «римейк». Актуальность изучения данного феномена связана с его широким распространением в современной литературе. Так, только в последние десятилетия (1980–2000-е годы) к римейку обратились многие драматурги, принадлежащие к разным писательским поколениям, реализующие в своих произведениях различные стилевые установки (реалистическую, постмодернистскую, неосентименталистскую). Среди них: Э.Радзинский, Л.Разумовская, Г.Горин, Л.Филатов, М.Арбатова, Н.Коляда, М.Угаров, И.Шприц, А.Слаповский, В.Сорокин, Н.Громова, В.Забалуев, А.Зензинов, П.Грушко, Н.Садур, Д.Михайлова, О.Богаев, С.Кузнецов, Ю.Бархатов, И.Вырыпаев, Б.Акунин, В.Сорокин и др.

Эта форма, передвинувшаяся с периферии жанровой системы литературы в центр и получившая широкие модификации, на наш взгляд, отражает важные, еще в должной мере не изученные тенденции художественного поиска. Критика активно спорит о том, симптомом каких процессов (негативных или позитивных) является римейк. Отражает ли он кризис в драматургии, невозможность создать концепцию современности или, напротив, это своеобразная и плодотворная форма диалога с классикой, способ описания современности при помощи кода признанных классических, традиционных образов. Однако очевидно то, что популярная и динамично развивающаяся форма должна быть изучена как с позиций ее новой специфики, так и в связях с общими тенденциями развития драматургии и, наконец, в контексте современных культурных перемен.

Четкого определения римейка пока не существует. Данный термин отсутствует в авторитетных энциклопедиях и словарях. Он воспринимается как новый, непривычный, что выражается, в частности, в том, что в научных работах данное обозначение берется в кавычки (например, в статье Г.Л. Нефагиной «“Ремэйк” в современной лите-

ратуре» [1]). Однако широко используются определения «обработка» и «переделка» по отношению к широкому кругу текстов, появившихся в различные эпохи с самыми разнообразными целями. Но при этом, как отмечают исследователи, и эти термины не имеют устойчивого наполнения. Так, по словам А. Волкова, «переделка», являясь одним из главных видов рецепции, межнациональных литературных связей, структурой с собственными признаками, тем не менее, «не має загально визнаного теоретичного пояснення і точного термінологічного визначення» [2, 406]. Определение специфики часто осуществляется через сравнение и по контрасту с другими явлениями, например, переводом, плагиатом или же через постановку переделки в более общий типологический ряд. Так, например, переделка рассматривается видным украинским ученым Ю.И. Коваливым как разновидность интертекстуального восприятия произведения, и в этом литературовед продолжает традицию Д. Дюришина, выделяющего данное явление в качестве самостоятельного: «...Д. Дюришин ототожнює переробку з адаптацією, розглядає її поряд з алюзією, ремінісценцією, плагіатом, перекладом» [3, 201]. При этом Ю.И. Ковалив специфику именно переделки видит в том, что она обеспечивает полную свободу в изменении образца и, следовательно, приводит к появлению нового произведения. «У п[ереробці], на відміну від перекладу, відсутні інформаційно-репрезентативні настанови, відбуваються зміни на змістовному, стильовому, жанровому, композиційному рівнях, у кількості й особливостях персонажів, образної системи, внаслідок чого виникає новий твір за мотивами оригіналу» [3, 201].

Заметим, что поскольку функции переработки самые разнообразные и авторы ставят перед собой весьма несхожие задачи (как правило, выделяются следующие: придание произведению-образцу в процессе переделки национального колорита, осовременивание текста, его интернационализация, приведение в соответствие к требованиям сцены), то и круг явлений, относимых к «переделкам», оказывается очень широким.

Чаще всего изучаются отдельные функции римейка, причем в контексте общих, глобальных процессов, происходящих в литературе. Так, например, А.Е. Нямцу использует в своих трудах обозначение «обработка». Это явление рассматривается как одна из устойчив-

шихся форм традиционализации классического мифологического и литературного материала наряду с другими формами – продолжениями, апокрифизацией, созданием мнимых рукописей, литературных и авторских мифов [4]. «Обработка», как отмечает А. Нямцу, 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. Следует учитывать, что термин «обработка» в достаточной мере условен, так как он подразумевает совокупность разных уровней переосмысления литературного материала: жанрового, композиционного, идейно-семантического, стилистового и т.п. 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. Таковы, например, “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; “Пандора” (по Гете) и “Птицы” (по Аристофану) П.Хакса и мн. др.» [4, 63].

Актуальным остается определение границ понятия «римейка» 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 римейка и его связей с литературными традициями. Наконец, разнообразие произведений, воспринимаемых в качестве переделок, трансформаций классических текстов, делает необходимым создание типологии римейка. Все эти задачи современной наукой осознаются, но пока остаются нерешенными.

Возникает вопрос, не является ли римейк порождением исключительно современной культуры, в связи с чем сам термин еще не успел устояться. Некоторые ученые именно так и считают, причем ви-

дят в римейке воплощение исключительно массовой культуры в ее кризисных тенденциях [5]. Иные исследователи соотносят расцвет римейка с постмодернистским этапом в развитии литературы [6], и в этом случае большинство произведений рассматриваются именно как постмодернистские, под знаком деконструкции, воплощением которой и мыслится любая переработка классики [7].

Полагаем, что изучения 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 – травестии, пародии, перепевы.

Не исключено, что корни римейка уходят и в культуру карнавала с ее пересмотром сложившихся образцов и переживанием незавершенности. Безусловно, римейк 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 римейков актуализируют карнавал, подчеркивая общность творческих и мировоззренческих установок. Например, вечный герой драмы Э.Радзинского «Возвращение Дон Жуана» входит в современность (сегодняшнюю жизнь городка) именно на волне карнавала, реализованного как праздник, гуляния в местном парке. Карнавал становится дверью между временами, в его атмосфере не кажутся странными ни одеяние Дон Жуана (старинный камзол, плащ, ходули), ни последовавшие события, воспроизводящие и дополняющие сюжет в духе карнавального развенчания авторитетного героя и увенчания недостойного. Мотив карнавала настойчиво звучит и в римейке Г. Горина «Чума на оба ваши дома!», воплощая идеи узнавания / неузнавания, жизни и смерти, моделируя эффект не трагического, а карнавального катарсиса.

Возвращаясь к проблеме истоков римейка, заметим, что поскольку переделка текста могла осуществляться не только в сатирическом, травестийном ключе, но и с целью дать свою, авторскую серьезную интерпретацию классического произведения, в этот ряд ранее существовавших «перелицовок» могут быть помещены произведения разных жанров и пафоса, содержащие в своей основе сюжет, интригу, систему мотивов трансформируемого текста-оригинала. Степень новизны, художественного качества таких произведений всякий раз определяется конкретно. Подобные тексты иногда обозначались как пастиши, хотя этот термин менял свою семантику. Так, подчеркивают исследователи, «в русской литературе пастишем в 19 в. называли сочинение, написанное в подражание и не имеющее пародийного оттенка (поэма А.К. Толстого “Дракон”» [8, 725]. А в конце XX века в постмодернистской теории пастиш стал обозначать иронический модус, пародию и самопародию, причем даже пародийность начинает мыслиться как устаревшее качество. Таким образом, опираясь на рассуждения теоретиков (Ф. Джеймсона, И. Ильина), можно прийти к выводу, что пастиш вновь серьезно видоизменяется, сохраняя при этом стратегию переделки чужого текста как доминантную. «Поскольку пародия якобы “стала невозможной” из-за потери веры в “лингвистическую норму”, или норму верифицируемого дискурса, то в противовес ей пастиш выступает одновременно и как «изнашивание стилистической маски» (то есть в традиционной функции пародии), и как «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без этого не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» [9, 114].

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 теоретико-литературной 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.

Вновь акцентируя внимание на необходимости изучать римейк в историко-литературной перспективе, отметим показательный факт. Многие ученые особое внимание уделяют тому виду переделки, который связан с «трансплантацией» чужих текстов в культурное поле национальной литературы. Так, А. Волков отмечает особую актуализацию подобных переделок именно в эпохи усиленного развития национальных литератур. «В історії слов'янських літератур і театру, надто в епоху слов'янського культурного відродження, переробки відігравали важливу роль, передусім в тих літературах, де відбувалися процеси пришвидшеного розвитку, як-от українській, чеській, словацькій, болгарській» [2, 406]. В русской литературе, добавим, такую важную функцию выполняли переделки европейских классических текстов, произведенные Капнистом, Жуковским, Пушкиным и др. Римейки постмодернистской эпохи реализуют иные задачи, однако, рассмотренные в подобной исторической перспективе, они могут высвечивать общие с предыдущими эпохами процессы, происходящие в культуре. В концепции Ю.М. Лотмана культура развивается в смене состояний «спада», «приема» чужих текстов и взлета, активной «трансляции» 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» [10, 195]. И в эпоху славянского культурного возрождения, и на современном постмодернистском этапе национальная литература «насыщалась», вбирала в себя «чужие» тексты, адаптируя их. 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 пьесе контаминированы образы и мотивы произведений Ю. Олеши), «Валентинов день» И. Вырыпаева (пьеса является «продолжением» известной пьесы Рождина «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.

И все же подчеркнем, что современный этап развития римейка особый. Все виды переделки, тем более в ироническом, игровом ключе, утвердились и расцвели в эпоху постмодернизма, который настаивает на своей вторичности и стремится деконструировать все устоявшиеся образцы, в том числе и классические тексты, их сюжеты, образы. Так, В.Б. Семенов совершенно справедливо замечает: «Постмодернистская игра с жанрово-стилевыми стереотипами и чужим словом вызвала к жизни прием сюжетно-образной перелицовки, при котором образы известного произведения или переносятся в современный быт, или остаются в условном историческом времени, но окружаются отличающимися анахронизмом деталями» [11, 1081]. Умберто Эко посвящает этому вопросу специальную работу «Инновация и повторение». Рассматривая вторичность как органическую черту постмодернизма, ученый предлагает своеобразную типологию повторений, включающую римейк, ретейк, интертекстуальность, серию и сагу (более подробная характеристика предлагаемых литературоведами типологий будет приведена ниже). Подчеркнем, что в системе представлений постмодернизма римейк получает свою легализацию.

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 римейка кроме постмодернистских поисков. Их сущность еще предстоит установить. Можно предположить,

что среди этих причин – стремление активизировать диалог с классикой, остранить и ее, и современность; показать актуальность классики в противовес иным, деконструирующим тенденциям.

Поскольку явление переделки стало массовым, оно, безусловно, нуждается в обозначении единым термином, несмотря на его недостаточную теоретическую разработанность.

Здесь возникает вопрос о том, можно ли квалифицировать римейк как жанр или жанровую форму (подобно тому, как понимается, например, трагедия) или же следует оценивать его как стратегию, прием. Данный вопрос остается актуальным и усугубляется общим контекстом современной жанровой неопределенности. Отсутствие четкого определения римейка отражает более общую особенность – размытость современных жанровых квалификаций. Примером могут служить (если обратиться к драматургии) споры о жанровых параметрах «новой драмы» в русской драматургии 1970 – 1980-х гг. или «новой новой драмы» в 2000-е гг. Видимо, причиной тому является повышенная жанровая динамика и жанровый синтез, а также стремление писателей обновить «канон», бурные и многовекторные новаторские поиски. Известный исследователь театра Патрис Павис вообще полагает, что дать четкую жанровую классификацию современной драматургии весьма затруднительно. И в равной степени сложно очертить параметры складывающихся и видоизменяющихся жанров. «Что же до современной драматургии, то она максимально использует 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 ее специфику. Только типология дискурсов и способы функционирования могут прояснить этот процесс» [12, 130].

Современная драматургия, как, полагают ученые, находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования широких массивов текстов приводят к мысли о необходимости уйти от вычленения сложных нарождающихся форм, обозначив доминантные стратегии этого процесса жанрообразования. Так, Е. Бондарева, опираясь на материал украинской драматургии, отмечает: «Процеси жанрового моделювання в новітній українській драмі засвідчують, що драматурги все частіше прагнуть відійти від стандартних жанрових

різновидів класичної драми не лише на рівні авторського жанрового означення, а насамперед у площині перегляду ідеї драматургічного тексту як партитури для цілісного спектакля, що має чітку фабульну лінію і відповідне жанрове наповнення. У зв'язку з цим чітко виокремлюються жанрологічні стратегії, раніше не притаманні українській драмі (і тому, можливо, вони поки не всі є канонічними, а частина з них залишається жанровими “рихлонами”)» [13, 343]. При этом выделяются следующие стратегии: циклизация, дециклизация, фрагментация, внешняя случайность конструирования целого при утонченном 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.

Заметим, что в таком контексте современный римейк также можно рассматривать как следствие определенных стратегий. В частности, стремления современных драматургов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образцов. Отметим, что в немногочисленных и предварительных определениях римейка, которые сейчас дают ученые, он рассматривается и как жанр, и как форма, и как стратегия, то есть общая позиция пока не сложилась.

Осознание стремительных перемен в области жанров отнюдь не отменило жанр как динамическую целостность, просто, в восприятии исследователей, существенно усложняется задача выделения критериев характеристики. П.Павис в качестве основных критериев выдвигает функционирование и рецепцию, хотя, заметим, могут быть предложены и другие, в том числе содержательного и формального порядка. В нижеприведенных словах ученого функционирование сводится к проблеме адекватного зрительского восприятия, правильной расшифровки текста, совпадения текста с ожиданиями зрителя, ассоциирующимися именно с определенным жанром. «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 “шка-

лу” 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» [12, 130].

В этом плане, как представляется, читатель ожидает от римейка узнавания переделываемого классического текста и осознания очевидных различий, «сдвигов» в его авторском прочтении, что в результате должно привести к пониманию цели предпринятой автором переработки.

Современные исследователи, столкнувшиеся с актуализацией римейка, используют, как правило, его рабочие определения. Так, С.Я. Гончарова-Грабовская вкладывает в термин достаточно широкое значение – «пьесы, написанные по мотивам известных произведений» [14, 20]. При этом не устанавливается допустимая мера близости к классическому тексту и отличия римейка от феномена интертекстуальности.

Не менее широким оказывается и определение У.Эко. Повторим его. Ученый рассматривает римейк как сложный баланс повторения и новизны, что совершенно противоречит обвинениям авторов переделок в плагиате, неумении придумать оригинальный сюжет и др. Знаменательно, что Эко не акцентирует внимание на деконструкции и редукции, стремлении развлечь, которые наиболее характерны именно для массовой культуры, то есть римейк рассматривается как универсальное явление, а не только принадлежащее к одному пласту культуры.

Авторские определения римейка выдают сомнения ученых в том, как же его квалифицировать – в качестве жанра, формы или определенной стратегии современного искусства. Показательны размышления белорусского исследователя Е.Г. Тарасевич. С одной стороны, римейк рассматривается как форма «интерпретации» классических произведений, с другой – как «художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, про-

блематики, героев». [7, 2004]. Термин деконструкция используется в связи с тем, что римейк трактуется как порождение постмодернизма.

Таким образом, опираясь на работы литературоведов, можем прийти к следующим выводам. Римейк, существенно актуализировавшийся в современной драматургии, уходит корнями в традиции карнавализации и восходит к устоявшимся формам переделки: трагедии, пастышу. Его задачи оказываются многообразными; как наиболее устойчивые проявляют себя такие: осовременивание классики, традиционализация, установление связи между различными видами искусства, родами и жанрами литературы. Римейк активизируется на определенных этапах развития литературы, знаменуя актуализацию культурного наследия, восприятие опыта иных литератур и пересмотр культурного багажа. Он получает особое развитие в постмодернистском искусстве, поскольку подпитывается его базовыми установками (вторичностью, деконструкцией, иронией, игрой и др.), но проявляется и в реалистических и неосентименталистских произведениях – следовательно, отражает более общие культурные процессы. Дискуссия о том, можно ли считать его жанровой формой или же стратегией, системой приемов (в частности интертекстуальности, игры и др.) не является завершенной, однако очевидно, что названная проблема должна решаться в комплексе с другой – изучением активного процесса жанрообразования, протекающего в современной драматургии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Нефагина Г.Л.* «Ремейк» в современной русской литературе // Сборник научных трудов «Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе. – Вып 2. – Гродно, 1996.
2. *Волков А.* Переробка // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001.
3. *Ковалів Ю.І.* Переробка // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т. 2. – Київ: Академія, 2007. – С. 201.
4. *Няму А.Е.* Миф. Легенда. Литература (Теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича; Научно-исследовательский центр «Библия и культура», 2007.
5. *Золотоносов М.* Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры // Московские новости. – 2002. – №23. – 27 августа.

6. *Эко У.* Инновация и повторение // *Философия постмодернизма.* – Мн.: Красико-принт, 1996.
7. *Таразевич Е.Г.* Римейк в современной русской драматургии // *Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания.* – Пермский государственный педагогический университет, 2003.
8. *Ильин И.П.* Пастиш // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М.: Интелвак, 2001. – Стлб. 724–725.
9. *Jameson F.* The political unconscious: Narrative as socially symbolic act. – Ithaca, 1981.
10. *Лотман Ю.М.* Механизмы диалога // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 193–205.
11. *Семенов В.Г.* Травестия // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М.: Интелвак, 2001. – Стлб. 1079–1081.
12. *Павис П.* Словарь театра. – М.: Гитис, 2003. – 516 с.
13. *Бондарева О.Є.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
14. *Гончарова-Грабовская С.Я.* Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 280 с.