

УДК 82/821

РИМЕЙКОВАЯ СТРАТЕГИЯ В «НОВОЙ ДРАМЕ» РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ (М.УГАРОВ «СМЕРТЬ ИЛЬИ ИЛЬИЧА»)

© Т.Н.Бреева, А.А.Ихсанова

В статье рассматриваются особенности функционирования римейковой стратегии в «новой драме» рубежа XX-XXI веков, обнаруживается особый характер ее смыслового наполнения и художественной репрезентации, обусловленные перформативной эстетикой «новой драмы», раскрывается вариативность проявления римейковой стратегии.

Ключевые слова: римейковая стратегия, «новая драма», перформативная эстетика, прототекст, филологический сюжет, рецептивный сюжет.

Современная культура в целом и литература в частности характеризуются активизацией коммуникативных стратегий, полностью перестраивающих внутренний механизм смыслопорождения и формы его художественной репрезентации. Основу этого процесса составляет «дискурсивный поворот», манифестируемый постмодернистской философией. Из лингвистической категории дискурс и связанный с ним категориальный аппарат превратился в способ описания ментальных, идеологических и иных конструктов, выраженных в тексте, включенных в социокультурные, социопсихологические и иные контексты. Дискурсивные практики, включающие в себя исторический дискурс, политический дискурс, национальный дискурс, ориенталистский дискурс, постколониальный дискурс, дискурс потребления, филологический дискурс, монструозный дискурс и т.д., становятся одной из самых распространенных и востребованных форм художественной репрезентации, вбирая в себя многочисленные варианты жанровых и иных авторских стратегий. Подобная универсализация дискурсивных практик связывается с тенденцией индивидуализации литературного дискурса, внутренних изменений, происходящих в области презентации авторской идеологии, а также качественной трансформации всей культурной сферы последней трети XX века и рубежа XX-XXI веков.

Одним из вариантов репрезентации дискурсивных практик в современной русской литературе становится римейковая стратегия, в последние годы приобретающая практически тотальный характер. При этом специфика ее функционирования в литературе принципиально отличается от ее кинематографического аналога. В последнем случае римейк выступает преимущественно как жанровый формат коммерческого кино, выполняя при этом функцию либо национальной, либо психологической адаптации. При-

мером первого варианта может служить голливудский римейк французской комедии режиссера Ф.Вебера «Игрушка» (1976). Одним из вариантов национальной адаптации в «Игрушке» режиссера Р.Доннера (1982) становится, например, включение значимой для американского коммерческого кинематографа образной пары *белый – афроамериканец*.

Психологическая адаптация в отношении кинематографического римейка наиболее актуальна в том случае, когда существует значительная временная дистанция между «оригиналом» и собственно римейком. Достаточно яркой иллюстрацией этого варианта могут служить два одноименных фильма «Сабрина»: первый производства кинокомпании Paramount Pictures режиссера Б.Уайлдера (1954), второй – режиссера С.Поллака (1995). При всем том, что в каждом из них очевиден мелодраматический компонент, жанровая мотивация у фильмов будет различной: в первом случае мотивационной основой выступает социальная драма, во втором – характерные для современной культуры, в том числе массовой, архетипические модели.

В литературе римейк практически утрачивает свою жанровую природу, одним из немногих исключений становится проект издательства «Захаров» «Новый русский роман», который составили произведения «Идиот» Федора Михайлова, «Отцы и дети» Ивана Сергеева, «Анна Каренина» Льва Николаева. В противовес этому римейковая стратегия как вариант дискурсивных практик оказывается совершенно свободна от жанрового канона, практически всегда выступая одной из форм игры с читателем, превращающейся, в свою очередь, в способ реализации авторской концепции. Чаще всего обращение к римейковой стратегии является способом либо национальной, либо культурной концептуализации. Примером первого может служить роман Я.Верова «Господин Чичиков», примером второ-

го – коллажи А.Королева «Дама пик», «Носы» и т.д.

В отличие от интертекстуальной поэтики прототекст в римейковой стратегии приобретает свертхтекстовый и эмблематизирующий характер. В первом случае это выражается в предельно концентрированном восприятии прототекста, вбирающем в себя не только совокупность присутствующих ему смыслов, но и в некоторых случаях литературоведческую рефлексию относительно него. Эмблематизирующий характер прототекста проявляется в реализации «пучка смыслов», закрепленных за ним, которые, в свою очередь, становятся способом формирования и транслирования авторской концепции.

Так, например, роман Я.Верова строится на буквализации гоголевской метафоры «мертвых душ», реализация которой происходит посредством голливудского кода, вбирающего в себя совокупность национальных мифологем России, таких как двойственность русской души, Россия как пространство противоборства двух мировых сил и т.д. При этом игровой вариант транслирования данных мифологем приобретает значение не столько их деконструкции, сколько ложится в основу вычленения новой метафоры-мифологемы «Россия – карусель», которая демонстрирует уже не неразрешимость полярностей и не необходимость ее преодоления, а утверждает ее как норму национального бытия и основу национального самоопределения.

При всем внешнем различии коллажи А.Королева эксплуатируют подобную же модель. Пушкинская «Пиковая дама» наряду с его же «Выстрелом» и «Героем нашего времени» М.Ю.Лермонтова становятся не только наиболее репрезентативными текстами, отражающими философию случая, но и эмблематизируют собой русскую культуру, формируя криптологический сюжет разгадывания тайны русской литературы, а самое главное ее взаимосвязи с русской жизнью как таковой.

На фоне общих принципов функционирования римейковой стратегии в русской литературе выделяется специфика ее воплощения в «новой драме» рубежа XX-XXI веков. Общим местом в современном литературоведении становится констатация практически тотальной распространенности римейки в «новой драме», он широко представлен в творчестве В.Сигарева, В.Леванова, О.Богаева, О.Шишкина, М.Угарова и др. Причиной подобной универсализации римейковой стратегии оказывается перформативная эстетика, определяющая как эстетическое, так и художественное своеобразие данного литературного феномена.

С одной стороны, «новая драма», характеризующаяся принципиальной установкой на незавершенность во всех ее проявлениях, воспринимает обращение к классическому тексту русской литературы как одну из форм реализации этой стратегии. Актуализация незавершенности связывается при этом с «особого рода коммуникацией с аудиторией», которая, в свою очередь, сводится к перформативности, рассматривающейся как самопрезентация автора текста в коммуникации, «самоинтересованная самопрезентация» (Ю.Хабермас). М.Н.Липовецкий, ссылаясь на положения Дерриды, указывает на то, что «...перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни» [1: 27]. Редуцирование дихотомии означающего и означаемого приводит к доминированию в текстах новой драмы ситуации перформативного проживания, объектом которого может выступать как внесценическая реальность («Гипернатурализм в этом смысле приобретает значение „обманки“ ... гипернатуралистические черты лишь маркируют разворачивающиеся на сцене события как *саму жизнь*, возникающую на сцене по логике ритуального перформанса» [1: 27]), так и текстовая реальность, которая и диктует тотальное обращение к римейковой стратегии.

С другой стороны, актуализация римейковой стратегии обусловлена такой составляющей перформативной эстетики, как обязательность телесных практик. При этом происходит развертывание представления о тексте как теле, декларируемого постмодернистской философией.

Принципиальным отличием римейковой стратегии в «новой драме» становится обратный процесс по сравнению с общими принципами ее функционирования в современной русской литературе. «Новая драма» ориентирована на преодоление дискурсивной природы классического текста русской литературы и возвращению ему культурного статуса, характеризующегося такими чертами, как единичность, уникальность и оригинальность. Способом достижения этого оказываются филологический и рецептивный сюжеты, составляющие основу римейковой стратегии в «новой драме». Первый сюжет характерен для пьес О.Шишкина «Анна Каренина II», О.Богаева «Башмачкин», М.Угарова «Смерть Ильи Ильича», В.Сигарева «Метель», «Метель-2», «Алексей Каренин» и т.д.; второй – для пьес В.Леванова «Роман с Онегиным», «Смерть Фирса», «Апокалипсис от Фирса», О.Богаева «Мертвые уши, или История туалетной бумаги», его проекта с О.Кузнецовым «Нет повести печальнее на свете» и др.

Сверхзадача, решаемая драматургами в рамках филологического сюжета, сводится к проблемной и смысловой актуализации прототекста, при этом все варианты формальной деконструкции текста-оригинала направлены не на его профанацию, травестирование или функциональное использование, а становятся инструментом стратегии актуализации смысла. В этом случае можно выделить по крайней мере две основные модели, по которым будет происходить актуализация. Первая модель связывается с буквализацией потенциальных или периферийных смыслов, составляющих часть идейного комплекса того или иного классического произведения, но не актуализированного в процессе его рецепции.

Вторая модель предполагает обыгрывание жанрового формата римейка, атрибутирующим признаком которого становится процесс «осовременивания» текста-оригинала. В случае с «новой драмой» «осовременивание» трансформируется в утверждение спонтанности и единичности текста.

Одним из ярких художественных воплощений филологического сюжета в «новой драме» становится драма М. Угарова «Смерть Ильи Ильича», в которой происходит последовательная актуализация потенциальных смыслов «обломовского» прототекста, что обуславливает замещение социально-психологической проблематики экзистенциальной. Экзистенциальные обертонны задаются уже самим названием пьесы «Смерть Ильи Ильича», создающим ключ к прочтению текста. При этом традиционно для «новой драмы» М. Угаров широко использует перформативные формы механизма замещения; в пьесе разыгрывается не только классический текст «Обломова», но и литературоведческая его рецепция, причем в центре внимания автора оказывается хрестоматийный набор эпизодов, известных абсолютному большинству читателей благодаря школьной программе (сон Обломова, разговор о Другом, описание халата и т.д.). Каждый из них демонстрирует более чем очевидный вариант смыслового смещения. Так, безмятежность, в которую погружен во время сна герой И.А.Гончарова («начало раздаваться ровное храпенье безмятежно спящего человека»), сменяется в пьесе М. Угарова страданиями Обломова во время сна, передаваемыми короткой ремаркой: «Обломов стонет во сне, мечется».

Помимо «минус-приема», смысловые смещения презентуются М. Угаровым посредством буквализации текстовых конструктов и их литературоведческих проекций. Прежде всего это касается *обломовщины*, которая в пьесе буквализируясь принимает форму реальной эпидемии. Пре-

ращение *обломовщины* в реальное заболевание, со своими симптомами, способами заражения и возможным летальным исходом, приводящее к вспышке эпидемии (доктор заражается от Ильи Ильича в тот момент, когда Обломов чихает под столом), становится своеобразной телесной практикой, характерной для перформанса. Телесная акцентировка *обломовщины* дает возможность появлению новой интерпретации телесно-природного и рационального, включая ее в контекст экзистенциальных построений, отсылающих в работах М. Мерло-Понти и Г. Марселя. В этом случае тело / телесность становятся категориями экзистенциальными, представляя собой процесс экзистирования Бытия; соответственно, наиболее полное воплощение телесности, ее проживание, заражение ею оказывается способом обретения цельности «я».

Согласно теории доктора Аркадия, *обломовщина* – это болезнь «целого человека». Педальированием экзистенциального кризиса, переживаемого человечеством, становится в пьесе обыгрывание нищезанского тезиса – «Бог умер», который вкладывается в уста угаровского Обломова в искаженном виде – «Человек умер». Свое развитие мотив гибели «целого человека» получает в обыгрывании гончаровской дискуссии Обломова и Штольца: «ОБЛОМОВ. Да не весь же человек нужен, чтоб сукном торговать или чиновником быть. Только часть его нужна. Куда ж остальное девать? Остаток – куда? Некуда! Где тут человек? На что раздробляется и рассыпается? Где его цельность? Половинки, осьмушки, четвертинки... А ведь спуют каждый день, взад и вперед, взад и вперед! Все что-то делают, строят, продают, приказы пишут, покупают, перевозят. И ни у одного ясного, покойного взгляда...». Илья Ильич привлекает внимание к тому, что люди не нуждаются друг в друге полностью, а используют лишь какие-то части друг в друге: «ОБЛОМОВ. Этот твой посыльный, как он засыпает, покойно ли? Жарко ли топит перед сном или спит в холоде? И скоро ли умеет прогнать худой сон? Хочется ли ему плакать, когда он вспоминает сестрицу? И есть ли она у него? ШТОЛЬЦ (*смеясь*). Зачем мне это знать? Он посыльный мне, а не двоюродный братец. ОБЛОМОВ. Сколько ж тебе в нем нужно? ШТОЛЬЦ. Ровно столько, что б не останавливалось дело. ОБЛОМОВ. Значит, вот столько? (*Показывает мизинец.*)» [2].

В отношении угаровского Обломова концепция «целого человека» реализуется через демонстративную андрогинность образа, неизменно манифестируемую самим героем: «ОБЛОМОВ. Мужчин половина, и женщин ровно столько же.

Как же я могу сказать, что я мужчина? Ведь это сразу сделаться половинкою вместо целого! Эдак вы меня на части разделите!». Еще одним игровым воплощением андрогинности Обломова становится в пьесе эпизод, обыгрывающий традиционный набор реплик в разговорах Обломова и Захара. Сленговая интерпретация устойчивого оборота «Бог его знает», составляющего одну из наиболее повторяемых реплик героя, включающаяся в устойчивую конструкцию диалога Захара и Обломова, приводит к смысловому смещению, акцентирующему андрогинность как примету «целого человека»: «ЗАХАР (тихо и злобно). Хуй знает. Обломов медленно опускает ноги на пол. Садится на диване. ОБЛОМОВ. Кто знает? Захар молчит. Захар, ты что сказал? ЗАХАР. Говорю, когда это Бог приберет меня? ОБЛОМОВ. Нет, что ты сказал? Захар молчит. Думал ли ты о том, что сказал? «Он знает!» Кто знает, отвечай! Захар молчит. Что он знает? Захар молчит. (С горечью.) Не дурак ли ты, Захар? ЗАХАР. Дурак. ОБЛОМОВ. Он ничего знать не может. Встает с дивана. В волнении ходит по комнате. Это такая малая часть человека! У кого три вершка, у кого четыре. Если, к примеру, в человеке росту восемь с половиной вершков, то... (Закрывает глаза, шевелит губами.) Значит – одна двенадцатая часть человека. Подумай, какая малость! И что он может знать? В темноте, в тесноте. В штанах, да в теплом халате. Разве может знать этот волчок, что у человека в мыслях, в душе, и отчего сделалась отверделость на сердце? Вот спроси у него – что такое человек? Так он тебе и наговорит чепухи, уши заткнешь! Не поверишь, что это и есть человек, не узнаешь его. Вот скажи мне, Захар, – может ли часть человека знать его целого?» [2].

Актуализирует в отношении *обломовщины* телесного кода, одновременно педалирует в пьесе категорию страха смерти. В современной интерпретации проблемы самоидентификации как в ее индивидуальном, так и общеантропологическом изводах страх смерти достаточно часто воспринимается как единственное впечатление, не спровоцированное ритуальными формами человеческого существования и потому обладающее мощным потенциалом в выстраивании процесса самоидентификации. И.Ялом определяет смерть в качестве первичного источника экзистенциальной тревоги; соответственно, отношение к смерти и способ преодоления страха смерти становятся значимым маркером обретения онтологической идентичности личности, ее целостности, включаясь в процесс личностной самоидентификации.

В пьесе актуализируются два способа борьбы со страхом смерти: «игра» в жизнь (данную стратегию реализует Обломов) и «проживание» жизни (стратегия, которую реализуют остальные герои). Аркадий же находится в процессе определения собственной стратегии: если в начале произведения он излишне усердно «проживает» жизнь, добавляя себе приметы серьезного человека, пытаясь казаться старше (носит очки, в которых не нуждается, только из-за того, что это обязательный, по его мнению, атрибут его профессии), то после смерти Обломова Аркадий начинает «играть» в жизнь так же, как это делал Обломов.

Именно поляризация стратегий преодоления страха смерти становится содержанием образной пары *Обломов – Аркадий*, которая замещает собой поляризацию *Обломов – Штольц*. Включение динамично развивающегося героя дает возможность М.Угарову продемонстрировать несостоятельность стратегии «проживания» жизни, что является достаточно распространенным для «новой драмы»¹.

Наиболее отчетливо противостояние двух стратегий обнаруживает себя в начале пьесы в противопоставлении нарочитой «детскости» Обломова и «взрослости» Аркадия. Акцентирование «детскости» подчеркивается играми в «домик» и подзорную трубу, причем и в том, и в другом случае возникает своеобразный эффект нарочитого обрыва коммуникации, когда игровое пространство оказывается не только зоной комфорта, но и задает характер отношения героя с окружающим миром. «Игра» в жизнь оборачивается дистанцированием от обычного ритуала жизни, возникает ситуация намеренного острашения элементов процесса коммуникации. Провал коммуникации преодолевается только в том случае, если собеседники (Ольга Ильинская и Аркадий) подстраиваются под логику игры, предложенную Обломовым. Выпадение из ритуалов жизни, с одной стороны, подчеркивает ее собственно экзистенциальную основу, переживаемую героем, а с другой, делает Обломова неподвластным страху смерти, возвращая ему состояние целостности.

«Игра» в жизнь непосредственно связывается с андрогинностью Обломова; в «новой драме» достаточно устойчивым становится биологическое восприятие сексуальности, включающееся в ритуал жизни и становящееся оправданием собственного существования. Подобная интерпретация определяет характер разворачивания любовного треугольника *Ольга Ильинская – Обло-*

¹ См. об этом подробнее: [3].

мов – Агафья Матвеевна Пшеницина. М.Угаров разыгрывает момент знакомства Обломова и Ольги Ильинской, упоминание «*casta diva*» в исполнении Ольги оказывается знаком активизации гендерной модели «мать – сын», в прототексте обнаруживающей себя только в отношении Обломова и Агафьи Матвеевны. Более того, акцентирование внимания на больших руках Ольги в противовес маленьким беленьким рукам Агафьи Матвеевны создает основу для появления семантики поглощения, традиционно присутствующей в смысловом поле гендерного стереотипа женщины-вампи. Вычленение гендерной модели «мать – сын» косвенно придает отношениям Обломова и Ольги Ильинской оттенок инцестуальности, позволяющий воспринимать отказ героя от андрогинности как нарушение нормы. И если Аркадий заболевает *обломовщиной*, то сам Обломов заболевает «лихорадкой жизни», при этом образ утрачивает свою метафоричность, полностью буквализируясь. Отношения же с Агафьей Матвеевной лишены гендерной конфликтности, причем бесплодие Обломова становится знаком возвращения утраченного «целого» человека. Финальный монолог Захара демонстрирует невозможность органичного соединения «целой» личности и ритуализированного человеческого существования, обнаруживая иную мотивацию смерти героя.

Таким образом, своеобразие функционирования римейковой стратегии в «новой драме» рубежа XX-XXI веков определяется редуцированием функциональной составляющей; перформативная эстетика, обуславливающая характер репрезентации филологического сюжета, становится формой актуализации прототекста и одновременно его реинтерпретацией.

1. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
2. *Угаров М.* Смерть Ильи Ильича // Theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова, 1999-2015. URL: http://www.theatre-library.ru/files/u/ugarov/ugarov_3.html (дата обращения: 24.05.2015).
3. *Бреева Т.Н.* Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX – XXI вв. (на материале пьесы В.Леванова «Роман с Онегиным») // Держачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: матер. X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И.А.Держачева, Екатеринбург, 6 – 7 окт. 2011 г.: в 3 т. [сост. А.В.Подчиненов]. – Т. 1. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – С. 58 – 66.

THE STRATEGY OF REMAKE IN THE «NEW DRAMA» AT THE TURN OF THE 21ST CENTURY («THE DEATH OF ILIYA ILIYICH» BY M.UGAROV)

T.N.Breeva, A.A.Ikhsanova

This article explores the strategy of remake in the “new drama” at the turn of the 21st century and the features of its functioning. It also reveals the distinctive character of its semantic content and artistic representation, conditioned by the performative aesthetics of the “new drama”, as well as the variability of manifestation of the strategy of remake.

Key words: strategy of remake, “new drama”, performative aesthetics, proto-text, philological plot, receptive plot.

1. *Lipoveckij M., Bojmers B.* Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye e'ksperimenty «novoj dramy». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
2. *Ugarov M.* Smert' Il'i Il'icha // Theatre-library.ru: Teatral'naya biblioteka Sergeya Efimova, 1999-2015. URL: http://www.theatre-library.ru/files/u/ugarov/ugarov_3.html (accessed: 24.05.2015).
3. *Breeva T.N.* Performativnyj diskurs v kontekste novoj dramy rubezha XX – XXI vv. (na materiale p'esy V.Levanova «Roman s Oneginym») // Dergachevskie chteniya – 2011. Russkaya literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: mater. X Vseros. nauch. konf., posvyashh. 100-letiyu so dnya rozhd. I.A.Dergacheva, Ekaterinburg, 6 – 7 okt. 2011 g.: v 3 t. [sost. A.V.Podchinenov]. – Т. 1. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – С. 58 – 66.

* * * * *

Бреева Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.

E-mail: tbreeva@mail.ru

Breeva Tatiana Nikolaevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature and Instruction, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University.

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia

E-mail: tbreeva@mail.ru

Ихсанова Анна Александровна – соискатель кафедры русской литературы и методики преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.

E-mail: ihsanova-anna@ya.ru

Ihsanova Anna Alexandrovna – degree seeking applicant, Department of Russian Literature and Instruction, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University.

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia

E-mail: ihsanova-anna@ya.ru

Поступила в редакцию 25.05.2015