

О.Ю. БАГДАСАРЯН

(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-25  
ББК Ш401.349

## ПЬЕСЫ-РЕМЕЙКИ В «НОВОЙ ДРАМЕ» (М. БИТТЕР-МЛАДШИЙ «НА ДОНЬШКЕ» – М. ГОРЬКИЙ «НА ДНЕ»)\*

**Аннотация:** В статье рассматриваются некоторые теоретические аспекты, связанные с феноменом ремейка (в кино и литературе), а также анализируется один из ремейков новой драмы («На доньшке» И. Шприца). Автор указывает на специфику диалога «ремейк-прототекст», а именно на стремление вторичного текста к одновременному вытеснению и утверждению оригинала.

**Ключевые слова:** современная литература, драматургия, новая драма, вторичные формы, ремейки, театрализация, русская классика в современной литературе.

Слово «ремейк» пришло в литературу и в другие виды искусства из кинематографа, чем отчасти объясняется размытость этого понятия при использовании в работах современных литературных критиков. В кинематографе ремейк – это фильм, сделанный на основе другого фильма («new versions of old movies», Т. Лейч), ремейк заново рассказывает историю, которая имела успех» (У. Эко), но делает это в изменившейся культурной ситуации. Кинематографические переделки возникли почти одновременно с рождением нового искусства, однако масштабное появление киноремейков состоялось в 30-е гг. – с возникновением звукового кино, что, с точки зрения историков, было чисто техническим процессом.

Специфике и истории киноремейков посвящено достаточно специальных исследований<sup>1</sup> – большинство из них сосредоточено на своеобразии отношений «оригинал» – «копия». Одним из первых феномен ремейка в кино попытался осмыслить А. Базен в двух своих статьях 1950-х гг., напечатанных в журнале «Cahiers du cinema». Позицию А. Базена по отношению к ремейку и повторениям в кино под-

---

\* Статья подготовлена при поддержке Фонда Фулбрайта

<sup>1</sup> Michael B. Druxman. Make it again, Sam: a survey of movie remakes. A. S. Barnes, 1975; Play it again, Sam: retakes on remakes / edited by Andrew Horton and Stuart Y. McDougal. University of California Press, 1998; Dead ringers: the remake in theory and practice / edited by Jennifer Forrest and Leonard R. Koos. SUNY Press, 2002; Verevis C. Film remakes. New York: Palgrave Macmillan, 2005; Anat Zanger. Film remakes as ritual and disguise: from Carmen to Ripley. Amsterdam University Press, 2006. и др.

робно рассматривает М. Ямпольский<sup>2</sup>. В статье «По поводу повторов» А. Базен говорит о противостоянии важного для французского кино «синефильского» подхода и ремейка, который «отрицает прошлое», стремится к его вытеснению и свидетельствует о репрессии памяти, манифестирует культурную амнезию. Однако в статье 1952 года «Переделано в США» Базен осуществляет полную инверсию своего подхода, теперь рассматривая ремейк как продолжение «фетишистской практики синефилии», как ностальгический опыт, основанный на тщательном преобразовании оригинала во всех его деталях. В результате культурная память и практика повторения, репродукции и трансформации оказываются соединенными<sup>3</sup>. О ремейке как форме культурной памяти говорит и Т. Лейч в статье, вошедшей в сборник «Мертвые шедевры», указывая на особенности «риторики» ремейка: «ремейк желает быть таким же, как оригинал, одновременно и превосходя его (позиционируя себя как более совершенный)»<sup>4</sup>.

Позитивный смысл ремейка видится исследователям кино в том, что эта разновидность вторичного текста способствует «установлению социальных и психологических связей»: необходимость повторения фундаментальна, поскольку дает возможность связывать прошлое и настоящее, создает ощущение продолжения из разорванных мгновений времени, способствуя тому, чтобы образы из коллективного прошлого обрели новую жизнь в настоящем. Ремейк работает на создании когнитивного диссонанса, заставляя по-новому взглянуть на «оригинал» и в свете изменившейся культурной ситуации осознать себя частью коллектива, охваченного общими надеждами, страхами и тревогами<sup>5</sup>. По мнению М. Брашинского, ремейк, осуществляющий даже маргинальные поправки в тексте «оригинала», показывает «некий внутренний маршрут культуры, изменившуюся самоидентификацию персонажа и аудитории», он помещает старую историю в меняющуюся культурную среду, то есть может быть воспринят как «осознанный медиум» в очередной стадии культурной рефлексии<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> См. статью *Ямпольского М.* Translating images... // *Anthropology and Aesthetics*, No. 32 (Autumn, 1997), pp. 37-42, а также главу в книге «Язык – тело – случай: кинематограф в поисках смысла». – М.: НЛЮ, 2004.

<sup>3</sup> *Jampolsky M.* Translating images... // *Anthropology and Aesthetics*, No. 32 (Autumn, 1997), pp. 37-42.

<sup>4</sup> *Thomas M. Leitch.* Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // *Dead ringers: the remake in theory and practice.* – SUNY Press, 2002. Pp. 37-63.

<sup>5</sup> *Fear, cultural anxiety, and transformation: horror, science fiction, and fantasy films remade* / edited by Scott A. Lukas and John Marmysz. – Lanham: Lexington Books, 2009. Pp. 2-20.

<sup>6</sup> *Брашинский М., Доброворский С.* Что такое ремейк? // *Сеанс.* 1995. № 10.

Один из наиболее частных подходов к ремейку – анализ его как особого случая проявления интертекстуальности. В ремейке интертекстуальность одновременно шире и уже, чем в любом другом тексте, поскольку, с одной стороны, интертекстуальность ремейка – кинематографического или литературного – задействует все уровни произведения, с другой – ремейк ориентирован и чаще всего сводится к одному источнику (оригиналу). Ремейк, как правило, стремится к переделке уникальных повествовательных структур, он «невозможен применительно к «вечным сюжетам, бродячим историям...», которые «всегда первичнее текста, предшествуют ему. Ремейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты», а на произведение «во всей полноте его характеристик – эстетических, мифологических, культурных».<sup>7</sup>

Сохраняя многие особенности киноремейков, литературный отличается от них тем, что изначально ориентирован и позиционирует свою опору на «высокий», как правило, классический оригинал. Продуктивность «диалога» современных литературных ремейков с текстом-первоисточником может быть рассмотрена отдельно и подвергнута сомнению (как в случае с проектами издательства «Захаров»), однако бум «вторичных текстов»<sup>8</sup>, случившийся в 1990-2000 гг. и особенно в драматургии, свидетельствует о том, что ремейк является одной из художественных форм/жанров, которая в конце XX – начале XXI вв. сигнализировала о переходном состоянии русского общества.

Обращенность современной литературы и, в частности, новой драмы (НД) к «переделкам» связывается исследователями с целым рядом причин: с попыткой найти и использовать внятный всем коммуникативный код, которым, безусловно, является русская классическая литература (Черняк М., Загидуллина М.<sup>9</sup>); с попыткой НД обнаружить необходимую социальную и эстетическую платформу, актуальную традицию, от которой можно было бы оттолкнуться (при этом работа авторов с классическими сюжетами рассматривается, скорее, как провал: «в большинстве пьес классический сюжет превращается в тяжелое бремя, с которой драматург не может сладить»), с перформативностью

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> «Башмачкин» О. Богаева, «Анна Каренина-2» О. Шишкина, «На доньшке» И. Шприца, «Смерть Ивана Ильича» М. Угарова, «"Чайка" А.П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Гамлет. Версия» Б. Акунина, «Имаго» М. Курочкина и мн. мн. др. В современной отечественной критике ремейк понимается очень широко и часто уравнивается с любыми «вторичными текстами» (произведениями «по мотивам», вольными инсценировками и т.д.). Вопрос разграничения различных форм вторичных текстов – предмет отдельного исследования.

<sup>9</sup> См. работы: Черняк М.А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? // Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. Вып. 11. – Екатеринбург, 2009; Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.

новой драмы – «ее стремлением превратить пьесу в сценарий ритуала..., нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социальной и культурной ситуации, специфичной для постсоветского общества»<sup>10</sup>.

В свете сказанного попробуем рассмотреть лишь одну из многочисленных пьес-вариаций на тему русской классики – пьесу И. Шприца «На донышке», в которой моделируется ситуация «театр в театре»<sup>11</sup>.

Пьеса «На донышке» якобы лишь переведена драматургом И. Шприцем с несуществующего австрийского языка. Автор пьесы – Макс Биттер-младший (bitter – с нем.: горький). Драматург старался соблюсти особенности построения горьковской пьесы: в ремейке, как и в драме Горького, 4 действия, тексту предпослано посвящение (Горький посвятил «На дне» основателю издательства «Знание» Константину Петровичу Пятницкому, И. Шприц – режиссеру Кириллу Филинову, осуществившему в Братском драматическом театре постановку пьесы И. Шприца «ГРОБ»). Список действующих лиц практически повторяет горьковскую афишу (в дополнение современным драматургом введен герой Идиот, сыном которого И. Шприц сделал Алешку), но характеристики персонажей модернизированы (так же, как слегка «подправлен» их возраст): Костылев (в современной версии именуемый Иваном Михайловичем) аттестован как «ответственный квартиросъемщик», Медведев – как «милиционер», Татарин и Кривой зоб – «мелкие бизнесмены», а Лука – попросту «бомж».

Обстановочная ремарка в пьесе Горького откликается в ремейке Шприца подробнейшим описанием обстановки коммунальной квартиры, своей чрезмерной детализированностью напомиающим, скорее, пародию, нежели передающим атмосферу жизни героев:

На стенах переплетение водопроводных, фановых и газовых труб, электрических и телефонных проводов. По стенам развешены велосипеды, оцинкованные ванны для младенцев, тазы для варенья, несколько персональных счетчиков электричества. Стоят газовые плиты с кастрюлями, раковина для мытья посуды, столы, буфеты, холодильник. На стене у туалета висит сиденье-стульчак, там же телефон<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *Beumers B., Lipovetsky M.* Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama. – Bristol, UK ; Chicago, USA: Intellect, 2009. P. 39-41.

<sup>11</sup> См. и другие пьесы, в которых так или иначе задействована ситуация «театра в театре», «игры в игре» (Забалуев В., Зензинов А. «Поспели вишни в саду у дяди Вани», Слаповский А. «Вишневый садик», Курочкин М. «Имаго» и др.)

<sup>12</sup> Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Макс Биттер-младший. На донышке. - URL: [http://www.theatre.spb.ru/newdrama/1\\_landsk/3\\_shpr\\_1.htm/](http://www.theatre.spb.ru/newdrama/1_landsk/3_shpr_1.htm/).

Ощущение перенаселенности квартиры, бытовой перенасыщенности жизни, данное в начальной ремарке, поддерживается в дальнейшем всем ходом действия: значительным количеством персонажей, одновременно задействованных в эпизодах, множеством «микрokonфликтов», возникающих на уровне личных отношений героев, постоянными – и чаще беспорядочными – перемещениями по сцене (квартире) и т.д.

Когда происходят события, драматургом не обозначено, но из разговоров героев, из деталей их быта вырастает образ исторического времени – конец 1980 – начало 1990-х гг. – недолгий промежуток, когда научные сотрудники становятся «бывшими», но газета «Правда» все еще остается источником информации о происходящем в мире.

Несмотря на начальное сходство пьес и сходство экспозиций, четыре картины ремейка сосредоточены не на горьковской коллизии жизни ночлежки, а в философском плане – «споре о человеке», мотивированном приходом странника Луки, а на постановке горьковской пьесы под руководством режиссера Сатина, представителя «творческой интеллигенции», «режиссера, заслуженного деятеля Ханты-Мансийского автономного округа, основателя нового направления в искусстве» с участием соратника и друга режиссера – Актера, работника «того же направления», участника съемок во многих отечественных и зарубежных фильмах. Кроме того, действие осложняется рядом дополнительных линий: поисками клада, оставленным бывшим баринoм (Бароном), любовью Идиота к Насте.

«Реальный театр» Сатина – это пародирующая контаминация разнообразных театральных идей, историческая встреча «Станиславского и Немировича-Данченко», приправленная «чистым Мейерхольдом», «тайнствами репетиций», «макробиотикой» и «энергополями» – в общем же, это история узнавания в жизни Театра, восприятия повседневности как ритуального действия («Ваша жизнь – вот ваш текст, ваша сверхзадача, ваш спектакль»). Растворение в повседневности Сатиным и Актером воспринимается как демиургический акт. Свою театральную концепцию Сатин объясняет следующим образом:

Потом думал, есть театры – храмы! Актеры – титаны! Режиссеры – боги! Ан нет – все блудят! Везде дерьмо. Тут единственное остается – сажать в это дерьмо семена, говорить волшебное крeкс-фeкс-пeкс и ждать, если дождешь-ся – прорастет цветок, поклонется росточек.

Идея Сатина, выстраивая свою модель отношений искусства и жизни, одновременно задевает и пародирует концепции театральной игры Станиславского (стремление превратить театральную игру в жизнь), Мейерхольда (понимание игры как эстетического механизма,

«продуцирующего реальность»), идеи жизнетворчества, популярные в начале XX века.

Только войдя в квартиру, Сатин уже видит в ней хорошо устроенную театральную сцену (два яруса, на которых параллельно может развиваться действие), а далее следует опознание в жителях коммуналки героев горьковской пьесы:

Сатин (обнимает и целует Бубнова). Эврика! Эврика! (Обходит кухню с жестом триумфатора). Я нашел ее! Я пришел к тебе!! <...>. Актер (оглядываясь). Да, брат, дивная фактура. А это, небось, Квашня? Что, небось, горячее мягчит?.

Жизненная реальность насквозь «олитературена», несмотря на то, что практически никто из персонажей не читал ни Горького, ни Чехова, ни Достоевского, пародию на героев которого также включает в себя ремейк (Настя в финале именуется «Настасьей Филипповной», полное имя Идиота – Мышкин Лев Николаевич. Сын его – Алешка – невольно заставляет припомнить еще одного героя Достоевского – Алешу Карамазова), однако и самими героями жизнь воспринимается как уже зафиксированная кем-то ранее (Бубнов: А Луки-то нет. Ниточки-то гнилые) – при этом классический код ощущается, но не опознается (например, стихотворение Беранже приписывается то Надсону, то Пастернаку).

Текст ремейка как будто «переброшен» от одной узнаваемой горьковской фразы до другой:

«Не-ет, говорю, милый, с этим ты от меня пойдй прочь. Я это, говорю, уже испытала...», «Поешь пельменей, на, горячее мягчит», «органон», «мой организм отравлен ядом алкоголя», «Ложь – религия рабов и хозяев. Правда – бог свободного человека!», «Человек – выше сытости!...», «Ничего не делай. Просто – обременяй землю», «Эх... испортил песню... дурак...!!!» и т.д.

Этими репликами маркируются сюжетные эпизоды, напоминающие о ходе действия у Горького, но классическая пьеса-дискуссия в обновленном варианте превращается в языковой карнавал, демонстрирующий относительность любых истин. И в первую очередь осмеянию и дискредитации подвергается авторитетный дискурс классической литературы, в том числе и произведений М. Горького.

Шприц использует все возможные варианты «снижения» высокого: деконструкцию известных фраз, реплик, отмеченных знаком «классичности», канонизированных господствующей идеологией или культурой; смешение официальных формул и нелитературной лексики, образов тела и цитат из текстов, закрепленных в сознании людей как имеющие «непреодолимую духовную ценность», выворачивание традиционных

формул, создание парадоксальных словосочетаний, намеренное использование неправильных форм слова, игру созвучиями и т.д.

«Всему хорошему во мне я обязан газетам», «Человек рожден для счастья, как птица для полета. Вывод: родился, значит счастлив. Помер – не повезло!», «Вошь – это звучит гордо! Интересно, о чем может мечтать молодая самочка вши? Лука (Бубнову). Антропоцентрист! Сейчас поймаем и спросим», «Театр начинается с вешалки! Вешайся, сволочь!».

Эпизоды, обозначенные Сатиным как «таинство репетиции», превращаются в настоящий фарс с характерными для него грубостью, низовым весельем, эксцентрикой (вплоть до проламывания головой стены). На несовпадении посыла и вывода строятся рассуждения о смысле жизни, о счастье, напоминающие по тематике иорьковский «спор о человеке». Так, в одной из «гармонизирующих» сцен пьесы – когда конфликт между жильцами коммуналки, кажется, снят проявленным друг к другу милосердием, вдруг начинает звучать иная нота, связанная с постоянным для пьесы алкогольным мотивом, переводящим в иной регистр свойственную высокой культуре тягу к абсолюту (истины, разума и т.п.) за счет столкновения вполне бытового понимания значения слова (популярная в 1990-ые водка «Абсолют») и абстрактного – философского понимания абсолюта как первопричины:

*Клещ.* Сменщик мой, Митька, помирает он. Все мечтает «Абсолюту» перед смертью попробовать. Седьмой год пошел. Как помирает. Ишиас у него. А денег не накопить на бутылку. Умру, говорит, и не попробую. Во обрадуется.

*Бубнов.* Может, он за мечту только и держится. Попробует – и помрет.

В результате издевательское пародирование авторитетных курсов сводит ожидаемый от ремейка «философский спор» к нелимитированной языковой игре, в которой смысл рождается случайно, в порыве вдохновения юродствующих, по настоянию режиссера, героев.

Пьесе Шприца свойственна и широкая интертекстуальность. При том, что в целом ремейк ориентирован на один источник – пьесу Горького, он включает в себя реминисценции и пародийно обыгранные коллизии из «Идиота» Достоевского, пестрит цитатами из Бродского, Экклезиаста, из популярных в советское время песен (так, во время представления все поют песню «Уходит рыбак в свой опасный путь» из кинофильма «Человек-амфибия»).

На поиски «недостающего» персонажа – Барона – проецируется еще один сюжет – Каменного гостя, сюжет, сначала заданный как невинная шутка Бубнова (*Анна в ванне, выходи, вдова командора!*), а потом проступающий все отчетливее: обнаруженный скелет Барона воспринимается как статуя Командора: Сатин приглашает скелет принять

участие в представлении, а герои легкомысленно подшучивают над бывшим «хозяином» квартиры:

ИДИОТ. Вот, Клещ, обрел некий смысл и сразу стал несчастным. Барон, спускайтесь к нам!

АКТЕР. Барон, стойте! Ваше здоровье, Барон!

Именно до поры стоящий на антресолях скелет Барона в финале проносит горьковское «*Эй... вы! Иди... идите сюда! На пустыре... там... Актер... удушился!*», хотя Актер в пьесе Шприца счастливо избежал смерти. Возвращающая к первоисточнику единственная реплика Барона-Командора превращает его в стража, охраняющего рубежи канонического текста (как бы ни была подвижна жизнь, она должна следовать первоисточнику).

Однако интертекстуальность, обычно расширяющая границы художественного мира, вносящая новые обертоны, проецирующая происходящее на новые сюжеты и обнаруживающая дополнительные смыслы, в пьесе И. Шприца создает иной эффект. Сквозная и в основном анонимная цитатность пьесы – при ее общей ориентации на произведение Горького – создает ощущение, что все это – в том числе и жизнь коммуналки – «написано одной рукой». Так, собственно, и воспринимается персонажами пространство мировой культуры (Пастернак, Надсон, Бродский, Горький, Станиславский – все стоят в одном ряду), поэтому итоговым ощущением читателя, втянутого в этот языковой карнавал, становится, скорее, замкнутость, герметичность.

Парадоксальное ощущение неструктурированности и одновременной закрытости, замкнутости на себе создается и пространственно-временной организацией пьесы: место действия строго отграничено – все происходит в пределах коммунальной квартиры, локально, в то же время «*топология этой квартиры настолько причудлива, что человек, вышедший в одну дверь, просто может выйти из противоположной, например, из туалета*». Выходы жильцов за пределы – границы – коммуналки всегда заканчиваются возвращением, и даже недовольная своей жизнью Настя, вернувшись после неудачного свидания, произносит: «*Давайте, мальчики, за вас выпьем. Вы у меня самые лучшие. Такие родные*». В той же степени оказывается неструктурированным и в то же время закрытым набор классических кодов: выход за его пределы ни для героев, ни для предполагаемого зрителя (иностранца) невозможен – что бы ни случилось, в финале должна прозвучать памятная фраза «*Эх, испортил песню, дурак*».

Оригинальный текст используется современным драматургом как рама, в которую включена современность – с характерной для нее бытовой, социальной и нравственной невнятицей (не случайно герои лег-

ко переходят с одной позиции на позицию. Лука в пьесе Шприца – «проходимец», выловленный на вокзале. Второй «пойманный» старец – бывший работник обкома: *«Я инструктором обкома был! Обкома! Не баран начихал!»*).

Чувствительность к чужому горю, горьковское «лукавство» странника в характере современного Луки заменены на цинизм и нравственный релятивизм (в пьесе Шприца Лука и Бубнов становятся хорошими приятелями, совместно рассуждающими над «суетой сует»), а по заданию режиссера – «вьющимися» вокруг вечных истин: *«Сатин. Стоп! Стоп! Не пойдёте... Вечные истины давай!»*).

Драматическое напряжение создается не столкновением идеологических позиций, персонажей объединяет участие в спектакле по произведениям Горького. Сконструированное из горьковских текстов представление должно разыгрываться перед иностранцами, но самого спектакля фактически нет: читателю представлены фарсовые репетиции, включающие милование Наташи и Пепла на балконе в сопровождении Смерти (авторская адаптация «Девушки и смерти»), маршировка пингвинов под «Песню о Буревестнике», а также поиски клада бывшего хозяина (Барона), бытовые перепалки, эксцентрические сценки с пробиванием стены головой ответственного квартиросъемщика Костылева и т.д. и т.д. В общем же идея спектакля оказывается чрезвычайно проста:

Отлично. Главное всем – побольше импровизации. Вы здесь живете. Здесь ваша родина. Здесь вам покойно и хорошо. Ничего лучше вы не знаете и не хотите знать. Каждый берет на себя по человеку, лучше по два, и общаетесь с ними на троих. Закусываете. Татарин, водки хватит?

Задуманный как феерическое шоу перформанс истинно «русской жизни» превращается в пьянку на троих, однако с теоретической базой, озвученной странником Лукой:

Бутылка существует в виде бутылки! А водка - в виде водки! И у любой бутылки есть дно! (Стучит бутылкой по столу.) И у общества есть дно! Вот оно! (Стучит бутылкой.) И не бывает бутылки без дна, а общества без бутылки!

Между тем режиссером и участниками действие воспринимается как ритуальная драма

Сатин. Эта грязь, эти лица, эта кухня. Воздух, которой можно резать ножом, как холодец, так он плотен и вкусен! Мы приготовим это блюдо и насытим жаждущих духом, ибо Человек – выше сытости!... Мы покажем всем правду жизни!

со свойственной ей установкой на значительность – повышенную смысловую емкость любых действий, в том числе и бытовых

(Из ванной выходит Клещ с судном в руках.) Видите? (Указывает на Клеща.) Человек уже в образе. Он уже живет законами сцены! Берите с него пример. Ваня, поцелуй Василия, по-актерски, помиритесь! (Костылев осторожно целует Пепла)

и условно обозначенным зрителем (взглядом со стороны):

САТИН. ... За удачу! За нас с вами! БУБНОВ (указывает на зрительный зал). И хрен с ними.

Проживаемая жизнь наполняется смыслом (видится осмысленной) только как «жизнь для других» («группа» готовит постановку для иностранцев, только зрители смогут вписать этот шедевр в «скрижали мирового театра»), и как истинность споров о человеке в бесконечных разговорах жильцов соседствует со случайностью умозаключений, так и обнаружение собственной идентичности оказывается случайным.

Лепнина вокруг крюка трещит и вместе с Актером и крюком валится вниз. Из образовавшейся дыры выпадает по частям второй клад Барона, летит пыль и куски штукатурки. Падают вниз кокошники с жемчугами, какие-то предметы, драгоценности. Все разбирают клад. Идиот надевает себе на голову корону, женщины кокошники... и т.д.

Единственная фраза, произносимая Бароном, возвращает разбушевавшееся театральное действие к первоисточнику, импровизация завершается финальной репликой горьковского текста: *Эх... испортил песню... дурак...!!!*

Такой финал пьесы заставляет прочитывать ремейк и как социальную сатиру (время написания произведения – 1994 год), и как пародийную метафору русской жизни, в которой искусство и жизнь взаимозаменяемы, потому что в равной степени бессознательны и хаотичны (как метафору, которая снимает традиционные представления об искусстве как обуздывающем хаос действительности); и как своего рода диалог с классическим текстом, направленный одновременно и на утверждение его авторитетности (потому что только в пределах заповедного классического дискурса оказывается возможным конструирование современной реальности, да и конструирование собственной идентичности может вестись пока только на фоне канонизированных текстов и символов), и в то же время – как опровержение/оспаривание этой авторитетности, поскольку мышление в пределах классического

наследия по большому счету уже ничего не объясняет в жизни и к ней неприложимо.

Своеобразная интертекстуальность ремейка создает закрытую структуру, поскольку присутствие в восприятии читателя известного сюжета, по которому и создается ремейк, как пишет М. Липовецкий о другой пьесе современного драматурга, «превращает его в акт производства уже существующей реальности»<sup>13</sup>, поэтому и драматург выступает в данном случае не как автор, а как переводчик, ретранслятор (нигде И. Шприц не обозначен как автор пьесы, только – как переводчик). Эта «переводческая» функция ремейка, видимо, должна помочь классическому тексту обрести еще одну жизнь в новом социальном опыте. Вопрос в том, какой социальный опыт обнаруживает ремейк. Осуществляемое в пьесе одновременное вытеснение и воспроизведение классических кодов, свойственные ей блокировка памяти и в то же время культурная ностальгия, обнажают афазийную структуру современного социального опыта и художественного языка как попытки его высказать. Об этой особенности современной культуры пишет С. Ушакин в статье «Бывшее в употреблении»<sup>14</sup>, указывая на то, что «постсоветское общество не продуцировало никаких новых символических кодов или нового языка, способного высказать нарождающуюся «идентичность» (новую идентичность)». В этом смысле ремейки представляются одним из способов «ре-конструкции» собственной истории и характера, однако «новая жизнь старых форм подчеркивает неспособность существующих выразительных средств произвести необходимый социальный или коммуникативный эффект»<sup>15</sup>.

Пьеса Шприца не оригинальна по своей структуре. Целый ряд других пьес, написанных на основе классических произведений, осуществляет одновременную деструкцию и утверждение «первоисточника». Такова, например, трагикомедия А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» – пьеса, в которой герои «Вишневого сада» Чехова, запертые в подвале какого-то дома во время русской революции, вынуждены смотреть представления бродячей труппы по мотивам произведений неизвестного им Белочехова – своего рода следственный эксперимент по выявлению жизнеспособности классического текста и его потенциала в описании здесь и сейчас творящегося хаоса российской истории и культуры.

---

<sup>13</sup> *Beumers B., Lipovetsky M.* Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama. – Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect, 2009. Pp. 42–43.

<sup>14</sup> *Ушакин С.* Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. – URL: [www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/](http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/)

<sup>15</sup> Там же.

Пьеса обозначена как «гетеротекстуальная драма», однако, как настаивают авторы, от перетасовки включенных в пьесу скетчей, образующих «четыре стороны стилистического "черного квадрата"», квадрат не перестанет быть квадратом, как и интеллигентская ссора – ссорой<sup>16</sup>.

Говоря же в общем о специфике ремейка в новой драме, стоит отметить его своеобразие как литературного феномена, основанного на специфическом диалоге между «вторичным текстом» и его «источником». Этот диалог может быть отчасти принят и как характеристика постмодернистской культуры со свойственным для нее кризисом новизны (в результате которого ремейк манифестирует новое, современное через переделывание и переработку старого), и как рефлексия на переходный характер современного российского общества (на застой в поисках новых идей и кризис самоидентификации).

---

<sup>16</sup> *Забалуев В., Зензинов А.* Поспели вишни в саду у дяди Вани – URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>.

