

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ | 4 |
| Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ | 7 |
| 1.1. Понятие реинтерпретации | 7 |
| 1.2. Типы перекодировки | 12 |
| 1.3. Механизмы текстопорождения | 23 |
| 1.4. Принципы анализа «вторичных» текстов | 26 |
| Глава 2. ФЕНОМЕН РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ | 30 |
| 2.1. Закономерности актуализации «вторичных» текстов | 30 |
| 2.2. Причины современной популярности ремейковой литературы..... | 33 |
| 2.3. Факторы востребованности реинтерпретаций | 39 |
| 2.4. «Сверхзадачи» реинтерпретационной стратегии..... | 42 |
| Глава 3. ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ | 46 |
| Глава 4. СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЙ | 128 |
| БИБЛИОГРАФИЯ К ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ГЛАВАМ | 147 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее пособие посвящено теоретическим проблемам художественной реинтерпретации, а также практике компаративного анализа литературных ремейков и их претекстов.

По словам Г.И. Займиста, современный студент «получает уникальную возможность самостоятельно выбирать для себя маршрут чтения, так как в стратегию постмассового автора, помимо успешной коммерческой реализации своего литературного проекта, входит удовлетворение читательских ожиданий различных социальных групп путем создания нового универсального “гибридного” вида литературы, совмещающего элементы массовой литературы, постмодернистской практики письма и литературы рефлектирующего авторского самосознания» [Займист 2014: 16].

Изучение провокативной стратегии способствует повышению уровня читательской компетенции, совершенствует опыт чтения. Определяя степень влияния творчества писателей-классиков на формирование художественного процесса XX — начала XXI в., студенты уточняют связи классической и новой литературы, выявляют важнейшие тенденции современной культуры.

Не все рекомендованные для анализа тексты обладают одинаково высокой эстетической и художественной ценностью. Этот момент представляется принципиально важным: обращаясь к рассмотрению слабых, несовершенных произведений, студент получает возможность сопоставить их с первоисточником и самостоятельно сделать выводы; он постигает многообразие подходов к тексту, убеждается в востребованности и непроходящей популярности классики.

Предлагаемый курс направлен на выявление путей установления диалога современной литературы с классическим наследием, на осмысливание причин популярности реинтерпретационной стратегии.

Дисциплина помогает в решении многих задач:

- формировать опыт отбора, осмысления и адаптации материала;
- углублять навыки филологического анализа текста;

- совершенствовать умение рассматривать произведения в рамках историко-литературного процесса и контексте творчества отдельных писателей;
- обогащать и систематизировать знания по истории и теории литературы;
- вырабатывать художественный вкус.

Помимо этого, у студентов развиваются умения:

- определять культурные запросы общества;
- разрабатывать стратегии, направленные на формирование художественно-культурной среды.

Работа с «вторичными» текстами способствует развитию познавательных интересов, проявлению интеллектуальной активности, учит преодолению трудностей в процессе самостоятельного анализа. Знания об интерпретациях популярных текстов и о диалоге современности с классикой будущие преподаватели смогут использовать в дальнейшем, в своей педагогической деятельности: повышенное внимание школьников к литературе такого рода общеизвестно.

Учебное пособие состоит из четырех глав, в которых раскрывается содержание предмета «Проблемы реинтерпретации русской литературной классики». Первая часть посвящена специфике данного явления, типам «вторичных» произведений, а также методике анализа ремейков и близких к ним текстов. Во втором разделе освещается история развития реинтерпретаций, раскрываются причины, повлиявшие на популярность «переделок» среди авторов и читателей. Третья глава содержит вопросы и задания к семинарам, материал располагается в хронологическом порядке — в зависимости от последовательности создания текстов-доноров, т.е. литературной классики: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, И.А. Gonчаров, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов (три последних романа, предложенных для рассмотрения, отличаются тем, что вмещают ссылки к претекстам сразу многих писателей). И, наконец, четвертая часть содержит краткие биографии всех современных авторов, чьи произведения предлагаются нами для изучения (многие из них неизвестны широкой читательской аудитории).

Жанровое своеобразие учебного пособия связано с комплексным подходом, объединяющим теоретико-эстетические сведения из области сравнительного литературоведения, историко-биографический ма-

териал и рекомендации по практике компаративистского анализа конкретных художественных текстов. Курс хорошо сочетается с прочитанными и читаемыми дисциплинами (устным народным творчеством, историей русской литературы, историей зарубежной литературы, теорией литературы, философией, культурологией, эстетикой, риторикой и др.), позволяет преподавателю установить межпредметные связи.

Автор пособия не предлагает строгого распределения часов. Контент можно свободно перегруппировать, варьируя тематику лекций и список научной литературы, в зависимости от характера учебного курса (основной, дополнительный, факультативный и т.п.), от интересов и возможностей студентов. Развёрнутая библиография поможет выполнению любого вида учебно-научной работы по предмету. Внушительность перечня изданий объясняется сложностью доступа к специализированным библиографическим каталогам и указателям по теме.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

1.1. Понятие реинтерпретации

У слова «интерпретация» (лат. *interpretatio*) есть по меньшей мере три варианта понимания. В широком смысле — это истолкование, объяснение, перевод на более понятный язык. В искусстве — творческое освоение художественных произведений, связанное с избирательным прочтением. В литературоведении — истолкование смысла произведений в определенной культурно-исторической ситуации.

П.С. Волкова называет основные направления, в рамках которых получила развитие теория интерпретации:

- интерпретация как перевод (филологическая герменевтика Ф. Шлейермахера);
- интерпретативный характер языкового сознания (философия языка В. Гумбольдта);
- интерпретация как понимание смысла (философская герменевтика Х.-Г. Гадамера, П. Рикёра, М. Хайдеггера);
- интерпретация как конструирование смысла читателем (рецептивная эстетика Ф. Брентано, Э. Гуссерля, Р. Ингардена);
- интерпретация как дешифровка текстового кода (структурализм Р. Барта, К. Леви-Страсса, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского);
- интерпретация как высказанная рефлексия (психологическая герменевтика А.А. Брудного) и т.п. [Волкова 2009: 12].

Интерпретанта, включенная в базисное триадическое отношение «объект — знак — интерпретанта», является одним из центральных понятий семиотической теории Ч. Пирса. Знак не функционирует как знак до тех пор, пока он не осмысливается подобным образом; иными словами, знаки должны быть определенным способом интерпретированы, чтобы быть таковыми. «Поскольку каждый знак способен

порождать интерпретанту, постольку этот процесс фактически бесконечен», — пишет А.Р. Усманова. «Если же предположить гипотетическое существование самой последней, самой сложной, исчерпывающей и завершающей интерпретанты данного объекта, то, по мнению Пирса, эта интерпретанта должна быть не чем иным, как самим объектом, целиком явленным нашему сознанию. Но такой объект, а равно и такой знак — как физически тождественные друг другу — не возможны и не существуют. Стало быть, процесс интерпретации безграничен» [Постмодернизм 2001: 329—330].

Латинская приставка *re-* привносит в уже сложившееся понимание интерпретации как минимум два противоположных значения: «повторение» и «противодействие». «Исходя из толкования однодельных слов, — отмечает А.А. Фокин, — эти дополнительные значения соответственно расширяются и конкретизируются: 1) возобновление, возвращение, преломление, удвоение, отражение, восстановление; 2) возражение, подавление, разрушение» [Фокин]. Этот, на первый взгляд, парадоксальный факт противопоставления имеет свое логическое объяснение: всякая интерпретация есть одновременно «восстановление и разрушение; возражение и отражающее преломление; возвращение, возрождение и подавление, уничтожение» [Там же].

В.З. Демьянков пишет о ситуации, когда реципиент ожидает услышать одно, а слышит другое, вследствие чего сопоставительная оценка вероятности не подтверждается. Такое переосмысление информации позиционируется исследователем как частный случай «глобального реинтерпретирования» [Демьянков 1989: 104].

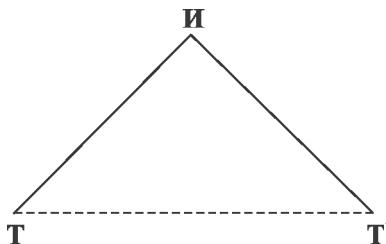
В толковании заглавного термина мы будем опираться на точку зрения, согласно которой в противоположность интерпретации как вторичной художественной деятельности, в процессе осуществления коей «продукт первичной художественной деятельности обязательно воспроизводится как система» [Гуренко 1982: 18], реинтерпретация выступает в качестве такой художественной системы, в которой «продукт первичной художественной деятельности» присутствует лишь на уровне элемента. Поскольку последний «работает» исключительно на актуализацию закона эстетического воздействия, **реинтерпретация приобретает статус первичной художественной деятельности** [Волкова 2009: 15].

П.С. Волкова развивает это положение, указывая, что опыт реинтерпретации манифестирует пересмотр традиции, выступая в качестве формирующего заново понятие истины творческого акта, вследствие чего «квалифицируется с позиции оригинального, самостоятельного художественного целого, которое требует от реципиента последующего осмысления» [Там же: 15]. Таким образом, суть феномена реинтерпретации заключается в актуализации противоречий, складывающихся между «данным» и «созданным», их согласование ставится в прямую зависимость от культуры мышления реципиента. Осмысление подобных текстов оказывается «одним из действенных механизмов, способствующих обучению рефлексии методологического типа, что самым непосредственным образом выводит нас на человеческую субъективность, включенную в “диалог сознаний”» [Там же]. Присутствие в восприятии читателя известного сюжета, по которому создается «вторичное» произведение, составляет закрытую структуру, «превращает его в акт производства уже существующей реальности» — на это указывает М.Н. Липовецкий [Beumers, Lipovetsky 2009: 42—43].

П.А. Татарский пишет, что реинтерпретация становится главным способом понимания художественной действительности, «будучи воплощением парадоксального двухакцентного конфликтного диалога традиции и новаторства» [Татарский 2010: 8]. С.Я. Гончарова-Грабовская конкретизирует: модель героя в современных произведениях часто «представляет пародию на образцы “оригинала”. В них воссоздана виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на социум, исторических личностей и современников. <...> Как правило, это “герои-симулякры”, которые сохраняют в себе “копию” оригинала, но это “копия копии”, ярко обнаруживающая черты современника» [Гончарова-Грабовская 2008: 40—41].

Синонимами реинтерпретации называют собственно интерпретацию, вариацию, версию, вольный перевод, диалог, конфронтацию, де-конструкцию, спор с мастерами прошлого. Среди менее распространенных эквивалентов: эволюционная трансформация классического произведения, культурно-историческая трансформация образа, живописная импровизация, гиперинтерпретация, параноидальная интерпретация.

М. Риффатерр предлагает графически изобразить интертекстуальные отношения в виде измененного семиотического треугольника Г. Фреге.



Здесь «Т» — текст, «Т'» — интертекст, а «И» — интерпретанта. М. Риффатерр замечает: «Интертекстуальность не функционирует и, следовательно, текст не получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [Riffaterre 1972: 135].

М.Б. Ямпольский обосновывает важность интерпретанты несколькими причинами. «Во-первых, она позволяет окончательно преодолеть представление о связи текста и интертекста как связи между источником и последующим текстом, она снимает примитивное представление о процессах “займствования”, “влияния”. Она позволяет гораздо более убедительно представить саму работу по производству смыслов, которая всегда идет за счет сдвигов и трансформаций» [Ямпольский 1993: 82—83]. Интерпретанта, третий текст интертекстуального треугольника, ответственна за появление того, что М.М. Бахтин называет «смысловыми гибридами» [Бахтин 1975: 172], к которым можно отнести практически все художественные произведения. И наконец, по словам М.Б. Ямпольского, «интерпретанта позволяет понять, каким образом осуществляется процесс пародирования, так как именно третий текст оказывается тем “кривым зеркалом”, которое пародийно искажает структуры интертекста в тексте... Интерпретанта ответственна за пародийность текста в той мере, в какой И и Т' не в состоянии войти друг с другом в непротиворечивое взаимодействие» [Ямпольский 1993: 83].

«В действительности, каждый писатель создает своих собственных предшественников» [Borges 1970: 236], — замечает Х.Л. Борхес. Эта мысль символизирует радикальный переворот традиционных представлений о литературной эволюции, которая, с его точки зрения, идет не из прошлого в настоящее, но из настоящего в прошлое, преображаясь со всяkim новым художественным явлением. М.Б. Ямпольский рас-

суждает о «перевернутой хронологии» чтения, когда позднее произведение помогает более глубоко понять другой текст. «Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности — это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии. Интертекстуальный подход позволяет нам также обновить представления о художественной эволюции, куда включаются не только непосредственные предшественники, но и самые разнородные явления культуры, некоторые из которых могут быть отдалены от интересующего нас текста на столетия. Речь идет, по существу, о генезисе новых явлений из всей предшествующей культуры, а не только из ее активной актуальности. Или, вернее, представление об активной актуальности распространяется на всю культуру в целом» [Ямпольский 1993: 408—409].

На сегодняшний день существует понятие **«перекодировка классики»**, под ним понимается совокупность методов и приемов работы современных авторов с «каноническими» произведениями, которые даже неквалифицированными читателями однозначно опознаются как «собственность» автора-классика (по названиям произведений, их сюжетам, именам персонажей, композиционному строю, перешедшим в разряд «крылатых» фрагментам текста). Реинтерпретация предполагает работу не с какими-то элементами, а со всем произведением в целом.

Р. Барт писал: «Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читаных цитат — цитат без кавычек» [Барт 1989: 418]. Думается, что для реинтерпретаций принципиально важно именно **наличие автора-предшественника**. М.М. Адамович констатирует, что в апелляции к конкретному классическому произведению или стилю какого-либо классика «ощущается сильное желание определиться в истории культуры и цивилизации. Ведь классическое литературное наследие имеет в межкультурном и межвременном контексте характер знака. Таким образом, псевдоклассик невольно все-таки вступает в реальный

диалог с выделенным из общего ряда классическим произведением, он предлагает свое именно взамен, на место конкретного деконструированного классического, — любое иное пространство, выгороженное в мире хаоса, ему просто неинтересно, ибо в таком “пространстве вообще” не произойдет его собственная легитимация» [Адамович 2001: 170].

Вопросы для самопроверки

1. Почему процесс интерпретации безграничен?
2. Каково главное отличие реинтерпретации от интерпретации?
3. А. Фаулер предлагает формулу, выражающую диахронное изменение жанра: $Z_n + W_{n+1} \rightarrow Z_{n+1}$, где жанр на стадии « n » представляет типологическую модель всех имеющихся в данный момент произведений (данного жанра), а W_{n+1} обозначает каждое новое произведение, появление которого обуславливает модификацию всей типологической модели (Z_{n+1}) [Fowler 1982: 46—47]. Докажите, что эта формула актуальна и для реинтерпретаций.

1.2. Типы перекодировки

В качестве видовых модификаций перекодировки выделяется достаточно много форм.

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]). Поскольку первая гласная «*e*» точнее соответствует звучанию исконной латинской приставки, здесь и далее мы будем использовать первый вариант написания термина.

По справедливому замечанию А.Н. Самарина, отсутствие четкого определения ремейка отражает более общую особенность — размытость современных жанровых квалификаций [Самарин 2009: 8]. Исследователь отмечает, что в немногочисленных и предварительных опре-

делениях ремейка, которые дают ученые, он рассматривается и как жанр, и как форма, и как стратегия, т.е. общая позиция пока не сложилась [Там же].

Слово «ремейк» пришло в литературу и в другие виды искусства из кинематографа, что также отчасти объясняет 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», по словам Т. Лейча). Ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех» (У. Эко), но делает это в изменившейся культурной ситуации. Кинематографические переделки появились почти одновременно с рождением нового искусства, однако масштабное появление киноремейков состоялось в 1930-е годы — с возникновением звукового кино, что, с точки зрения историков, было чисто техническим процессом [Багдасарян 2012: 111].

Толковый словарь иноязычных слов Л.П. Крысина определяет искомый термин следующим образом: ремейк — «более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, любой музыкальной композиции, произведения изобразительного искусства, литературной или драматургической работы)», он «не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым и актуальным содержанием, однако “с оглядкой” на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров» [Крысин 2000: 124].

Похожее определение дает ремейку М.А. Черняк: «одна из форм перекодировки классики, представляющая собою произведение, которое повторяет сюжет классического произведения. Ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев» [Черняк 2009: 125].

Примерно о том же пишет Е.Г. Таразевич: «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» [Таразевич 2005].

По мнению П.С. Волковой, ремейк автоматически выпадает из сферы художественной реинтерпретации, поскольку вторичность в нем

«подавляет знание об исходном тексте» [Там же: 27]. Однако У. Эко, например, уверен, что ремейк отличает стремление «рассказать историю, которая имела успех», с целью «сказать нечто новое» [Эко 1996: 68]. Ученый рассматривает ремейк как сложный баланс повторения и новизны, что не согласуется с обвинениями авторов этого типа произведений в плалиате, неумении придумать оригинальный сюжет и т.п. «Знаменательно, — пишет А.Н. Самарин, — что Эко не акцентирует внимание на деконструкции и редукции, стремлении развлечь, которые наиболее характерны именно для массовой культуры», т.е. ремейк «рассматривается как универсальное явление, а не только принадлежащее к одному пласту культуры» [Самарин 2009: 9].

Т. Лейч также указывает на своеобычность ремейка, определяя его как форму культурной памяти: «ремейк желает быть таким же, как оригинал, одновременно и превосходя его (позиционируя себя как более совершенный)» [Leitch 2002: 38]. На наш взгляд, создатель любого типа перекодировки в той или иной степени руководствуется подобными установками (об этом ниже), разница заключается в силе интенций. А потому мы будем рассматривать ремейк как **один из вариантов реинтерпретации**.

Важный аспект проблемы отмечает М.В. Загидуллина: «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)» [Загидуллина 2004: 214]. В контексте намеченной проблемы значимы суждения М.И. Брашинского и С.Н. Добротворского, согласно которым в процессе переделки ремейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты, а на произведение во всей полноте его характеристик — эстетических, мифологических, культурных. С другой стороны, ремейк невозможен применительно к «вечным сюжетам», бродячим историям, укорененным в архетипах мирового фольклора, — они всегда первичнее текста, предшествуют ему [Брашинский 1995: 98].

Н.В. Лесных справедливо указывает, что из всего корпуса текстов того или иного классика современные авторы предпочитают наиболее известные и обладающие «аксиологической значимостью» как для отдельной личности, так и для общества в целом тексты («пре-

цедентные тексты»). «Каждый писатель-классик в сознании современных читателей связывается с определенным культурным мифом и за каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций: личность автора, принадлежность к исторической эпохе, сюжет, особенности авторской стилистики, история написания и т.д.» [Лесных 2011: 106].

М.И. Брашинский подчеркивает, что в ремейке обязательно должен наличествовать переход — «междужанровый, культурный, какой угодно другой» [Брашинский 1995: 100]. Самое главное для ремейка — поместить историю в меняющуюся культурную среду. И в этом контексте маргинальные поправки к сюжету оказываются показателем внутреннего маршрута культуры, изменившейся самоидентификации персонажа и аудитории. «Ремейк ведь переделывает историю, а не язык», — подчеркивает киновед [Там же: 101].

Я.А. Пархоменко, С.Р. Смирнов опираются на жанровый принцип разграничения ремейка и описывают три следующих типа:

- 1) *ремейк-детектив* (например, «Чайка» Б. Акунина);
- 2) *ремейк-фантазия* («Тройкасемеркатуз» Н.В. Коляды, «Паночка» и «Памяти Печорина» Н.Н. Садур, «Анна Каренина-2» О.А. Шишкина); в произведениях данного типа автор прибегает к приему «а что было бы если...»;
- 3) *ремейк-трагедия*, предполагающий катастрофический для персонажей исход («Валентин и Валентина» М.М. Рощина) [Смирнов 2004: 305—308].

Т. Лейч выдвигает в качестве главного критерия разграничения ремейков авторские интенции:

- 1) *re-adaptation* — повторная экранизация, которая с неизбежностью предполагает изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем то, что оригинал упустил из виду;
- 2) *hommage* — дань уважения, отличающаяся скрупулезным следованием первоисточнику;
- 3) *up-dating* — ремейк, приближенный к настоящему дню (в его основе стремление осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий);
- 4) *true remake* — подлинный ремейк, который объединяет все вышеупомянутые стратегии [Leitch 2002: 37—63].

Т.А. Ратобыльская предлагает выделять пять способов «переделки» классических произведений:

- 1) *ремейк-мотив* (новая идейно-художественная интерпретация основного мотива первоисточника); например, «Вишневый садик» А.И. Слаповского, «Чайка спела» Н.В. Коляды, «Сахалинская жена» Е.А. Греминой, «Раскольников и ангел» М.П. Гатчинского, «На донышке» И.Д. Шприца, «Моцарт и Сальери» Л.А. Филатова;
- 2) *ремейк-сиквел* (продолжение сюжетной основы оригинала); зачастую сохраняется не только система персонажей, но и вводятся новые герои, при этом концепция оригинала не меняется; например, «...Чума на оба ваших дома!» Г.И. Горина, «Анна Каренина-2» О.А. Шишкина, «Золушка до и после» Л.А. Филатова, «Гамлет-2» Г. Неболита, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В.Г. Забалуева и А.Б. Зензинова;
- 3) *ремейк-стеб* (полная деконструкция оригинала): трансформируются идейно-тематический уровень первоисточника, его жанр, система персонажей, конфликт; представителями такого способа переделки являются Ю.В. Бархатов «Гамлет и Джуллетта», Г. Неболит «Гамлет-2», О.А. Богаев и С.В. Кузнецова «Нет повести печальнее на свете», В.Г. Забалуев и А.Б. Зензинов «Поспели вишни в саду у дяди Вани»;
- 4) *ремейк-контаминация* (соединяет в себе не один классический сюжет, а сразу несколько, зачастую первоначально ничем не связанных и даже враждебных); например «King IV» Г.И. Горина, «Еще раз о голом короле» Л.А. Филатова, «Гамлет и Джуллетта» Ю.В. Бархатова, «На донышке» И.Д. Шприца;
- 5) *ремейк-репродукция* (первоисточник переписывается с наибольшей точностью, однако зачастую используется другой литературный род); к таким ремейкам-инсценировкам можно отнести «Смерть Ильи Ильича» М.Ю. Угарова, «Пышку», «Эликсир любви», «Любовь к трем апельсинам» Л.А. Филатова, «Королевские игры» Г.И. Горина, «Отрочество» Я.А. Пулинович [Таразевич 2005].

Отметим, что способов переделки текстов намного больше. И, скажем, наряду с популярным ныне **сиквелом** (от англ. *sequel* — следствие, продолжение) широкое распространение получил **приквел**

(*pre* — до) — предыстория, произведение о событиях, которые предшествовали действию другого, уже опубликованного произведения. Есть также **интерквел** (*inter* — между), описывающий события между теми, что отражены в вышедших произведениях, **мидквел** (*middle* — середина) — параллельно с ними, и **спин-офф** (от англ. *commercial spin-off* — коммерческая раскрутка) — произведение, в котором героями сюжета являются неосновные персонажи ранее вышедшего текста (чаще кинофильма).

Особым жанром творческой перекодировки является **фанфик** (фэнфикс, калька с англ. *fanfiction* (*fan* — фанат, *fiction* — вымысел, выдумка)). С.И. Чупринин называет два важных признака, выделяющих фанфики на общем фоне реинтерпретаций. «Во-первых, они создаются обычно по мотивам не классики или качественной современной словесности, а массовой культуры (либо тех произведений, которые, став культовыми, уже адаптированы и соответственно приватизированы масскультом). Во-вторых, фанфики создаются — опять же обычно — непрофессиональными авторами» [Чупринин 2007: 576]. Как указывает Л. Горалик (Ю.Б. Горалик), «автор фэнфика практически никогда не преследует коммерческих целей и в качестве читательской аудитории представляет себе главным образом других представителей той же субкультуры, а не неведомые народные массы» [Горалик 2003: 133]. Решающую роль в популяризации данного явления сыграл Интернет: он «создал фэнфикерам среду взаимной поддержки, оценки, обсуждения, обмена мнениями и информацией — словом, всем тем, что воодушевляет и стимулирует 90 процентов авторов, работающих в фэнфике» [Там же: 135].

Среди других терминов, важных в контексте изучаемой проблемы, следует назвать:

- **кавер-версию** (в большей степени музыкальный термин, от англ. *cover* — покрывать): вариант исполнения песни другим певцом, часто в новой аранжировке;
- **ремикс** (также термин, в большей степени ориентированный на сферу музыкального искусства, от англ. *remix* — заново смешать): переделку оригинального произведения с более современной аранжировкой, часто с перестановкой, повторением фрагментов и/или с добавлением новых, изменением темпа, тональности и т.п.;

- **ретейк**: повторную съемку (термин «*retake*» предложен У. Эко [Эко 1996: 58]);
- **брюколаж**: технику письма, в которой «применяется метод повторного использования и обработки заранее данных элементов, монтируемых и связываемых в соответствии с неким порядком действий, благодаря чему они приобретают свою значимость» [Пьеge-Гро 2008: 185] (введенный К. Леви-Строссом термин «*bricolage*» близок музыкальному «ремиксу»);
- **пародию**, которая всегда имеет в виду предпочтительную альтернативу пародируемому [Genette 1982: 14];
- **постиш** (от франц. *pastiche* — пародия, музыкальная фантазия): имитацию манеры, стиля, их ироническое переосмысление и деконструкцию, приводящую к соединению гетерогенных компонентов [Скоропанова 2001: 66]; (в трактовке Ф. Джеймисона постиш — «нейтральная практика... подражания без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом, лишенная смеха и уверенности в том, что наряду с аномальным языком... все еще существует некоторая здоровая лингвистическая норма» [Jameson 1992: 28]);
- **центон** (от лат. *cento* — одежда или одеяло, сшитые из лоскутков): текст, составленный (целиком либо частично) из известных читателю строчек;
- **апгрейд** (англ. *upgrade*, от *up* (вверх, выше) и *grade* (подвергаться изменениям)): доведение «до современного уровня» «устаревшего» классического текста (М.В. Загидуллина называет апгрейд «низовой» формой ремейка — «наименее техничной и сложной, работой для подмастерьев, “практикантов”» [Загидуллина 2004: 220]);
- **трансакцию** (от лат. *transactio* — соглашение, договор): воплощение вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму;
- **транспланацию** (от лат. *transplantare* — пересаживать): сходное стремление выразить душу произведения через другие виды искусства;
- **парафраз** (от др.-греч. *παράφρασις* — пересказ): удобопонятное изложение текста в его целом или отдельных частях;
- **готескный парафраз**;

- **стилизацию**: намеренную и явную ориентацию автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, имитацию, воспроизведение его черт и свойств [Хализев 1999: 250];
- **перевод**: инофонный и инокультурный модус оригинала [Макарова 2006: 189];
- **цитату**: дословное (точная) или близкое к дословному (измененная) совпадение фрагментов двух текстов минимальным объемом в два слова [Суханова 2006: 41—42];
- **ложную цитату**, стимулирующую поиск иного интертекста, который будет способен снять видимую аномалию [Ямпольский 1993: 102];
- **реминисценцию** (от лат. *reminiscensia* — воспоминание): не буквальное воспроизведение (невольное или намеренное) чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении [Фоменко 2006: 478];
- **аллюзию** (от лат. *allusio* — шутка, намек): «одномоментное побуждение к ассоциации каким-то компонентом первоисточника» [Дюришин 1979: 153].

Названия конкретных разновидностей «вторичных» текстов почти не поддаются систематизации. Обширный список дан А. Пулом [Poole 2004] и дополнен Д. Сандерс [Sanders 2006]. Здесь значатся заимствования, «присвоения», стилизации, пародии, подражания, ремиксы, ремейки, приквелы, сиквелы, вариации, произведения по мотивам, адаптации, инсценировки, оммажи, плагиаты, импровизации на тему, версии, интерпретации, переписывания, апгрейды, палимпсесты, сэмплинги и многие др. Как пишет О.Ю. Багдасарян, «возникает естественный вопрос о соотношении понятий (не дублируют ли некоторые из них друг друга?), а также — при всех возможных различиях — о некоторых общих свойствах, позволяющих все же включать их в один список» [Багдасарян 2014: 130—131].

На глубоко произвольную практику обозначений, дифференцирующих продукты инсценирования, указывает Н.С. Скороход: «“инсценировка”, “пьеса по мотивам”, “пьеса по идее”, “пьеса по роману”, “переложение для театра”, “сценическая редакция”, “драматическая версия”, “театральная фантазия на тему”, “сценический вариант театра”, “композиция по главам романа”, “сочинение на тему” и т.п. (при неод-

нократных попытках ввести количественные стандарты в разнообразных законах и подзаконных актах об авторском праве), — по сути, глубоко произвольна и вообще не поддается анализу. Но и это не случайно: всякая гипотетическая попытка систематизировать создаваемые сегодня инсценировки натолкнется в первую очередь на отсутствие так называемой “общей теории объекта” — у этого объекта как будто нет ни признаков, ни границ, и значит, неизвестно, что можно и что нельзя считать инсценировкой» [Скороход 2010: 97].

Базисное типологическое деление предложили в свое время М. Пфистер и У. Броих, разграничивая «Systemreferenz» (отсылку к системе) и «Einzeltextreferenz» (отсылку к конкретному тексту) [Pfister 1985: 52—58; Broich 1985: 48—52]. То же деление предпринимает Г. Плett, различающий структурную и материальную интертекстуальность [Plett 1991: 7].

В случае системной референции объектами интертекстуальных реляций являются «коллективы текстов» или «стоящие за ними и структурирующие их текстообразующие системы» [Pfister 1985: 53]. К данным системам принадлежат, с одной стороны, сюжетообразующие праформы («архетипы и мифы» [Там же: 56]) и, с другой стороны, различные «типы дискурсов» [Там же: 54] или, как формулирует польский исследователь, «стабилизированные и конвенционализированные стили» [Głowiński 1986: 78]; это, во-первых, литературные жанры как унаследованные структуры оформления текстов, во-вторых, стили, характерные для определенных эпох или литературных течений, и, в-третьих, стилистические приметы, характерные для определенного автора. «Выделить следует, таким образом, отсылку к архетипам или мифам, отсылку к жанровому стилю, отсылку к групповому стилю и отсылку к индивидуальному стилю», — комментирует М. Шруба [Шруба 2012: 254]. Он же отмечает, что заимствование стилевых примет носит либо аффирмативный, либо отрицательный характер. «Аффирмативное отношение ведет к явлениям подражания (как имитация, стилизация, пастиш); при отрицательном подходе возникают феномены, которые уместно рассматривать как разнотипные стилистические пародии — индивидуальные, жанровые или общестилевые» [Там же].

На основе указанных выводов предложена следующая типология интертекстуальности (см. табл. 1).

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru