

**Anna Maroń**

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-1797-8331

## Драматургический ремейк – ответ на поп-культуру

Став жертвой коммерции, литература рубежа XX–XXI веков подвергается рыночным требованиям. Опираясь на осмысление фигуры читателя, его поведения и читательских выборов, массовая, популярная литература пользуется литературными штампами, активно ссылаясь на литературную традицию<sup>1</sup>. Явную, реже скрытую основу данного типа произведений составляет известный прецедентный текст. Вследствие этих процессов появляются жанровые образования, стилевые явления, которые своим расположением «между» верхом и низом, классикой и массовостью бросают вызов литературной иерархии, литературным канонам.

Этот феномен отчетливо проявляется в современной русской драматургии, в которой одной из выразительнейших тенденций стало обращение к классическим произведениям в форме ремейка. Следует отметить, что своим активным вторжением в литературное пространство драматургические ремейки поднимают вопрос о массовом и элитарном характере современной драматургии и литературы в целом.

---

<sup>1</sup> См. более об этом М.А. Черняк, *Массовая литература XX века*, Флинта, Москва 2009.

Ремейк – это жанр, благодаря которому с одной стороны, подчеркивается ценность и актуальность классики, с другой, осуществляется ее своеобразная интерпретация, а также поиск новых приемов выражения мысли, новых форм коммуникации с реципиентом.

### Ремейк, или сыгрой это еще раз, Сэм

Феномен ремейка (от английского *remake* – переделывать, делать заново) пришел в литературу из искусства кинематографии, в котором ремейк – это фильм, созданный на основе другого фильма («*new versions of old movies*»<sup>2</sup>, Томас Лейч). Его главной целью является коммерческое использование уже зарекомендовавшего себя сюжета. В современной теории литературы ремейки относятся к типу так называемых «вторичных текстов», написанных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия<sup>3</sup>. В литературоведении эти тексты исследователи называют по-разному: «*artistic recycling*» (Петр Рабинович)<sup>4</sup>, «тексты вторичного типа» (Юрий Лотман)<sup>5</sup>, «вторичные тексты» (Валентина Черняк, Мария Черняк)<sup>6</sup>, встречаются также определения: переделка, переработка, переложение.

Феномен ремейка обрел статус самостоятельного теоретического явления, дождавшись нескольких попыток определения и толкования.

<sup>2</sup> T.M. Leitch, *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, [в:] *Dead ringers: the remake in theory and practice*, ed. J. Forest, L.R. Koos, SUNY Press, New York 2002, s. 37–63.

<sup>3</sup> См. Е.Е. Шлейникова, *Ремейк*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139.

<sup>4</sup> P.J. Rabinowitz, „*What’s Hecuba to Us?*”: *The Audience’s Experience of Literary Borrowing*, [в:] *The Reader in the Text*, ed. S.R. Suleiman, I. Crosman, Princeton University Press, Princeton 1980, s. 241.

<sup>5</sup> Ю.М. Лотман, *Текст в тексте*, [в:] *idem, Избранные статьи*, т. 1.: *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Александра, Таллин 1992, с. 153.

<sup>6</sup> В.Д. Черняк, М.А. Черняк, *Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник*, Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург 2009, с. 27.

Как отметил Андрей Урицкий, ремейк – это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно»<sup>7</sup>. Таким образом, ремейк является переосмысленной цитатой. Андрей Самарин ремейком называет такую переделку классического текста,

которая учитывает доминантные особенности художественной системы первоисточника, при этом новый текст обладает собственным своеобразием и накладывается на «старый» по принципу палимпсеста так, чтобы читатель мог узнать классический образец и, в то же время, увидеть его принципиальную трансформацию<sup>8</sup>.

Самым лаконичным и, одновременно, точным считаем толкование Умберто Эко, который отметил, что ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех»<sup>9</sup>, однако, совершает это в изменившейся культурной ситуации.

На существенную особенность этой литературной формы обратила внимание Галина Нефагина, отмечая, что ремейк не пародирует первичное произведение и не цитирует его, а наполняет новым актуальным содержанием. Затем исследовательница отметила, что «ремейк имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной»<sup>10</sup>.

В современном литературоведении встречаются также первые попытки охарактеризовать и классифицировать это явление<sup>11</sup>. Самой

<sup>7</sup> А. Урицкий, *Дубль второй*, «Дружба народов» 2003, № 3, с. 193.

<sup>8</sup> А. Самарин *Проблема типологии современного драматического ремейка*, Південний архів. Збірник наукових прац. Філологічні науки, вып. 47, Херсон 2009, с. 81.

<sup>9</sup> У. Эко, *Инновация и повторение*, [в:] *Философия постмодернизма*, ред. В.А. Кутырев, Издательство NOTA BENE, Москва 1996, с. 57.

<sup>10</sup> Г.Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века: Учебное пособие*, Флинта, Москва 2003, с. 277.

<sup>11</sup> Первая классификация ремейков была проведенная Татьяной Ротобильской. На материале белорусской драматургии исследовательница выделила три

авторитетной является работа Елены Таразевич, которая на основе анализа современных русский пьес выделила пять способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-контаминация, ремейк-стеб и ремейк-репродукция<sup>12</sup>.

1. Ремейк-мотив предоставляет новую идейно-художественную интерпретацию основного мотива первоисточника. К данному типу можно отнести пьесу *Раскольников и ангел* Максима Гатчинского, *Вишневый садик* Алексея Слаповского, *Сахалинскую жену* Елены Греминой.

2. Ремейк-сиквел является продолжением сюжета исходного текста. К этому типу следует отнести пьесы *Анна Каренина-2* Олега Шишкина, *Гамлет-2* Григория Неболита, *Чайка* Бориса Акунина, *Чума на оба ваши дома!* Григория Горина (продолжение пьесы Уильяма Шекспира *Ромео и Джульетта*), а также пьесу *Валентинов день* Ивана Вырыпаева, которой сам автор дал следующий жанровый подзаголовок: некое продолжение пьесы Михаила Рощина *Валентин и Валентина*, а точнее, мелодрама с цитатами в направлении Примитивизма.

3. Ремейк-стеб деконструирует оригинал с целью переосмысления тех проблем, которые ставили перед собой классики. При этом, зачастую трансформации подвергается художественная система первичного текста, его жанр, система персонажей, конфликт и тому подобное. К таким ремейкам относятся пьесы Людмилы Петрушевской *Три девушки в голубом*, Николая Коляды *Моцарт и Сальери*, Олега Богаева и Сергея Кузнецова *Нет повести печальнее на свете*.

---

типа ремейков: «перевод» на язык другого рода литературы, «концептуальную контаминацию» – соединение в себе нескольких известных сюжетов, и «адаптацию» – переработку классики под современное клиповое мышление (см. Т. Ротобылская, *Герметыка і сучасная драматургія*, [в:] *Спыніся, імгненне... Старонкі тэатральна гажыцца Беларусі 1990-х г.*, Ковчег, Минск 2000, с. 190–195).

<sup>12</sup> См. Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии*, [в:] *Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей*, Пермский государственный педагогический университет, Пермь 2005, с. 318–322.

4. Ремейк-контаминация может сочетать в себе несколько классических сюжетов. Примером могут послужить пьесы *Гамлет и Джульетта* Юрия Бархатова, *Еще раз о голом короле* Леонида Филатова, *Кин IV* Григория Горина.

5. Ремейком-репродукцией считается «адаптация», реактуализация классического текста. К данному виду относятся пьесы *Смерть Ильи Ильича* Михаила Угарова, *На доньшке* Игоря Шприца, *Пышка* Леонида Филатова<sup>13</sup>.

Несомненно, вместе с развитием феномена ремейка и появлением все новых форм «переделок» классики будут появляться также новые попытки классифицировать эти произведения.

Существенным является факт, что литературный, в том числе и драматургический, ремейк изначально ориентирован и позиционирует свою опору на «высокий», как правило, классический исходный текст. Важно также отметить, что круг авторов, являющихся центральными фигурами интертекстуального отнесения не очень широк. Как отмечает Наталья Фатеева, он сводится к «школьной программе» и наиболее известным именам: Александру Пушкину, Николаю Гоголю, Ивану Тургеневу, Льву Толстому, Федору Достоевскому, Антону Чехову. Этот феномен объясняется пониманием художником того факта, что «адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от «объема общей памяти» между ним и его читателями<sup>14</sup>. Авторы, создающих подобные произведения, Лесли Фидлер называет «двойными агентами», ориентированными как на элитарный, так и на профанный вкусы<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 318–322.

<sup>14</sup> См. Н.А. Фатеева, *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Комкнига, Москва 2006, с. 35.

<sup>15</sup> См. Л. Фидлер, *Пересекайте рвы, засыпайте границы*, [в:] idem, *Современная западная культурология: самоубийство дискурса*, Ad Marginem, Москва 1993, с. 462–518.

### «Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да!»

Одним из феноменов, активно порождающих ремейки, является творчество Чехова, диалог с которым в современной русской драматургии представлен значительным количеством произведений. К ремейкам лишь одной *Чайки* относят пьесы Николая Коляды *Чайка спела* (1989), Юрия Кувалдина *Ворона* (1995), Бориса Акунина *Чайка* (2000), Константина Костенко «*Чайка*» А.П. Чехова (*remix*) (2002) и другие.

Мы обратимся к примеру, который, на наш взгляд, отражает игровой характер эпохи постмодернизма, сочетая в себе высокую литературу и беллетристику, а именно к акунинской *Чайке*.

Факт, что Акунин известен прежде всего как автор детективного цикла, посвященного приключениям Эраста Фандорина, несомненно, повлиял на форму, тематику и способ игры с текстом Чехова. О своем подходе к переделкам классики Акунин также заявлял в интервью Татьяны Хмельницкой с многообразяющим заглавием: *Я беру классику, выбрасываю туда труп и делаю из этого детектив*<sup>16</sup>. И, действительно, неопытный читатель за акунинским текстом увидит оригинально выстроенный детектив, созданный в русле массовой популярной культуры.

Пьеса Акунина состоит из двух действий, при чем первое из них – это воссозданный четвертый акт чеховской *Чайки*, но снабженный многочисленными акунинскими ремарками, что помогает реципиенту войти в исходную ситуацию. Интересно построено и второе действие, которое состоит из восьми частей, названных автором – «дубль», что придает пьесе монтажный, клиповый характер.

Основная идея *Чайки* Акунина сводится к предположению, что Треплев не самоубийца, а жертва преступления. Таким образом, каждый из восьми дублей является криминальным расследованием убийства Константина Треплева, проведенным врачом фон Дорном, который

---

<sup>16</sup> Б. Акунин, «*Я беру классику, выбрасываю туда труп и делаю из этого детектив*». *Интервью Т. Хмельницкой*, «Мир новостей», 1 июля 2003, № 27, с. 29.

взял на себя роль детектива и, подобно Шерлоку Холмсу, выдвигает очередные версии убийства.

Каждый дубль начинается боем часов и репликой фон Дорна:

*Часы бьют девять раз.*

Д о р н (*сверяет по своим*). Отстают. Сейчас семь минут десятого... Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас убийца. (*Вздыхает.*) Давайте разбираться<sup>17</sup>.

Раскрывая убийцу, Акунин создает серию эпизодов с одинаковым набором персонажей, со сходной экспозицией и местом действия, однако, с разной развязкой, то есть в каждом из дублей другой персонаж оказывается убийцей, в чем признается без малейшего сопротивления. Оказывается, что в акунинской версии у каждого был мотив и способность убить Треплева. Тем самым, с одной стороны, Акунин ставит реципиента перед выбором, которая из версий действительно имела место. С другой стороны, автор предоставляет читателю/зрителю возможность создать свой собственный перформативный сценарий произошедшего, принять участие в интерактивной игре.

Следует отметить, что пьеса Акунина, хотя на первый взгляд воспринимается как упрощенная, примитивизованная версия *Чайки* Чехова, именно в этой форме предоставляет две возможности прочтения (актуализации): не очень начитанным потребителем и просвещенным знатоком литературы и драматургии. Более того, пьеса Акунина богата разнообразными соотнесениями, аллюзиями, цитатами, предоставленными автором для раскрытия компетентным реципиентом, который не только опознает, но и готов посмеяться над клише и штамповыми фразами. В своей *Чайке* Акунин обращается и к автоинтертекстуальности, когда Дорн объясняет свое происхождение:

Д о р н. Спасибо на добром слове, Полина Андреевна. Что же до немецства, то я не в большей степени немец, чем вы, Илья Афанасьевич, татарин. Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее

<sup>17</sup> Б. Акунин, *Чайка*, <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika> [доступ: 16.10.2019].

Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов<sup>18</sup>.

Для компетентного реципиента в момент распознавания аллюзии возникает удовлетворение от уловления скрытого автором кода, возможность своеобразного диалога с автором.

С другой стороны, следует отметить, что чеховский подтекст, создающий настроение пьесы у Акунина отсутствует. В современном тексте все ясно и однозначно, все на поверхности. Логика поступков персонажей прозрачна, так как Акунин обнажает то, что у Чехова скрыто.

Итак, Акунин, как опытный переводчик, перевел высокий сложный чеховский язык на понятный, доступный современному реципиенту, потребителю массовой культуры рубежа XX–XXI веков.

**«Все счастливые семьи похожи друг на друга,  
каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»**

Пьеса Шишкина *Анна Каренина 2* (2001) также является ремейком-сиквелом, продолжением истории главной героини романа Л. Толстого, что подчеркивает также цифра – 2, суггерирующая продолжение. И, уже этот факт привлекает особое внимание, поскольку, как общеизвестно, Анна бросилась под поезд и о каком-либо продолжении ее истории речи быть не может. Однако, объяснение этого намного проще. Как отметил Шишкин во вступлении к своей пьесе, толчком к созданию данного ремейка стал факт, что сам Толстой предоставил возможность продолжения своей истории. И, действительно, восьмая, заключительная часть *Анны Карениной* начинается словами: «Прошло почти два месяца» и далее нигде не появляется прямое указание: «Анна Каренина умерла». Такой фразы в романе нет. Этот факт, по

---

<sup>18</sup> Ibidem.



словам Шишкина, предоставил ему возможность и дал основание для написания драмы *Анна Каренина 2*<sup>19</sup>.

Следует отметить, что данный прием неоригинален, и встречается особенно часто в кино, где авторы, режиссеры, продюсеры фильмов, имеющих успех лишь суггерируют смерть протагониста, открывая тем самым возможность создания очередной части, то есть сиквела.

Таким образом, Шишкин, при помощи кинематографического приема и благодаря усилиям хирургов, спасает свою героиню, создавая альтернативное продолжение истории, представленной Толстым.

Необходимо отметить, что ремейк Шишкина, следуя принципам массовой литературы, полон развлекательных элементов и реципиент не раз будет смеяться. Первую возможность к этому драматург предоставляет уже в самом начале пьесы, казалось бы в трагической ситуации, когда хирург сообщает Каренину, что Анна, хотя и осталась в живых, все-таки очень пострадала, то есть у нее ампутировали ногу и руку, и, будто этого было мало, травма головы оказалась настолько серьезной, что и глаза не удалось спасти. Полную страдания и сочувствия реакцию мужа, врач констатирует фразой с неотъемлемой дозой черного юмора, придавая всей ситуации гротескный оттенок:

К а р е н и н (*рыдает*): Я не могу ее представить. Ведь она женщина и теперь лишена всего того, что когда-то было красотой.

Х и р у р г: Помилуйте, всего не сохранишь. А потом жизнь – это постоянные потери. Кто-то теряет зуб, кто-то палец, а кто-то и что-то большее<sup>20</sup>.

Похожего рода черный юмор Шишкин поместил в репликах Каренина, произносимых в магазине Карла Мюллера, куда тот зашел за полным набором протез для чудом выжившей супруги:

<sup>19</sup> См. вступление к пьесе О. Шишкин, *Анна Каренина 2*, <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8> [доступ: 16.10.2019].

<sup>20</sup> О. Шишкин, *Анна Каренина 2*, <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8> [доступ: 16.10.2019].

М ю л л е р: Чем могу служить?

К а р е н и н: Многим, очень многим<sup>21</sup>.

Однако, следует отметить, что пьеса Шишкина многослойна. Она актуализирует те смыслы, те проблемы, которые в романе периферийны. И, действительно, главной темой ремейка является проблема того, как, каким образом современная техника и прогресс влияют на мораль, на чувственный мир человека. Согласно Шишкину, современное общество обезличивается, представляет единую толпу, которая выражает общее мнение по любому поводу, на любую тему. Более того, развитие цивилизации, прогресс приводят к тому, что канонический идеал «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи в пьесе подменяет киборг, то есть Анна с полным набором протезов. Именно в такую кибер-Анну влюбляется Левин, такой Анне он признается в любви. Парадоксальными, а может быть и вещими, являются обстоятельства смерти Константина Левина. Он – поклонник техники, гибнет, убитый ее воплощением, о чем узнаем из прочитанного Карениным журнала:

К а р е н и н: Странная заметка в газете. «Пронесшаяся над столицей буря, сорвавшая столько крыш на Невском проспекте, явилась и причиной гибели бывшего деятеля Земства Константина Дмитриевича Левина. Он был задавлен повалившимся телеграфным столбом и погиб мгновенно. На днях тело было отправлено в Москву, родственникам». (*Анна отворачивается, на ее глазах возникают слезы.*) Ты плачешь? Да, жалко его. И надо же, это был единственный телеграфный столб, поваленный в тот день<sup>22</sup>.

Единственным персонажем в пьесе Шишкина, который не принимает прогресса, является Облонский, что подчеркнуто в его эмоциональных, полных страстей и восклицаний репликах.

Гипертекстовая природа пьесы Шишкина обеспечивается также своеобразным удвоением текста: то есть шишкинский Каренин создает повесть *Клавдия Боргезе*, в которой изображает историю падшей жен-

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

щины, бросившейся под паровой котел. Этот прием текста в тексте воспринимается как пародийный вариант классического романа Толстого.

Следует отметить, что Шишкин в своем ремейке не просто предлагает один из вариантов деконструкции классического текста, но также его смысловую актуализацию, перенося периферийную для романа тему прогресса в центр внимания. Для этого драматург прибегает к культовому образу поп-культуры, а именно, пьеса заканчивается показом фильма братьев Лумьер *Прибытие поезда*. И в тот раз Анну разрывают колеса железного змея, символического воплощения прогресса, что и создает очередную параллель с романом Толстого. Итак, ремейк Шишкина, играя культурными кодами, ставит вопрос, касающийся новой антропологии, новой антропологической идентичности.

### «Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!»

Совсем другой вариант переработки текста первоисточника представляет собой пьеса Кузнецова и Богаева *Нет повести печальнее на свете* (1995–1997), являющаяся ремейком классической пьесы Шекспира *Ромео и Джульетта*. В самом начале следует отметить, что шекспировская история несчастливой, запретной любви подвергалась многочисленным и разнообразным переработкам как в кино, так и в литературе.

Кузнецов и Богаев травестируют шекспировскую пьесу на нескольких уровнях. Во-первых, в современном тексте имеем дело с жанровой перекодировкой, так как пьеса русских драматургов определяется ими как комедия (точнее: комедия в двух действиях), в то время как оригинал Шекспира задуман как трагедия.

Во-вторых, русские драматурги меняют пространственно-временную транспозицию, перенося действие пьесы в современность, в русский городок Урюпинск наших дней, который является своего рода символом, метафорой провинциальности.

Травестации подвергается также система персонажей. А именно, список действующих лиц воспринимается как пародия на шекспировский

текст: «две равно уважаемые семьи» Монтекки и Капулетти у Кузнецова и Богаева заменены представителями провинциальной «элиты»: Маньковыми и Копыловыми. Вместо Ромео и Джульетты – Рома и Жюлька, Лоренцо подменил Лорик, студент мединститута, Меркуцио – Гоблин, Герцога (Князя) – Участковый и так далее.

Все вышеуказанное нашло свое отражение также в языке персонажей, с которым драматурги играют с самого начала текста. Реплики родителей полны просторечий, нецензурной лексики, отражают их интеллектуальный уровень. Также высказывания молодежи отражают их социальный и общественный статус, представляя собой «пацанский» провинциальный дискурс:

В А С Я. Ну че, еще накатим? (*Звонок повторяется.*)

Р О З А. Гоблин пришел! (*Жюли*) Иди встречай!

Л О Р И К. Я открою. (*Уходит в прихожую. Щелкает замок. Хлопает дверь. Входят ГОБЛИН с букетом цветов и РОМА с бутылкой шампанского.*)

В А С Я. (*Жюли*) Это че, твой хахарь? (*Икает несколько раз.*)

Л О Р И К. Все! Васюте больше не наливаем!

Г О Б Л И Н. Ну что, Жюлька, за уши тянуть будем?...

Ж Ю Л И. (*обиженно*) Я не Жюлька!<sup>23</sup>

Этот незатейливый, простой, иногда грубый язык сопоставлен с литературным словом, так как текст Кузнецова и Богаева существует в режиме постоянного соотношения с шекспировской трагедией. Радиоспектакль по мотивам *Ромео и Джульетты*, звучащий фоном как аккомпанемент, сопровождает действие современной пьесы.

Следует также отметить, что и сам характер драматического действия нарочно снижен. Причина вражды двух семей – абсурдна: Копылова, маникюрша в городской парикмахерской, во время процедуры случайно отрезала Маньковой палец. Более того, все остальные действия в пьесе Кузнецова и Богаева воспринимаются как мелкие, незначительные, в них нет шекспировской масштабности: здесь никто

<sup>23</sup> С. Кузнецов, О. Богаев, *Нет повести печальнее на свете*, <http://lib.ru/ZHURNAL/KUZNECOW/powest.txt> [доступ: 16.10.2019].

не умирает, ссора «дублеров» Тибальта и Меркуцио (Васи и Гоблина) изображена как обычная пацанская драка, Рома влюбляется в Жули, но не настолько, чтобы жениться, Жулька, узнав, что ее хотят выдать замуж, не ищет смерти, а выпрашивает у Лорика – студента мединститута – снотворное, чтобы хотя на короткое время забыться, даже в финале, когда Рома смотрит на спящую Жульку, думая, что она мертва, не страдает, а напротив, думает, что может и все к лучшему, ведь они слишком разные. Таким образом, все происходящее в пьесе русских драматургов вовсе не воспринимается как трагедия, а напротив, как одно абсурдное недоразумение.

При всей трагестийности, подчиненной приемам массовой популярной литературы, ремейк Кузнецова и Богаева воспринимается как утверждение авторитетности классического текста, что также подчеркивает эпилог, стилизованный под шекспировский ямб. Современное сознание и мировоззрение, по сравнению с шекспировским, воспринимаются как ущербные, неполноценные, указывая тем самым на возникшую между временами, эпохами пропасть:

ГОЛОС АВТОРА. [...] «Да, и в наши дни не меньше страсти, Почему-то только меньше в них любви...»<sup>24</sup>.

### Ремейк в постмодернистской парадигме

В пьесах современных русских драматургов текст и прототекст приобретают равноправный статус, по принципу коллажа составляют многослойную, многокодую структуру, которая одновременно обращена к разным реципиентам (профессионалам и неподготовленным читателям/зрителям). Постмодернистский подход, намеренное нарушение пафоса первоисточника, смешение «высокого» и «низкого», позволяют сделать классику более понятной, редуцируя сложные моменты,

<sup>24</sup> Ibidem.

недоступные сознанию потребителя современной массовой культуры. Таким образом, даже неприхотливый читатель/зритель посредством современного дискурса вступает в активный контакт с классическим текстом. Несомненно, чем глубже, основательнее знание оригинала, исходного текста, тем больше тонкостей в ремейке отметит реципиент.

Авторы ремейков, приведенных в качестве примеров, намеренно и умело смешивают разные планы (высокий, элитарный и массовый, популярный), создают понятный всем язык, вводят элементы юмора, обыгрывая тем самым разные способы привлечения и удержания внимания реципиента. Обращаясь к прецедентным текстам, Акунин, Шишкин, Богаев и Кузнецов опираются на богатый внутренний потенциал текстов первоисточников. Драматурги не дискредитируют классику, не высмеивают или пародируют первичный текст, а дают ему новое современное прочтение.