

УДК 80.01-2

Васильєв Є. М.

доктор філологічних наук, доцент

Житомирський державний університет імені Івана Франка

кафедра міжкультурної комунікації та історії світової літератури

вул. Велика Бердичівська, 40

eugeneparadox1971@gmail.com

**ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ,
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ, ПОЕТИКА ЖАНРУ**

Статтю присвячено одній із найпродуктивніших із жанрових новацій у світовій драматургії межі XX – XXI століть – драмі-римейку. Проаналізовано різноманітні підходи до римейку в сучасному літературознавстві. З'ясовується питання жанрових меж римейку, зокрема диференціації драми-римейку та драми-обробки. Виявлено специфіку функціонування драми-римейку в різних драматургічних традиціях та особливості діалогу з класичним текстом. Схарактеризовані провідні риси поетики жанру.

Ключові слова: драматургія, драма-римейк, жанр, жанрова новація, поетика.

Римейк – універсальне явище в сучасному мистецтві. Римейк (або ремейк) (від англ. remake – переробляти) – це виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанротвірним принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст. Як відзначає М. Загідулліна, «визначення римейку як літературного жанру досить просте: це переписування відомого тексту, найчастіше – «переклад» класичного твору на мову сучасності» [6]. Римейк у сучасній літературі, а зокрема драмі може бути визначений як «перекладення, переказ, який перетворюється з елемента тексту в основний принцип його конструкції і орієнтує читача на впізнавання / неприйняття класичного сюжету в нових декораціях, представляє особливий тип радикального, провокуючого заміщення» [27, 209].

Генетично римейк сходить до пародії, або, за визначенням Ю. Тинянова, «пародичних текстів», тобто творів, які використовують готовий текст не як об'єкт осміяння, а як зручну форму для нового змісту. Такі тексти називають також травестійними (наприклад, «героїкомічні поеми», де античні герої діють в сучасній ситуації або говорять «низькою» мовою). Однак автор сучасного (насамперед постмодерністського) римейку не зводить свій твір до пародійних функцій. Адже пародіюється, як зазначала Ольга Фрейденберг, лише те, що «живе і святе». А в постмодерністську епоху нічого не є живим, і тим більше святым. Тому місце класичної пародії в літературі постмодернізму займає

пастіш, якій відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати нема чого, не існує того серйозного об'єкту, що може бути підданий осміянню. За словами М. Загідуллої, автор римейку «не шукає «слабких місць» класичного тексту, щоб піддати їх убивчому осміянню. Навпаки, він тонко і дбайливо ставиться до слів, з яких виткане старе полотно роману. Ремейкер розмірковує над кожним характером, кожним сюжетним поворотом, вдивляється в знайомі рядки і, подібно досліднику, занурюється в транс «повільного читання». Можна також погодитись із дослідницею і в тому, що жанр римейку «був, є і буде не показником духовної деградації суспільства і символом втрати вищих цінностей, але обов'язковим елементом культури, що має свої специфічні функції» [6].

Остання полемічна думка важлива й тому, що низка вчених і самих митців вкрай негативно ставляться до римейку як явища. Зневажливе ставлення до жанрових можливостей римейку поширене насамперед тому, що «високочола» критика відносить його, за словами Г. Нефагіної, до «літератури вторинної, а тому й убогої» [10, 20]. Особливо це стосується російського культурного і наукового простору. Так, С. Чупринін відмовляє римейкам, втім, як і іншим сюжетотвірним жанрам (сиквел, приквел тощо), у художній вартісності [23, 449; 496; 525]. Досить категорично висловлюється про римейки і письменник М. Веллер. Він зауважує, що «неможливо ставитися серйозно до римейків. Вони можуть бути милі, дотепні, змістовні – але це карлики на плечах гігантів, протуберанці від сонця оригіналу. Вони експлуатують чужі образи, харчуються чужим світом, базуються на чужому світосприйнятті. Це разові вироби на потребу сьогодення, варіації імпровізатора на теми класичної музики. Вони вторинні, по суті – завжди програючи оригіналу за потужністю; нове слово відсутнє, світовий простір мистецтва нічим не збагачене» [3]

Із усіх сюжетотвірних жанрових новацій драматургії (драма-сиквел, драма-приквел, драма-ремекс, драма-сайдквел, драма-кросовер) римейк є хоча недостатньо, але все ж найбільш відрефлексованим у сучасній науці. Варто відзначити, що про римейк як специфічну форму постмодерністської культури розмірковував Умберто Еко. У своїй праці «Інновація і повторення» [26] він визначив основні принципи «творчого повторення»: ретейк, римейк та інтертекстуальність. Ретейк у розуміння У. Еко – це таке повторне зображення життєдіяльності відомих персонажів, про подальшу долю яких реципієнт дізнається з переробленого твору. Цей різновид повторення притаманний кінематографу, оскільки саме в цьому виді мистецтва є найбільше можливостей для домислювання. Римейк же, на відміну від ретейку, пишеться майже одразу після появи першоджерела і тому потужно з ним пов'язаний. За Еко, римейк і ретейк мають бути настільки оригінальними, що можуть і повинні конкурувати з першоджерелом.

Римейк у сучасному російському літературному процесі вивчають Г. Нефагіна [9, 10], М. Черняк [21], Л. Шевченко [24], римейк як соціокультурний феномен – М. Петрова [13]. Типології римейку присвятили свої розвідки

Є. Таразевич [19] та А. Самарін [17]. Окремі драматургічні римейки розглядали І. Банах [2] (російська драматургія), А. Маронь [8] (п'єси М Коляди), С. Ковпик [7] (українська драматургія XIX століття), Є. Шлейникова [25] («Башмачкін» О. Богаєва), О. Багдасарян [1] (драми Д. Бавільського і Н. Іскренко). Варто відзначити й концептуальну статтю «Римейк» А. Синицької із проекту «Експериментального словника російської драматургії межі XX – XXI століття» [27], а також ряд розвідок про типи римейків у кіномистецтві (Т. Лейч [28], Я. Пархоменко [11, 12]).

Оскільки римейк є найбільш поширеним сюжетотвірним жанром, його нерідко занадто універсалізують, а запропоновані спроби типологізувати драматургічні римейки, як правило, не відзначаються чіткістю. Наприклад, Т. Ротобильська [16] на матеріалі білоруської драматургії виділяє три моделі римейку. Перша іменується репродуктивною і включає до себе прийоми перекладу на мову іншого виду мистецтва. Другу модель Т. Ротобильська визначає як «концептуальну контамінацію», під якою розуміє поєднання в одному тексті кількох відомих творів або сюжетів. Третю модель дослідниця називає «адаптацією», що є переробкою класики, коли давні автори підганяються під сучасне кліпове мислення. Проте подібна класифікація потребує уточнень. Репродуктивна модель не враховує специфіки переробки художньої системи оригіналу, скоріше у ній йдеться про інтерсеміотичний переклад (у розумінні Романа Якобсона). У той же час адаптація розуміється занадто широко та водночас відзначається оціночним судженням.

Ще один білоруський дослідник Є. Таразевич, наче відштовхуючись від трьох моделей Т. Ротобильської, у свою типологію римейків включає п'ять їх різновидів: дві моделі (римейк-контамінація та римейк-репродукція) дублюють аналогічні концепти попередниці, три є оригінальними: римейк-мотив, що являє собою таку структуру, в якій використовується і знаходить нову інтерпретацію основний мотив першоджерела; римейк-сиквел – продовження сюжетної основи оригіналу; римейк-стьоб – такий спосіб переробки, в якому драматурги повністю деконструюють оригінали з метою не лише розважити читача, але й переосмислити ті проблеми, що ставили перед собою класики [19].

Типологія Є. Таразевича відрізняється нечіткістю і нерівнозначним змістом складових. Вона вже неодноразово піддавалась критиці з боку дослідників сучасної драми (Є. Шлейникова, А. Самарін). Особливо викликають сумніви такі типи, як римейк-мотив і римейк-стьоб. Адже використання мотивів із текстів-попередників в п'єсах сучасних авторів не означає відтворення і реінтерпретації художньої системи першоджерела, які здавалися невід'ємною рисою п'єс-римейків. Пародія і деконструкція ідейно-тематичного пласта твору, позначені в якості основних характеристик римейка-стьобу, в тій чи іншій мірі відрізняють поетику більшості «переробок». В цілому, виведені в якості окремих типів римейк-мотив, стьоб, репродукція, контамінація і адаптація тісно взаємопов'язані в художній системі переважаючого числа розглянутих «вто-

ринних текстів» [25, 142].

Український літературознавець А. Самарін, автор дисертації «Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі XX – XXI століть», пропонує більш продуманий і системний підхід до римейку. Він вважає проблематичним виділити конкретні його форми через відсутність належного наукового осмислення, а тому пропонує п'ять типів, що іменуються дослідником «загальними художніми стратегіями»:

1. Реактуалізація класичного тексту з метою затвердити значимість традиції, розкрити сучасні можливості його прочитання, розвинути художній потенціал образів. На думку А. Самаріна, ця стратегія суперечить постмодерністській деконструкції і грі («Медея», «Сестра моя Русалонька» Л. Разумовської, «Продовження Дон Жуана» Е. Радзинського тощо).

2. Продовження – розвиток сюжету оригіналу при збереженні системоутворюючих рис зразка.

3. Травестія – традиційна стратегія інтерпретації високих сюжетів і образів низькими засобами, що видозмінює зміст твору.

4. Контамінація – поєднання декількох класичних творів (сюжетів, образів, мотивів) одного автора з різними цілями.

5. Пастиш – суміш різних імітацій, «передражнювання», «ігрова критика», «свідомо деформована копія, що акцентує ті або інші риси оригіналу» [17, 81 – 82].

Проте і в концепції А. Самаріна віднаходимо вразливі місця. Важко прийняти як особливий різновид стратегії римейку «продовження» (як і «римейк-сиквел» у типології Є. Таразевича). На нашу думку, для цього коректніше виділяти окремий сюжетотвірний жанр, за нашою термінологією, драму-сиквел, що до того ж має відмінні від римейку риси поетики. У «контамінації» (про неї пишуть і Т. Ротобильська, і Є. Таразевич) драматург зовсім не обов'язково обмежується класичними текстами одного автора – нерідко відбувається «гра у класики» з кількома. До того ж, контамінацію ми також пропонуємо винести за межі римейку, адже до цієї стратегії тяжіють інші інноваційні жанрові форми, які ми іменуємо драмою-реміксом, драмою-кросвером тощо. Важко погодитись і з тим, що переробка М. Угарова «Oblom off» позбавлена постмодерної реконструкції та ігрової стратегії щодо класичного роману Івана Гончарова «Обломов». Нарешті, як і в типології Є. Таразевича, всі п'ять «художніх стратегій», виділених А. Самаріном, тісно взаємопов'язані в художній системі більшості розглядуваних текстів (недаремно п'єса Е. Радзинського «Продовження Дон Жуана» фігурує в двох запропонованих ним типах: і в «реактуалізації», і в «продовженні»). А це не дає чіткого уявлення про специфічні різновиди новаторського жанрового явища.

Картину розвитку римейку (зокрема, його типологію) безперечно розширюють і поглиблюють дослідження цього явища в суміжних гуманітарних дисциплінах. Насамперед, це стосується вивчення кінематографічних римейків.

Американський дослідник Томас Лейч, наприклад, вводить поняття «інтертекстуального трикутника», що виникає на основі стосунків між римейком, оригіналом і оригінальним літературним твором/сценарієм. Різні конфігурації усередині цього трикутника якраз породжують різні типи римейків [28, 29]. Т. Лейч виділяє:

1) «повторну екранізацію» (re-adaptation), мета якої перечитати вихідний літературний текст і знайти у ньому те, що оригінал випустив з уваги;

2) «осучаснення» (updating), засновану на прагненні осучаснити сюжет і переказати його мовою нових технологій;

3) «пошану» (hommage), тобто фільм, задуманий як посвята оригінальному тексту (його характерна особливість – скрупульозна транскрипція «першоджерела»);

4) «справжній римейк» (true remake), який фактично об'єднує всі перераховані вище стратегії, нічого не випускаючи з уваги. Ця форма, за Т. Лейчем, найбільш опукло виражає суперечливу сутність римейку, оскільки творці цього типу фільмів прагнуть не тільки пристосувати вихідну історію до нового дискурсу і нової аудиторії, але й «знищити» оригінал, тобто усунути потребу в його перегляді [28, 30 – 32].

У кінознавстві виникає закономірне питання: чи можна римейк розглядати як аналог екранізації? У цьому випадку будь-яка екранізація постане свого роду римейком [29, 167]. Подібно цьому в літературознавстві актуальним і досі не вирішеним є питання *жанрових меж римейку*. Адже окрім проблеми співіснування римейку із іншими жанрами сучасної драматургії (драма-сиквел, драма-ремікс тощо), надзвичайно важливою є проблема його розмежування із традиційними формами літературних обробок, переробок, адаптацій тощо. На нашу думку, некоректним є автоматичне включення до жанрового простору римейку різноманітних форм літератури, а вужче – драматургії обробок. М. Загідулліна справедливо зауважує: «Відмінність римейку від інтертекстуальності літератури нового часу полягає в афішованій і підкресленій орієнтації на один конкретний класичний зразок, в розрахунку на впізнаваність «вихідного тексту» (причому не окремого елемента-алюзії, а всього «корпусу» оригіналу)» [6].

Не можна не погодитись із А. Синицькою, яка зазначає, що «якщо оцінювати римейк із позицій теорії «відкритого твору», «поетики серійного мислення» (У. Еко), то слід констатувати, що це поняття може бути віднесене не до будь-яких «програвань» старого сюжету – як механізму відтворення і повторення в культурі, а до найбільш яскравих проявів постмодерністських тенденцій у «новій драмі», який передбачає запрограмовану реакцію реципієнта на впізнаваний сюжет: або відторгнення («наївне» сприйняття), або задоволення від самої ідеї нескінченних варіацій («критичне» читання), спосіб створення твору виявляється важливіше, ніж його зміст. Тому, ймовірно, п'єса Є. Шварца «Тінь», повністю побудована на «матриці» андерсенівського сюжету, ніяк не провокує на застосування терміну римейк, а ось «Брат Чичиков», «Ніс», «Пан-

ночка» Н. Садур або «Облом-off» М. Угарова в дослідницькій літературі нерідко іменуються саме як римейк – передусім, в силу підвищеної полемичності по відношенню до «джерельної» сюжетної моделі» [27, 209].

Справді, слід *розмежовувати драму-обробку і драму-римейк*. До першої належить величезний потік текстів, що почала продукувати ще класична антична трагедія: її сюжети переробляли знайомі глядачам міфи – «Прометей прикутий» і «Орестея» Есхіла, «Цар Едіп» і «Антигона» Софокла, «Медея» й «Іпполіт» Евріпіда. Сюжети більшості з комедій та трагедій Шекспіра також не були оригінальними, а заснованими на античних («Комедія помилок», «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан»), середньовічних («Гамлет», «Король Лір», «Макбет»), ренесансних («Приборкання норвільової», «Ромео і Джульєтта») джерелах.

Драма-обробка була новаторським жанром у творчості Бертольта Брехта. Саме Брехт теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. У своїй драматургічній практиці Брехт дуже часто звертається до обробок уже відомих літературних сюжетів. Брехтівські п'єси «Антигона», «Життя Едуарда II Англійського», «Коріолан», «Дон Жуан», «Гувернер», «Червоний півень» виникли з однойменних драм відповідно Софокла, В. Шекспіра, К. Марло, Мольєра, Я. М. Р. Ленца, Г. Гауптмана. Проте навряд чи науково коректним було б кваліфікувати брехтівські обробки як римейки.

У деяких сучасних дослідженнях наявні спроби розширити хронологічні межі римейку. Наприклад, у статті С. Ковпик драму М. Старицького «Чорноморці», першотекстом якої була п'єса Я. Кухаренка «Чорноморський побит», розглянуто саме як римейк: «і відмінність загальної композиції та конкретної конструкції змістоформи «лібрето» М. Старицького від надскладної конструкції «комедійної» п'єси Я. Кухаренка, і відмінність способів та принципів компонування «яв», «картин» і «дій» обох творів свідчать про те, що драматург-римейкер здійснив справжнє «інноваційне перетворення» як на рівні мікро- і макропоетики, так і на рівні поетики компонування. А, отже, можна говорити, що М. Старицький виявився уже при здійсненні першої переробки твору Я. Кухаренка одним із перших майстрів римейку в українській драматургії другої половини XIX ст.» [7, 12]. Проте драму-переробку і драму-римейк слід розмежовувати.

Диференціювати римейк від традиційної обробки доречно як часовими, так і поетикальними рамками. Так, хронологічно римейк є продуктом своєї доби – доби постмодернізму, яка за свою суттю, спрямована не на «інновацію», а на «повторення» (У. Еко). Тому численні зразки сучасної драматургії (кінець XX–початок XXI ст.) з настановою на переробку, трансформацію існуючого літературного тексту чи сюжету доцільно кваліфікувати як римейки, тоді як численні зразки драматургії обробок (переробок) від «Персів» Есхіла до варіацій традиційних сюжетів та образів (Прометей, Дон-Жуан, Фауст тощо) класифікувати

за тим же різновидом навряд чи коректно. До того ж сучасна драма-римейк має цілу низку світоглядних і поетикальних рис, що відрізняють її від класичної драми-переробки: іронічне ставлення до першоджерела, часта зміна хронологу, наявність подвійного кодування тощо. Драма-римейк відрізняється від традиційної драми-обробки так само, як пастиш від пародії, колаж від монтажу, а симулякр від образу.

Римейк як жанр досить широко використовують сучасні драматурги. Прикладами драми-римейку можуть служити «Макбетт» Е. Йонеско (абсурдистська версія трагедії Шекспіра), драми Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» (переробки відповідно «Антигони» Софокла, «Трьох сестер» А. Чехова і «Попелюшки» Ш. Перро), «Завершення Дон-Жуана» Е. Радзинського і «Остання ніч Дон-Жуана» Е.-Е. Шмітта (історії «вічного образу» в ХХ столітті), «Гамлет. Версія» Б. Акуніна й «Гамлет. ти» Віктора Коркія (переробки Шекспірової трагедії), «Вишневий сад продано?» Н. Іскренко (постмодерністська версія «Вишневого саду» Чехова), «Королівські ігри» Г. Горіна (варіації на теми історичної хроніки М. Андерсона), «Країна Медей» шведського драматурга Сари Стрідсберг (римейк Евріпідової «Медей»), низка творів Л. Філатова («Лізістрата», «Гамлет», «Любов до трьох апельсинів», «Ще раз про голого короля», «Моцарт і Сальєрі»), «Смерть Іллі Ілліча» (інша назва «Obloom off») М. Угарова (за мотивами роману «Обломов» І. Гончарова), «На донці» І. Шприця (римейк п'єси Максима Горького «На дні»), «Чапля» Василя Аксьонова і «Чайка» Віктора Чочієва (переробки Чехової «Чайки»), «Апокаліпсис від Фірса або Вишневий сон Фірса» Вадима Леванова (переробка фіналу «Вишневого саду» Чехова), «Док.тор» Олени Ісаєвої (сучасна версія «Записок юного лікаря» Михайла Булгакова), «Місто, що називає себе Римом» Дж. Осборна (за мотивами трагедії Шекспіра «Коріолан»), «Лір» Едварда Бонда, «Дві дочки Ліра» Олександра Образцова та «Тінь Ліра» Андрія Боровикова (римейки «Короля Ліра» Шекспіра), «Доброї ночі, Дездемона (Доброго ранку, Джульєтта)» Е. Мак-Дональда (за мотивами трагедій Шекспіра «Отелло» і «Ромео та Джульєтта»), «Панночка» Ніни Садур, «Вій» Наталії Ворожбит та «Хома Брут» Артура Млояна (драми за мотивами «Вія» М. Гоголя). «Коляда в Диканьці» Василя Лози (за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом»), «Крихітка Цахес» (за мотивами однойменної повісті-казки Е.Т.А. Гофмана) та «Кохання в стилі бароко» (варіація на тему жарту І. Карпенка-Карого «Паливода ХVIII століття») Ярослава Стельмаха, «Венера в хустрі» Богдана Жолдака (за однойменним романом Леопольда фон Захер-Мазоха), «Ромео і Джульєтта» Івана Лучука (лінгвістичний жарт за трагедією Шекспіра), «Неаполь – місто попелюшок» Надії Ковалик (римейк драми Е. де Філіппо «Неаполь – місто мільйонерів»), «Вуйцьо з крилами» Олександра Гавроша (за мотивами оповідання Г.Г. Маркеса «Старигань з крилами»), «Втікати з Ельсінора» Віктора Понізова (метатеатральна обробка трагедії «Гамлет» В. Шекспіра), «Мавка» Надії Марчук (сучасна переробка «Лісової пісні» Лесі Українки) тощо.

Римейкова природа твору частіше за все заявлена вже у його заголовково-фінальному комплексі. Частіше за все їх маркує сама назва. Наприклад, заголовки п'єс польського драматурга Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» сигналізують про діалогічні зв'язки з таким текстами, як відповідно «Антигона» Софокла (та її більш пізні однойменні версії, насамперед трагедії Жана Ануя), «Три сестри» А.П. Чехова і казки Ш. Перро «Попелюшка» відповідно. До чеховської «Чайки» апелюють «Чайка» Б. Акуніна та «Чайка» В. Чочієва, «Чайка спела (Безнадега)» Миколи Коляди та полемічно загострена «Чапля» Василя Аксьонова. З «Вишневим садом» вступають у діалог назви драм «Вишневий садок» Олексія Слаповського, «Вишневий сад продано?» Ніни Іскренко, «Смерть Фірса» Вадима Леванова. До інших чеховських текстів і біографічних міфів апелює Надія Птушкіна: її «Овес для Тобі» є вільною інтерпретацією «Ведмеда», «І здригнеться кінець ланцюга...» являє собою драму про самого Чехова.

Маркерами римейкового характеру драми є й такі елементи заголовково-фінального комплексу, як авторське жанрове найменування, епіграф, посвята. У цьому відношенні вельми показовою є «колоніальна драма в двох частинах» Олени Греміної «Сахалінська дружина» [4]. Драматург наче «розпорошує» в ній чеховський текст фактично по всіх елементах заголовково-фінального комплексу. Окрім заголовку, що відсилає до біографії й творчості письменника, чеховськими є і присвята («Посвящается столетию выхода книги А.П. Чехова «Остров Сахалин»»), і уточнююча початкова авторська ремарка («Действие происходит на среднем Сахалине, во время переписи А. П. Чеховым каторжного населения»), та епіграф, що передує основному тексту п'єси («Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился ранней смертью...»). *Биография А.П. Чехова из серии «Жизнь замечательных людей»*).

Показово, що в самій п'єсі О. Греміна створює ситуацію очікування, на кшталт очікування ревізора у Гоголя або ж Годо у Беккета. Самого Чехова на сцені немає, він – персонаж позасценічний (як, наприклад, Зевс в Есхіловому «Прометейі прикутому» або Пушкін в булгаківській драмі «Останні дні»). Однак усі персонажі напружено очікують на приїзд Чехова з його загадковою місією. Звертаючись до не менш загадкової чеховської книги «Острів Сахалін», яка, на думку багатьох дослідників, ніяк не вплинула на його подальшу творчість, драматург зуміла знайти в ній поєднання трагічного, комічного, абсурдного в побуті і поведінці сахалінських обивателів, а значить знайти ключі до персонажів чеховської прози і драматургії. Так, у багатьох репліках Унтера, Доктора, Степана та інших персонажів п'єси О. Греміної зв'язок із театром Чехова проглядається експліцитно: «Пропала жизнь»; «И подумайте только, такой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто – какой прекрасной станет жизнь в нашей России...»; «Вот увидишь. Мы спокойно проживем, хорошо. Ты отдохнешь, бедная сахалинская жена моя»; «Этакий звук,

что-то он мне напоминает... То ли кадушка сорвалась... То ли звук лопнувшей струны...».

Зауважимо, що діалог із чеховським текстом відбувається на різних рівнях драматичного тексту (сюжетному, композиційному, персонажному, жанровому, стильовому тощо). При цьому найбільші хрестоматійні фрази, запозичені з драматургії А. Чехова сучасними авторами, подаються часто в іронічному контексті, що знижує їх пафос. Наприклад, в фіналі п'єси Михайла Угарова «Обшарпанець» головний герой Льоша говорить про перегорілі лампочки нарочито пародійно, бурлескно по відношенню до знаменитих слів із «Дяді Вані»: *«Тонкая провисшая спиралька, которая давно уже устала, вновь становится серой и безразличной, она блаженно провисает. Она отдохнет, она отдохнет...»* [20, 52]. Доля героїні цієї ж п'єси Наташі та її сім'ї іронічно зіставлена з чеховськими трьома сестрами: *«Я выросла среди злых сестер. Старшая – умница, младшая – красавица. А средняя – я»* [20, 22]. А відомі заклинання сестер Прозорових «В Москву! В Москву» обігрується не менше глузливо в найбільш комічних ситуаціях драми Угарова.

У п'єсі Людмили Разумовської «Додому!..» містичний персонаж Темний Ангел умовляє грішницю Жанну знайти заспокоєння в самогубстві. І тут обігруються слова зі знаменитого фінального монологу Соні з «Дяді Вані»:

Ангел. Дай мне руку. Я помогу тебе подняться на крышу... И мы полетим (Чуть-чуть язвительно). И ты увидишь небо в алмазах.

Жанна. Небо в алмазах... Где-то я это слыхала...

Ангел. Люди так много сочиняют сказок [15].

Іронічність вкраплення чеховського тексту в дану ситуацію посилюється і з тієї причини, що «небу в алмазах» Соня передувала в своїй світлій картині майбутнього «ангелів» і перемогу добра над злом, світла над темрявою (*«Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, сладкою, как ласка»*). У Разумовської ж, на відміну від Чехова, картина прямо протилежна: замість перемоги добра – царство гріха і зла, а замість ангела світла – ангел темряви, демон-спокусник.

Список дійових осіб драми-римейку також є діалогічним, вторинним, осучасненим по відношенню до прототексту. Ось, наприклад, як виглядає цей список у п'єсі «Чайка» В. Чочієва:

Ирина Николаевна Аркаева (псевдоним), по мужу Трепалина, актриса, слегла за сорок лет, выглядит значительно моложе.

Костя Трепалин, ее сын, щуплый паренёк семнадцати лет.

Петр Николаевич Соркин, ее брат, мужчина болезненного вида под шестьдесят лет.

Нина Заречиани, невысокая миловидная брюнетка восемнадцати лет с несколько восточными чертами лица, дочь состоятельного бизнесмена.

Илья Афанасьевич Шамранин, отставной прапорщик, «завхоз» у Соркина,

проживаєт вместе с семьёй во флигеле на территории усадьбы, около сорока лет.

Маша, его дочь, восемнадцать лет, рослая, очень похожа на Илью Афанасьевича.

Полина Андреевна, его жена, около сорока лет.

Борис Алексеевич Пригорин, писатель, немного моложе Аркаевой, крепкого сложения, добродушного вида.

Евгений Сергеевич Доренко, врач, около 50 лет.

Семен Семенович Медведев, учитель.

Яков, приглашённый работник, «неопределённого возраста» [22].

Оригінальним римейком чеховської комедії «Вишневый сад» є комедія Олексія Слаповського «Вишневий садок» (1993, в редакції 2004 року – «Мій вишневий садок» [18]). Сам заголовок звучить іронічно і знижує чеховський ліризм, ностальгію за прекрасним минулим і романтичні мрії про краще майбутнє. Очевидний також і переклад класичного твору на мову сучасності: драматург наче переносить в наші дні чеховський сюжет і чеховських героїв.

В основі комедії лежить історія про розкішне весілля, затіяне на старому горіщі приреченого на знесення напіврозваленого будинку. Протагоністом є Петро Азалканов, такий собі сучасний Треплев, «герой не нашого часу» (за авторською ремаркою), «колишній хлопчик і сумний житель цього горіща, колишній алкоголік, а нині мільйонер» (за самохарактеристикою). Азалканов, що розчаровувався у житті, спився, втратив дружину, запрошує колишніх сусідів на свій прощальний бал – безглузде, дивне, примарне весілля з випадковою дівчиною, знайденою за оголошенням.

Проте на запорошене горіще приходять сучасні Лопакіни, яким невідомі ностальгія і у яких немає «тонких пальців, як у артиста». У «Вишневому садку» таким «новим російським» Лопакіним є Васенька, «молода людина, майбутній господар всього». І якщо Азалканов мріє: «Відреставрую будинок і вселю мешканців назад. Розмалюю його декоративними тріщинами – і з кожної тріщини буде стирчати вишневий кущик! Ото ж бо усі раді будуть!», то Васенька руйнуватиме старий дім і перебудує його в «готель п'ятизірковий». Подібно сп'янілому Лопакіну, який купив вишневий сад, Васенька також куражиться: «Ах, бачила б мене моя мама! Бачив би мене мій тато, дрібний кишеньковий злодій і дармоїд! Бачили б вони, ким став їхній син! Але я й інших навчу жити! Не стерплю смороду і бруду! Мотлох весь зламаю, збудую хмарочосів зі скла, усе сяяти буде! Я змушу вас людьми бути, гади!».

Драматург вдається і до римейкування на рівні символів. У Слаповського «вишневий садок» – навіть і не садок, а просто маленьке вишневе деревце («кущ якийсь»), що якимось дивом виросло на даху будинку. «Хтось кісточку вишневу виплюнув, – пояснює Азалканов, – може, я сам, кісточка в щілину потрапила, зародилося деревце. Я туди землі підсипав. Вишневий мій садок». Однак символ Чехова не стільки знижується, скільки актуалізується, адже для

героїв п'єси цей «садок» уособлює красу, любов і щастя, а глибинний зв'язок із чеховським «Вишневим садом» існує, не зважаючи на пародійність і фарсовість сюжету.

Римейк зі своєю орієнтацією на знайомий, «чужий» текст близький до сиквелу. Проте між двома жанровими формами відчутна й суттєва різниця. Римейк, говорячи словами Ж.-П. Сартра, здатний вписувати «міф у шар реальності», тобто він вводить чужий, вихідний текст у новий часопростір, надає «нові міхи старому вину». Так, у гротескній п'єсі-римейку «Завершення Дон-Жуана» Едварда Радзинського Дон-Жуан і його слуга Лепорелло змушені жити в сучасній (радянській) дійсності. Лепорелло носить ім'я Леппо Карлович Релло і працює у фотоательє. Його «воскреслий» господар (*«пора отдохнуть... объединиться... Куплю дачу где-нибудь под Сыктывкаром и, наконец, спокойно подумаю впервые за три тысячи лет»* [14, 274]) призначає йому побачення в ЦПКіО. Донна Анна перетворюється на «приемщицу» в ательє, а її чоловік, Командор – на начальника Релло Івана Івановича, що постійно п'є валідол.

Подібних модернізацій, осучаснень не знає сиквел, де автори, як правило, намагаються зберегти філософію, стилістику, хронотоп вихідного тексту (міфу). Так, із осучасненим Дон-Жуаном Радзинського можна порівняти драму-сиквел «Остання жінка сеньйора Хуана» Л. Жуховицького, дія якої, за авторською ремаркою, *„происходит в Испании очень давно”* [5]). І хоча драматург і не заперечує можливості вільної сценічної трактовки своєї п'єси (*„Вероятно, эту пьесу можно играть в исторических костюмах. Вероятно, ее можно осовременить”*), йдеться передусім про вільне оперування історичними фактами, поєднання у тексті елементів «правди» й «вимислу» та головну психологічну задачу твору: *„Что касается автора, он не стремился следовать истории и не стремился уклониться от нее. Он видел свою задачу в ином: попытаться понять, почему из множества мужчин, во все время любивших женщину, память человеческая сохранила именно Дон Жуана...”* [5]) Проте «осучаснення» цієї п'єси у душі римейку Радзинського абсолютно неможливо і художньо було б не виправданим.

Таке ж осучаснення класичного тексту (комедії «Лихо з розуму» Грибоедова) спостерігаємо у римейку українського драматурга Ганни Яблонської «Чацький». У ній дія переноситься у сучасну Росію, Фамусов є кандидатом у депутати, Скалозуб – полковником ФСБ, Платон Михайлович – бізнесменом, а Репетиллов – сержантом московської міліції. Дію ж п'єси Яблонської супроводжує Голос, що виникає на початку і пронизує кілька сцен твору. Він є голосом самого Грибоедова, адже його репліки складаються із фрагментів листів автора «Лиха з розуму».

Отже, жанровими рисами драми-римейку є:

– Експліцитний діалог із класичним текстом, що оприявнюється у заголовковому комплексі твору («Гамлет.ги», «Чацький», «На донці», «Четверта сестра», «Вишневий садок»),

– Іронічне ставлення до претексту, що проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні («Смерть Іллі Ілліча» М. Угарова, «Башмачкін» О. Богаєва),

– Осучаснення хронотопу вихідного тексту («Лір» Е. Бонда, «Продовження Дон-Жуана» Е. Радзинського, «Вишневий садок» О. Слаповського, «Чайка» В. Чочієва),

– Наповнення новим змістом та парадоксальне витлумачення сюжету класичного тексту («Макбетт» Е. Йонеско, «Гамлет. Версія» Бориса Акуніна, «Попелюха» Я. Гловацького),

– Повторення основних сюжетних ходів і вузлів претексту («Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького, «Крихітка Цахес» та «Кохання в стилі бароко» Я. Стельмаха),

– Незмінність типів характерів при зміні зовнішніх обставин, соціальних та політичних умов («Лір» Е. Бонда, «Четверта сестра» Я. Гловацького),

– Можливість рецепції твору на двох рівнях: як у зв'язку із класичним претекстом, так і як самостійного твору («Чапля» В. Аксьонова, «Док.тор» Олени Ісаєвої).

Отже, провідні ознаки поетики такої жанрової новації, як драма-рیمейк, передусім корелюють із рецепцією та інтерпретацією претексту, експліцитним та імпліцитним діалогом із ним, його хронотопом та персоносферою. Наприклад, експліцитний діалог із класичним текстом оприявнюється у заголовковому комплексі твору; іронічне ставлення до претексту проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні; основні сюжетні ходи і вузли претексту повторюються; сюжет класичного тексту набуває парадоксального витлумачення.

Список використаної літератури

1. Багдасарян О.Ю. Поствампіловська драматургія: поезика атмосфери: автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Ю. Багдасарян. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006. – 20 с.
2. Банах І. Ремейк в сучасній російській драматургії: стратегії та трансформації класики / І. Банах // Культ-товари: феномен масової літератури в сучасній Росії: сб. науч. статей. – СПб.: Петербургський інститут друку, 2009. – С. 156–164.
3. Веллер М. Естетика енерговолюціонізму [електронний ресурс] / М. Веллер; Режим доступу: http://modernlib.ru/books/mihail_veller/estetika_energoevolyucionizma/read_6 (дата звернення 17.09.2018).
4. Гремина Е. Сахалінська жінка [електронний ресурс] / Е. Гремина; Режим доступу: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html> (дата звернення 17.09.2018).
5. Жуховицький Л. Остання жінка сеньора Хуана: [електронний ресурс] / Л. Жуховицький; Режим доступу: http://www.theatre-library.ru/files/zh/zhuhovickiy/zhuhovickiy_1.html (дата звернення 17.09.2018).
6. Загидуліна М. Ремейки, або Експансія класики [електронний ресурс] / М. Загидуліна; Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата звернення 17.09.2018).
7. Ковпик С.І. Перший рیمейк Михайла Старицького / С.І. Ковпик // Українська література. – 2012.- №10. – С. 10–12.

8. Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды / А. Маронь. – Жешув: Жешувский ун-т, 2016. – 301 с.
9. Нефагина Г.Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Г.Л. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Междунар. науч. конф. – Гродно: ГрГУ, 1996. – С. 193–195.
10. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие. 2-е изд. / Г.Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.
11. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Я.А. Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 23 с.
12. Пархоменко Я.А. Типология римейка / Я.А. Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 41 с.
13. Петрова М. В. Римейк как социокультурный феномен / М.В. Петрова // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3 (60). – С. 165–169.
14. Радзинский Э. Театр: Театр времен... Театр про любовь... Театр в театре / Э. Радзинский. – М.: Искусство, 1986. – 512 с.
15. Разумовская Л. Домой: [электронный ресурс] / Л. Разумовская; Режим доступа: http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoy_1.html (дата звернення 17.09.2018).
16. Ротобильская Т. Гермеутыка і сучасная драматургія / Т. Ротобильская // Спыныся імгненне... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. -Минск: Ковчег, 2000. – С. 190–195.
17. Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка / А. Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. – Вип. 47. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С. 79–83.
18. Слаповский А. Мой вишневы садик: [электронный ресурс] / А. Слаповский; Режим доступа: http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27 (дата звернення 17.09.2018).
19. Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии / Е. Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермский государственный педагогический университет, 2003. – С. 28–30.
20. Угаров М. Облом off. Пьесы, повесть / М. Угаров. – М.: Эксмо, 2006. – 416 с.
21. Черняк М. А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра в лепу? / М.А. Черняк // Русская литература XX–XXI в.: направления и течения. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2009. – Вып. 11. – С. 217–234.
22. Чочиев В. Чайка: [электронный ресурс] / В. Чочиев; Режим доступа: http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml (дата звернення 15.09.2018).
23. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время. – 768 с.
24. Шевченко Л. Римейк в современной русской литературе: специфика инноваций и особенности интерпретации / Л. Шевченко // Rossica Olomucensia. - Olomouc, 2006. – Вып. XLIV. – С. 561–566.
25. Шлейникова Е.Е. Римейк / Е.Е. Шлейникова // Новый филологический вестник. – 2011. – №2 (17). – С. 139–143.
26. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А.Р. Усмановой. –Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 57–63.
27. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков // Современная драматургия. - 2012. - Вып. 2 (апрель-июнь). – С. 207–212.
28. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 2002. P. 37–62.
29. Verevis C. Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 198 p.

Васильев Е. М.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко
кафедра межкультурной коммуникации и истории мировой литературы
eugeneparadox1971@gmail.com

ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ, ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ, ПОЭТИКА ЖАНРА

Статья посвящена одной из наиболее продуктивных жанровых новаций в мировой драматургии рубежа XX – XXI веков - драме-римейку. Проанализированы различные подходы к римейку современных литературоведов. Затрагивается проблема жанровых границ римейка, в частности, дифференциации драмы-римейка и драмы-обработки. Выявлена специфика функционирования драмы-римейка в различных драматургических традициях и особенности диалога с классическим текстом. Охарактеризованы основные черты поэтики жанра.

Ключевые слова: драматургия, драма-римейк, жанр, жанровая новация, поэтика.

Vasyliiev E. M.

Zhytomyr Ivan Franko State University
Department of Intercultural Communication and the History of World Literature
eugeneparadox1971@gmail.com

DRAMA-REMAKE: THEORETICAL REFLECTION, FEATURES OF FUNCTIONING, GENRE POETICS

The article is devoted to one of the most productive genre innovations in the world drama of the turn of the 20th - 21st centuries - a remake drama. The term "drama-remake" is used in such meaning: a retelling of the famous works as a main design principle of the new text, which orients the reader on recognition of classic plot in its new sceneries. Various approaches to the remake of contemporary literary critics have been analyzed. The problem of the genre boundaries of the remake is touched upon, in particular, the differentiation of the drama-remake and drama-processing. The specifics of the functioning of the drama-remake in various dramatic traditions and the features of the dialogue with the classical text are revealed.

The main features of the genre poetics are characterized: explicit dialogue with the classics; Ironic attitude to the pretext; modernization of chronotope of classical text; giving to the original text a new content; paradoxical interpretation of the plot of the original works; contamination of the immutability of the images of the characters with changing external circumstances; reservation of possibility of reception of a new play in its connection with the classic original, and as an absolutely independent artistic work etc. The author of the article compares a remake and sequel and sees

main distinction between them in possibility / of impossibility of modernization of maintenance of well-known classic work

Key words: *dramaturgy, remake drama, genre, genre innovation, poetics.*

References

1. Bagdasaryan O.YU. (2006) Postvampilovskaya dramaturgiya: poetika atmosfery: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. [Postvampilovskaya drama: the poetics of the atmosphere: The thesis for the academic degree of Candidate of Philology. Speciality 10/01/01 – Russian literature], Ekaterinburg, UrGPU [in Russian]
2. Banah I. (2009) Remejk v sovremennoj russkoj dramaturgii: strategii i transformacii klassiki [A remake in modern Russian drama: the strategy and transformation of the classics] [in:]. Kul'tovary: fenomen massovoj literatury v sovremennoj Rossii : sb. nauch. Statej [Cult-goods: the phenomenon of mass literature in modern Russia: collection of scientific articles], Sankt-Peterburg: Peterburgskij institut pečhati, Pp. 156–164 [in Russian]
3. Veller M. Ehstetika ehnergoehvolyucionizma [The aesthetics of energy evolutionism], available at: http://modernlib.ru/books/mihail_veller/estetika_energoehvolyucionizma/read_6 (data zvernennya 17.09.2018), [in Russian]
4. Gremina E. Sahalinskaya zhena [A wife from Sakhalin], available at: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html> (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
5. Zhuhovickij L. Poslednyaya zhenschina sen'ora Huana [Last woman of senior Juan], available at: http://www.theatre-library.ru/files/zh/zhuhovickiy/zhuhovickiy_1.html (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
6. Zagidullina M. (2004) Remejki, ili Ehkspansiya klassiki [Remakes or Classic expansion] [in:] Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 69, Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (Data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
7. Kovpik S.I. (2012) Pershij rimejk Mihajla Staric'k [First remake by Mikhail Staritsky] [in:] Ukraïns'ka literatura, no 10, pp. 10-12 [in Ukrainian]
8. Maron' A. (2016) Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii Nikolaya Kolyady [Forms of expression of the author's consciousness in the drama of Nikolai Kolyada], Zheshuv, ZHeshuvskij un-t, [in Russian]
9. Nefagina G.L. (1996) «Remejk» v sovremennoj russkoj literature [Remake in contemporary Russian literature] [in:] Vzaimodejstvie literatur v mirovom literaturnom processe: problemy teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki: materialy Mezhdunar. nauch. Konf [Interaction of literatures in the world literary process: problems of theoretical and historical poetics: materials of the Intern. scientific conf.], Grodno, GrGUS, pp. 193–195 [in Russian]
10. Nefagina G.L. (2005) Russkaya proza konca XX veka [Russian prose of the end of XX century], Moscow, Flinta; Nauka, [in Russian]
11. Parhomenko YA. A. (2011) Hudozhestvennaya priroda remejka v kontekste sovremennogo ehkrannogo iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. [The artistic nature of the remake in the context of modern screen art: The thesis for the Academic degree of Candidate of Art history: 17.00.03], Moscow [in Russian]
12. Parhomenko YA.A. (2010) Tipologiya rimejka [Typology of remake], Moscow, IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya [in Russian]
13. Petrova M. V. (2009) imejk kak sociokul'turnyj fenomen [Remake as a sociocultural phenomenon] [in:] Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik, no. № 3 (60), pp. 165–169 [in Russian]
14. Radzinskij EH.(1986) Teatr: Teatr vremen... Teatr pro lyubov'... Teatr v teatr [A theatre: a Theatre of times... A theatre of love... A theatre in a theatre], Moscow, Iskusstvo, [in Russian]
15. Razumovskaya L. Domoj [To home], available at: <http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/>

- domoj_1.html (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
16. Rotobyl'skaya T. (2000) Germeutyka i suchasnaya dramaturgiya [Sealants and modern literature]. [in:] Spynysya imgnenne... Staronky tehatral'naga zhiccyta Belarusy 1990-h., Minsk, Kovcheg, pp. 190–195 [in Belarusian]
 17. Samarin A. (2009) Problema tipologii sovremennogo dramaturgicheskogo rimejka [The problem of the typology of a modern dramatic remake] [in:] Pivdennij arhiv, issue 47, pp. 79 – 83 [in Ukrainian]
 18. Slapovskij A. Moj vishnevyy sadik [My cherry garden], available at: http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27 (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
 19. Tarazevich E. (2003) Rimejk v sovremennoj russkoj dramaturgii [Remake in modern Russian drama] [in:] Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya [Modern Russian literature: problems of study and teaching], Perm, Permskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, pp. 28–30 [in Russian]
 20. Ugarov M (2006) Oblom off [Oblom off: Plays, stories], Moscow, Eksmo [in Russian]
 21. Chernyak M. A. (2009) Sovremennaya massovaya literatura: kul'turtregerskij proekt ili igra vslepyu? [Modern mass literature: a cultural project or a blind game?] [in:] Russkaya literatura HKH–XXI v.: napravleniya i techeniya [Russian literature of the XX – XXI century: directions and trends], Ekaterinburg, Ural'skij gos. ped. un-t, issie 11, pp. 217 - 234 [in Russian]
 22. Chochiev V. Chajka [A seagool], available at: http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml (data zvernennya 15.09.2018) [in Russian]
 23. Chuprinin S. Russkaya literatura segodnya: Zhizn' po ponyatijam [Russian literature today: a life by concepts], Moscow, Vremya [in Russian]
 24. Shevchenko L (2006) Rimejk v sovremennoj russkoj literature: specifika innovacij i osobennosti interpretacii [Remake in contemporary Soviet literature: specifics of innovation and features of interpretation] [in:] Rossica Olomucensia. Olomouc, issue XLIV, pp. 561–566 [in Russian]
 25. Shlejnjkova E.E. (2011) Rimejk [A remake] [in:] Novyj filologicheskij vestnik, no. 2 (17) pp. 139–143 [in Russian]
 26. Ekko U. (1996) Innovaciya i povtorenie. Mezhdru ehstetikoj moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between the aesthetics of modernity and postmodern] [in:] Filosofiya ehpoi postmoderna [Postmodern philosophy], Minsk, Krasiko-Print, pp. 57 - 63 [in Russian]
 27. Eksperimental'nyj slovar' russkoj dramaturgii rubezha XX–XXI vekov (2012) [Experimental dictionary of Russian drama of the turn of the XX – XXI centuries] [in:] Sovremennaya dramaturgiya [Modern drama], issue 2 (April – June), pp. 207–212 [in Russian]
 28. Leitch T. (2002) Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 37–62 [in English]
 29. Verevis C. (2006) Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press [in English]

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2018 р