

Anna Maroń
Rzeszów

Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Николая Коляды (к вопросу о пушкинском и гоголевском интертексте)

На рубеже XX–XXI веков в русской драматургии одной из отчётливых тенденций является поворот к классическим произведениям в форме ремейка. При этом современные драматурги обращаются как к отечественным, так и зарубежным произведениям. Отмечаются процессы традиционализации вечных сюжетов, а также характерные для постмодернизма интертекстуальность, игра и деконструкция. В ряде работ, посвящённых интертекстуальности (С. Бальбуса, Р. Ныча и других)¹, отмечается неоднозначность понимания границы между интертекстуальным насыщением текста и созданием какой-то формы переделки, стилизации, то есть не оригинального художественного произведения, а чего-то вторичного.

Не всегда удаётся понять, когда мы имеем дело с интертекстом, и когда уже можем говорить о ремейке. Эту грань в своей работе отмечает М. Загидуллина, которая пишет, что «отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на конкретный классический образец, в расчёте на узнаваемость «исходного текста» (причём, не отдельного элемента-аллюзии, а всего корпуса оригинала)»².

Так как в современном литературоведении теоретические аспекты ремейков мало разработаны, нет чёткого их определения и чёткой их классификации. Однако попытки охарактеризовать явление встречаются у Т. Ротобильской, предлагающей их классификацию на материале белорусской драматургии. Её наблюдения дополняет и уточняет белорусский литературовед Е.Г. Тара-

¹ Zob.: S. Balbus, *Intertekstualność a tradycja literacka, Ewolucja i rewolucja intertekstualna* [w:] *Między stylami*, Kraków 1993, R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty gatunki, światy* [w:] *Tekstowy świat*, H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*.

² М. Загидуллина, *Ремейки или экспансия классики*, [w:] *Новое литературное обозрение* – 2004, № 69 – s. 213.

зевич, опираясь в своих исследованиях на современную русскую драматургию. Он предлагает и своё определение ремейка как «приёма 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.»³

Итак, на основе анализа современных пьес, Таразевич выделяет «пять способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-контаминация, ремейк-стёб и ремейк-репродукция»⁴. Ремейк-мотив даёт новую идейно-художественную интерпретацию основного мотива первоисточника. К подобным пьесам можно отнести *Вишневый садик* А. Слаповского, пьесу *Раскольников и ангел* М. Гатчинского или *Сахалинскую жену* Е. Греминой. Ремейк-сиквел продолжает сюжетную основу исходного текста. К таким ремейкам следует отнести пьесы *Анна Каренина-2* О. Шишкина, *Золушка до и после* Л. Филатова, *Гамлет-2* Г. Неболита или *Поспели вишни в саду у дяди Вани* В. Забалуева и А. Зензинова. Ремейк-стёб – это деконструкция, перекодирование оригинала, целью которой является переосмысление тех проблем, которые ставили перед собой классики. При этом виде «переделки» драматурги зачастую трансформируют художественную систему текста первоисточника. Такие ремейки создавали О. Богаев и С. Кузнецов *Нет повести печальнее на свете*, В. Забалуев и А. Зензинов *Поспели вишни в саду у дяди Вани*. Ремейк-контаминация может соединять в себе даже несколько классических сюжетов. Примером могут послужить пьесы Ю. Бархатова *Гамлет и Джульетта* и Л. Филатова *Еще раз о голом короле*, а ремейком-репродукцией считают «адаптацию», реактуализацию классического текста. К последнему виду относят пьесы *Смерть Ильи Ильича* М. Угарова, а также *Королевские игры* Г. Горина.

Феномен ремейка характерный для современной русской драматургии особенно показателен для творчества Николая Коляды – одного из самых выдающихся драматургов настоящего времени. Самым ярким примером может послужить пьеса *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* (1998), как сам автор её определяет, «это драматургическая фантазия на темы повести Александра Сергеевича Пушкина»⁵. При этом необходимо упомянуть, что Коляда не только сам написал свою интерпретацию произведения классика, но также побудил своих учеников написать свои вариации на темы пушкинских сюжетов, которые вошли в сборник *Метель* (1999).

³ Е.Г. Таразевич, *Ремейк в современной русской драматургии*, [w:] *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы Международной научно-практической конференции*, Москва 2006, s. 29.

⁴ Ibidem, s. 29.

⁵ <http://kolyada.ur.ru/dreisiebenas/> (data dostępu: 22.05.2011).

Николай Коляда, подобно классику, начинает свою пьесу с эпиграфа о пиковой даме, означающей тайную недоброжелательность, добавляя к нему отрывок из пушкинского текста: «... она побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было не запечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна...»⁶

В пьесе *Dreisiebenass* (*Тройкасемёрка туз*), или *Пиковая дама* уже с начала видно намерение драматурга играть с немецким языком, и действительно, в произведении Коляды насчитываем 169 высказываний на немецком языке, в то время как пушкинский текст полностью от них свободен. Пародийным акцентом служит немецкая фраза, сознательно написанная по-русски, в конце пьесы, когда Герман произносит: «Их бин Руссе»⁷. Предполагаем, что этот приём служит, с одной стороны, ироническому указанию на стереотипное представление о Германии как о стране буржуа и филистеров (традиционное для русской литературы). Эти черты Коляда посредством немецкой речи хотел выделить в образе Германа. С другой стороны, может быть, использование немецкого языка объясняется дружбой с Александром Калом – немецким переводчиком современной русской драматургии.

В своей пьесе Коляда ведёт своего рода диалог с классиком, приводя прямые цитаты, в составе авторских ремарок.

Однако, самое главное расхождение с текстом оригинала заключается в том, что драматург полностью изменяет мистичную условность пушкинского текста. У Коляды нет никакой таинственности: три карты известны всем с самого начала пьесы, в конце которой фраза «тройка, семёрка, туз – dreisiebenass» превращается лишь в маниакально навязчивую мысль сумасшедшего Германа.

Пушкинский Герман полон таинственности, его участие в игре стало большим событием, даже сенсацией. Он верит в роль провидения, счастливого случая, является своего рода фаталистом. Его постигает наказание – рок из-за совершенного им преступления против свободы человеческой воли. Источник наказания – его фетиш – игра. Герман Коляды этого полностью лишен, он – как и другие герои Коляды – одинокий, потерянный в мире, не понятый никем человек. Никто не хочет с ним общаться даже просто узнать, какой он человек, чего ждёт от жизни. Его унижают, оскорбляют, он становится объектом насмешки. Герман в пьесе Коляды убегает в свою маленькую квартиру – единственное место, где он чувствует себя в безопасности. Здесь его немецкое происхождение не является проблемой, и русский язык не вызывает

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

у него сложностей. У Пушкинского Германа все замечают исключительный профиль Наполеона, так как он также эгоцентрист и презирает человеческое достоинство. В пьесе Коляды это видит только Лиза, с которой связана сюжетная линия Наравне с Германом оба они выступают главными героями. Это намерение драматурга подчёркивает также интерпретированный пушкинский эпиграф о свежести камеристок.

Н. Коляда также лишает всех остальных своих героев романтичности. Его графиния ни в чём не напоминает великую даму. Лиза зовёт её «драйзибенас», придавая этим образу гротескный характер, так как графиния в пьесе Николая Коляды лишена уважения общества. Все героини Коляды – обыкновенные люди, которые живут повседневной жизнью: Лиза хочет выйти замуж, Томский получить наследство после смерти своей тётушки графини. Однако, в пьесе Коляды тема богатства отходит на другой план, она не так важна как у Пушкина – символом этого является повторяющийся жест, когда его герои выбрасывают деньги на улицу. В конце пьесы такой пародийный жест демонстрирует сам Герман. Коляда изображает аморальность сознания нового общества, в котором межчеловеческие отношения формируются на основе личной выгоды.

Н. Коляда в своей пьесе сознательно опускает некоторые пушкинские темы и переносит акценты на изображение пустой жизни Томского и его друзей. Главной темой драмы современный драматург сделал одиночество Германа, которого сломали непонятность обществом, изолированность от него и невозможность найти понимание.

Николай Коляда также раскрывает конфликт столкновения двух культур, двух цивилизаций, и, как следствие этого, – непонимание, вражду между героями.

Совсем по-другому Николай Коляда ведёт диалог с пушкинской традицией в пьесе *Моцарт и Сальери* (2002), напоминающей ремейк-мотив, в котором современный драматург даёт свою художественную интерпретацию темы «гения и злодейства». Интерес к настоящей «маленькой трагедии» А.С. Пушкина объясняется также актуальностью проблемы несовместности гуманизма искусства с греховной завистью к гению. Обращение к пушкинскому тексту начинается с самого заглавия – имена пушкинских героев – композиторов широко известны, однако у Николая Коляды его герои безымянны. Дальше, в авторском предисловии, уральский драматург следующим образом характеризует своё произведение:

«Эта пьеса для двоих.

Когда-то Первый писал киносценарии, а Второй был кинорежиссёром. Первый пришёл к нему в гости без носков, босиком, за что был выгнан из дому Второго. Прошли годы. Первый стал богатым человеком, бизнесменом, а Второй так и не вписался в «новую ситуацию» — не может снимать фильмы. Они снова

встретились. И Первый решает отомстить Второму. Хотя, наверное, он мстит самому себе, ставшему Другим»⁸.

Настоящий авторский паратекст снова отсылает нас к пьесе Пушкина. Этому впечатлению способствуют и другие приёмы: небольшой объём обоих пьес (всего три сцены у Пушкина и только одно действие у Коляды), включение пушкинского прозведения по принципу текста в тексте, прямые цитаты из текста оригинала, а также и сама композиция пьесы – вынесение завязки конфликта в прошлое героев. Следовательно, действие происходит в квартире Второго, которого Первый иронически зовёт «Солнцем», «светилом» – это может отсылать как раз к стереотипному восприятию образа Пушкина – «солнца русской поэзии».

Н. Коляда переводит высокий пафос трагедии на язык трагикомедии, придавая пушкинским проблемам релятивистский характер. Смешение трагического и комического прослеживается на всех структурных уровнях пьесы: в характерах персонажей и в самой конфликтной ситуации. Её травестирирование обозначено с самого начала, когда Коляда переносит действие в постсоветскую действительность, а в авторской ремарке следующим образом подчёркивается банальность современной жизни:

«Двухкомнатная квартира. Стенка с хрустальными вазами, диван, два кресла, советский полированный журнальный столик, балкон, шторы беленькие. На стене портрет какого-то человека с чёрной лентой в углу. (...) Ничего особого. Всё банально и типично, как-то совсем по-советски.»⁹

Кажется, что именно такой организацией фона действия Николай Коляда сталкивает мещанское, китчевое сознание, которое ориентировано на вещи, предметы, с творческим сознанием, с воодушевлением. Герои Коляды и сами говорят о безликости и банальности квартиры бывшего кинорежиссёра.

ПЕРВЫЙ. (...) У вас квартира похожа на какую-то декорацию.

ВТОРОЙ (*смеётся*). Да, да, из какого-то фильма про западную жизнь...¹⁰

Благодаря этому приёму Коляда также подчёркивает ущербность современных «гениев», обнаруживает их театральное поведение и ставит вопрос о подлинности «гениальной природы».

Пушкинские Моцарт и Сальери – герои из мира творчества, высокого искусства, герои Коляды трагикомичны – они балансируют между позицией ге-

⁸ <http://kolyada.ur.ru/mozart/> (data dostępu: 22.05.2011)

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

ния и клоуна. Второй сравнивается с Моцартом, однако в отличие от великого композитора – он кинорежиссёр – алкаш, готов унизиться ради денег для съёмки очередного бездарного фильма. Первый – подобно Сальери – прагматичен, жесток и деспотичен, желает отомстить за унижение, пережитое им в молодости.

ПЕРВЫЙ. (...) О, месть! Именно тебе я хочу отомстить, понимаешь? Никого не запомнил из того пьяного детства моего, но вот то, что ты, ты, ты, мерзавец, негодяй, подлюга, мерзопакостина, ты выгнал меня босиком на мороз, в надежде, что я сяду у твоего порога и буду ныть, хныкать, просить прощения, выгнал — это не забуду никогда!!!!

Однако, Коляда раскрывает также игровое сознание своего героя, например, в сцене, когда Первый вспоминает книгу из детства *Остров погибших кораблей* с оторванными финальными страницами. Читая её, он каждый раз придумывал всё новую развязку. Таким образом, игровое отношение к миру проявляется на глубинных уровнях поэтики произведения.

Вся пьеса Коляды построена на диссонансе классических цитат (реминисценций) и сниженно-бытовой лексики. В речи героев смешивается высокое и низкое, таким образом, уральский драматург снижает и обесценивает образ современного гения. Известную фразу о несовместности «гения и злодейста» герои Коляды опошляют, делают тривиальной. Вот в этом и проявляется китчевое сознание – всё оценивается с точки зрения предметного («вещного») мира.

ПЕРВЫЙ. Я Моцарт, потому что у меня деньги. Хорошо сказал! Афоризм прямо. (...)

ПЕРВЫЙ. О, учитель, не ошибись, дорогой! Гений и злодейство — две вещи несовместные. Только что ты говорил, что я гений в своём деле, но как же я могу быть свиньёй при этом? Что-то ты напутал, учитель, Сальери дорогой. (...)

ПЕРВЫЙ. Если выпить триста грамм, то всё кажется гениальным¹².

В конце пьесы Коляда приводит своих героев к комической ситуации, в которой они не способны к самоидентификации, действительность не оправдывает претензий на гениальность ни одного ни другого. Этому способствует приём театра в театре, который в свою очередь придаёт конфликту гротескный оттенок.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

ПЕРВЫЙ. (...) Это прекрасное место действия. Единство места, времени и действия. Классицизм, да? Сейчас мы с тобой разыграем пьеску. Знаешь, как будет называться? «Моцарт и Сальери»¹³.

Предметом игры уральского драматурга являются разные типы сознания. Например, регламентированное сознание (классицизм) и сознание, свободное от всяких нормативов. В квартире, похожей на декорацию, герои Коляды разыгрывают сцену, напоминающую пьесу Пушкина, а в кульминационный момент меняются местами, так как в настоящей жизни судьба дает людям возможность играть разные роли.

ПЕРВЫЙ. (...) Впрочем, а почему ты Сальери? Хорошо, если тебе так нравится — ты будешь Моцарт, а я Сальери. О, я люблю все тёмное, отрицательное, ладно, я — буду гад, а ты стой в красивой позе. Итак!¹⁴

Таким образом, Коляда подчёркивает неоднозначность реального мира, его несоответствие литературной действительности. Коляда переосмысливает пушкинскую проблему «гения и злодейства», а также ставит вопрос о неоднозначности выбора жизненного пути. В пьесе *Моцарт и Салери* уральского драматурга связь с текстом-прототипом несколько ослаблена, так как в её основу положен не вечный конфликт гения и злодейства, а тема мести. Однако, путём наложения пушкинской маленькой трагедии на свою картину мира и на своё понимание жизни Коляда расширяет план художественного сознания, благодаря чему читатель (зритель) осмысливает ситуацию развязки путём сопоставления с философией маленькой трагедии А. С. Пушкина.

Особое место в драматургии Николая Коляды занимают переделки и вариации на темы произведений Н. Гоголя. Таким примером может послужить пьеса *Старосветские помещики*, ремейк-стеб одноименной повести Николая Гоголя. Свое обращение к настоящему тексту Коляда объясняет тем, что его попросили написать пьесу к юбилею актрисы Лии Ахеджаковой, которой очень нравилась именно эта повесть Н.В. Гоголя. Больше того, своё обращение к гоголевской повести Коляда объяснил в одном из интервью так:

«Старосветские помещики появились потому, что я почувствовал, что в тот период мне надо было себя сломать, отойти на время от своих «колядок», написать что-то другое»¹⁵.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Н. Коляда, Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки их города Е., с. 6 – <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm> (data dostepu: 11.07.2010).

О своём подходе к этому произведению и о своём творческом замысле уральский драматург высказывался:

«Взял в руки повесть, стал листать – 14 страниц. Чего писать-то? Потом вспомнил афоризм Евтушенко: «Литература – это исповедь самому себе» - и решил написать пьесу о своих маме и папе. Тогда это будет мне интересно. Мои родители точно так же всю жизнь занимались соленьями, вареньями, и в этом и заключается их жизнь: чтобы дети были сыты, чтобы всё было заготовлено впрок. Живут они в своей деревне спокойно, счастливо и дай Бог им и дальше здоровья на много-много лет».¹⁶

К своей пьесе Николай Коляда предпослал эпиграф из гоголевской «Ночи перед Рождеством». Следует учесть эффект словесной игры, вызываемый сопоставлением глагола «колядовать» с фамилией драматурга.

«... Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка или хозяин или кто остаётся дома, колбасу или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать. Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж, если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяйину, хозяйке, детям и всему дому...»¹⁷.

Несмотря на эту цитату, желание драматурга отойти от своих «колядок» воспринимается как игра с читателем. Особенно, отрывок про Коляду – Бога звучит многозначно, метафорически. Этим подчёркивается особенная роль автора в пьесах Коляды, автора, который способен манипулировать сознанием.

Время действия у Гоголя неопределено: «это уже было очень давно, уже прошло»¹⁸ Коляда следует за классиком, убирая из текста пьесы точное определение времени «Век прошлый или позапрошлый. А может – и век нынешний, кто знает?...»¹⁹ Это позволяет предположить, что Коляда имел в виду и наше время. При этом необходимо заметить, что у Н. Гоголя имеется ввиду

¹⁶ П. Руднев, В неравной борьбе с критикой, [w:] Независимая газета от 16 февраля 2000, s. 22.

¹⁷ Н.В. Гоголь, Ночь перед Рождеством, [w:] Н.В. Гоголь: Вечера на хуторе близ Диканьки, 1968, s. 11.

¹⁸ Н.В. Гоголь, Старосветские помещики, [w:] Н.В. Гоголь, Миргород: повести, Фолио 2002, s. 7.

¹⁹ <http://kolyada.ur.ru/starosvet/> (data dostępu: 22.05.2011)

цикличное время, которое движется как бы по кругу, однако, в пьесе Н. Коляды – время изображено линейно – это движение к смерти.

В пьесе воссоздается тот хронотоп идиллии, который, по мнению А. Слюсаря, присущ повести Гоголя: «Идиллия – такая жанровая разновидность, которая выступает в качестве художественного аналога жизни и, следовательно, воссоздаёт определённый хронотоп. Одной из его вариаций можно считать те пространственно-временные отношения, которые отражены в *Старосветских помещиках*²⁰.

Героям Коляды, подобно гоголевским, не суждено участвовать в великих событиях, они довольны своей повседневной жизнью, своими повседневными заботами, живут в замкнутом мире, в изоляции от исторического бытия. Со стороны их жизнь кажется бессмысленной вегетацией, однако для них – это идеал, идиллия, которую может нарушить только смерть. В пьесе Коляды переходность конкретизирована: от жизни к смерти. Пьеса посвящена движению к смерти, о чём свидетельствует горизонтальное существование персонажей «не сходя с кровати», что уже есть предвестием смерти. *Старосветские помещики* Николая Коляды – это студия, анализ умирания и предчувствия приближающейся смерти, а также чувства горести, одиночества мужа после смерти супруги. Именно это чувство приближавшейся смерти передаётся с самого начала пьесы, появляясь во снах супругов, в предчувствиях трагических событий на фоне их медленной, спокойной, полной любви друг к другу жизни.

В своей повести Н. Гоголь представляет патриархальную картину жизни, о чём свидетельствуют портреты на стенах. В пьесе Коляды также ощущается патриархальность, однако, вводя фигуру самого Гоголя в женском платье, в том самом, в котором Пульхерия Ивановна велела себя похоронить, драматург в мире идиллии возвышает (может быть, идеализирует) женское начало, оно ближе к природе, оно является началом жизни.

Товстогубы Коляды живут в мире, в котором уже нет стремления к устойчивости, гармонии, о которой мечтал Гоголь. Одной из главных черт Пульхерии Ивановны является бережливость, запасливость. Эту её черту Коляда доводит до абсурда, представляя её как маниакальную огородницу, увлеченную своим делом. Николай Гоголь подчёркивает состояние катастрофы, которое воплощает чувство голода, и которому автор противопоставит еду – символ жизни. В пьесе Коляды разговоры помещиков про питание напоминают диалог тех, кто пережил время кризиса, дефицита. «А вдруг голод? А мор? А град побьет урожай? А нападёт тля, плодоярка или долгоносик? Тогда что? Как мы тогда потом? Ложись и помирай» (...) «Их всех надо куриным пометом поливать, а иначе – пойдём по миру! И бахчевая тля его не любит, и паутинный клещ, и

²⁰ А.А. Слюсарь, Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя [w:] Вопросы русской литературы, Львов 1990, s. 22.

проволочники-шелкуны, и луковая муха, и белокрылка, и слизи голые... Все это – наши вредители, они жрут все, как больные, и их пометом надо, пометом!...»²¹ Это позволяет считать, что мы имеем дело с иронией над стереотипами современного обывательского мышления о возможных катастрофах.

Характерной чертой произведения Н.В. Гоголя является практически полное отсутствие диалога. Те ситуации, в которых автор применяет диалогические структуры, посвящены в сущности одной теме – еде. Лишь иногда Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна говорят о чём-то другом. Вместо героев у Гоголя говорят вещи, материальные объекты, например: «каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну!»²²

В противовес этому сам жанр комедии в пьесе Коляды заставляет Товстогубов вести диалог, однако, их способность к нему многократно подвергается сомнению. На реплики своей жены Афанасий Иванович зачастую отвечает криками: «Афанасий Иванович (вскинулся, шесть раз сказал). А? А? А? А? А? А?» (...) «Афанасий Иванович (сел, смотрит вперед, на голове перья). А?! А?! А?! А?! А?! А?!»²³ или повторяет, независимо от ситуации одну и ту же шутку: «Нэма на свитэ краще птыци, як жарэна копчена ковбаса!»²⁴ В этом превосходит его супруга, бессмысленно перечисляя по алфавиту названия своих средств от всяких болезней: «Пульхерия Ивановна какие-то веники облезлые достает и бормочет-поет про травы, прямо по алфавиту: Адонис, горицвет весенний, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная, береза повислая, береза пушистая, бессмертник песчаный»²⁵.

Невозможность коммуникации между героями пьесы отмечает Е.А. Селютина, которая ещё указывает, что «у Гоголя героям нет необходимости вести содержательный диалог, за них это делает пространство. Персонажи Коляды говорят все время, но их диалог подчинен логике абсурда»²⁶.

В обоих произведениях замечаем игру с языком. В своей повести Гоголь комнату Пульхерии Ивановны описывает по принципу градации: там стояли сундуки, ящики, ящички, сундучечки. Эти определения использованы, чтобы передать ощущение тесноты пространства, о чём подробнее пишет А.А. Слю-

²¹ Ibidem.

²² Н.В. Гоголь, *Старосветские ...*, s. 7.

²³ <http://kolyada.ur.ru/starosvet/> (data dostępu: 22.05.2011)

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Е. А. Селютина, *Диалог с классической традицией (на примере творчества Н. Коляды)*, [w:] *Челябинская государственная академия культуры и искусств, Сборник научных статей*, Челябинск 2010 с. 146.

сарь²⁷. В пьесе Коляды языковая игра другого рода и другая её цель. Драматург вводит много авторских неологизмов, например «кушинькать», «поплямкотеть» или, по такому же принципу как классик, именуется кошку: «Кошечка. Маньюрочка. Манюрусенька»²⁸. Этот приём передаёт авторскую картину мира, а также при его помощи создаётся пародия на приёмы создания гоголевской картины мира.

Обратим внимание на то, что пьеса Коляды ставилась на сцене под заглавием *Старосветская любовь*, именно это слово вбирает в себя весь смысл пьесы, Коляда переносит акцент на отношения между субъектами, на неоднозначность понимания самой любви, хотя в традиционном романтическом смысле здесь любовь найти нельзя. У Коляды любовь не спасает от смерти, наоборот, предчувствие приближающейся смерти определяет поступки людей, лишает их жизнь радости. Пульхерия Ивановна несомненно принимает свою судьбу, зато её муж, подобно героям Коляды, задумывается над своей жизнью, ставит вопросы о смерти, которая здесь преобладает над всем. При этом для Коляды, в отличие от Гоголя, это не прекрасная цикличность бытия, а трагическая бессмысленность линейного существования, вегетации.

Игру Коляды с произведением Н.В. Гоголя так характеризует Е.А. Селютина: «В данном случае Коляда выбирает наиболее сложный вариант игры с классическим текстом, показывая, как смысл, вложенный в произведение в оригинальном варианте, трансплантируется в иную родовую и временную среду – современную драму, и какие смысловые вариации обретает классический сюжет. Таким образом, (...) переводит пьесу в разряд своеобразной абсурдной буколки наших дней: счастье однообразия, бессмысленность коммуникации»²⁹. Итак, убеждаемся, что изначальное намерение драматурга написать что-то другое не реализовано. Более того, Коляда создал пьесу именно о том, о чём он пишет и в других своих произведениях – об ущербности жизни, одиночестве, неизбежности смерти. Ему никак не избежать своих «колядок».

Николай Коляда не стремится спародировать творчество Пушкина и Гоголя. Наоборот, он чувствует к ним особую близость из-за универсальных, вневременных ценностей, обращаясь к которым создаёт собственный мир, интерпретируя темы, к которым обращаются великие классики. При этом цель ремейков Коляды не просто обыграть классику, а сказать нечто новое, используя её код. Как замечает Г. Нефагина, «римейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. (...) Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведе-

²⁷ А. А. Слюсарь, *Жанровые...*, с. 22.

²⁸ <http://kolyada.ur.ru/starosvet/> (data dostępu: 22.05.2011)

²⁹ Ibidem.

ния, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета»³⁰.

Николай Коляда не реинтерпретирует классические темы, сюжеты, характеры, а благодаря известному пониманию мира, ставшему стереотипным (как, например, гоголевская идиллия), воплощает своё видение того или иного типа сознания в условиях новой действительности. Более того, он сталкивает переданное классиками отношение к жизни с ситуациями из современной жизни (в случае с пьесами, насыщенными пушкинскими аллюзиями) и создаёт вариации на вечные темы (когда речь идёт о *Старосветских помещиках* Н. Гоголя), позволяющие объёмно представить авторское сознание, в данном случае, его трагикомическую версию любви в условиях идиллии. Следовательно, непреходящая актуальность пушкинских и гоголевских тем позволяет уральскому драматургу вести диалог с их наследием, а ремейк воспринимается только как форма создания оригинального произведения. Итак, в своих пьесах, Коляда не хочет воссоздать пушкинский и гоголевский миры, а, переосмысливая поэтику классиков, творит новые, оригинальные произведения про «наши дни».

SUMMARY

Remake as a form of creation of the author's picture of the world in dramaturgy of Nikolay Kolada in view of Pushkin's and Gogol's intertextuality

The article *Remake as a form of creation of the author's picture of the world in dramaturgy of Nikolay Kolada in view of Pushkin's and Gogol's intertextuality* is devoted to the very recent phenomenon in contemporary Russian literature – to a remake. This form of writing gains more and more popularity each year, especially among Russian play writers. In spite of that fact, remake still remains insignificantly researched literary genre with hardly few exceptions such as Belarus literary specialist Tarazevitz, who gives his typology of the phenomenon with particular consideration of contemporary Russian drama. With the regard of his work, in the article I analyze three plays of Nikolay Kolada: *Dreisiebenas or the Queen of spades*, *Mozart and Salieri* (both based on Pushkin's works) and *Old-fashioned folk* (based on Gogol's short story).

Nikolay Kolada exploits the classical Russian themes, plots and characters not to make ironic remarks or just to give his reinterpretation. On the contrary, the form of remake allows to the Russian play writer to collide the classical visions of society and mysteriousness (*Dreisiebenas or the Queen of spades*), the them of a real genius and destructing force of envy (*Mozart and Salieri*) or the picture of idyll (*Old-fashioned folk*) with contemporary world. Moreover, Kolada's aim is not to reconstruct the world of Pushkin or Gogol, but classical works constitute a starting point for creating new, original plays.

³⁰ Г. Нефагина, Русская проза конца XX века: Уч. пособ., Флинта 2003. – с. 277.