

підручники, посібники тощо теж друкувалися, тоді об'ємніше поставали б наукові проблеми і ми взаємно, без образ, лікувалися б од симптомів паралітературознавства. Бо те, що визнаємо і з чого посміюємося в розмовах у кулуарах, за «різним», у листуванні, стає непробивною бронєю, коли доходить до наукового офіціозу.

1. *Світличний І.* Серце для куль і для рим. – К., 1990. – 581 с. 2. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид. – К., 2003. – 448 с. 3. *Качуровський І.* Фоніка. – Мюнхен, 1984. – 207 с. 4. *Хархун В.* Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – Ніжин, 2009. – 508 с.

**Олександр Астаф'єв,
д-р філол. наук, проф.**

ТРАНСФОРМАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розкрито проблему трансформації класичного тексту в сучасній українській та російській літературі, описано механізми його варіацій та переробок.

Ключові слова: текст, претекст, масова література, трансформація, ремейк, сиквел, інтертекстуальність.

В статье раскрыто проблему трансформации классического текста в современной украинской и русской литературе, описаны механизмы его вариаций и переделок.

Ключевые слова: текст, претекст, массовая литература, трансформация, ремейк, сиквел, интертекстуальность.

The article highlights the problem of transforming a classic text in modern Ukrainian and Russian literature, describes the mechanisms of its variations and rework.

Keywords: text, pretext, mass literature, transformation, remake, sequel, intertextuality.

Сьогодні дуже поширений переклад тексту однієї культури на мову іншої. Ієрархію рівнів художнього твору також треба розуміти як ланцюг перекодувань з однієї мови на іншу. Звісно, при будь-якому перекладі певна частина інформації втрачається або видозмінюється. Як мовлять кібернетики, які займаються перетворенням інформації, «на виході із машини ніколи не буде більше інформації, ніж було при її вході» [10, 74]. І якби художній текст зводився лише до перетворень, то ми отримали б збіднену чисту семантику на взірць математичних формул. А так отримуємо певний ритмічний ряд твору, де весь текст не виходить за межі «ритмічного взірця» претексту.

За таким принципом створюються варіації, переробки та підробки, тобто тексти, що постали на основі чужомовних оригіналів, однак перекладами вони не є. При таких трансформаціях спотворюється емоційно-сміслова домінанта художнього тексту, змінюються його семантичні параметри. Як, наприклад, можемо послатися на численні переробки та підробки під книги англійської письменниці Джоан Кетлін Ролінг про Гаррі Поттера. Згадаймо романи Дмитра Ємця «Таня Гроттер і магічний контрабас», «Таня Гроттер і щезлий поверх»,

Андрія Жвалевського та Ігоря Митька «Поррі Гаттер і Камінний Філософ», Сергія Панаріна «Харрі Проглоттер і чарівна шаурматриця», численні комп'ютерні і рольові ігри, футболки і плакати із зображенням її головних героїв. У світлі таких перетворень романи письменниці із стабільного продукту перетворюються у трансформувальний механізм, який ще на початку введена в нього інформацію видає у фіналі в іншому вигляді і з іншим планом вираження. І кожен наступний рівень твору стає семантичним повтором попереднього, але ясна річ, змінюються в ньому і план вираження, і його знаковий характер. Тут маємо явище, схоже до дзеркала: воно показує «те саме», що й на початку, проте вже семіотично і семантичне не «те саме».

Найчастіше для характеристики таких трансформованих жанрів використовують термін «ремейк». «Ремейк або римейк (англ. remake, букв. переробка) – у сучасному кінематографі і музиці новіша версія або інтерпретація раніше виданого твору (фільму, пісні, будь-якої музичної композиції або драматургічної роботи). У російській мові термін «ремейк» найчастіше використовується у зв'язку з музичним твором, тоді як в англійській – винятково стосовно фільмів, мюзиклів, спектаклів» [8]. Ремейк, як правило, не пародіює класичного твору і не цитує його, а наповнює новим, актуальним змістом, при цьому з обов'язовим огляданням на класичний взірець: повторюються його основні сюжетні ходи, практично не змінюються типи характерів, а іноді і імена героїв, але постають іншими домінантні символи часу. Ремейк – це кожна чергова варіація твору, яка постає не чимось цілковито іншим, а трансформацією вихідної теми та її варіацій, спрощеним переінакшенням уже відомого. Завдання ремейка – проявити, дописати (або переписати) оригінальний текст, який з ряду причин зберігає свою актуальність і затребуваність у новій культурній ситуації, але в той же час потребує ревізії змісту.

У Петра Кралюка є роман під назвою «Римейк» (Луцьк: «Твердиня», 2009), який дуже добре ілюструє міжрівневі трансформації претекстів. В основі сюжету твору – відзначення ювілею Миколи Гоголя у провінційній психлікарні. Божевільний Едічка пише роман «Гетьман», а його опікун, молодий лікар-психіатр Левко (він же – оповідач і головний герой твору) контролює цей процес. З Росії приїздить знімальна група на чолі з режисером Баторінім, щоб зняти чергову екранізацію «Тараса Бульби». На ювілей Миколи Гоголя накладається ще один ювілей – «українсько-шведського союзу». Парадигма мотивів трансформованого тексту задана творчістю Миколи Гоголя, але тут нема ані драматичних подій XVIII-XIX ст., ані Івана Мазепи. У рецензії на цей роман Ярослав Поліщук пише: «Героєм, як і в Гоголевих творах, стає сміх, всезагальна гра, кпина, гротеск. Цей сміх, ніби іржа, роз'їдає все, до чого доторкнеться, спричиняє розпад поважних смислів та заміну їх порожніми й профанними дзеньками-бреньками. Поле для авторового стьобу досить-таки широке, він обігрує не лише сюжети та епізоди «Тараса Бульби», а й біографію Миколи Гоголя, також його петербурзьких сучасників – Олександра Пушкіна, Тараса Шевченка, Віллі Штенберга тощо, чи паризьких знайомих, як-от Богдан

Залеський. Подібним маніпуляціям піддана й історія гетьмана Мазепи, зокрема його любовний роман з Мотрею Кочубеївною» [7, 91].

Бачимо, що роман Петра Кралюка пов'язаний з ігровим використанням класики, де переважає схильність до творення вторинного тексту, як творять дайджести, адаптовані перекази, комікси за класичними текстами. Запозичено назви, клоновано героїв, імітовано стиль, мовно-виражальні засоби. «Одне слово, автор цілеспрямовано позбавляє ці поважні історичні наративи високого стилю й переводить у регістр низького, пародійного, сміховинного. Він перетворює історію в кітчуватий анекдот, не стомлюючись при цьому снувати алюзії до політичних чи культурних реалій сучасної України з її недорікуватим малоросійством та міцними рудиментами колоніального рабства. Тому-то персонажі нерідко говорять хрестоматійними фразами зі своїх творів, обігрують патріотичну риторику, насміхаються з приписуваних їм історією ролей пророків та лідерів. Гоголь постає неврастенічною істотою, залежною від демонічного впливу Пушкіна, а Мазепа – старим збоченцем, який розчулюється вже самим виглядом своїх коханок та пише їм сентиментальні послання» [7, 91].

Ж.Дерріда у «Грамотології» говорив про «інфляцію знака». На думку цього філософа, інфляція знака не означає, що він повинен бути усунутий з дискурсу, його треба включити в іншу мережу відносин. На прикладі «Римейка» Петра Кралюка бачимо, що відбувається «інфляція класики», колишні золоті сторінки художньої спадщини бумерангом вписуються у нову мережу відносин, стають чинником народження псевдокласики. Деякі письменники спонукають глядача бачити світ у межах певним чином організованої літературної практики, яка породжує одну й ту ж форму бачення дійсності: «У межах сучасного сюжету-обрамлення діють особи, що представляють персонал та пацієнтів психіатричної лікарні. Щоправда, ці постаті – своєрідно транспоновані з повістей Гоголя – Рудик, Оксана Вакулєнко. До речі, прийом клонування героїв класики знаний читачеві вже з попередніх творів Петра Кралюка, як-от Діоптра» [7, 91]. Схоже, що Гоголеві сюжети, топоси, герої в структурі сучасного роману мають більше значення, ніж впливи живої дійсності. Умберто Еко підкреслює, що варіація представляє сьогодні значно більший інтерес, ніж сама схема. І завдяки цьому «феномен ремейка набув сьогодні статус самостійного теоретичного об'єкта, який не лише має право на існування, але і трансформує наше розуміння автентичності і новизни» [5, 52].

Сучасні варіації нагадують процес поширення в XIX ст. лубочної літератури, коли біля двадцяти видань «Тараса Бульби» вийшли взагалі без позначки імені автора на обкладинці. Видавець І.Д.Ситін зізнавався: «Майже всі твори наших великих і навіть дуже великих письменників з'являлися на Нікольському ринку в скороченому або зміненому вигляді. Повість Гоголя «Вій» у виданні Нікольського ринку називалася «Три ночі біля труни». Повість «Страшна помста» названа «Страшний чаклун». Який-небудь Міша Євстигнєєв запросто говорив: – Ось Гоголь повість написав, та тільки нескладно в нього вийшло, треба перефасонити. І «перефасонював»: скорочував, змінював назву»

[1, 170]. Саме під впливом лубочної літератури в Україні були видані усічені та адаптовані для масового читача твори Миколи Гоголя «Розбійник Тарас Чорномор», «Пригоди отамана Урвана» [6, 587].

Схоже, що сьгоднішні ремейки ніби розвивають традиції лубочної літератури. Вони, з одного боку, спрощують літературу, а з іншого, в якійсь мірі повертають їй читача. Тамара Гундорова пише: «Мистецтво новітньої доби, звільнившись від сакральних і ритуальних функцій, прагне до автономії з допомогою естетики. Однак на цьому шляху на нього чатує пастка – уніфікація кітчем. Кітч – мікромодель масової культури, семіотична програма якої – імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар. Після романтизму, який спонукав зацікавлення красивим, кітч живе у кожному мистецькому явищі. Мистецтво бореться з ним, або, навпаки, використовує естетичну природу кітчу, який подібно до вірусу, прищеплюється до мистецького явища (артефакту), проникає в нього і трансформує його, породжуючи нові формальні та смислові видозміни. Таким чином, кітч – це своєрідний засіб перекодування, і зокрема травестіювання високої культури» [2, 5].

На думку дослідниці, в масовій літературі доби постмодернізму дає про себе знати карнавальний кітч, який наочно демонструє Верка Сердючка – сучасна леді Суржик-кітч. Візуальні елементи її образу відсилають до архетипів апокрифічної баби, реінкарнованої баби Палажки з творів Івана Нечуя-Левицького, ляльки, яка бавить і якою бавиться суспільство, образу-тотему, що дарує ілюзію щастя людям, анти-Мадонну, анти-Барбі та ін. Це далеко не повний перелік амплу клоунеси.

До ремейків можна зарахувати драматичні сцени-діалоги Леся Подерв'янського, які вбирають у себе пізньорадянський демонічний чорний гумор, літературні і культурні кліше та пародії радянської міфології: «Гамлет, або Феномен датського кацапізму», «Сказка про репку», «Павлик Морозов», «Місто зустрічі изменить ніззя, глядь!». Серед персонажів його трагедії «Гамлет, або Феномен датського кацапізму» – Зігмунд Фройд, «відомий психіатр», Гамлет, «датський кацап», Маргарита, мати Гамлета, Привид – «страшне чудо, старанно прикрите замизканим в багнюку і сукровицю простирадлом», Клавдій, «хтивий дядько принца». «Кітчем у п'єсі стає передусім переінакшений на низький лад шекспірівський «Гамлет», який входив у радянські часи до культурної лектури інтелігента-аутсайдера, представника альтернативної культури... Подерв'янський схрещує ідеалізованого Гамлета з інтелігентським толстовством, гуманізмом і братською любов'ю і подає все це в низькому, пролетарському варіанті, щедро оздобленому ненормативною лексикою, антисемітизмом і гомосексуальністю. У такий спосіб він зводить воєдино всі приписувані «гонилій» інтелігенції «гріхи», знімає заборони і табу, які власне і формують культуру як таку, і подає монструозний і демонічний образ перелицьованої, травестійованої культури» [2, 250].

Юрій Андрухович у «Рекреаціях» воскрешає бродвейський образ поп-зірки. Карнавальний кітч складає основу розділу «Про мудаків» у романі Юрія Іздрика «Войцех». Резервуаром образів «Колекції пристрастей» Наталки

Сняданко є «любовний поетичний кітч» і кітч «справжньої галичанки». На образній конкретиці «Зів'ялого листя» Івана Франка постає вірш Костянтина Москальця «Amor fati», а в його романі «Вечірній мед» знайдемо цілі уривки з Франсуа Війона і Стефана Яворського. До містифікацій довкола імен класиків та менш відомих, а то й вигаданих авторів вдається Юрій Винничук, який приписує свої твори ірландському ченцеві Ріангабару, письменниці XVII ст. Анні Любовичівні, радянській правозахисниці Мальві Носві Ланді, Оресту Авдиківському, Марії-Анні Голод. Він навіть опублікував щоденник Роксолани «Житіє гаремное». На грі у літературу збудований роман Володимира Даниленка «Газелі бідного Ремзі». Характер ремейків мають твори Володимира Діброви, у п'єсі «Короткий курс» він використав «Короткий курс» з історії партії як колаж цитат із Леніна і Сталіна і вклав їх в уста абсурдистських типів-маргіналів, а в основу «Пісень Бітлз» поклав бітлівську тему зі збірки «Love Songs». На ремейках постала група «Бу-Ба-Бу», яка підмінила кітч національного поета-месії на кітч Поета-Богеміста. Тамара Гундорова пише: «Кітчетворення «Бу-Ба-Бу» виявилось як ряд моделей іронічної лінгвістичної поведінки, або метафор. Серед таких метафор «Бу-Ба-Бу» – Крейслер Імперіал (образ Гангстера, метафора Здійснення Марень в українській літературі), Королева де білів (Переписана Класика – «Причинна Шевченка або Панночка з «Вія» Гоголя), Козак Ямайка (постмодерний варіант національного героя Козака Мамає), Рекреації (сакральне-фалічне національне Свято), Літаюча Голова (необароковий образ маски і площі), «Любіть Оклахому» (еротико-патріотичний письменницький гібрид), «Турбація мас» (сублімовано-еротичний («мас турбація») літературний маніфест «Бу-Ба-Бу»). Бубабісти активно послуговуються сексуальними символами й поняттями, а також полярними культурними образами, які вони перетворюють на кітчеві» [2, 243].

У сучасній масовій літературі відчутні сліди інтертекстуальності та різних способів оперування класичним текстом. Проте ремейк відрізняється від інтертекстуальності тим, що «афішує і підкреслює один класичний взірєць» [3, 69], робить упізнаваним не якийсь його елемент – алюзію, ремінісценцію, а весь «корпус оригіналу» [3, 69].

У ремейку неминуче спрощення класичного тексту, його скорочення, зміна формальних прикмет хронотопу. Поширення ремейка, безсумнівно, відповідь на запити певної частини читачів. Це «свідчить про те, що, з одного боку, безпосереднє сприйняття прецедентних текстів стає заважким для середнього носія культури, але, з іншого, знайомство з ним (хай і поверхове) як і раніше бажане для повноцінного спілкування. Літературна форма, тобто чинник, який зробив текст прецедентним, може втратити свою актуальність, що не заважає концепту тексту функціонувати в якості культурного символу» [9, 84].

Прикладом ремейків, наближених до сучасних постмодерністських текстів, можна вважати книги, в серії «Новый русский роман» видавництва «Захаров» воно запропонувало своїм читачам твори анонімних авторів: Федора Михайлова «Ідіот», Льва Николаєва «Анна Кареніна», Івана Сергєєва «Батьки і

діти». Ці тексти-трансформи представляють свого роду експериментальний матеріал. З одного боку, вони чудово демонструють руйнівні наслідки будь-якого вторгнення в цілісну тканину художнього тексту, а з іншої – становлять ті моделі трансформації, які, на думку видавців, повинні відповісти на запити гіпотетичного масового читача. Псевдоніми «Лев Николаєв», «Федір Михайлов», «Іван Сергєєв» – це і гра, і виклик одночасно. В інтерв'ю «інкогніто», зізнавшись, що працює в одному з академічних інститутів, привідкрив секрети «творчої лабораторії»: «з лютого 1998 р. йшла суцільна «правка» файлу idiot.doc, його переписування вручну, буквально абзац за абзацом. Головною метою було не змінювати при цьому нічого, крім прикмет часу (в які потрапила і досить своєрідна, і «несучасна» мова Достоевського)» [4].

Якщо в романі Ф.М. Достоевського розділи не названі, а лише пронумеровані, то назви розділів нового «Ідіота» – прецедентні тексти, важлива частина колективної сучасної мовної свідомості: «Здрастуйте, я ваша тітка», «Три дівичі», «Історія дівчини Мері, яка любила, та не вийшла заміж», «Торг тут недоречний!», «Генерал Іволгін і рядовий Бельдієв», «Ласкаво просимо до вищого суспільства», «Хто вкрав гаманець?», «Хто вкрав гаманець-2?», «Смерть графині Дюбарі» і т.д. Назви розділів нагадують структуру заголовків масової літератури, які також часто будуються на основі прецедентних текстів.

Ремейки видавничого проекту Захарова ілюструють різні способи оперування класичним матеріалом. Найуживаніший експеримент руйнації «вертикального контексту», «контексту епохи», що представляє сукупність фонових знань, відображений у книзі «Анна Кареніна» Льва Николаєва. Перекодування твору здійснюється елементарним способом: при збереженні основних сюжетних ліній, імен персонажів (у деяких випадках вони лише осучаснюються: Доллі → Даша, Кіті → Катя) йде скорочення і спрощення тексту, причому в багатьох текстових фрагментах толстовський текст відтворюється майже дослівно. Автор ремейка вносить лише окремі, дуже показові зміни, які стосуються кількох напрямків:

- елементи лексичної структури тексту пристосовуються до змалювання сучасної дійсності (нерідко на рівні наївного свідомості): Стіва прокинувся о восьмій годині ранку не в спальні своєї дружини → Степан Аркадич прокинувся о сьомій ранку не в спальні; французька гувернантка → вчителька англійської мови; заїзний двір → готель; кімнати → кімната; Діти бігали по всьому будинку → Діти бігали по величезній квартирі московської висотки;

- потенційно агнонімічна для сучасного читача лексика замінена або взагалі вилучена з тексту: сап'яновий диван → шкіряний диван;

- замінено власні імена на актуальні для сучасного читача: Дармштадт → Давос;

- здійснено заміну прецедентних текстів: *il mio tesoro* → «Я твій зайчик!» [12, 352-353].

У результаті таких замін новий вертикальний контекст не створюється, окремі маркери епохи залишаються лише етикетками повсякденності. Пор. в

«Анні Кареніній» Л.Николаєва: «торішній дефолт», суперавтомобіль «порше», коробочка «Коркунова», глянцеві журнали, «Каренін був важливою особою в Смольному», Левін у провінції «вже п'ять років займався чимось на кшталт «облаштування Росії за Солженіциним», «Вронський відбув на Ленінградський вокзал», Гриша «розбив на склади «Троє з Простоквашино», «Серьожа розповів матері про те, як хлопчик з класу дав йому нову комп'ютерну гру», «Вронський знайшов у себе на автовідповідачі послання від Анни», «у Москві їх уже чекала підготовлена Степаном Аркадичем трикімнатна квартира в новому будинку лужковської архітектури на вулиці Стасової», Каренін читає «Історію» Фоменко, Ганна ридає над фільмом «Титанік», Вронський дізнається з газети про художника Михайлова, котрий ставить «Лускунчика» у Маріїнському театрі (схожість з М. Шемякіним очевидна, але ім'я героя залишається «толстовським») і т.п.

У тексті «Батьків і дітей» Івана Сергєєва іронічно обігрується сам феномен ремейку. У «клоніваному» тексті автор робить установку на сприйняття лише поверхневого сенсу – інший при трансформації просто знищується. Ledь трансформовані цитати на початку і в кінці роману, перегуки власних імен (Аркаша – Николаша, Микола Петрович – Максим Петрович, Євген Базаров – Євген Вокзалов, Ганна Сергіївна Одинцова – Єлизавета Сергіївна Леденцова і т.п.) і деяких сюжетних ліній – ось, мабуть, і все, що пов'язує висхідний класичний текст і його сучасну трансформацію. Решта – примітивний сюжет, позбавлені будь-якої мотивації вчинки героїв (Євген Вокзалов – лівий радикал, націонал-більшовик і вчений-генетик, Максим Петрович – губернський діяч, Ліза Леденцова – вдова кримінального авторитету, мільйонерка).

Смисли і відтінки змінені: Вокзалов не суворий позитивіст, а інфантильний «прикольщик» і провокатор («Евгеній живе по кайфу, – вот и все его принципы»), Максим Петрович не прекраснодушний базика, а толковий економіст-господарник) – служать свого роду рамкою для кітчевих вставок, етикеток часу. Див., напр.: «мобільний телефон Motorola», «сріблястий Volvo», «запітніла жестянка Pepsi», «меблі з магазину IKEA», «плисові джинси і плисова зелена куртка з емблемою Nike», «американці розшифрували геном людини», «перед концертом запропонували гостям аперитив, а після закінчення концерту, переходячи до танців, – фуршет», герої міркують про клонування, про чорний піар, фемінізм, цитують статті Тургенева про Гамлета і Дон Кіхота. Прикладом постмодерністської гри з «клоніваними» текстами може бути роман В. Сорокіна «Блакитне сало».

Важливо враховувати, що не тільки ремейк як жанр масової літератури спирається на стійкі сюжетні ходи, візуальні ні та вербальні кліше, а його текст складений з варіацій стандартних ситуацій-зразків, орієнтованих на звичне і легко впізнаване. Сюди належать сіквели. Терміном «сіквел» позначають твори, які продовжують сюжетні лінії тієї чи іншої популярної книги. Сіквел, як правило, створюється не автором первісного тексту. Так, «Денний дозор» і «Сутінковий дозор» – продовження серіалу, який С. Лук'яненко почав «Нічним дозором», а повість В. Каплана «Інший серед інших» і роман В. Васильєва «Лик

Чорної Пальміри» – сіквели, йому супутні. Сіквели бувають різні. Одні створені непрофесійними авторами, щоб продовжити буття героїв культових книг (Прикладом можуть служити численні сіквели книги О. Твардовського «Василь Тьоркін», збірники «Час учнів», в яких фантасти нового покоління, кожен на свій лад, розвивають сюжетні лінії найбільш відомих творів братів Стругацьких). Інші є різновидами літературної гри (Б. Акунін «Чайка» і «Гамлет», де за допомогою детективного розслідування пояснюється, що ж служило таємною пружиною дії класичних п'єс).

Сіквели третього роду, як правило, замовляють видавці, прагнучи одержати можливу вигоду з брендів (роман «П'єр і Наташа» такого собі В. Старого, де простежуються долі героїв толстовського роману «Війна і мир», починаючи з 1825 р.; сіквели «Аеліти» О. Толстого (роман В. Головачова «Фагоцикли»), «Тихого Дону» М. Шолохова (В. Скворцов, «Григорій Мелехов») «Пригоди Незнайки і його друзів» Н.Носова (романи-казки Б. Карлова «Острів Блакитної зірки», «Знову на Місяці» та інші)). Особливий випадок являє собою публікація видавництвом «Ексмо» серії детективів про сищика Гурова, які підписані іменами А. Макеева і Н. Леонова, який помер у 1999 р.

Взірцем сіквелу може бути збірка поезій Володимира Цибулька «Майн кайф», яка відсилає до тексту Адольфа Гітлера. Є в збірці вірші, де Шевченкові рядки переплетені з попсою:

співають ідучи старчата
у полі шмайсера знайшли
вони куричать пора кінчати
хоча воно ще й не почате
отеч що час його кінчати
вони й самі ще не зачаті
їх не зачатих продали
у найми до двоглавої свині.

«Місцем дійства посттоталітарного кітч-кайфу стає «деревня Абсурділовка», а його героєм – не богемний бубабіст, що переоцінює культуру й вписує себе в неї, а герой-маскульт, який змішує і баналізує всі знаки культури, зокрема культури тоталітарної. В «деревні Абсурділовке» він поселяє покруч Гітлера-Ворошилова з Брежневим на дачу, при цьому натякає на виразну фалічність радянських символів (з ім'ям Адольфа Ворошилова в паху ідея ворушилася)». Такий стьоб передає насамперед масове задоволення, але його елементом є й агресія, завоювання, переступання, поборення (і тут нацистський «план бліцкриг» поєднується з сексуальною і світовою революцією» [2, 254].

«Вторинні» тексти, як було показано вище, можуть представляти граничні випадки спрощення і опущення адресата / читача на нижній рівень культурної шкали. З іншого боку, різні прийоми переробки класичного тексту можуть бути і досить тонким ігровим прийомом. Заслуговує на увагу думка Г.Чхартішвілі (Б. Акуніна): «Нема жодного сенсу писати так, як вже писали раніше, – якщо

тільки не можеш зробити те ж саме краще. Письменник повинен писати так, як раніше не писали, а, якщо граєш з великими небіжчиками на їх власному полі, то зволь *переграти їх* (виділено мною. – Авт.). Єдино можливий спосіб для письменника зрозуміти, чого він вартий, – це змагатися з покійниками. Більшість нинішніх романістів цього не можуть, а значить, їх просто не існує. Серйозний письменник зобов'язаний змагатися з тими з мерців, хто, на його думку, дійсно великий. Потрібно бути стаером, який прагне не обігнати інших учасників нинішнього забігу, а поставити абсолютний рекорд: бігти не попереду інших втікачів, а під секундомір» [13, 39].

У. Еко писав про те, що в Середньовіччі існувала свого роду антимнемоніка (*ars oblivionalis*) – мистецтво забування, яке забезпечувало не стільки стирання об'єкта з пам'яті, скільки створення «хибних синонімів» і активних псевдоспогадів. Ця думка перегукується зі словами О. Шпенглера з «Занепаду Європи»: «Приблизно з 150 року до Р.Х. в сфері античного мистецтва почалася практика виготовлення копій із старих шедеврів, аж ніяк не тому, що ці останні хоч якось ще розумілися, а тому, що не вміли вже самостійно виробляти оригінали» [14, 209]. Для мистецтва забуття характерне створення перевертнів і двійників.

Ремейки та інші «вторинні тексти» кінця ХХ ст. як знаки граничної популярності тексту-оригіналу, певного скрученого «ярлика», найзагальнішого уявлення про сюжет, стали цими «хибними синонімами», які збіглися з принципами масової літератури, що вимагає системи засобів смислової адаптації, «перекладу» трансльованої інформації з мови високої культури на рівень повсякденного розуміння.

1. *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. – М.: «Искусство», 1963. 2. *Гундорова Т.* Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. 3. *Загидуллина М.* Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. – 2004. – №69. 4. *Золотоносов М.* Игра в классики // Московские новости. – 2002. – 3 октября. 5. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А.Усмановой. – Минск: Харвест, 1996. 6. *Лубочна література* // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. (автор-укладач Ю.І.Ковалів). – К.: Академія, 2007. – Т.1. 7. *Поліщук Я.* Фантазмаразми з Гоголем // Акцент. Альманах. – К.: Темпора, 2009. – Вип.1. 8. *Ремейк.* – Електронна версія: <http://ru.wikipedia.org/wiki/ремейк>. 9. *Слышкин Г.* От текста к символу: Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Akademia, 2000. 10. *Sobolczyk P.* Fingowane alegacje. O próbach powoływania patrona w dyskursach krytycznoliterackich wobec praktyki literackiej // Dyskursy krytyczne u ośrogu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem (red. D.Kozicka, T.Cielak-Sokołowski). – Kraków: Universitas, 2007. 11. *Установова А.* Повторение или различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. – 2004. – №69. 12. *Черняк М.* Массовая литература XX века. – М.: Флинта, 2007. 13. *Чхартишвили Г.* Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы // Литературная газета. – 1998. – №39. 14. *Шпенглер О.* Закат Европы. – М.: Искусство, 2002.