

На правах рукописи

ПАРХОМЕНКО ЯНА АЛЕКСАНДРОВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРИРОДА РЕМЕЙКА В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОГО ЭКРАННОГО ИСКУССТВА**

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле - и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Москва - 2011

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения
ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и
радиовещания»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Огнев
Константин Кириллович

Институт повышения квалификации работников телевидения и
радиовещания

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор

Звегинцева Ирина Анатольевна

Научно-исследовательский институт
киноискусства

кандидат искусствоведения, доцент

Кожина Людмила Александровна

Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова

Ведущая организация: Московский государственный университет
культуры и искусств

Защита состоится «10»ноября 2011г. в 13 часов на заседании
диссертационного совета Д.206.002.01 при ФГОУ ДПО «Институт
повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» по
адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГОУ ДПО
«Институт повышения квалификации работников телевидения и
радиовещания» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д.105, корп 2.

Автореферат диссертации размещен на сайте www.ipk.ru

Автореферат разослан «6»_октября 2011 года.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

С.Л. Уразова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Приступая к задаче определения основополагающих сущностных характеристик ремейка, следует отметить, что значимых работ о природе кино- и теле ремейка в отечественном киноведении на сегодняшний день явно недостаточно, хотя тема эта представляется чрезвычайно актуальной по ряду причин научного характера и предполагает обращение к обширной проблематике. Имеет смысл обозначить наиболее сущностные вопросы, возникающие при анализе функционально-смысловой природы ремейка: что заставляет авторов обратиться к ранее «реализованному» замыслу; какие художественные и внехудожественные (например, коммерческие) цели и задачи могут ставиться в этом случае; какие изменения претерпевают «исходные» сюжеты, каковы причины и художественные последствия этих изменений и типология ремейков; что собой представляет природа ремейка с точки зрения художественно-эстетического и культурологического подходов; каковы коммуникативные и социальные функции ремейка; каков характер воздействия расширяющегося производства ремейков на современные аудиовизуальные искусства и социокультурную ситуацию в целом. В самом общем представлении ремейк – это переделка, то есть повторное воплощение конкретного сюжета в рамках одного вида искусства. В данном случае – в кинематографе и художественно-игровом телевидении. Такая переделка может иметь совершенно различные функциональные и мотивационные причины при создании по сути нового экранного произведения. И эти причины коренным способом влияют на природу ремейка. Определив круг таких причин, можно выявить и то, какие художественные задачи ставили перед собой авторы ремейка, насколько обосновано и оправдано, в том или ином случае, обращение к «состоявшемуся» сюжету. На этой функционально-мотивационной основе можно определить, состоялся ли тот или иной ремейк как самостоятельное художественное событие или оказался беспомощным пересказом-переделкой. В качестве такой мотивационной основы создания ремейка редко выступает единственная причина. В большинстве случаев это некий комплекс мотивационных слагаемых, среди которых необходимо выделить причину доминантную, достаточную для обоснования художественной целесообразности создания ремейка.

В первую очередь следует оговорить особенности орфографии самого термина «ремейк». Основными сегодня признаны два варианта написания: «ремейк» и «римейк». Для данной диссертации был выбран вариант «РЕМЕЙК», поскольку он представляется наиболее частотным при употреблении в критических и исследовательских работах. Однако в тех цитатах, где авторы используют вариант «римейк», сохранена авторская орфография.

Степень разработанности научной проблемы. В советском и российском

киноведении природе ремейка не уделялось фактически никакого внимания, поскольку таковое явление практически отсутствовало на отечественных экранах. Однако в зарубежном киноведении эта проблематика рассматривалась достаточно последовательно, начиная с 1950-х годов. Среди наиболее интересных исследований следует назвать работы следующих авторов: А. Зангер (Anat Zanger), «Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley»; Р. Муан (Raphaëlle Moine), «Remakes: les films français à Hollywood»; Э. Хортон и С. Макдугла (Andrew Horton & Stuart Y. McDougal), «Play it again, Sam: retakes on remakes»; Я. Шпеккенбаха (Jan Speckenbach), «The Remake. A cinematic phenomenon. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre».

Существенный вклад в постановку проблемы ремейка внесли две малоизвестные и не переведенные на русский язык статьи А. Базена: «По поводу повторов» (A propos de reprises, в журнале Cahier du cinéma, № 5 за 1951) и «Переделано в США» (Remade in USA, в журнале Cahier du cinéma, №11 за 1952), а также отдельная глава «Перевод и воспроизведение» в книге М. Ямпольского «Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла».

Объект исследования – произведения мирового и отечественного кинематографа, а также телефильмы и телесериалы, сюжеты которых были неоднократно воплощены на экране.

Предмет исследования – природа ремейка, рассмотренная с художественной, социальной и коммуникативной сторон.

Цель диссертационного исследования – выявление, описание и анализ природы ремейка, рассмотренной с точки зрения ее основных значимых характеристик и свойств. В соответствии с научной целью были поставлены следующие задачи:

1. Провести контекстуальный и сопоставительный анализ современного состояния российских аудиовизуальных искусств за последние два десятилетия.
2. Установить культурные и социальные предпосылки тенденций, определяющих стремительное нарастание производства ремейков как в России, так и за рубежом.
3. Провести систематизацию терминов, в той или иной степени соотносимых с задачами воспроизведения художественных структур.
4. Выделить основные классификационные принципы, позволяющие систематизировать ремейки кино- и телепроизведений в соответствии с различными исследовательскими критериями.
5. Предложить развернутую типологию ремейков.

Область исследования представляет собой три тематических блока: жанровый отечественный и мировой кинематограф, авторский отечественный и мировой кинематограф, художественно-игровое отечественное и зарубежное телевидение.

Методологическая основа исследования. Многообразие исследовательских задач, актуальных для описания природы ремейка, предполагает комплексный подход. В качестве основных методов, используемых в

процессе анализа, следует выделить искусствоведческий, культурологический и системный. Методы, использованные только на определённых этапах исследования, имеют второстепенное значение и привлечены как вспомогательные: сравнительно-исторический, сопоставительный, функциональный, метод контекстуального и компонентного анализа, текстологический. Логика и структура изложения материала выстроены в соответствии с индуктивным методом (описание фактов, построение гипотезы и выведение обобщения) и методом интерпретации (последовательное осмысление и истолкование отдельных исследовательских моментов).

Теоретическая основа исследования. В связи с тем, что исследование природы ремейка предполагает многоаспектный и неоднозначный характер, теоретическая база также подразделяется на несколько блоков, каждый из которых привлекался в соответствии с определёнными исследовательскими задачами для выведения конкретных тезисов, обобщений и выводов.

Для рассмотрения ремейка в качестве особой кинематографической или телевизионной формы повторения конкретного сюжета, уже имевшего экранное воплощение, необходимо было выявить место ремейка в множественном ряду понятийных и категориальных терминов, позволяющих охарактеризовать конкретный механизм и специфику подобного повтора, таких как адаптация, интерпретация, репродукция, копия, воспроизведение, цитата, вариация, версия, репликация, импровизация и др.

Основанием для подобного понятийного осмысления послужили философские труды следующих отечественных мыслителей и исследователей: В. Соловьёва, Н. Бердяева, А. Лосева, И. Ильина, М. Бахтина, С. Аверинцева, В. Шестакова, П. Гуревича, П. Гершензона, А. Веселовского и других. Определённое значение для работы имели труды зарубежных философов и ученых: Аристотеля, А. Бергсона, А. Швейцера, Э. Тоффлера, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассета, Ж. Бодрийяра, Г. Гадамера, М. Маклюэна, Т. Адорно, Ж. Делеза, Ж. Батайя и др.

Существенное внимание было уделено структуралистским и постфрейдистским исследованиям К. Юнга, Э. Фромма, Г. Гартмана, Г. Марселя, Ю. Кристевой и др.

При рассмотрении ремейка в синхронном и диахронном культурных контекстах к исследованию были привлечены значимые труды зарубежных авторов по культурологии XX века: У. Эко, Д. Фрэзера, Р. Барт, М. Элиаде, К. Гирца, К. Манхейма, В. Беньямина, М. Мерло-Понти, К. Хьюбнера и др. Большое значение имели работы отечественных исследователей: М. Выготского, В. Проппа, М. Ямпольского, В. Кандинского, С. Лурье, Б. Успенского, А. Панченко, Ю. Лотмана, Н. Маньковской и др.

Большую роль в исследовании имели работы зарубежных, а также ведущих советских и российских киноведов, кинокритиков и исследователей телевидения: В. Шкловского, Ю. Тынянова, И. Вайсфельда, З. Кракауэра, М. Эпштейна, С. Юткевича, Л. Деллюка, Н. Хренова, Е. Добина, В. Руднева, О. Аронсона, Ю. Цивьяна, Н. Зоркой, К. Огнева, А. Плахова, Ю.

Буданцева, Л. Дмитриева, В. Егорова и многих других. Информационно-эмпирическая база исследования. Материалом для диссертационного исследования послужили наиболее интересные ремейк-ряды (оригинальные картины и их последующие ремейки), начиная с первых лет кинематографа, например, такие как: «Носферату – Симфония ужаса» (Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens, 1922) Ф. Мурнау и ремейк «Носферату – Призрак ночи» (Nosferatu: Phantom Der Nacht, 1978) В. Херцога. Однако особое внимание уделено фильмам-ремейкам двух последних десятилетий, вне зависимости от того, в каком году была произведена оригинальная картина: «Третья Мещанская» режиссера А. Роома, (1927) и ремейк П. Тодоровского «Ретро втроем» (1998); «Еще раз про любовь» (1968, реж. Г. Натансон) и ремейк «Небо. Самолет. Девушка» (2003, реж. В. Сторожева); фильм «Розыгрыш» (1976, реж. В. Меньшов) и одноименный ремейк (2008, реж. А. Кудиненко), «Забавные игры» (1997, Funny Games, реж. М. Ханеке) и одноименный авторский ремейк (2008, Funny Games, реж. М. Ханеке); «Настоящее мужество» (1969, True Grit, реж. Г.Хэтэуэй) и ремейк «Железная хватка» (2010, True Grit, реж. И. Коэн, Д. Коэн); картина «12 разгневанных мужчин» (1957, Twelve Angry Men, реж. С. Люмет) и ремейк «12» (2007, реж. Н. Михалков) и так далее.

Отдельно следует выделить ряды адаптированных сериалов: «Няня» (1993-1999, The Nanny, реж. Л. Шаллэт) и сериал-адаптация «Моя прекрасная няня» (2004-2009, реж. А.Кузнецов); теленовелла «Я – Бетти, дурнушка» (1999 – 2001, Yo Soy Betty La Fea) и ее российский адаптированный вариант «Не родись красивой» (2005-2006); «Женаты... с детьми» (1987-1997, Married... with Children) и российский сериал «Счастливы вместе» (2006 – наст. вр.) и др.

Для настоящего исследования существенное значение имели обзорные и критические статьи из отечественных журналов кинематографической и общесоциальной направленности, такие как «Искусство кино», «Эксперт», «Кинопроцесс», «Сеанс», «Коммерсантъ», «Новая газета» и др., а также статьи и данные с интернет-сайтов www.imdb.com, www.movieresearch.ru, www.kinozapiski.ru, www.kinopoisk.ru, www.kinomania.ru, www.cult-cinema.ru и др.

Гипотеза научного исследования. В диссертационном исследовании проанализирована ситуация, сложившаяся в современном отечественном кинопроцессе и на телевидении. Определены взаимосвязи между тенденцией нарастания в киноиндустрии интереса к производству ремейков оригинальных картин предыдущих лет и увеличением объема функций и задач, находящихся за рамками искусства – информационных, развлекательных, рекламных, идеологических и проч., – реализуемых в современном отечественном кинопроцессе и на телевидении в ущерб их художественно-эстетическим функциям, что приводит к очевидной девальвации кинематографа и телевидения как национальных и культурно значимых социальных структур.

Предложена развернутая типология ремейков, позволяющая системно

проследить культурологические причины и те социальные механизмы, которые приводят к их созданию с учетом позитивного и негативного влияния на современный кинематограф и производство телефильмов и телесериалов отечественного и мирового уровня.

Сформулированы основные существенные критерии, позволяющие целостно обрисовать художественно-эстетическую составляющую и внехудожественные функции природы ремейка.

Научная новизна исследования. В американском киноведении ремейку уделено достаточное внимание. Это связано с тем, что ремейк воспринимался как коммерчески привлекательная область индустрии экранных искусств. Для советского кино и телевидения подобное явление было нетипично, и появление ремейков на экранах носило случайный и произвольный характер, поэтому отечественные исследователи кино не обращались к этой проблеме. В постсоветском кинопространстве ситуация изменилась, и с конца 90-х годов XX века ремейки стали систематически появляться на отечественных кино- и телеэкранах. В сегодняшней отечественной кино- и телеиндустрии производство ремейков стремительно нарастает, что обуславливает потребность в структурировании исследовательского поля, в описании и анализе такого явления как ремейк.

Основные положения и результаты, выносимые на защиту:

1. Существенной проблемой, связанной с ремейком является отсутствие в киноведении систематизированного представления о разнообразии типов ремейков. В исследовании этот вопрос рассматривается с нескольких сторон. Предварительный обзор обращен на рассмотрение вариантов ремейков в отношении точности повторного воспроизведения сюжетной структуры оригинального фильма. Дальнейшая систематизация ремейков по функциональным типам позволила определить базовые основания, подводящие к осмыслению художественной природы ремейка.
2. В диссертации осуществлено теоретическое осмысление особенностей художественной природы ремейков. Выделены ее основные характеристики и свойства: интертекстуальные, синефильские, ностальгические, психоаналитические, мифологические.
3. Рассмотрена и обоснована особая специфика ремейка как своеобразная форма повторения известного сюжета, призванная закреплять в культуре и общественном сознании такие художественные, коммуникативные и социальные модели, которые оказываются наиболее значимыми для определенного национально-культурного пространства. В эпоху глобализации ремейк обретает особенный характер, позволяющий проводить агрессивную экспансию, тиражировать и эксплуатировать универсальные сюжетные формулы преимущественно во внехудожественных (информационных и социально-программирующих) целях, что оказывает существенное влияние на всю художественную структуру кинопроцесса, внедряя в нее смысловые и содержательные деформации. На современном игровом телевидении эти процессы носят тотальный характер, что фактически приводит к полной дискредитации такой базовой функции

телевидения, как культурная коммуникация.

4. Приведены обоснования двойственной культурной значимости расширяющегося производства ремейков в мировом и отечественном кинематографах и не телевидении. С одной стороны, ремейк оказывается чрезвычайно удобным инструментом для социального манипулирования, что особенно отчетливо проявляется в так называемых коммерческих ремейках и телесериальных адаптациях, провоцирующих социальное мифологизирование и мистифицирование зрительской аудитории. С другой стороны, он способствует осуществлению особых межкультурных и темпоральных (межпоколенческих) коммуникаций, игровому переосмыслению и пародированию кинематографических стереотипов, позволяя демифологизировать и десакрализировать конкретные культурные коды прошедших эпох и возвращать им художественно-эстетическую значимость и актуальность. Этот тип ремейка проявляется достаточно редко и преимущественно в авторском кинематографе последних лет.

5. Обоснованы причины расширения рецессивных (спад, замедление, отсутствие признаков поступательного развития) тенденций в современных отечественных экранных искусствах в течение последних полутора десятилетий (с конца 90-х по конец 2010-го года). Вскрытие процесса регрессивной динамики аудиовизуальных искусств позволяет сделать вывод, что подобное состояние российского кинематографа и игрового телевидения обусловлено как общим состоянием российской массмедийной культуры, так и механистичностью и недифференцированностью методов и подходов, целей и задач при перенесении моделей американского кинематографа и телевидения на российскую культурную почву, что привело к смешению и размыванию художественно-эстетических представлений у создателей кино- и телепроизведений и у зрительской аудитории.

6. В исследовании рассмотрен собственно коммерческий потенциал ремейка. Связанная с ним продюсерская привлекательность в российском кинопроцессе в отличие от американского носит случайный характер и не может определять основных причин для повторного использования того или иного киносюжета. На телевидении, напротив, очевидная тенденция к адаптации и заимствованию сериальных сюжетов в значительной степени вызвана стремлением к снижению продюсерских рисков.

Таким образом, природа ремейка за последние два десятилетия существенно изменила свои характеристики по отношению к предыдущим социокультурным периодам и обрела достаточно отчетливо выраженные противоречивые и зачастую парадоксальные свойства.

7. На основании проведенного исследования выведено развернутое определение ремейка в аудиовизуальной сфере.

Научно-теоретическая и практическая значимость работы. В исследовании выявлено несколько классификационных оснований, позволивших осмыслить природу ремейка с точки зрения её социально-детерминирующей функции и коммуникативных особенностей, а также с точки зрения её

художественной значимости. Материалы исследования использованы для написания научных статей. В результате сформулировано понятийное представление о художественной и внехудожественной природе ремейка. Материалы и выводы данной диссертации позволили выявить различные конкретные культурные основания, провоцирующие повторное использование знакомого сюжета в кинематографе и на телевидении. Поскольку данный процесс захватывает всё новые области кинопроцесса, например, авторский кинематограф (режиссеры П. Тодоровский, М. Ханеке, братья Коэны), а также является неотъемлемой частью современного телевидения, постольку все большее число кино- и телеработников (сценаристов, режиссеров и продюсеров) нуждается в системной и теоретически обобщенной информации, позволяющей им принять решения, максимально эффективные для достижения творческих и коммерческих задач. Также эта тема представляет интерес для финансовых структур, как государственных, так и частных, ввиду того, что перспективы развития кино- и телепроизводства существенно зависят от степени и глубины информированности в рассматриваемом вопросе при принятии решения о финансовой поддержке того или иного проекта, связанного с повторным использованием киносюжета. Особое значение имеет данная работа для образовательных структур, связанных с кино- и телепроизводством, так как она позволит сформировать у будущих кино- и телеработников грамотное и осмысленное отношение к таким культурным объектам, как ремейк; позволит им осуществлять творческий выбор на определенных теоретических основаниях. С этой целью имеет смысл в будущем разработать спецкурс по природе ремейка для студентов кино- и телеспециальностей, а не ограничиваться отдельными лекциями на курсах сценарного и режиссерского мастерства.

Апробация результатов исследования:

1. Основные положения диссертации представлены в двух статьях, которые вошли в издания, рекомендованные Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки РФ: «Гуманитарные науки в Сибири», «Театр, Кино, Музыка, Живопись».
2. В мае 2010 года был сделан доклад «Типология ремейка» на научной конференции «Трансформация телевизионных жанров», проведенной ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания».
3. В том же году работа «Типология ремейка» была опубликована отдельным изданием.
4. В 2011 году издательством ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» была опубликована брошюра «Современный российский кинематограф и игровое телевидение в контексте социокультурного процесса 1990-х – 2000-х гг.».
5. В этом же году в Институте повышения квалификации работников телевидения и радиовещания была издана монография «Художественная природа ремейка» в двух частях.

6. Результаты диссертационного исследования внедрены в текущий учебный процесс курса сценарного мастерства в качестве отдельных лекционных и семинарских занятий, а также в курсы «Теория кино- и теледраматургии» и «Жанры в кино и на телевидении», подготовленные для слушателей по специальностям «Сценарист и редактор телевидения», «Продюсер кино и телевидения», «Режиссер телефильма», «Телеоператор» и т.д.

7. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании кафедры сценарного мастерства и искусствоведения ФГОУ ДПО Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания.

Структура и содержание работы. Структура диссертации подчинена логике исследования с учетом поставленных научных проблем, направлена на реализацию его целей и задач. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, библиографии, фильмографии и приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность и значение темы исследования, новизна предложенной проблематики, рассматривается история постановки вопроса, степень научной разработанности предмета исследования, определяются информационные и теоретические основания, формулируются цели, задачи, методы исследования и его практическая значимость.

В первой главе «Ремейк как составляющая современного экранного искусства» дается характеристика современному кинематографу, телефильмам и телесериалам последних лет, вскрываются механизмы, приводящие к усилению тенденции производства ремейков, обосновываются возможные методы анализа природы ремейков.

В первом параграфе «Современный российский кинематограф и художественно-игровое телевидение в контексте культурного процесса конца 1990-х – начала 2000-х гг.» анализируется состояние аудиовизуальных искусств в этот период; вскрываются культурные и социальные причины негативных тенденций в кинопроцессе и на телевидении, а также обозначаются способы преодоления сложившейся ситуации. Современное состояние развития философской и культурологической мысли характеризуется переосмыслением и преодолением традиционных методов миропознания и мироописания. Это определяется все возрастающим динамизмом изменений в национальных культурах, нарастающим темпом интегрирования, формированием альтернативности функционирования и стремительным развитием информационных технологий: «Современные технологии настолько изменили облик культуры, что на смену традиционным формам приходит особый вид коммуникативного пространства, основанного на принципе гиперкоммуникации» .

В силу высокой технологичности кинематограф и телевидение способны крайне эффективно отображать все возрастающее многообразие и многозначность картины окружающего мира. Однако на современном этапе эти социально значимые для развития цивилизационных процессов

структуры почти не ориентированы на реализацию данных целей, поскольку именно художественно-эстетические задачи стремительно заменяются приемами социального манипулирования, тиражированием мировоззренческих стереотипов и социокультурных стандартов. Такая ограниченность большей части современной кинопродукции связана с утратой самобытных художественных ориентиров. Это привело к очевидному снижению интереса зрительской аудитории к отечественным экранным произведениям, а также к значительному идейному обеднению продуктов российских массмедиа.

Принципиальной задачей текущей ситуации представляется необходимость восстановления прерванной кинематографической традиции.

Общекультурная тенденция последних двух десятилетий связана с постмодернизмом. Основной задачей этого направления было отражение стремительно меняющей свой облик действительности с ее непостоянством, текучестью и многовариантностью. Стремясь переосмыслить всю художественную традицию и обнаружить в этом переосмыслении новые механизмы обобщения и формирования истинных представлений, постмодернистская модель мира во многом оперировала методологиями, наработанными в рамках традиционной, классической культуры, используя эти методы в искаженном или намеренно «испорченном» виде. Российский постмодернизм вырос на всеохватывающей потребности в демифологизации социалистического мифа.

Попытки производства картин с использованием американского образца не оправдали себя. Американский мировоззренческий кризис основан на переживании собственной вторичности, неподлинности, беспочвенности. В этом плане социокультурные усилия зарубежных творцов направлены на создание своего собственного подлинного мифа, тогда как российская ментальность чужда этим поискам, поскольку мифологические основания отечественного культурного ядра достаточно активны и продуктивны. Поэтому калькирование американского формата и переноса его на русскую почву выглядит плоско и неубедительно.

Первичный этап при возврате и переосмыслении собственных национальных культурных основ будет принадлежать тем кино- и телепроизведениям, которые будут в состоянии освободить художественное мышление авторов от спекулятивной заданности экранных произведений и от импортируемых канонов и концептов.

Художественный фильм представляет собой явление культуры, то есть явление, субъектно-объектная природа которого соотносится только с человеком. Фильм, даже посредственный, будучи своего рода исследованием, сосредоточен на этической и эстетической составляющих человеческого бытия. Это исследование производится посредством интуитивного, творческого создания некоторой образной системы, где задается некое ассоциативное поле, своеобразная модель, ориентированная на эмоциональное вчувствование и переживание. Современные массмедийные структуры сфокусированы на процессе манипулирования

массовым сознанием. Деформация художественных традиций сопровождается разрушением аксиологических критериев восприятия. Важной задачей в современном исследовании кинопроцесса оказывается умение реконструировать современную картину предпочтений и пристрастий общества.

Выработка собственных культурных моделей, парадигм и образцов оказывается одной из серьезнейших проблем современных кинематографа и телевидения. Но для формирования таких моделей необходим убедительный исторический фундамент, который отсылал бы к живой национальной памяти и допускал бы множественность художественных комментариев. Кинематограф 1990-х стремился обозначить себя как динамический документ эпохи, как особую форму мифа, активно репрезентируя паттерны (как стереотипные поведенческие модели и реакции) массового сознания. В 2000-х произошло отвлечение от подобных культурных функций и замещение их стремлением к однозначности и развлекательности. Без сопротивления подобным перспективам российская культура рискует лишиться самых эффективных инструментов для формирования национального самосознания.

Во втором параграфе «Ремейк как повтор и воспоминание» рассматривается базовая характеристика этого явления, лежащая в самой природе повторения и культурного воспоминания. Обращение к теме ремейка определяется суммой факторов. Прежде всего тем, что тенденция повторного использования теле- и киносюжетов набирает обороты в современной индустрии аудиовизуальной продукции, а также становятся очевидны определенные закономерности производства ремейков, и их уже нельзя рассматривать как некоторые спонтанные и случайные продукты в общем потоке теле- и кинопроизводства. Они представляют собой вполне определенную часть в этом потоке, которая нуждается в классификации, анализе и описании своих наиболее очевидных характеристик. Более того, можно подчеркнуть, что данная тенденция представляется отражением определенных особенностей современного кино- и телепроизводства, специфики современных зрительских предпочтений и современного состояния культуры в целом: «Если повторить за Ж.-Л. Годаром, что кино это память культуры, то римейк – ее своеобразное «дежа вю» ().

Переделка... бывшего некогда фильма становится как будто сполохом возвратной памяти, сквозь который время видит само себя. При этом прихотливая перспектива такого зрения рассматривается в духе вполне академической дисциплины...» .

В критической переоценке нуждается наиболее распространенный взгляд на ремейк как явление, обусловленное коммерческими целями и потребностями кинорынка. «Отражает ли он (римейк) кризис в драматургии, невозможность создать концепцию современности или, напротив, это своеобразная и плодотворная форма диалога с классикой, способ описания современности при помощи кода признанных классических, традиционных образов» .

Одна из первоначальных задач, которую необходимо поставить при попытке

проанализировать природу ремейка, это собственно определение самого термина, по возможности во всем многообразии его значений. Переводное значение заимствованного термина «ремейк» – переделка, то есть конкретное воплощение некоторого известного ранее содержания в новой форме, в новом продукте.

В классическом искусствоведении и литературоведении присутствовал термин «заимствованный сюжет», который применялся одинаково как к фольклорным и мифологическим сюжетам, так и к авторским. Процесс заимствования сюжетов присутствовал в искусстве со времен античности. Копирование и заимствование имело место на протяжении столетий. Эпоха модерна перевернула ценностные представления о природе искусства: искусством, с позиции модернизма, признавался только художественный продукт, обладающий характеристиками несомненной оригинальности и индивидуальности.

При составлении наиболее целостного и современного определения ремейка была выявлена специфика современных подходов к феномену повторения, описана и проанализирована эстетическая и художественная функции этого феномена, поскольку в данной работе основное внимание уделено проблемам экранных искусств. На основании проведенного анализа дается развернутое определение аудиовизуальному ремейку.

Ремейк представляет собой экранный продукт, в котором фабульные, сюжетные, стилевые или композиционные фрагменты можно соотнести по признакам сходства и подобия с одним или несколькими предшествующими кино- и телепроизведениями, их смысловыми и изобразительно-звуковыми структурами.

Во второй главе «Природа ремейка. Его характеристики и свойства» представлены основные варианты ремейка по степени точности его сюжетной соотнесенности, выстроена типология ремейка и проанализированы принципы социального манипулирования в процессе производства ремейков.

В первом параграфе «Ремейк и принципы заимствования сюжетов» рассмотрены наиболее значимые варианты ремейков по степени совпадения сюжетных структур и стилистических моделей фильма-оригинала и ремейка. Полный ремейк – крайняя степень сюжетного повтора. История кино знает незначительное число подобных ремейков. Подробный разбор данного вида ремейка осуществлен с помощью сопоставительного анализа картины М. Ханеке «Забавные игры» (1997) и одноименного ремейка, снятого им в 2007 году.

Точный ремейк является следующим по степени точности повтора. Сюда отнесены ремейки, где сюжет повторен во всех его формально-структурных элементах: жанр, тема, идея, композиция, включая второстепенные сюжетные линии, систему персонажей, центральный драматургический конфликт и состав событий. Точный ремейк может быть снят только в рамках определенного национального кинематографа. Он допускает осовременивание сюжета и его модернизацию. Однако перенесение сюжета

из одной культурной среды в другую существенно трансформирует сюжет. Точный ремейк невозможен при переносе сюжета из пространства авторского кинематографа в кинематограф жанровый, поскольку такое перенесение существенно меняет основную художественную задачу фильма и его основную идею. Пример такого вида: фильмы «Еще раз про любовь» Г. Натансона (1968) и «Небо. Самолет. Девушка» В. Сторожевой (2003), которые подробно проанализированы в этом параграфе.

Частичный ремейк характеризуется сохранением в повторном экранном воплощении основных жанровых характеристик, темы, идеи, системы персонажей, центрального драматургического конфликта и основного состава событий. Однако композиция этого ремейка может быть значительно изменена. Сюжет может быть существенно сокращен или, наоборот, обрести дополнительные сюжетными линиями; могут быть добавлены персонажи второго плана, более развернуто изображены взаимоотношения основных героев. Частичный ремейк допускает перенесение сюжета в другую культурную среду. Но, как и точный ремейк, он не предполагает повторного использования оригинального авторского сюжета в качестве основы для жанровой картины и наоборот.

В качестве примера здесь разбирается фильм П. Тодоровского «Ретро втроем» (1998), который представляет собой ремейк фильма «Третья Мещанская» А. Роома (1927).

Относительный ремейк предполагает внесение существенных изменений в повторный сюжет по отношению к первоначальному варианту. Может быть изменен жанр, тема и основная идея. Существенные отличия могут быть внесены в композицию, добавлены или убраны некоторые сюжетные элементы, частично изменен состав событий, исключая самые значимые сюжетные повороты и кульминационное событие. Сюжет может быть модернизирован, адаптирован, перенесен в другую культурную среду, перенесен из авторского кинематографа в жанровый и наоборот.

Примеров подобных ремейков чрезвычайно много, например, «Семь самураев» А. Куросавы (1954, *Shichinin no samurai*) и ремейк Дж. Стерджеса «Великолепная семерка» (1960, *The Magnificent Seven*) или ремейк Н. Михалкова «12» (2007) фильма С. Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957, *Twelve Angry Men*). Это самая обширная группа ремейков, поскольку в функциональном отношении она удовлетворяет художественным задачам режиссеров, решивших переосмыслить некоторую художественную модель, и продюсерским задачам, таким, как внедрение стереотипных сюжетных моделей в определенное культурно-национальное пространство или, наоборот, – заимствование сюжетов из других национальных кинематографов с целью более органичного введения их в собственную культурную среду.

Ремейк компонентный. Этот вариант ремейка отстоит от оригинала уже достаточно существенно. И установить сюжетное родство такого ремейка с его оригиналом бывает достаточно сложно. Заимствован может быть какой-то один или несколько сюжетных элементов – главный персонаж,

центральный драматургический конфликт, побочная, но яркая сюжетная линия. Но чаще всего этот вид ремейка используется для создания сиквелов, приквелов и т.д.

Компилированный ремейк создается на основе нескольких сюжетов. Он может представлять собой творчески переработанный ряд разных киносюжетов как, например, в японской картине «Сукияки Вестерн Джанго» режиссера Т. Миике (2007, *Sukiyaki Western Django*). Однако чаще это произвольный коллаж из нескольких третьесортных американских киносюжетов.

Следующие три варианта ремейка уже не являются полноценными ремейками, поскольку из оригинального фильма заимствуется один или несколько элементов его образно-художественной системы.

Ремейк-намек или вольный ремейк. При данном варианте повторяется только один из ключевых сюжетных элементов. Например, завязка или развязка.

Реже заимствуется художественное решение кульминационного эпизода. Чрезвычайно важно, чтобы этот сюжетный элемент был легко узнаваем. Ремейки этого вида часто используют находки авторского фильма для последующей эксплуатации их в жанровом кинематографе. С одной стороны, это положительная тенденция, поскольку втягивает талантливые художественные решения и приемы в широкий кинооборот, с другой, происходит стремительное заштамповывание этих приемов.

Ремейк-стиль – заимствует не сам сюжет, а художественную манеру, стиль или режиссерские приемы. Он чаще носит вторичный характер.

Ремейк-прием может представлять собой прямую цитату – вставку фрагмента из другого фильма; опосредованную цитату – кадр или сцену, переснятые в стиле нового произведения, но четко отсылающие зрителя к первоисточнику. Следует четко отличать ремейк-прием от ремейк-намёка. В ремейк-приеме заимствуется сцена или кадр из фильма-предшественника. Ремейк-намек заимствует сюжетный элемент, как правило, настолько неожиданный и захватывающий, что на его основе можно выстроить не один сюжет. Это принципиальное отличие этих двух видов.

Один из самых распространенных ремейк-приемов – музыкальные цитаты. Есть и другие ремейк-приемы, которые часто оказываются вторичными признаками постмодернистского ремейка. Такие приемы названы стилистическими отсылками. Присущи они чаще всего авторскому или архаусному кинематографу.

Псевдоремейк и ложный ремейк не обладают характеристиками ремейка, однако зачастую бывают к нему причислены. Псевдоремейк представляет собой пародию на общеизвестный киносюжет. Подобные картины нельзя называть ремейками, потому что жанр пародии изначально предполагает наличие первоисточника. Ложный ремейк – это фильм, который назван ремейком в маркетинговых целях, хотя таковым не является.

В заключение первого параграфа подчеркивается, что в результате анализа точности сюжетного совпадения оригинального кино- и телепроизведения и его ремейка как повторного экранного воплощения были

выделены следующие варианты ремейков: полный, точный, частичный, относительный, компонентный (сиквел, приквел, мидквел), компилированный, вольный ремейк или ремейк-намек, ремейк-стиль, ремейк-прием (прямая цитата, опосредованная цитата, музыкальная цитата, стилистическая отсылка), псевдоремейк и ложный ремейк.

Во втором параграфе «Типология ремейка» автор опирается на несколько ключевых моментов: на необходимость вычленения и определения основного контекстуального поля, генерирующего производство все большего числа ремейков; на выявление причин, мотивирующих повторное обращение к уже известному, воплощенному в кино- и телепроизведении сюжету; на разбор художественных методов, позволяющих по-новому переосмыслить сюжет.

Рассмотрение типологии начинается с описания технологического типа ремейка, который по отношению к сюжету оригинального фильма представляет собой наиболее точный ремейк. Его сюжет сохраняется во всех своих основных моментах. Ремейки этого типа чаще всего производятся с целью максимально точно пересоздать фильм с учетом современных технологических новаций или для решения иных сугубо производственных, а не художественных задач: ремейк немого фильма в звуке; ремейк черно-белого фильма в цвете; точная ремейк-версия на другом языке; ремейк фильма в 3D формате.

Следующий тип – форматный ремейк, который представляет собой новую, чаще всего расширенную версию оригинала и предполагает два производственных принципа: увеличение формата или уменьшение формата. Особое внимание уделяется типам ремейк-пересказ, ремейк-модернизация, ремейк-интерпретация. К типу ремейк-пересказ отнесены фильмы, в основу которых положен какой-либо фольклорный источник – миф, легенда, былина, сага. Самые распространенные жанры, в которых эти сюжеты реализуются, – мистический триллер, фэнтези, фильм ужасов. Существенное значение для отнесения того или иного ремейка именно к этому типу имеет принцип сохранения жанровых особенностей первоначальной фольклорной основы, ключевых композиционных моментов и стилистической манеры.

Ремейк-модернизация характеризуется перенесением действия в эпоху, современную авторам, то есть своеобразным омолаживанием сюжета. Как правило, это жанры лирической или ситуационной комедии и мелодрамы. Жанры комедии и мелодрамы наиболее органично втягивают в себя признаки времени, разговорные и поведенческие стереотипы определенного народа, страны, местности и особенности исторического периода. Лучшие образцы этих жанров всегда акцентируют внимание на вневременных духовных ценностях и непреходящих истинах.

Ремейк-интерпретация представляет собой фактически полную типологическую противоположность предыдущему типу. Если для ремейка-модернизации важна сюжетная схема вне привязки к временным, национальным и пространственным деталям, то в ремейк-интерпретации на первый план выходит именно исторический момент, его специфика и

событийная значимость для людей нынешнего поколения. Основные жанры для этого типа – историческая, военная, политическая драма, шпионские, революционные, приключенческие картины и вестерны. Историческая достоверность происходящего на экране значительно менее важна, чем идеологическая направленность и политические установки, которые и определяют характер трактовки того или иного исторического момента, декодируя и интерпретируя его в жестком соответствии с ценностными ожиданиями как исторического момента в целом, так и внутренних этических установок авторов ремейка.

Следующий тип ремейка – переводной ремейк, который легко определить по основному признаку – сюжет, заимствованный из фильма-оригинала, пересаживается на иную культурную почву. Американские кинематографисты часто переснимают удачные или даже прошедшие почти незаметными киноленты европейских и азиатских национальных кинематографий: «Американская модель, созданная в Голливуде... постоянно совершенствовалась, и поэтому именно в американском кино родился жанр «ремейка», когда популярный сюжет переносился в иные жанровые традиции...» .

Отдельную категорию представляет собой, так называемый, адаптированный телесериал (телесага, теленовелла, мыльная опера). В этом случае основания для создания переводного ремейка-сериала сугубо прагматические – коммерческие и технологические. Сериалы, имеющие высокие рейтинги в других странах, часто адаптируют, перенося место действия в другую страну, например, в Россию. Большинство адаптированных телесериалов – это мелодрамы и ситкомы.

Далее был подробно проанализирован тип ремейк-экранизации. Вопрос повторной экранизации рассматривается, во-первых, по отношению данного кинопроизведения к исходному литературному тексту, а во-вторых, по отношению к предшествующему или предшествующим кинофильмам. Важно определить, в каких случаях фильм, отсылающий к литературной основе и имеющий предшествующие экранизации этого же произведения, следует считать повторной самостоятельной экранизацией, а в каких – ремейком-экранизацией. Когда в основе кино- или телепостановки лежит классическое произведение, имеющее самостоятельное литературное обращение, важны следующие признаки. Если последующая экранизация соотносится со сценарными решениями предыдущего кино- или телефильма, а не с литературной основой, имеет смысл говорить о ремейк-экранизации; если же авторы следуют за литературным текстом, то это повторная самостоятельная экранизация. В случае если последующая экранизация стремится сохранить образную систему, художественную манеру и стилистическое решение картины-предшественницы, это указывает на ремейк-экранизацию. Третий признак напрямую связан с первыми двумя: более поздняя постановка должна быть решена в тех же жанровых традициях, в каких и фильм-оригинал. И тогда можно говорить о том, что это ремейк-экранизация. В случае существенных изменений жанровых

характеристик это будет уже самостоятельная экранизация.

Когда в основе оригинальной картины лежит литературный текст, фактически вышедший из литературного обращения, ситуация иная.

Например, большинство голливудских фильмов сняты по какому-либо роману, многие из которых не были известны широкой публике и писались с прицелом на кино- или телепроизводство. Такая беллетристика, будучи, по сути, литературой одного десятилетия, фабульной, основанной на интриге и аванюре, а не на психологизме и философской проблематике, более всего подходит для кино- и телеадаптаций. Если фильм-оригинал имеет литературную основу этого типа, то ремейки будут отсылать уже к нему, а не к литературному источнику.

Ремейк, созданный с разрешения авторов и правообладателей фильма (сериала) – оригинала и с последующим признанием авторства повторной постановки, представляет собой авторизованный ремейк. Этот легализованный, узаконенный способ заимствования чужого кино- или телесюжета, осуществляемый на договорных основаниях, на сегодняшний день является самым приемлемым и цивилизованным вариантом производства ремейков.

Естественно, в зависимости от авторской мотивации сюжетного заимствования тот или иной ремейк будет подпадать под один или несколько вышеописанных типов.

Очень важный тип ремейка – постмодернистский. Он более остальных находится в фокусе внимания кинокритиков и киноведов. Причина тому – агрессивное низвержение в подобных картинах традиционных норм, стереотипов, образцов и пристрастий целых поколений. В литературоведении уже устоялся термин «п-ремейк». Все его структурные элементы подвергаются деформации, преувеличенной иронизации, травестированию (переделка художественного произведения, с целью придания ему какого-либо нового вида, неожиданной формы или искаженного содержания) или искажению вплоть до полного обесмысливания и абсурда. Смыслы обретают почти противоположные значения. Эти приемы используются как часть некоей текстуальной игры. В кино- и телеиндустрии ситуация несколько иная. Автор п-ремейка обращается чаще к предыдущей постановке, чем к литературному произведению. Здесь п-ремейк отсылает не к киноклассике, а к легко узнаваемым или имевшим бурный успех в прокате культовым произведениям. Причина этого кроется в том, что кинематографические модели канонизируются быстрее, чем литературные. На телевидении этот процесс протекает еще более стремительно. Разрушение канонов, отказ или переосмысление традиций в кино и на телевидении происходят тоже очень быстро. В постмодернистском кинематографе выделены следующие варианты п-ремейка: п-ремейк-пародия, п-ремейк-контаминация или смешанный ремейк, п-ремейк-цитата, п-ремейк-сиквел, п-ремейк-приквел, п-ремейк-намек. Однако, не все фильмы-пародии, сиквелы и приквелы относятся к п-ремейкам.

Тип ремейк-пародии носит подражательный характер. Он основан на

антиэстетических приемах стёба, глумления, китча или треша.

Типы ремейк-сиквел, ремейк-приквел – это условные ремейк-вариации, где заимствуются некоторые, чаще главные персонажи, и имеет место отсылка к ранее происшедшим или ожидаемым впереди обстоятельствам.

Отдельно выделен анимационный ремейк – такой тип ремейка, когда кино-теле- или мультипликационный сюжет переснимается в качестве анимационного короткометражного, полнометражного фильма или анимационного сериала. Существует и противоположный процесс, когда анимационный фильм-оригинал кладется в основу кино- или телеремейка. Наконец, последний тип, любительский ремейк представляет собой стремительно набирающую обороты новую культмассовую тенденцию. Это любительские видеофильмы, которые выкладываются на таких интернет-ресурсах, как youtube.ru, rutube.ru и проч. Движение «пересъемщиков» (англ. sweded movies) разворачивается очень стремительно, то есть кинематограф обрывает фольклорными и анонимными формами существования. Этот феномен требует серьезных социологических и культурологических исследований. Вариант этого типа – ремейк паразитирующий. Например, скандальная киностудия The Asylum последние двадцать лет массово переснимает голливудские блокбастеры, производя их кустарные аналоги. В заключение второго параграфа подчеркивается, что искусство обязательно основывается на художественных традициях, то есть построено на повторениях и повторениях повторений. Повторение – не признак истощенности, а признак преемственности. Но преемственность только тогда может быть признана имеющей художественную природу, когда авторы четко осознают, к какому из ранее воплощенных сюжетов и с какой целью они обращаются, вступая, таким образом, в межкультурный диалог и формируя художественную интертекстуальность.

В заключении диссертационного исследования делаются наиболее существенные обобщения, подводятся основные итоги исследования и формулируются окончательные выводы о природе ремейка в современном кинопроцессе и на игровом телевидении.

Настоящее произведение искусства всегда представляет собой «открытое произведение», то есть многозначность и емкость его содержания, его смысловая многоуровневость разворачивается во времени, освобождаясь от первоначальных смысловых структур и обретая новые, ранее не проявленные, но присутствовавшие в этом произведении в свернутой, имплицитной, нерасшифрованной форме. Именно этот признак позволяет отличить литературу от беллетристики, авторское кино от жанрового – наличие самопорождающего смыслового поля. Современная культура нуждается именно в таких, максимально открытых во времени и пространстве произведениях искусства, которые позволяют современному человеку в момент взаимодействия с таким произведением осуществлять некий выбор, а именно моделировать собственный внутренний мир, развивать собственное мировоззрение.

В значимой степени это относится к кинематографу и телевидению.

Современное телевидение оказалось вместилищем для реализации технологий системного мировоззренческого терроризма и производства глобалистских культурных универсалий. Эти технологии в свою очередь формируются методом адаптированного повтора, то есть такого, в котором отсутствует возможность альтернативного прочтения предлагаемого сообщения. Оно должно быть предельно лаконичным, однозначным и не допускающим никаких интерпретаций. То есть оно должно быть полностью противоположно произведению искусства. И ремейк-производство подходит для этого как нельзя лучше. Однако природа ремейка многогранна и может быть использована с целью создания достойных произведений искусства, преимущественно в тех случаях, когда авторы оказываются способны освободиться от механистического воспроизведения тривиальных сюжетных моделей и имитации творческого процесса.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:

1. Пархоменко Я.А. Советская власть и кино (1917-1919) // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. №2. С. 48–52. – 0,5 п. л. Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий ВАК.
2. Пархоменко Я.А. Современный российский кинематограф в контексте культурного процесса конца 1990 – начала 2000-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. №1. С. 145–159. – 0,6 п. л. Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий ВАК.
3. Пархоменко Я.А. Типология ремейка. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 42 с. – 1,9 п. л.
4. Пархоменко Я.А. Современный российский кинематограф и игровое телевидение в контексте социокультурного процесса 1990-х – 2000-х гг. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 50 с. – 2,4 п. л.
5. Пархоменко Я.А. Художественная природа ремейка. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 180 с. – 11, 2 п. л.

Общий объем публикаций 16,6 печатных лист