

Федеральное государственное образовательное учреждение
ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ
ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ

Я.А. ПАРХОМЕНКО

ТИПОЛОГИЯ РИМЕЙКА

Москва 2010

Приступая к задаче выявить хотя бы в некоторой степени художественные основания римейка, следует отметить, что значимых работ о природе кино- и телеримейка в отечественном киноведении на сегодняшний день нет, хотя тема эта представляется чрезвычайно интересной по целому ряду причин. Имеет смысл перечислить самые актуальные вопросы, возникающие при анализе функционально-смысловой природы римейка:

- что заставляет авторов обратиться к уже реализованному замыслу;
- какие художественные цели и задачи ставятся в этом случае;
- какие изменения претерпевают «исходные» сюжеты, причины и художественные последствия этих изменений;
- какова типология римейков;
- какова природа римейка художественного игрового фильма с точки зрения эстетического и культурологического подходов.

В самом базовом представлении римейк – это переделка, то есть повторное воплощение некоторого сюжета в рамках одного и того же вида искусства. В данном случае в кинематографе и художественно-игровом телевидении. Однако это повторное воплощение в своем основании может иметь совершенно различные функциональные и мотивационные причины. И эти причины коренным способом влияют на природу «переделки». Определив по возможности весь круг таких причин, можно сделать вывод, какие художественные задачи преследовались авторами римейка, насколько обосновано и оправдано в каждом отдельном случае обращение к «состоявшемуся» сюжету. Опираясь на эту функционально-мотивационную основу, можно сделать вывод, состоялся ли тот или иной римейк как самостоятельное художественное событие или оказался беспомощным пересказом-переделкой. Это с одной стороны. С другой, вряд ли возможно найти достаточное количество римейков, в качестве мотивационной основы создания которых выступила единственная причина. В

большинстве случаев это будет некий комплекс мотивационных слагаемых, среди которых необходимо выделить доминантную причину, которая и окажется способной обосновать художественную целесообразность создания римейка.

Следует заметить, что поскольку предлагаемая типология является первым «пробным шаром», то некоторые определения и формулировки могут оказаться не вполне удачными и потребовать дальнейшего уточнения.

Типология выстроена с учетом соотнесения всех структурных особенностей фильма-оригинала и римейка.

I. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ РИМЕЙК

В отношении оригинального фильма представляет собой наиболее точный или абсолютный римейк. Его сюжет сохраняется во всех своих основных моментах:

- тема;
- композиция, состав и последовательность событий (количество сцен и эпизодов);
- место действия;
- состав и имена персонажей (за исключением эпизодических и массовки);
- относительная длительность экранного времени.

Сохраняются также основные художественные принципы:

- жанр;
- основной принцип художественного воплощения – реалистический, натуралистический, романтический, условно-театрализованный и т.д.;
- стилистическая манера – модернистская, экспрессионистская, готическая, психоделическая и проч.

Римейки 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.

Основные варианты

Римейк немого фильма в звуке

Подобные попытки имели место в 30-х годах преимущественно в Голливуде («Пленник Зенды», *The Prisoner of Zenda*, 1937 и 1952) и, как правило, были посредственны в художественном отношении. В первую очередь потому, что художественные модели немого кинематографа категорически не пригодны для «автоматического» озвучания. Собственно поэтому большинство режиссеров так или иначе перерабатывали сюжет, стремясь сохранить его художественную целостность.

Римейк черно-белого фильма в цвете

Здесь, по сути, имеет место даже не римейк, а ремастеринг, то есть технологическая обработка черно-белого оригинального фильма с целью придать ему более современное звучание и тем самым вызвать интерес у молодежной аудитории, не готовой воспринимать технически «устаревшую» киноклассику («Семнадцать мгновений весны»).

Точная римейк-версия на другом языке

Когда технологии дубляжа были еще крайне несовершенны, а субтитрование воспринималось как технологический архаизм, фильмы иногда переснимались с теми же актерами, но играющими на чужом (и зачастую совершенно им незнакомом) языке, например, американские комики Стен Лорел и Оливер Харди в фильмах «Полночный призрак» (*Der Spuk um Mitternacht*, 1930) и «Рвачи» (*Les Carottiers*, 1931). Иногда в главных ролях снимали актеров, специально приглашенных из страны, для которой делался перевод. Так, в фильме «Большой дом» (*The Big House*, 1930) в

оригинальной версии главного героя играл Честер Моррис, в испаноязычной (*El Presidio*, 1930) – Хуан де Ланда, во франкоязычной (*Révolte dans la prison*, 1931) – Шарль Буайе.

Некоторые студии создавали версии фильмов на 15 (!) языках. И тот, и другой варианты «переводческого» римейка не были успешными, и скоро студиям пришлось от них отказаться.

Римейк фильма в 3D формате

Эта современная тенденция еще только набирает обороты. В июне 2009 года Джеймс Камерон заявил в кинопрессе о своих намерениях переснять в 3D формате фильм «Титаник».

Итак, мотивационные причины технологического римейка очевидны. Они заключаются в стремлении продлить экранную жизнь фильму, успешно зарекомендовавшему себя у зрительской аудитории, что обосновано представляется коммерчески выгодным. При этом важно отметить, что технологические римейки **никогда** не достигают той художественной значимости, которой обладали оригиналы. И тому есть весомые причины. Авторы фильма стремятся максимально точно сохранить его структуру, но при этом радикально изменить один (или несколько) художественно-технических принципов – звук, цветность, язык персонажей или объемность изображения. Каждый из этих приемов привносит в художественную модель римейка огромное количество эстетико-смысловых коннотаций, которые в большинстве случаев никак не могут быть «предвидены» авторами. Но, казалось бы, расширение смыслового поля не должно повредить кинопроизведению, однако это не так, поскольку внесение новых коннотативных значений неизбежно снимает, устраняет, нивелирует предыдущие, то есть те, которые проявлялись в оригинальном кинофильме в жесткой связи с художественными задачами.

Таким образом, в почти идентичной художественной структуре происходит спонтанное замещение значимых, зачастую искомым, коннотаций на случайные, по большей части неорганичные художественной природе того или иного оригинального произведения. Значит, первое негативное следствие «технологической переделки» – искажение коннотативных значений римейка по отношению к оригиналу.

Когда автор или авторы задумывают создание некоего фильма, они изначально представляют его в рамках тех или иных технических возможностей и что важно – внутри определяемой этими возможностями эстетики, так или иначе охватывая внутренним взором все художественно-эстетическое пространство, современное моменту создания. Что и формирует целостную художественную систему, организованную в четкой (но не всегда очевидной) взаимосвязи с определенной темпо-ритмической моделью или структурой. «Перевод» сюжета на новый киноязык (звук, цвет, объем) неизбежно деформирует эту модель, а зачастую полностью разрушает художественный хронотоп оригинала, не предлагая и не вырабатывая сколько-нибудь достойной замены.

Художественный хронотоп настолько же значим для любого кинопроизведения, насколько способ передачи светотени существенен для живописного стиля, однако если художники обучаются работать со светотенью с первых же шагов, то для большинства создателей кинопроизведений художественный хронотоп предстает некоей условной абстракцией, равноудаленной от любых художественных поисков и интересующей исключительно профессионального кинокритика. Именно хронотоп организует как сюжет, так и всю структуру кинофильма в определенное **целостное** эстетико-смысловое сооружение. В рассматриваемом же случае авторы озабочены в основном вопросами технического переноса этого сооружения на новый технологический фундамент, и в

итоге у здания сносит крышу, а зритель получает вместо художественного произведения очередной киноказус.

Надо сказать, что избыток технологических римейков у нас не наблюдалось. Отчасти в связи с цензурно-идеологическими требованиями и установками, жестко регламентировавшими кинопроизводство на всех его этапах в советскую эпоху, отчасти ввиду очевидной экономической несостоятельности российского кинематографа как промышленной отрасли (особенно в последние десятилетия). Но коренная причина (для производства римейков любого типа) кроется все-таки в слабости жанрового кинематографа, который и раньше не поражал воображение разнообразием – драма (производственная, социальная, психологическая, любовная, историческая и т.д), комедия, военный фильм (тематический субжанр драмы), музыкальный фильм, детское кино – вот, пожалуй, и весь недлинный перечень. Такие жанры, как боевик («Пираты XX века», 1980), фантастика («Через тернии к звездам», 1981), мюзикл («Вольный ветер», 1983) были редкими, но очень желанными гостями на советских киноэкранах. А в постсоветском кинематографе жанровый ассортимент и вовсе свелся к двум позициям. Все та же драма (преимущественно любовная и психологическая) и постсоветский боевик – унылая и неудобоваримая смесь криминально-гангстерской драмы с нуар-стилистикой и стереотипными детективными вкраплениями.

II. ФОРМАТНЫЙ РИМЕЙК

Представляет собой новую, как правило, расширенную версию оригинала. Здесь речь не идет о структурном совпадении или даже сходстве, поскольку авторы изначально ставят себе целью снять знакомый сюжет большим (или меньшим) хронометражем, что неизбежно предполагает изменение количества сцен и эпизодов, а зачастую и сюжетных линий.

Форматный римейк предполагает два принципиальных производственных принципа.

Первый принцип – увеличение формата

Основные варианты

Короткометражный оригинальный кино- или телефильм – полнометражный римейк. Например, «Полет красного шара» (Le Voyage du ballon rouge, 2007) режиссера Хоу Сяо-сеньи представляет собой римейк короткометражки «Красный шар» (The Red Balloon, 1956) Альбера Ламориса.

Иногда римейки такого типа снимаются тем же автором при стремлении расширить тематическое поле фильма. Например, короткометражка «Кофе и сигареты» (Coffee and cigarettes, 1986) и полнометражная картина «Кофе и сигареты» (Coffee and cigarettes, 2003) Джима Джармуша.

Полнометражный фильм – двухсерийный римейк. Например, «Зелёный фургон» (1983) Александра Павловского представляет собой двухсерийный римейк одноименного советского фильма режиссера Генриха Габая (1960).

Одно- или двухсерийный кино- или телефильм – многосерийный телеримейк: «Адмирал» широкоформатный кинофильм (2008) и «Адмирал» 10-серийный телефильм (2009) Андрея Кравчука. А также в скором времени выходящий на телеэкран телесериал «Дьявол носит Prada» (The Devil Wears Prada) – римейк одноименной прокатной картины 2006 года (реж. Д. Фрэнкел) и т.д.

Необходимо подчеркнуть, что многосерийный художественный фильм в вещательной сетке часто называют сериалом, хотя по своей содержательно-формальной структуре он отличается от сериала рядом признаков:

1. Многосерийный телефильм состоит из ограниченного числа серий, обычно от 4-х до 20-ти («Дело о мертвых душах»); телесериал насчитывает более сотни («Петербургские тайны»), так называемые мыльные оперы даже тысячи серий («Молодые и дерзкие», The Young and the Restless, 9270 серий на конец ноября 2009 года, идет с 1973 года).

2. Многосерийная картина может иметь части, например, «Зимняя вишня», «Зимняя вишня-1», «Зимняя вишня-2» и не предполагает так называемых сезонов, на которые делится сериал, особенно когда его продолжительность более 50 серий («Моя прекрасная няня» – 7 сезонов, 173 серии).

3. Многосерийный фильм демонстрируется подряд одну или более недель, поскольку этого требует целостность его художественной структуры; телесериал часто транслируется с большими временными перерывами, необходимыми для подготовки в производство очередного «сезона» (перерыв между шестым и седьмым сезонами телесериала «Моя прекрасная няня» составил два года – с ноября 2006 по ноябрь 2008 года).

4. Многосерийный телефильм имеет законченный сквозной сюжет, четкую структуру, композиционно близкую полнометражной картине, ограниченное число сюжетных линий и персонажей и отличается напряженным ритмом развития сюжета. Телесериал характеризуется аморфно-диффузной структурой, предполагающей спонтанно-ситуативное появление того или иного персонажа или сюжетной линии, скетчевую форму отдельной серии, внутренне ослабленную сюжетную интригу, сопровождающуюся большим числом случайностей, нелепостей и недоразумений.

5. Наконец, главное: художественно-эстетическое наполнение в многосерийной ленте преобладает над ситуативно-событийной мотивацией содержания в телесериале.

Выделение основных категориальных различий многосерийного телефильма и сериала необходимо для понимания механизмов работы с сюжетом при переводе его в существенно больший формат. Так, если производство многосерийного римейка на основе одно-двухсерийной полнометражной картины не только возможно, но и достаточно перспективно («А зори здесь тихие», 1972 и 2005, «Адмирал», 2008 и 2009), то производство римейка-телесериала на той же основе крайне затруднено по причине качественно различных драматургических принципов построения сюжета полнометражной картины и телесериала.

Композиционная специфика телесериала такова, что по структуре, способу разворачивания сюжета, художественной манере и языку телесериал ближе к эпическому произведению, чем к драматическому. Несмотря на то, что каждая серия имеет драматургический каркас, он оказывается значительно менее значим в сравнении с анекдотичностью, импровизационной непосредственностью и бытовой афористичностью сериальных диалогов. Именно отсутствие глубоких мотивационных оснований в характерах и поступках персонажей делает их, с одной стороны, привлекательными для телезрителей, а с другой, создает почти непреодолимые трудности при попытке перевести сюжет полнометражного фильма на язык и формат телесериала. Тем не менее американским телевидением (телеканал ABC) такая попытка предпринята, в ноябре 2009 года был выпущен телесериал V (Visitors), являющийся римейком четырехсерийной телекартины V (Victory) 1984 года.

В случаях, когда форматный римейк производится непосредственно вслед за созданием фильма-оригинала, имеет смысл говорить о кино- или телеверсии, поскольку в ее производстве обращается прежде отснятый пленочный или видеоматериал, который монтируется и озвучивается иными способами, более соответствующими новым художественным задачам. Однако можно оставить за кино- и телеверсией статус

форматного римейка, поскольку сюжет подвергается существенной трансформации, что зачастую приводит к довольно неожиданным художественным результатам, как это произошло с кинокартиной и телефильмом «Адмирал».

Второй принцип – уменьшение формата

Единственный на сегодняшний день вариант – **многосерийный телевизионный оригинальный фильм или телесериал (мыльная опера) кладется в основу полнометражного римейка**. Например: сериал «Мстители» (The Avengers, 1961-1969, 161 серия), один из сезонов которого лег в основу фильма «Мстители» 1998 года; «Секретные материалы» (The X-Files, телесериал, 9 сезонов, 1993-2002) имеет два полнометражных фильма-римейка – «Секретные материалы: Борьба за будущее» (The X Files: Fight the Future, 1998) сюжетно соотносится с событиями 5-6 сезонов и «Секретные материалы: Хочу верить» (The X Files: I Want to Believe, 2008) сюжетно не соотносится с событиями в сериале, а представляет собой полнометражный сиквел сериала. Любопытно, что бурно встреченный зрителями полнометражный фильм «Секс в большом городе», анонсированный как римейк культового телесериала, на самом деле таковым вовсе не является, а представляет собой полнометражный сиквел сериала, как и второй полнометражный фильм «Секретных материалов».

Итак, самый очевидный случай форматного римейка, когда создатели фильма тут же по горячим следам выпускают его расширенную телеверсию, если первоначальный вариант был снят в формате полнометражного фильма (например, кинофильм и многосерийный телефильм «Адмирал»), или сокращенную киноверсию, если первоначальный вариант был сериальным (например, сериал и кинофильм «Турецкий гамбит»). В коммерческом отношении это беспроигрышный ход – успех

первоначальной версии позволяет ожидать значительный зрительский интерес к римейку.

Здесь нужно ввести категориальное различие между версией и римейком фильма. О кино- и телеверсии имеет смысл говорить, когда основное структурное ядро первоначального варианта сохранено, что имеет непосредственное отношение и к количеству экранного времени. То есть версией может стать телефильм с аналогичным хронометражем. В том случае, когда хронометраж существенно изменен, изменена будет и сама структура кино- или телепроизведения. И тогда будет иметь смысл говорить уже о римейке. В некоторых случаях (фильм «Адмирал») авторы сразу заявили о создании телевизионного 10-серийного римейка, в котором не только более полно и детально разворачиваются существующие сюжетные линии, добавляются новые, но и найден совершенно иной финал. То есть римейк, существенно меняя свою структуру, приходит к новой идее, которая находит концентрированное выражение в новом финале. Уплотнение или растягивание сюжета, усечение или добавление деталей и событий неизбежно трансформируют хронотоп произведения и меняют темпо-ритм киноповествования — основные составляющие художественной структуры. Перенесение в римейк основных сюжетных узлов и первоначальной композиции фильма-оригинала отнюдь не всегда способствует сохранению художественной выразительности. Продюсеры «Адмирала», видимо, отдавали себе в этом отчет, приглашая разных сценаристов для кинокартины и многосерийного телефильма.

Существует ли какой-либо дополнительный критерий отбора «подходящей кандидатуры» для запланированного создания форматного римейка?

Форматный римейк оказывается одинаково генеративен как для авторского (штучного, фестивального) кино, так и для жанрового

(мейнстрима, коммерческого) кинематографа, и для игрового телевидения, поэтому упомянутый выше коммерческий принцип отбора нельзя считать исчерпывающим. Тогда возникает вопрос, чем могут руководствоваться производители липкой сериальной паутины, кино- и телефильмов всех видов, решаясь на создание форматных сериалов, если этот тип римейков оказывается столь разноплановым, что ни коммерческий успех, ни художественная значимость оригинала не могут выступать самодостаточными критериями.

III. РИМЕЙК-ПЕРЕСКАЗ

К этому типу римейков отнесены фильмы, в основу сюжета которых положен какой-либо фольклорный источник – миф, легенда, былина, сага, предание и т.д. Наиболее популярные в кинематографе мифологические и легендарные персонажи, такие как Дракула (румынская легенда о князе Владе Тепеше), Доктор Фауст (германская легенда об ученом-чернокнижнике 15-16 вв), Голем (древнееврейская легенда об оживленном глиняном человеке), а также германский эпос 13 века «Песнь о нибелунгах», цикл британских легенд 12 века о короле Артуре и т.д. Самые распространенные жанры, в которых эти сюжеты реализуются, – **мистический триллер, фэнтези, фильм-ужасов**. Популярность их персонажей колоссальна, переделки сюжетов следуют одна за другой, цель же у создателей фильма одна: пересказать как можно ярче архетипическую историю, которая уже не первое столетие завораживает умы читателей и зрителей. Среди самых известных произведений и их римейков можно назвать следующие: «Носферату – Симфония ужаса» (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens, 1922) Фридриха Мурнау и римейк «Носферату – Призрак ночи» (Nosferatu: Phantom Der Nacht, 1978) Вернона Херцога; «Голем» (Der Golem, 1915) Хенрика Галеена и фильм-римейк «Голем» (Le

Golem, 1936) Жюльена Дювивье; «Нибелунги» (Die Nibelungen, 1924) Фрица Ланга и «Нибелунги» (Die Nibelungen, 1966-1967) Харальда Райнла; «Фауст» (Faust – Eine deutsche Volkssage, 1926) Фридриха Мурнау и «Доктор Фауст» (Doctor Faustus, 1968) Ричарда Бартонна.

Существенное значение для отнесения того или иного римейка именно к этому типу имеет принцип сохранения жанровых особенностей первоначальной фольклорной основы, ключевых композиционных моментов и стилистической манеры. Поэтому такие фильмы, как «Урок Фауста» Яна Шванкмайера (Lekse Faust, 1994) или «Фауст: Князь тьмы» (Faust: Love of the Damned, 2001) Брайана Юзны, нельзя считать римейками ни по отношению к фильмам Мурнау и Бартонна, ни по отношению друг к другу, поскольку они решены в самостоятельной авторской манере. Первый представляет собой философскую притчу, созданную методом виртуозного смешения приемов игрового кинематографа, театра марионеток и анимации и не менее виртуозного переплетения легенды о докторе Фаусте с легендой о Големе; второй является собой фильм ужасов поджанра сплэттер. Однако и в том, и в другом случае мифологический сюжет оказывается вторичным по отношению к основным художественным задачам авторов (идея неизбежности жизненной утраты у Я.Шванкмайера и идея приумножения вины в акте возмездия у Б. Юзны). Сюжет мифа скорее служит здесь неким контуром, фабульной основой, в то время как римейк-пересказ на первый план выдвигает именно сюжет во всей сложности взаимоотношений его персонажей, в его четкой связи с историческим контекстом и вневременной значимостью этих взаимосвязей. Важность подобных сюжетов заключается в их очевидной задаче рассказать о борьбе Добра со Злом, о многоликости Зла и необоримости Добра. И этим целям замечательно служат мифологические и фольклорные предания, сказания и легенды.

Кроме того, эти сюжеты могут рассчитывать на самую широкую аудиторию и чаще всего попадают в категорию «Семейное кино».

Следует отметить, что типу римейка-пересказа не соответствуют ленты, переносящие основное сюжетное действие в современную эпоху или на другую культурную почву.

В этой связи несколько слов следует сказать о тенденциях в отечественном кинематографе прошлых лет и его нынешнего периода. Российский кинематограф (как и советский) почти полностью игнорирует славянский фольклор и эпос, чем безусловно чрезвычайно обедняет кино- и телеэкраны. Отчасти это происходит по причине неразвитости в нашем игровом кино- и телепроизводстве жанров, наиболее подходящих для работы с фольклорными сюжетными структурами (мистика, фэнтези, ужасы, а последние 20 лет и жанр сказки), отчасти из-за текстуальной недооформленности славянского мифологического эпоса, представленного преимущественно в виде сказок, былин и малых форм (потешки, загадки и проч.). Но более всего из-за недостаточной обращенности современных кинематографистов к своим культурным корням и почти поголовной безграмотности в отношении мифологических и фольклорных текстов.

Советский кинематограф, несмотря на все идеологические препоны, по крайней мере последовательно и чрезвычайно успешно работал в жанре **сказок**, может быть, излишне адаптируя их под «самых маленьких», но это привносило в зрительское сознание ощущение некоей культурной значимости, что приводило к формированию этнической и культурной самоидентификации. На сегодняшний день кино- и телепродюсеры раз за разом заказывают псевдославянский самопал (фильмы «Волкодав из рода Серых Псов», 2006; «Книга мастеров», 2009; "Русичи", 2008; многосерийные телефильмы «Охотник» – 8 серий, 2006; «Молодой волкодав» – 12 серий, 2006), который реализуют драматурги и режиссеры, нисколько не озаботившиеся мало-мальски осмысленным погружением в

славянскую мифологию, фольклор и эпос. Естественно, работать с зыбкими и слабоочерченными славянскими фольклорными структурами значительно сложнее, чем с устоявшимся сводом западноевропейской мифологии, однако эта работа способна придать художественному кино- и телепроцессу необычайную художественную плотность и насыщенность, а поэтому перспективна, актуальна и чрезвычайно благотворна.

IV. РИМЕЙК-МОДЕРНИЗАЦИЯ

Характеризуется таким базовым художественным приемом, как перенос действия в эпоху, современную авторам, то есть своеобразным омолаживанием сюжета. Это один из самых распространенных в последнее десятилетие типов римейка в зарубежном и в российском кинематографе. Некоторые сюжеты «омолаживаются» по несколько раз. Особенно это свойственно голливудскому кинопроцессу. Например, «Чумовая пятница» (Freaky Friday, 1976) режиссера Гэри Нельсона и одноименные римейки 1995 года и 2003 года. Список американских римейков этого типа почти бесконечен.

Большинство фильмов из этого списка принадлежит жанрам **лирической или ситуационной комедии и мелодраме**: «Отец невесты» (Father of the Bride, 1950) режиссёра Винсента Миннелли и одноименный римейк 1991 года режиссёра Чарльза Шайера. «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story) – фильм 1940 года режиссёра Джорджа Кьюкора и римейк-фильм «Высшее общество» (High Society, 1956) режиссера Чарльза Уолтерса. Именно для этих жанров исторический контекст значительно менее важен, чем сама ситуация, радикальным образом влияющая на события и взаимоотношения главных героев. А герои (в большинстве случаев это обычные люди, оказавшиеся в необычной или любовной ситуации), естественно, интересней зрителю в том случае, если являются его современниками и соотечественниками. Зритель таких фильмов

стремится следить за развитием действия и взаимоотношениями героев, а не заниматься разгадыванием временных и культурных кодов, когда он сталкивается с реалиями и специфическими особенностями, маркирующими прошедшие эпохи и затрудняющими восприятие, даже если они и не очень удалены по времени от текущего момента.

Жанры комедии и мелодрамы наиболее органично втягивают в себя признаки времени, отражая разговорные и поведенческие стереотипы определенного народа, страны, местности и особенности исторического периода. Зачастую они обыгрываются в диалогах и стилистической манере того или иного фильма, передавая ритм, характер и основные жизненные ценности конкретной эпохи. Но в то же время лучшие образцы этих жанров всегда акцентируют внимание на вневременных духовных ценностях и приводят расслабленного приятным и захватывающим сюжетом зрителя к простым, но вечным и непреходящим истинам.

Однако эти жанры по тем же самым причинам оказываются наиболее «скоропортящимися», устаревающими: смешное и трогательное еще вчера, завтра уже будет скучным и навязчиво нравоучительным. Но сами сюжетные схемы, коллизии, приводящие в движение судьбы и чувства, зачастую бывают чрезвычайно генеративными и имеют существенный зрительский потенциал. Так что не совсем правильно видеть за производством римейков подобного типа исключительно коммерческое стремление «собрать кассу» с уже зарекомендовавшего себя сюжета. Можно предположить искреннее желание переложить, модернизировать полюбившуюся киноисторию на язык современного зрителя.

Российскому кинематографу двух последних десятилетий эта тенденция также не чужда. В современную эпоху перенесены сюжеты ряда фильмов. В римейке Петра Тодоровского «Ретро втроем» (1998) (по фильму «Третья мещанская» режиссера Абрама Рома, 1927) события происходят в начале девяностых; по фильму «Еще раз про любовь» (1968,

режиссер Георгий Натансон) был снят римейк «Небо. Самолет. Девушка» (2003, режиссер Вера Сторожева), действие которого переносится в начало третьего тысячелетия и, наконец, по фильму «Розыгрыш» (1976, режиссер Владимир Меньшов) в 2008 снят одноименный римейк (реж. А. Кудиненко).

Надо добавить, что менее актуальными, но довольно распространены для этого типа римейка являются жанры хоррора (фильма ужасов), фильма-катастрофы и триллера.

V. РИМЕЙК-ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Представляет собой фактически полную типологическую противоположность предыдущему. Если для римейка-модернизации важна сюжетная схема вне привязки к временным, национальным и пространственным деталям, то в римейке-интерпретации на первый план выходит именно исторический момент, его специфика и событийная значимость для людей нынешнего поколения. Наиболее востребованные жанры этого типа – **историческая, военная, политическая драма**. Например, «Анна и король» (Anna and the King, 1999, реж. Энди Теннант) является римейком фильма «Анна и король Сиама» (Anna And The King Of Siam, 1946, реж. Джон Кромуэлл); фильм «Тонкая красная линия» (The Thin Red Line, 1998, реж. Терренс Малик) стал римейком одноименного фильма 1964 года реж.Эндрю Мэртона. **Пеплум «Гладиатор»** (Gladiator, 2000) режиссера Ридли Скотта является римейком фильма 1964 года «Падение римской империи» (The Fall Of The Roman Empire) режиссёра Энтони Мэнна. **Шпионские, революционные, приключенческие картины и вестерны**, такие как «Поезд на Юму», (3:10 to Yuma, 2007), снятый режиссёром Джеймсом Мэнголдом как римейк фильма 1957 года «В 3:10 на Юму» (3:10 to Yuma) режиссёра Дэлмера Дэйвса, а также российские картины: «Зелёный фургон», 1983 режиссера Александра Павловского, который

представляет собой римейк одноименного советского фильма режиссера Генриха Габая (1959), и «Неуловимые мстители» (1966) режиссёра Эдмонда Кеосаяна, являющегося римейком немой приключенческой картины Ивана Перестиани «Красные дьяволята» 1923года.

В рассматриваемой ситуации сюжет фильма-римейка может существенно видоизменяться по отношению к оригиналу. Поскольку в фокусе в данном случае не сам сюжет, а кризисная, поворотная или трагическая эпоха в жизни того или иного народа, конкретные истории главных персонажей, которые развиваются в героических и патетических обстоятельствах, требующих от героев предельной реализации своих возможностей. 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 римейка. Собственно обязателен перенос в римейк только главных персонажей, а также направление и характер их борьбы. Для российского кинематографа этот тип римейков не очень перспективен, поскольку сейчас происходит всесторонняя переоценка трагических событий Октябрьской революции, Гражданской войны, которая выдвигает новых героев, таких как Колчак («Адмирал»), Махно («Девять жизней Нестора Махно», 2006 режиссера Николая Каптана) и т.д, которые еще 10-15 лет назад могли быть представлены либо в обличительной, либо в карикатурной интерпретации. Сегодня эти фигуры оказались достойны серьезной (или почти серьезной) психологической разработки и даже некоторой поэтизации.

VI. ПЕРЕВОДНОЙ РИМЕЙК

Этот тип римейка легко определить по основному очень яркому признаку. Сюжет, заимствованный из фильма-оригинала, пересаживается (переводится) на иную культурную почву. Сопутствующим, но не обязательным признаком является изменение жанровых характеристик римейка по отношению к оригиналу. Классический пример – «Семь самураев» Акиры Куросавы (*Shichinin no samurai*, 1954) и последовавший голливудский римейк «Великолепная семерка» Джона Стеррджеса (*The magnificent seven*, 1960). Японская философская драма была «переведена» на американский с существенными смысловыми упрощениями и переакцентировкой на приключенческую сторону сюжета. В итоге фильм-римейк получился в жанре вестерна.

На сегодняшний момент это самый востребованный тип римейков в Голливуде. Американские кинематографисты один за другим переснимают как удачные в прокате, так и прошедшие почти незаметными киноленты европейских и азиатских национальных кинематографий. Не углубляясь в подробности, можно назвать следующие пары: «Небо над Берлином» (нем.) и «Город ангелов» (амер.); «Давайте потанцуем» (яп.) и «Давайте потанцуем» (амер.); «На последнем дыхании» (фр.) и «На последнем дыхании» (амер.); «Двойная рокировка» (Гонконг) и «Отступники» (амер.); телефильм «Королевство» – 8 серий (дат.) и телесериал «Королевский госпиталь» – 13 серий (амер.) и т.д. Главный принцип подобного заимствования – возможность и необходимость выигрышного сочетания оригинального сюжета с общезначимыми культурными универсалиями.

Почти все голливудские римейки этого типа создавались с ориентиром на понижение художественной значимости оригинала в целях максимально возможного привлечения зрительского интереса. Так, если оригинальный фильм представляет собой психологическую или

социальную драму, то в американском «переводе» он станет почти обязательно мелодрамой или боевиком – эти жанры более зрелищны, просты и удобны для зрительского восприятия.

Советский кинематограф тоже предоставил несколько своих сюжетов для производства подобного типа римейков. «Веселые ребята» Григория Александрова были пересняты на немецкий лад в 1958 году – «Беда, когда они на воле» режиссером Géza von Cziffra (*Wehe, wenn sie losgelassen* (пер. собс.)). Картина не показывалась в России.

Еще один советский фильм, «Тринадцать» Михаила Рома, снятый в 1936 году и почти забытый у себя на родине, положен в основу американской картины режиссера Золтана Корды «Сахара» (*Sahara*, 1943). В 1944 фильм «Сахара» получил 3 «Оскара». Но сюжет оказался не исчерпанным, и в 1995 году режиссёр Брайан Тренчард-Смит снял еще один римейк под тем же названием. Однако стоит заметить, что фильм «Тринадцать» был переводным римейком вестерна Джона Форда «Потерянный патруль» (*The Lost Patrol*), снятого в 1934 году, который в свою очередь является римейком немого фильма 1929 года (*Lost Patrol*, реж. *Walter Summers*).

Существует легенда, что Ворошилов увидел фильм Форда, рекомендовал его Сталину, а тот, посмотрев, немедленно заказал постановку Михаилу Ромму. Что же происходит с сюжетом по мере его передвижения из одной страны в другую?

В фильме Джона Форда группа британских солдат во время Первой мировой войны бредет по пустыне, а их преследует арабский отряд, бойцов которого никто не видит, наблюдая лишь методичный и безжалостный отстрел «своих» из-за барханов. Гибнет офицер, следом пропадают лошади, убит часовой – и так постепенно очередь дойдет до каждого бойца из маленького британского отряда, потерявшегося в пустыне.

У Ромма по пустыне едут девять бойцов Красной Армии, офицер-пограничник с женой и старик-геолог. Они находят колодец и спрятанные пулеметы и решают дождаться басмачей, которых оказывается слишком много. Почти весь отряд гибнет, но басмачей захватывает Красная конница.

Золтан Корда переносит действие фильм в 1942 год. Экипаж американского танка, отставший от своей дивизии, подбирает по пути своего следования по пустыне интернациональную команду: британцев, француза, итальянца, солдата из ЮАР и даже немецкого летчика. Они ищут воду, а найдя, вступают в бой с огромным отрядом нацистов, тоже страдающих от жажды и готовых биться за воду до последнего. Фильм 1995 года почти полностью повторяет эту сюжетную схему.

Итак, сюжет три раза меняет свою «национальность», место и время действия и при этом доказывает универсальную вневременную и вненациональную истину – великие войны выигрываются только великой самоотверженностью. Это один из самых генеративных и возвышенно трагических сюжетов в мировом кинематографе, который, думается, будет воплощен еще не единожды и с не меньшей художественной и нравственной значимостью.

За последние годы российские кинематографисты несколько раз обращались к сюжетам зарубежных фильмов. Это следующие картины: «Все могут короли» режиссера А. Черняева (2008) – римейк обаятельной картины «Римские каникулы» Уильяма Уайлера (*Roman Holiday*, 1953), сюжет которой был перенесен в Россию начала третьего тысячелетия (то есть имеет место еще и модернизация сюжета); «День Д» – римейк фильма «Коммандо» режиссера Марка Л. Лестера (*Commando*, 1985), снятый российскими режиссёрами Михаилом Пореченковым и Екатериной Побединской в 2008 году; фильм Никиты Михалкова «12» (2007) – римейк

знаковой картины Сидни Люмета «12 разгневанных мужчин» (Twelve Angry Men, 1957).

Отдельную категорию представляет собой так называемый адаптированный телесериал (телесага, теленовелла, мыльная опера). В этом случае основания для создания переводного римейка-сериала сугубо прагматические – коммерческие и технологические. Эта тенденция дошла до российского телевидения немногим больше десятилетия назад и быстро набрала обороты.

Сериалы, имеющие высокие рейтинги в других странах, у нас все чаще закупают не для показа. Их адаптируют, то есть заимствуют основную сюжетную линию, полностью перенося место действия в Россию. Количество серий, персонажей и сюжетных линий в оригинальном сериале и в римейке может не совпадать, сохраняются только основные драматургические точки, универсальные сюжетные формулы.

Подавляющее большинство адаптированных телесериалов – это мелодрамы, ориентированные на аудиторию домохозяек и пенсионеров. Во-первых, мелодраматические истории легче многих других жанров поддаются перенесению в другое этническое пространство и время. Во-вторых, этот жанр завоевывает наибольшее количество зрительских симпатий. В-третьих, сюжетная формула «они (он, она) страдали, но в конце-концов обрели счастье» имеет свои корни в сказочном фольклоре, она чрезвычайно архетипична, а значит, ей обеспечен значительный эмоциональный зрительский отклик вплоть до формирования у аудитории психологической зависимости. Эти факторы делают мелодраматический сериал очень привлекательным для телевидения несмотря на весьма незначительные художественные и эстетические достоинства большинства работ.

Примеры адаптированных телесериалов:

«Не родись красивой» (2005-2006) – римейк теленовеллы «Я – Бетти, дурнушка» (Yo Soy Betty La Fea, 1999-2001). Римейки этого сериала сняты в таких странах, как Индия, Германия, США.

«Татьянин день» – (2006-2007) адаптация колумбийского сериала «Война Роз» (La Guerra de las Rosas, 1999). Был продан еще в 18 стран.

«Принцесса цирка» (2008) – адаптация телесаги «Перегрина» («Путешественница», Peregrina, 2005), которая в свою очередь является римейком венесуэльского сериала «Кассандра» (Kassandra, 1992).

«Любовь как любовь» (2006) – римейк польской теленовеллы «Л» значит любовь» (M jak miłość, 2000).

«Сердцу не прикажешь» (2008) – адаптированный телеримейк румынского сериала «Слезы любви» (2005-2006).

«Виктория» (2007) – римейк колумбийской теленовеллы «Сеньора Исабель» (Señora Isabel, 1993), которая была адаптирована в Мексике под названием «Женский взгляд» (Mirada de mujer, 1997).

«Огонь любви» (2007) – сериал-адаптация немецкого телесериала «Бьянка. Путь к счастью» (Bianca – Wege zum Glück, 2004) и т.д.

Вторая (меньшая) группа адаптированных сериалов – это авантюрные ситкомы:

Дом кувырком (2008) – адаптация американского ситкома «Полный дом» (Full House, 1987-1995).

«Короли игры» (2008) – римейк аргентинского сериала «Притворщики» (Los simuladores, 2002). До российской постановки были сняты римейки в Чили (2005) и Испании (2006), позже (2008) запущен сериал в Мексике.

VII. РИМЕЙК-ЭКРАНИЗАЦИЯ

Вопрос повторной экранизации можно рассматривать с разных сторон. Во-первых, по отношению данного кинопроизведения к исходному литературному тексту, во-вторых, к предшествующему или предшествующим кинофильмам. Взаимоотношения литературного источника и фильма-экранизации – тема чрезвычайно интересная, объемная и сложная, но она не имеет отношения к проблематике этой работы. Важнее определиться, в каких случаях фильм, отсылающий к литературной основе и имеющий предшествующие экранизации этого же произведения, следует считать повторной самостоятельной экранизацией, а в каких – римейком-экранизацией. Думается, что решение здесь (простое и сложное одновременно) делится на две принципиально различные категории.

Первая категория фильмов

В основе кино- или телепостановки лежит классическое произведение, имеющее самостоятельное литературное обращение, что подразумевает новые тиражи, переиздания и переводы на другие языки. Например, роман «Десять негритят» экранизировался несколько раз. Впервые он был поставлен в 1945 году Рене Клером под названием «И тогда не осталось никого» (And Then There Were None). Сценаристом Дадли Николсом финал был существенно изменен и решен в типичном американском happy end варианте. Более поздние фильмы, выпущенные под названием «Десять маленьких индейцев/индийцев» в 1965, 1974 и 1989 годах, имеют точно такую же концовку, не совпадающую с литературным

произведением. В двухсерийном телефильме «Десять негритят» режиссер Станислав Говорухин (1987) использует финал романа Агаты Кристи. Фильмы 1965, 1974 и 1989 годов можно считать римейками-экранизацией фильма Рене Клера, в то время как картина Станислава Говорухина представляет собой самостоятельную экранизацию, в которой кинотекст соотносится непосредственно с литературным источником.

Итак, *первый критерий*: если последующая экранизация соотносится со сценарными решениями (хотя бы в некоторых основных композиционных частях) предыдущей постановки, а не с литературной основой, то ее следует считать римейком-экранизацией, а если она следует за литературным текстом, то это повторная самостоятельная экранизация.

В 2005 году китайскими кинематографистами был снят многосерийный телефильм «**А зори здесь тихие**» по одноименной повести Бориса Васильева. Каковы его типологические взаимоотношения с одноименной картиной Станислава Ростоцкого 1972 года? Прежде всего следует отметить, что это форматный римейк, так как фильм Ростоцкого был в двух сериях, а китайская постановка предложила 20 серий (в русской версии – 12). Но римейк ли это вообще? Материала повести заведомо не хватало на такой объем, и к написанию дополнительных сюжетных линий был привлечен сам автор, Борис Васильев. Это с одной стороны. С другой, фильм 2005 года многократно копирует художественные решения Станислава Ростоцкого, о чем неоднократно заявляют сами авторы. Исходя из того, что художественные задачи телефильма 2005 года были строго соотнесены с художественными задачами фильма-предшественника, можно сделать вывод – здесь имеет место римейк-экранизация.

Итак, *второй критерий*: если последующая экранизация стремится сохранить образную систему, художественную манеру и стилистическое

решение картины-предшественницы, то это очевидный признак того, что авторы стремились создать именно римейк-экранизацию, а не самостоятельно экранизировать классическое произведение.

Третий критерий 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 римейк-экранизация. В случае существенных изменений жанровых характеристик следует классифицировать постановку как самостоятельную экранизацию.

Вторая категория фильмов

В основе оригинальной постановки лежит литературный текст, фактически вышедший к моменту съемок из самостоятельного массового литературного обращения либо никогда не бывший в массовом обращении. Ярким примером может служить роман Всеволода Крестовского «Петербургские трущобы», сюжет которого в своих основных моментах лег в основу одного из первых русских телесериалов «Петербургские тайны» (1994). Роман был несколько раз переиздан в 1860-х годах, после чего основательно забыт еще при жизни автора. В сериале очевидно заимствование авантурной сюжетной схемы романа, однако характеры основных персонажей существенно изменены и романтизированы.

Вообще говоря, многие голливудские фильмы сняты по какому-либо роману, причем большинство этих произведений не известны широкой публике и пишутся преимущественно с прицелом на кино- и телепроизводство. Есть и другой немаловажный аспект – значительная часть беллетристики (даже качественной) довольно быстро устаревает, по сути, это литература одного десятилетия. Но именно беллетристика, то есть литература фабульная, основанная на интриге и аванюре, а не на психологизме и философской проблематике, более всего подходит для

кино- и телеадаптаций. В отношении римейков здесь можно проследить следующую закономерность: если фильм-оригинал имеет литературную основу этого типа, то последующие постановки отсылают уже к самому фильму, а не к литературному источнику. Так, большинство картин Хичкока имеют под собой литературный источник с одной стороны, с другой, многие из его картин неоднократно переснимались другими режиссерами. Например, фильм «39 ступеней» снят по роману Джона Бьюкена «39 ступеней» и имеет 3 римейка (Оригинал – The 39 Steps, Hitchcock, 1935; римейки – The 39 Steps, Ralph Thomas, 1959; The Thirty-Nine Steps, Don Sharp, 1978; The 39 Steps, Robert Towne, 2009), которые не отсылают к литературному тексту, а интерпретируют манеру, стиль и проблематику хичкоковского оригинала. И, строго говоря, должны быть отнесены к типу римейка-интерпретации (даже римейка-модернизации), поскольку каждый раз время действия осовременивается...

Рассмотренная выше цепочка фильмов «Потерянный патруль» (два фильма), «Тринадцать» и «Сахара» также имеет литературный источник, роман «Патруль» Филиппа Макдональда (Patrol, Philip MacDonald), написанный в 1927 году. Однако все эти римейки взаимодействуют уже не с романом, а с первой оригинальной постановкой. В то время как немая картина почти дословно переводит текст романа на экран, каждый новый римейк удаляется все дальше и дальше от литературной основы, эксплуатируя чрезвычайно удачную сюжетную схему и предлагаемые драматические обстоятельства. По типу – это переводные римейки и римейк-модернизация (фильм 1995 года).

Похожая ситуация складывалась с фильмом Марлена Хуциева и Феликса Миронера «Весна на заречной улице» (1956). Эта картина – римейк немого фильма Евгения Славинского «Барышня и Хулиган» (1918), снятого по роману Эдмондо де Амичиса «Учительница рабочих» (La Maestrina degli Operai, Edmondo De Amicis, 1908). Единственное

переводное издание этой книги вышло в 1909 году, а один из экземпляров тиража послужил Маяковскому в качестве сценария – он прямо в книге вычеркнул все «лишние» места, «поправил» место и время действия (У Амичиса все происходит в предместье Турина, а у Маяковского в русской глубинке), и сценарий был готов к производству. Лишним в этом сюжете, по мнению поэта, оказалось все, кроме любовной драмы. Однако глубина содержания в фильме (несмотря на всю его надрывную интонацию) достигается тем, что сама ситуация неразделенной любви порождена социальными различиями героев.

Именно этот мотив был позаимствован спустя 40 лет молодыми режиссерами, которые существенно изменили финал и добавили дополнительные сюжетные линии, необходимые для полнометражного фильма. О наличии у этого сюжета испанской литературной основы авторы «Весны на Заречной улице» если и знали, совершенно очевидно, на нее не ориентировались, а сам роман «Учительница рабочих» к этому времени стал библиографической редкостью. Эти наблюдения позволяют отнести фильм «Весна на заречной улице» к типу римейка-модернизации. Знакомая любовная коллизия развивается в новых исторических и идеологических условиях, в которых трагическая развязка фильма-оригинала противоречит как духу времени в целом, так и морально-нравственной установке на воспитание человека новой социалистической формации в частности.

Итак, можно сделать вывод, что кино- и телепроизводство, обращенное к золотому фонду мировой и национальной литературы, представляет собой непосредственно экранизацию (повторную или оригинальную) либо римейк-экранизацию. В первом случае авторы ориентированы на литературную основу и не являются продолжателями чьей-то режиссерской манеры и способа прочтения романа. Во втором случае, не прерывая культурного диалога с исходным литературным

текстом, авторы заинтересованы в сохранении художественных особенностей предыдущей постановки и ее проблематики. Если же авторы римейка вообще не имеют в виду литературную основу фильма-оригинала, а зачастую и не догадываются о ее существовании, можно говорить о римейке-интерпретации, римейке-модернизации, переводном римейке и т.д.

VIII. АВТОРИЗОВАННЫЙ РИМЕЙК

Термин «авторизованный римейк» используется по аналогии с авторизованным переводом, то есть это римейк, произведенный с разрешения и одобрения авторов и правообладателей фильма (сериала)-оригинала с последующим признанием авторства повторной постановки. Можно сказать, что это легализованный, узаконенный способ заимствования чужого кино- или видеосюжета, осуществляемый на договорных и/или коммерческих основаниях.

На сегодняшний день это самый приемлемый и цивилизованный вариант производства римейков. И самый перспективный. Естественно, в зависимости от авторской мотивации сюжетного заимствования тот или иной римейк будет подпадать под один или несколько вышеописанных типов. Но здесь важно подчеркнуть юридическую сторону вопроса. Так же, как и в переводческом деле, авторизация кино- или видеопроизведения предполагает возможность изменения сюжета, персонажей, время и места действия, художественного стиля, жанра и в целом всей художественной системы римейка по отношению к оригиналу в соответствии с художественными задачами авторов. Авторизация не только позволяет избежать в процессе производства римейка серьезных судебных исков, гласного или молчаливого осуждения кинематографического сообщества, но и продлить (сформировать) ту или иную культурную традицию. А традиция в свою очередь обеспечивает динамику и направление жанрообразующему

процессу. По мысли культуролога и семиолога У. Эко, искусство обязательно основывается на художественных традициях, то есть построено на повторениях и повторениях повторений. В самом начале своей статьи «Инновация и повторения. Между эстетикой модерна и постмодерна» он утверждает, что классическая эстетика не стремилась к инновациям любой ценой: наоборот, она часто рассматривала как «прекрасные» добротные копии вечного образца. Даже когда модернистская чувствительность одобряла «революцию», совершаемую классическим художником, то больше всего ее интересовало то, в какой мере она отрицает предшествующие образцы. Значит, повторение не признак исчерпанности, а признак преемственности. Но эта преемственность только тогда может быть охарактеризована как имеющая художественную природу, когда авторы четко осознают, к какому из ранее воплощенных сюжетов и с какой целью они обращаются, таким образом вступая в художественный диалог и формируя свойственную эстетике постмодерна интертекстуальность. Однако данная категория больше имеет отношение к следующему типу римейка – постмодернистскому.

Важно добавить, что в 2009 году на экраны вышел первый российский авторизованный римейк «Горячие новости». Это русская интерпретация боевика «Горячие новости» (Breaking News) режиссера Джонни То, снятого в 2004 году в Гонконге. Существует также американская версия этой картины.

IX. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ РИМЕЙК

Данный тип римейка более остальных находится в фокусе внимания кинокритиков и киноведов, поскольку едва ли не каждое произведение, вышедшее под этим флагом, становится событием, а зачастую и скандалом. Причина тому очевидна – агрессивное низвержение в подобных картинах традиционных норм, стереотипов, образцов и

пристрастий целых поколений. В теоретической литературе уже устоялся термин «П-римейк» для обозначения постмодернистских текстов. Литературоведами предприняты первые попытки классификации постмодернистских римейков в драматургии. Имеет смысл рассмотреть ее в отношении кино-и телепроизведений.

Итак, в литературной критике предлагаются следующие типы П-римейков: римейк-репродукция, римейк-адаптация, римейк-переделка, римейк-стеб, римейк-контаминация, римейк-сиквел и римейк-мотив. Первоисточники этих литературных римейков – классические произведения мировой и отечественной литературы и все их структурные элементы – подвергаются деформации, гиперболизи-рованной, зачастую чрезмерной иронизации, травестированию, искажению вплоть до полного обесмысливания и абсурда. Смыслы зачастую обретают почти противоположные значения, полностью опрокидывается аксиологическая парадигма. Причем все эти приемы используются как часть некоей текстуальной игры, главное правило которой любым способом смоделировать изнанку избранного объекта, будь он конкретно вещественным или понятийно отвлеченным. Вывернутое пальто со вспоротой подкладкой имеет не самый эстетичный вид и мало пригодно к использованию, но именно эту процедуру стремится проделать писатель-постмодернист над тем или иным попавшим под руку текстом. Такому «выворачиванию» может быть подвергнуто не конкретное произведение, а например, авторский стиль, жанр, тема, художественная идея или любая художественно-эстетическая категория.

В теле- и кинопроизводственной сфере ситуация несколько иная. Те авторы, которые находят основания для своих постмодернистских кинодеконструкций в классической литературе, действуют аналогично писателям-постмодернистам. Например, «Даун Хаус» (реж. Р. Качанов, 2001) представляет собой типичное постмодернистское выворачивание

«Идиота» Ф. Достоевского со свойственными такой переработке сюжета гротескным шаржированием, абсцессивной примитивизацией и буквализацией исходного текста и смысловым переакцентированием. Питер Гринуэй в своей картине «Книги Просперо» (Prospero's Books, 1991), сюжетно основанной на шекспировской «Буре», наравне с этими приемами использует метод избыточной каталогизации с целью доказать самодостаточную значимость текста (как литературного, так и кинематографического) самого по себе вне читательско-зрительского восприятия. Оба эти произведения можно с известной долей натяжки отнести к постмодернистской экранизации по крайней мере по тому признаку, что они переводят классические литературные сюжеты на киноязык.

Но П-примейк может быть обращен только к предыдущей постановке, а не к литературному произведению. И здесь ситуация существенно меняется. П-примейк в кинематографе и на телевидении обычно отсылает не к высоко художественной киноклассике, не к самым глубоким или сложным по содержанию кино- и телепроизведениям, а к легко узнаваемым и часто воспроизводимым на телеканалах (или имевшим бурный успех в прокате) так называемым культовым произведениям. Причина этой особенности постмодернизма в кино заключается в том, что киномодели канонизируются значительно быстрее, чем литературные. Для выстраивания литературного канона и литературной традиции необходимы десятилетия, в то время как киностандарты распространяются за год-полтора, если тот или иной кинематографический прием, находка или открытие оказываются востребованы зрителем. На телевидении этот процесс протекает еще более стремительно.

Однако и разрушение канонов или переосмысление традиций в кинематографе и на телевидении происходят тоже очень быстро. Так, если литературные образцы 20-30-х годов 20-го века воспринимаются

читателем почти без усилий, то кино этого же периода художественно «доступно» преимущественно профессионалам, то есть людям, имеющим специальную подготовку и способным декодировать устаревший киноязык. Именно этот фактор позволяет кинематографистам-постмодернистам обратиться к архаичным и неподходящим более для непосредственного восприятия молодым поколением киномоделям с целью их ироничного и десакрализованного переосмысления.

В этой связи в постмодернистском кинематографе и игровом телевидении имеет смысл выделить следующие типовые варианты П-римейка:

П-Римейк – пародия

"Волга-Волга" (2006), режиссеры Андрей Сильвестров, Павел Лабазов – римейк фильма «Волга-Волга» режиссера Григория Александрова; «Трактористы II» режиссера Глеба Алейникова, 1992 – римейк фильма «Трактористы» режиссера Ивана Пырьева, 1939.

П-Римейк – контаминация или смешанный римейк

Фильм «Сукияки Вестерн Джанго» (Sukiyaki Western Django, 2007) режиссёра Такаси Миикэ представляет собой контаминированный римейк трех работ одновременно: итальянских спагетти-вестернов «За пригоршню долларов» (Per un pugno di dollari, 1964, режиссер Серджио Леоне), «Джанго» (Django, 1966, режиссер Серджио Корбуччи) и японского исторического фильма «Телохранитель» (Yojimbo, 1961, режиссер Акира Куросава). Сюда вовлечены также некоторые сюжетные элементы шекспировского «Генриха VI» и японской «Повести о доме Тайра».

Мультфильм «Шрек» (Shrek, 2001) режиссеров Эндрю Адамсона и Вики Дженсона представляет собой контаминированную инверсию многих диснеевских персонажей – Питера Пена, Красной Шапочки, Красавицы и Чудовища и других.

П-Римейк – цитата

Например, фильм «Мечтатели» (The Dreamers, 2003) режиссера Бернардо Бертолуччи не только воспроизводит некоторые сюжетные блоки, но и непосредственно включает в свое художественное пространство отдельные кадры фильма Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (Jules et Jim, 1962).

П-Римейк – сиквел, П-римейк – приквел

«Побег из Лос-Анджелеса» (Escape from L.A) режиссера Джона Карпентера, снятый в 1996 году, представляет собой очень подробный, стилистически выдержанный сиквел культового фильма «Побег из Нью-Йорка» (Escape from New York), снятого также Джоном Карпентером в 1981 году.

П-Римейк – намек

Многие мотивы «Метрополиса» Фрица Ланга подчеркнуто отражены в «Городе Грехов» Фрэнка Миллера, а «Побег из Лос-Анджелеса» отсылает к целой группе фильмов: «Человек Омега», «Челюсти», «Безумный Макс 3: Под куполом грома», а также к сериалу «Такси».

Следует, однако, заметить, что не все фильмы-пародии, сиквелы и приквелы могут быть отнесены к П-римейкам. Эти типы фигурируют и вне постмодернистской эстетики и поэтому должны быть описаны как отдельные самостоятельные типы римейка.

Х. РИМЕЙК – ПАРОДИЯ

«Гитлер-капут» гротеск-пародия на культовый фильм «Семнадцать мгновений весны»; «Кольца нибелунгов» – пародия на «Шрека», «Историю рыцаря» и «Короля Артура».

XI. РИМЕЙК-СИКВЕЛ, РИМЕЙК-ПРИКВЕЛ

Условные римейк-вариации, где заимствуются некоторые, чаще главные, персонажи и имеет место отсыл к ранее происшедшим или ожидаемым впереди обстоятельствам («Ирония судьбы II», «Сын Маски», «Звездные войны»).

Сегодня в терминологический оборот вводятся такие неологизмы, как **триквел** и **мидквел**. Триквел подразумевает сиквел сиквела, а мидквел – развитие в отдельном кино- и телепроизведении одной из второстепенных сюжетных линий оригинальной картины или развитие «в бок» одного из срединных эпизодов.

XII. АНИМАЦИОННЫЙ РИМЕЙК

Тип римейка, когда кино- теле- или мультипликационный сюжет переснимается в качестве анимационного короткометражного, полнометражного фильма или анимационного сериала. Например, фильм «Маска» (The mask, 1994), снятый режиссером Чаком Расселом, лег в основу анимационного сериала «Маска» (The mask, 3 сезона, 1995-1997); или «Матрица» (The Matrix) братьев Вачовски (1999), положенная в основу анимесериала «Аниматрица» (The Animatrix), снятого японскими режиссерами Маэда Махира, Ватанабэ Синьитиро и другими (всего 9 эпизодов).

Из российских проектов наиболее известен мультфильм 1978 года «Трое из Простоквашино» режиссера Владимира Попова, который является римейком менее успешного мультфильма «Дядя Фёдор, пёс и кот: Матроскин и Шарик» (1975) режиссеров Лидии Суриковой и Юрия Клепацкого.

Существует и противоположный процесс, когда анимационный фильм-оригинал кладется в основу кино- или телеримейка. Достаточно упомянуть грандиозный проект Джеймса Камерона «Аватар», в основе

которого лежит анимационный фильм 1992 года «Долина папоротников: последний тропический лес» (FernGully: The Last Rainforest) режиссера Уильяма Кройера. Этот тип можно определить как **ДЕАНИМАЦИОННЫЙ**.

И наконец, последний тип, на который необходимо обратить внимание как на стремительно набирающую обороты новую культмассовую тенденцию: **ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ РИМЕЙК**, любительские видеофильмы, которые репрезентируют себя исключительно в интернете на таких интернет-ресурсах, как youtube.ru, rutube.ru и прочих видеохранилищах и видеосвалках. Например, «Охота на Голлума» (Hunt for Gollum).

Движение «пересъемщиков» (англ. sweded movies) разворачивается чрезвычайно стремительно. То есть кинематограф обрастает фольклорными, народными и анонимными формами существования. Об этом движении рассказывает сюжет фильма «Перемотка» (Be Kind Rewind, режиссер Мишель Гондри, 2008) – любительские сообщества, увлеченные идеей переснять культовые кинофильмы, распространяются по всему миру. Этот феномен массового производства любительских римейков еще требует серьезных исследований как социологических, так и культурологических. Подвид этого типа – римейк **ПАРАЗИТИРУЮЩИЙ**. Скандальная киностудия The Asylum последние пару десятков лет массово переснимает голливудские блокбастеры, производит их кустарные аналоги, меняет в названии несколько букв (или переворачивает буквы и слова), оцифровывает и выбрасывает эти подделки на DVD-кинорынок во время рекламной кампании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемая терминология нуждается в уточнении и подборе как можно более четких определений.

При выстраивании типологии римейка в кинематографе и в игровом телевидении нужно иметь в виду несколько ключевых моментов.

1. Необходимо вычлениить и определить основное контекстуальное поле, генерирующее производство все большего числа римейков.
2. Следует классифицировать причины, мотивирующие к повторному обращению к известному, воплощенному в кино- и телепроизведении сюжету.
3. Важно определить художественные методы, позволяющие по-новому перерабатывать сюжет.

Наблюдая за тем, с какой интенсивностью сегодня набирает обороты римейк-производство в кинематографе и на телевидении, можно с уверенностью сказать, что в аудиовизуальных искусствах грядет эпоха РИМЕЙКа.

Список терминов и художественных понятий

Аксиология – отрасль философии, исследующая сущностную ценностную систему как смыслоформирующую и моделирующую основания человеческой жизни, задающая значимые векторы, мотивации и ориентиры для практической и рефлексивной деятельности человека.

Деконструкция – провокативное искажение оригинального текста в целях возвращения ему смысловой глубины или придания новых значений методом разрушения штампов и стереотипов и включения в новый культурологический контекст.

Зрительская идентификация – разная степень соотнесенности (вплоть до полного отождествления) зрительского Я с персонажем-образцом или образом-моделью.

Жан-Луи Бодри развивал теорию двойной идентификации, имеющей место в кино, которая предполагает два этапа. Первичная идентификация – отождествление себя с субъектом видения, то есть с камерой. Вторичная идентификация – отождествление с персонажем. Таким образом, зрительская идентификация представляет собой не сознательное желание зрителя отождествить себя с тем или иным персонажем на экране, а оказывается заимствованием этических установок, которые навязывает камера. В выразительной сцене насилия зритель будет отождествлять, идентифицировать себя или с преступником (испытывая удовольствие от причинения боли) или с жертвой (испытывая боль) в зависимости от того, чьи переживания наблюдает камера. Можно сказать, что зрительская идентификация – процесс двунаправленный и работает с зрительским бессознательным.

Инверсия – изменение или выворачивание некоторой художественной системы, которое неизбежно деформирует весь смысловой ряд произведения, представляя его в искаженном, огрубленном и опрошенном виде.

Категория – система конкретных принципов, направленных на формирование базового представления или понятия.

Коннотация, коннотативное значение – дополнительное, чаще оценочное смысловое значение, факультативные смысловые нюансы, вносимые передающим информацию (говорящим, показывающим, изображающим) в момент передачи сообщения (речевой акт, демонстрация). Может быть как осознанным, так и безотчетным.

Контаминация – создание сюжета сценария-римейка методом соединения нескольких различных сюжетов в новом киносценарии.

Нуар – стиль в кинематографе с характерным гангстерски - бандитским сюжетом, подавляющей атмосферой фатализма, цинизма и пессимизма, почти полным стиранием граней между протагонистом и антагонистом.

Парадигма – система идей взглядов и моделей, разделяемых в основных своих моментах тем или иным социальным, субкультурным сообществом или обществом в целом.

Пеплум – киножанр, сюжет которого основывается на античных или библейских сюжетах, предполагает масштабные съемки и батальные сцены; главные персонажи – обязательно реальные исторические фигуры преимущественно с героическими судьбами, но следование историческим фактам не является безусловным требованием.

Приквел – игровой фильм, рассказывающий предысторию событий, происходящих в уже снятой картине.

Сиквел – игровой фильм, рассказывающий историю героев после окончания основного и ранее снятого сюжета.

Сплэттер – фильм ужасов с гиперреалистичным изображением убийства и пыточными издевательствами над человеческим телом.

Текстуальность – высокая точность соответствия тому или иному исходному тексту.

Травестирование – Пародия-переделка какого-либо произведения, при которой смысл либо меняется на противоположный, либо уничтожается.

Произведение, положенное в основу такой переделки, должно непременно быть узнаваемым по ряду формальных признаков (стиль, ритм, жанр, композиция, художественные приемы).

Фэнтези – жанр кино и литературы, основное действие которого основано на мифологическом или сказочно-фольклорном сюжете, персонажам которого присуща естественность человеческого общества, то есть сказочные элементы таковыми не воспринимаются, а развиваются по законам человеческого мироустройства.

Хронотоп – Необходимая и существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений. Чрезвычайно важен для осмысления жанровых характеристик произведения: жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе (как и в игровом теле- и кинопроизводстве) ведущим началом в хронотопе является время. «Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение» (Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе).