

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Копцева
«____» 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**ПРИЧИНЫ ПОЯВЛЕНИЯ РЕМЕЙКОВ В КИНОКУЛЬТУРЕ РУБЕЖА
XX-XXI ВЕКОВ**

Руководитель _____ канд.филос.наук, доцент М.Г. Смолина

Соруководитель _____ канд.филос. наук, доцент А.А. Ситникова

Выпускник _____ Я.С. Лалетина

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме: «Причины появления
ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков».

Нормоконтролер

А.Е.Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Причины появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков» содержит 59 страниц текстового документа, 59 используемых источников.

«РЕМЕЙК», «ПОСТМОДЕРНИЗМ», «ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ», «МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ».

Цель данного исследования – установить причины появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков и определить их значение в рамках современного мирового кинематографа.

Задачи, решаемые в процессе работы:

1. Дать определение ключевому понятию «ремейк»;
2. Рассмотреть типологию ремейков в современной кинокультуре;
3. Изучить теорию постмодернизма в кино;
4. Провести сравнительный анализ оригинальной версии и ремейка следующих фильмов: «12 разгневанных мужчин», «Олдбой», «Забавные игры», «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Хэллоуин».

В результате проведенного исследования был сделан вывод о причинах появления ремейков кинокультуре рубежа XX-XXI веков.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	Ошибка! Закладка не определена.
1. Теоретическое рассмотрение специфики ремейков	10
1.1 Определение понятия«ремейк»	10
1.2 Философские основания в трудах постмодернистов	18
2. Причины появления ремейков в кинокультуре	Ошибка! Закладка не определена.
2.1 Актуализация для современного зрителя	Ошибка! Закладка не определена.
2.2 Расширение зрительской аудитории.....	35
2.3 Элемент ностальгии.....	40
2.4 Низкопробность	Ошибка! Закладка не определена.
Заключение	47
Список использованных источников	49
Приложения.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования:

Искусство всегда было актуально для человека, так как в первую очередь помогало ему в познании окружающего мира в целом и самого себя в частности. Данная работа обращена к искусству кино – пожалуй, самому зрелищному виду изобразительного искусства в наши дни.

При создании всякого кинопроизведения немаловажную роль играет историческая ситуация, конкретные социальные процессы, в которых находится режиссер. В некоторых случаях именно они служат побудителями к актуализации и визуализации той или иной художественной идеи, над которой проводит рефлексию зритель.

Однакорой постановщики испытывают потребность в обращении к уже знакомым и, как правило, культовым сюжетам. Это может быть вызвано как банальной жаждой материальной выгоды, так и желанием перенести место действия в настоящее время, используя современные достижения кинотехники. Это явление и название своё имеет: ремейк.

Настоящая исследовательская работа актуальна обращением к специфике ремейка как феномена кинокультуры, выяснением причин их появления и характерных особенностей, а также определением спроса на них у современной зрительской аудитории.

Степень изученности:

Существует множество тематических исследований, посвященных специфике и истории киноремейков, большая часть которых направлена на изучение своеобразия отношений между «оригиналом» и его «копией». Французский журналист А. Базен был одним из первых теоретиков кино, пытавшийся объяснить феномен ремейка, чему и посвятил две свои статьи 1950-х гг., опубликованных в журнале «Cahiers du cinema». Точку зрения Базена в рассуждении о «дубликатах» в кино подробно анализирует

М.Ямпольский¹. В статье «По поводу повторов» А.Базен заявляет о противостоянии важного для французского кино «синефильского» подхода и ремейка, который «отрицает прошлое», стремится к его вытеснению и свидетельствует о репрессии памяти, манифестирует культурную амнезию. Однако в статье 1952 года «Переделано в США» француз полностью противоречит собственным ранее сделанным выводам и теперь говорит о ремейке как продолжении «фетишистской практики синефилии», как ностальгическом опыте, основанном на полном преобразовании исходного произведения во всех его деталях.

Позитивный смысл ремейка видится исследователям кино в том, что эта разновидность вторичного текста поддерживает «установление социальных и психологических связей»: необходимость повторения фундаментальна, поскольку дает возможность связать прошлое и настоящее, посмотреть на оригинал и его идеи в новом свете.

По мнению М. Брашинского, ремейк, осуществляющий даже маргинальные поправки в тексте первоначальной версии, демонстрирует «некий внутренний маршрут культуры, принципиально новую самоидентификацию героя и публики, он помещает изначальную историю в меняющуюся культурную среду, то есть может быть воспринят как «осознанный медиум» в очередной стадии культурной рефлексии².

Согласно американскому исследователю Томасу Лейтч, самая общая типология ремейков включает в себя повторную экранизацию (точная копия), up-dating (обновление, перезагрузка устаревшей истории на новый лад), дань уважения и «настоящий ремейк». Одно из предназначений ремейка - это возможность диалога, которая основана на синефильских оммажах, игре с любовью зрителя к оригиналу³. По словам Лейтча, настоящий ремейк силится превзойти оригинал и остаться в нашей памяти основным

¹Iampolsky M. Translating images... // Anthropology and Aesthetics, No. 32 (Autumn, 1997), pp. 37-42.

²Брашинский М., Добротворский С. Чtotакоеремейк? // Сеанс. 1995. № 10

³ThomasM. Leitch. Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // Dead ringers: the remake in theory and practice. – SUNY Press, 2002. Pp. 37-63.

источником, приспособив «старую» историю к новому миру, нынешней аудитории и потребностям. Томас утверждает, что ремейк - это всегда интерпретация, перевод на новую культурную почву, актуальные условия времени.

Объектом исследования выступает феномен «ремейк» в современной кинокультуре.

Предметом исследования являются причины появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков.

Цель исследовательской работы - установить причины появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков и определить их значение в рамках современного мирового кинематографа.

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

- Дать определение ключевому понятию «ремейк»;
- Рассмотреть типологию ремейков в современной кинокультуре;
- Изучить теорию постмодернизма в кино;
- Провести сравнительный анализ оригинальной версии и ремейка следующих фильмов: «12 разгневанных мужчин», «Олдбой», «Забавные игры», «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Хэллоуин».

Методология исследования

Методологической опорой для данной работы служит группа общенаучных методов.

Метод «наблюдение» позволит охватить произведения в их целостности. При делении произведений на знаки он поможет целенаправленно подойти к восприятию заключённого в произведении художественного образа.

Благодаря методу «сравнение» становится возможным сопоставить произведения для выведения общих черт и понятий.

С помощью метода «формализация» реально содержательно наполнить любую изображённую форму. Метод позволяет дать адекватные названия и характеристики. Это необходимо, т.к. произведение наполнено знаками и

образами, несущими в себе содержательный смысл. Также представленный визуальный образ благодаря методу «формализация» будет переведён в вербальную форму, пригодную к толкованию.

Перенесение знания об одном предмете на другие благодаря методу «экстраполяция» открывает новые содержательные значения других предметов. Использование метода «экстраполяция» в исследовании влияния одних художественных форм на другие должно привести к пониманию качеств, объединяющих отдельные элементы в синтетически связанное целое.

Метод «анализ» необходим для более тщательного разбора и изучения элементов.

Метод «синтез» направлен на соединение всех частей, восстановление целостности, что позволяет изучить строение произведения, его внутренние особенности и свойства, функции каждого отдельно взятого элемента в строении целого.

Метод «индукция» предполагает сбор всех возможных и первоначально разрозненных фактов, их систематизацию, объединение, в результате чего получается общая картина того или иного произведения.

Благодаря методу «дедукция» на основе умозаключений и логических построений происходит воссоздание целого, отсутствующие детали заполняются гипотетическими предположениями, которые подвергаются изучению по степени аргументированности и близости к достоверным фактам.

Также актуально обращение к основным положениям теории искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, к семиотическому методу (позволяющему любые визуальные искусства рассматривать в качестве текста и связанному с исследованиями Ю.М. Лотмана), теории рефлексии (согласно этой теории «познанное является отражением того, что должно быть познано», она позволит установить взаимодействие между произведениями). Не менее важен и философско-искусствоведческий анализ В.И. Жуковского и Н.П.

Копцевой, согласно которому знаковая система произведения включает в себя материальные, индексные и иконические знаки. При подобном анализе происходит постепенное углубление в смысловые пластиы произведения.

Апробация

Данное исследование может быть применено в качестве дополнительного расширения к уже существующему учебному материалу по истории и теории киноискусства. Более того, эта работа может служить фундаментом для дальнейшего исследования феномена «ремейк» и причин его появления в современной кинокультуре.

Структура работы

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав (шести параграфов), заключения, списка использованных источников (59 наименований) и приложений.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ СПЕЦИФИКИ РЕМЕЙКОВ

В современном кинематографе наблюдается дефицит оригинальных художественных идей: классические кинопроизведения подвергаются переосмыслению, результатом которого становится создание пусть и новой, но все равно однажды уже «состоявшейся» кинокартиной. Сюжетные композиции и визуальный ряд исходного материала превращаются в предметы заимствований, а иногда и откровенного копирования. Как называется этот феномен, какими особенностями он обладает - именно об этом пойдет речь в первой главе.

1.1 Определение понятия «ремейк»

Данный параграф раскрывает содержание понятия «ремейк», представляет его типологию. Также здесь приводятся конкретные примеры таких кинопроизведений.

«Ремейк» - термин, пришедший к нам из английского языка и подразумевающий под собой некую реинкарнацию подлинного произведения в новой форме, в новом продукте.

В классическом искусствоведении и литературоведении присутствовало понятие «заимствованный сюжет», который применялся одинаково как к фольклорным и мифологическим сюжетам, так и к авторским. Данный процесс присутствовал в искусстве со времен античности, а копирование повествовательных схем продолжалось на протяжении столетий. Эпоха модерна заставила по-новому взглянуть на природу искусства: теперь искусством признавалось только то художественное творение, которому были присущи черты несомненной оригинальности и индивидуальности.

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.

Ремейк - это, прежде всего, интерпретация. Чтобы создать подобную конструкцию, нужно всего лишь во всем (в плане стиля и содержания) скопировать автора оригинала, но сделать это в свое время. Каждое обращение к известному тексту способно породить новую версию уже знакомого нам сюжета. При этом индивидуальное прочтение здесь становится причиной принципиально иной трактовки оригинальной фабулы, что, в свою очередь, позволяет нам прийти к выводу о том, что всякое произведение является собственным ремейком через определенное количество времени. При условии, что над ним работают разные люди, конечно.

Возобновляющийся интерес к одному и тому же литературному источнику обусловлен тем, что книга заключает в себе огромную вселенную, которую ввиду её глобальных масштабов попросту невозможно отобразить на кинематографическом холсте, в связи с чем и появляются возможности для реинтерпретации. Вместе с тем кинематограф, как средство визуального выражения, оставляет шанс для интерпретации даже в том случае, если сценарий будет иметь явное сходство. При этом изображение в любом случае подвергается изменениям, ведь важно снять хороший ремейк, не сделанный «под копирку». Стало быть, пока литературный ресурс неисчерпаем - нас ждет бесконечное количество ремейков. Всякое обращение к литературной основе так или иначе дополняется какими-то актуальными конъюнктурными деталями, которые делают вещь своей в данной исторической эпохе. Безусловно, немаловажным становится стремление постановщика найти какую-то стержневую содержательную линию, которой не уделили внимания в оригинальной киноленте или, быть может, иначе восприняли. Потому и обостряется нужда в пересъемке всей истории.

Существует несколько наиболее значимых вариантов ремейков по степени совпадения фабулы и стилистических моделей фильма-оригинала и его «копии». Наиболее полная их типология была представлена американским киноведом Томасом Лейтчем. В первую очередь он выделяет полный ремейк как высшую ступень в сюжетной идентичности. В истории кинематографа такие ремейки – большая редкость. Самый известный из них, пожалуй, - картина «Забавные игры» Михаэля Ханеке, имеющая две версии: 1997 и 2007 года выпуска.

Точный ремейк является следующей степенью в обратной градации повтора. Сюда отнесены ремейки, где содержание дублируется во всех его формально-структурных элементах: жанр, тема, идея, композиция. Копируются второстепенные сюжетные линии, герои, происходящие с ними события, сам центральный драматургический конфликт. Ремейки данного типа зачастую производятся с целью максимально точно переснять «исходник» с учетом всех современных технических нововведений. Имеют место быть и другие, отнюдь не художественные задачи: ремейк немого фильма в звуке; ремейк черно-белого фильма в цвете; точная ремейк-версия на другом языке; ремейк фильма в 3D формате. И вот что важно: точный ремейк должен быть создан только в рамках определенного национального кинематографа. Он допускает осовременивание сюжета и его модернизацию. Однако перемещение интриги из одной культурной среды в другую значительно трансформирует сюжет. Точный ремейк не представляется возможным перенести из пространства авторского кинематографа в кинематограф жанровый, поскольку в таком случае происходит существенный пересмотр главной художественной задачи кинопроизведения и его основной темы.

В свою очередь, частичный ремейк характеризуется удержанием в «дубликате» все тех же сюжетных и изобразительных структур. Ключевое его отличие будет в определенных принципиальных изменениях. Как вариант, возможно сокращение повествования или, наоборот, дополнение

истории новыми сюжетными линиями; имеет место быть дополнение в виде второстепенных персонажей; проработка взаимоотношений главных действующих лиц. Пример такого ремейка - «Техасская резня бензопилой».

А вот относительный ремейк уже не обойдется без серьезных перемен в классическом тексте. Помимо изменения жанра, темы и художественной идеи будут внесены или удалены конкретные сюжетные элементы, частично изменена последовательность событий, исключая самые значимые сюжетные повороты и кульминацию как таковую. Сюжет может быть обновлен, упрощен, перенесен в иную культурную область, переведен из авторского кинематографа в жанровый и наоборот. В функциональном отношении этот вид ремейка наиболее полно соответствует главной цели режиссеров, рискнувших в совершенно другом ключе пересмотреть художественную модель. Еще один несомненный плюс - имплантация традиционных сюжетных форм в определенное культурно-национальное пространство или, напротив, заимствование сюжетов из других национальных кинематографов, где основная задача заключается в их органичной интродукции в собственную культурную среду.

Что касается ремейка компонентного, то он отстает от оригинала уже достаточно сильно. И установить сюжетную связь с первоисточником бывает непросто. Здесь может быть перенят какой-нибудь один или несколько нарративных элементов - портрет героя, основная интрига всей истории, вторичная, но интересная сюжетная линия. Чаще всего этот вид ремейка используется для создания сиквелов, приквелов и прочих частей.

Компилированный ремейк создается на основе некоторого числа различных зарисовок. Он может представлять собой творчески переработанный ряд разных сценарных текстов, но зачастую это все же вольная нарезка из цепочки низкокачественных заокеанских сюжетов.

В ремейке-намеке (он же вольный ремейк) дублируется только одна из ключевых фабульных составляющих. Например, завязка или развязка. Изредка копируется художественное решение кульминационного эпизода.

Крайне необходимо, чтобы этот сюжетный элемент был прост в обнаружении. Ремейки-намеки зачастую эксплуатируют находки авторского кино для последующего их использования в жанровом кинематографе. И вроде бы это должно радовать, поскольку грамотные художественные решения становятся неотъемлемой частью широкого кинооборота, но вместе с тем происходит стремительная шаблонность таких приемов.

Ремейк-стиль копирует не сам сюжет, а визуальные образы, дух оригинала, авторские приемы.

Ремейк-прием содержит конкретную аллюзию (отсылку) на какой-либо кадр или эпизод из классического кинопроизведения. К слову, этот тип можно легко перепутать с ремейком-намеком. Важно понимать, что в данном случае заимствуется фрагмент из фильма-предшественника. В ремейке-намеке, в свою очередь, должен быть задействован очень непредсказуемый сюжетный элемент, на основе которого можно будет выстроить не один сюжетный поворот. Музыкальные цитаты тоже используются в ремейках-приемах.

Псевдоремейку и ложному ремейку не присущи очевидные черты ремейка, однако они так же являются его подвидами. Первый тип является пародией на всем знакомый киносюжет. Такие киноленты будут неправильно причислить к ремейкам, поскольку жанр пародии сам по себе требует наличие первоисточника («Очень страшное кино» не собрал бы столь внушительный бокс-офис, не имея отношения к знаменитому «Крику»). Второй тип - это кинокартина, названная ремейком в рекламных целях, но, ни о каком родстве с оригиналом не может быть и речи.

Ремейки-пересказы представляют собой фильмы, в основу которых обязательно должен быть положен какой-либо фольклорный источник - миф, легенда, былина, сага со свойственным им стилем визуализации. Самые распространенные жанры, в которых эти сюжеты реализуются, - мистический триллер, фэнтези, фильм ужасов.

Главная отличительная особенность ремейка-модернизации - осовременивание классического сюжета. В качестве примера можно привести жанры лирической или ситуационной комедии и мелодрамы. Лучшие образцы этих жанров всегда акцентируют внимание на вечных духовных ценностях и непреходящих истинах.

Ремейк-интерпретация прямо противоположен ремейку-модернизации. Если для предыдущего типа важна сюжетная схема вне привязки к временным, национальным и пространственным деталям, то в ремейке-интерпретации на первый план выходит именно исторический момент, его специфика и событийная значимость для людей нынешнего поколения. Основные жанры для этого типа - исторический, военный, политическая драма, шпионские, революционные, приключенческие фильмы и вестерны. Историческая достоверность происходящего на экране не так важна, как идеологическая направленность и политические установки, определяющие 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 создателей ремейка в частности.

Также существует переводной ремейк, основной признак которого - сюжет, заимствованный из кинокартины-подлинника и перенесенный на иную культурную почву. Американские кинематографисты нередко переснимают успешные либо ни кому неизвестные киноленты европейского и азиатского производства.

К отдельной категории следует отнести адаптированный телесериал (телесага, теленовелла, мыльная опера). Причины съемки таких проектов носят чисто практический характер: недорого и нетрудно. Большинство адаптированных телесериалов - это мелодрамы и ситкомы (заграничные «Женаты с детьми» и отечественный им ответ «Счастливы вместе»).

Ремейк-экранизация. Вопрос повторной экранизации рассматривается в двух случаях: по отношению данного фильма к оригинальному

литературному источнику или к предшествующему кинопроизведению. Но вот что важно различать: если последующая экранизация соотносится со сценарными решениями предыдущего кино- или телефильма, а не с литературной основой, имеет смысл говорить о ремейке-экранализации; если же авторы следуют за литературным текстом, то это повторная самостоятельная экранизация.

Авторизованный ремейк есть легализованный, узаконенный способ заимствования чужого кино- или телесюжета, осуществляемый на договорных основаниях. На данный момент это самая цивилизованная возможность производства ремейков.

Не менее важен такой тип ремейка, как постмодернистский. В нем агрессивным образом низвергаются традиционные нормы, стереотипы, образцы и пристрастия целых поколений. В литературоведении уже устоялся термин «п-ремейк». Все его структурные элементы подвергаются деформации, преувеличенной иронизации, travestiированию (переделка художественного произведения, с целью придания ему какого-либо нового вида, неожиданной формы или искаженного содержания) или искажению вплоть до полного обессмысливания и абсурда. Смыслы обретают почти противоположные значения. Эти приемы используются как часть некой текстуальной игры. В кино- и телениндустрини 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 быстрей, 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.

Тип ремейк-пародия носит подражательный характер. Он основан на антиэстетических приемах стёба, глумления, китча или трэша.

Ремейк-сиквел, ремейк-приквел - это условные ремейки-вариации, где дублируются определенные герои, а также присутствует отсылка к прошедшим или еще не случившимся обстоятельствам.

Анимационный ремейк - такой ремейк, когда кино-, теле- или мультипликационный сюжет переснимается в качестве анимационного короткометражного, полнометражного фильма или сериала. Существует и противоположный процесс, когда анимационный фильм-оригинал становится основой для кино - или телеремейка.

Наконец, последний тип, любительский ремейк. Он 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» разворачивается очень стремительно, что приводит к тому, что кинематограф обрастиает 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 крайне слабые аналоги.

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

Безусловно, искусство основывается на художественных традициях, то есть построено на повторениях и повторениях повторений. И такой процесс не является признаком исчерпанности. Скорее, это знак преемственности. Но преемственность эта только тогда может иметь 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.

Если совсем упростить перечисленные выше варианты, то можно обнаружить два типа ремейков. Первый - ремейк как повторение, ориентированное на сходство. Позиционируя такой ремейк как продукт художественной интерпретации, допустимо отнести его к повторной экранизации, предполагающей изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем нечто прежде упущенное из виду. Второй - ремейк как повторение, ориентированное на различие. Такой ремейк уподобляется опыту реинтерпретации, который опознаётся на уровне первичной художественной деятельности. Этот тип ремейка прямо отвечает характеристике *true remake*, вбирающей в себя стратегии всех типов, не исключая и трепетное отношение к классическому тексту.

Перед просмотром у зрителя возникает стереотипная мысль: «Это ремейк. Значит, он должен быть идентичен классической киноленте». Вся приведенная здесь типология ремейков направлена как раз на то, чтобы публика видела все сходства и отличия копии от оригинала и оценивала первую как отдельное, самостоятельное кинопроизведение.

1.2. Философские основания в трудах постмодернистов

Второй параграф посвящен историко-теоретическим аспектам исследуемого феномена. Здесь же вводится новый термин, помогающий в определении специфики ремейков, - интертекстуальность.

Общекультурная тенденция создания ремейков прочно связана с постмодернизмом. Главная задача этого направления заключалась в отражении быстро меняющей свой облик действительности с ее непостоянством, изменчивостью и рядом альтернатив. Стремясь переосмыслить всю художественную традицию и таким образом обнаружить новые механизмы обобщения и формирования истинных представлений,

постмодернистская модель мира во многом оперировала методологиями, наработанными в рамках классической культуры, используя эти методы в искаженном или намеренно «испорченном» виде.

Первый постулат постмодернистского киноязыка гласит: «Кинотекст постмодерна представляет собой особую ткань, материалом которой являются цитаты, отзвуки и отсылки. Любовь к цитированию вообще является одной из самых важных и узнаваемых черт постмодернизма. Отсюда идёт стремление литературоведов свести всё многообразие историй и сюжетов к короткому перечню возможных схем. Отсюда же и возникновение терминов «remix» или «mash-up». Цитаты могут окрашиваться для возникновения нового смысла, могут соединяться друг с другом на основе противоречия для достижения комического эффекта. Они могут представлять собой отдельные реплики героев или композицию отдельно взятого кадра, но могут также и разрастаться до целого оммажа всему жанру или даже всему кинематографу. Но идея фильма как компиляции и структурированного набора цитат и аллюзий остаётся актуальной для постмодерна с начала его появления и до сегодняшнего дня.

Современный мир предлагает многообразные формы фиксации текста. Последним признаются семиотически осложнённые, иконические и иные формы смысловых единств, самая сложная из которых - кинотекст. Будучи одной из самых востребованных и доступных форм фиксации текста, кино одновременно представляет собой и интертекстуализированный текст, и источник интертекстуальности.

Введенное в 1967 теоретиком постструктурализма Ю.Кристевой, это понятие стало одним из основных в анализе художественных произведений постмодернизма. Используется оно не только как метод анализа литературного текста, но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название «постмодернистская чувствительность». Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности, опираясь на работу М.Бахтина «Проблема содержания,

материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), в которой философ подчеркнул, что помимо данной художнику реальности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой у него налажен непрерывный «диалог». Идею «диалога» Кристева восприняла чисто формально, как ограниченную исключительно сферой литературы, диалогом между текстами (интертекстуальностью). Под влиянием теоретиков структурализма и постструктуралаизма (А.Ж.Греймаса, Р.Барта, Ж. Лакана, М.Фуко, Ж. Деррида), отстаивающих панязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации.

Концепция Кристевой облегчила как в теоретическом, так и практическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма: «деконструировать» противоположность между критической и художественной продукцией, а вместе с тем и «классическую» оппозицию субъекта - объекту, своего - чужому, письма - чтению и т.д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является реакцией на предшествующие тексты. Каноническую формулировку понятиям интертекстуальности и «интертекст» дал Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры».

Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно лишь как смешение определенных элементов в иных комбинациях. Для Барта любой текст - это своеобразная «эхо-камера», для М.Риффаттерра - «ансамбль пресуппозиций других текстов», поэтому сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности и основана на ней. Однако далеко не все

западные литературоведы, прибегающие в своих работах к понятию интертекстуальности, восприняли столь расширительное ее толкование. Представители коммуникативно-дискурсивного анализа (нarrатологии) считают, что слишком буквальное следование принципу интертекстуальности в ее философском измерении делает бессмысленной всякую коммуникацию.

Различные подходы к определению интертекстуальности обусловлены множеством сфер проявления данного явления, от печатной и видеорекламы до повседневных разговоров на кухне и выступлений с высоких трибун; а также различными научными задачами исследователей в научных изысканиях. В целом интертекстуальность понимается как общее свойство текстов, выражющееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) способны разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

Концепция интертекстуальности затрагивает широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как побочный результат теоретических саморефлексий постструктурализма, с другой - она возникла в ходе критического осмыслиения широко распространенной художественной практики, захватившей в последние 20 лет не только литературу, но также и другие виды искусства. Для творцов этого художественного течения - постмодернизма - характерно «цитатное мышление».

Существенный вклад в развитие теории интертекстуальности в кино внёс российский историк, философ, киновед и филолог М. Б. Ямпольский, обосновав в своих работах интертекстуальные связи кинематографа с внешним миром и произведениями искусства. Символичность кино, репрезентируемая кинематографическими средствами, возводится М.Б. Ямпольским в ранг его основного признака, аллюзивность кино представляется как неотъемлемый компонент кинотекста.

В кино визуальные образы, как более информативные и доступные человеческому пониманию, дают широчайшие возможности для внедрения

аллюзий и отсылок. От еле видимых до совершенно наглядных. В статье Кокуновой Ю. В. о формировании интертекстуальности в художественном фильме, интертекстуальность указывается как свойство кинофильма, реализуемое приёмом аллюзии, который является способом установления связи между текстами в пространстве культуры.

Автор отмечает также важный момент, касающийся объектов для аллюзии. А если точнее, то, во-первых, ими могут стать тексты в широком смысле слова: произведения различных видов искусства, важные события из жизни общества и так далее, и, во-вторых, отсылка к тексту придаёт ему свойство знаковости, следовательно, в своё время эти тексты имели вес и были ценны. Имеет также значение и наличие достаточных знаний у зрителя, потому как в противном случае аллюзия пройдёт мимо него и внедрённая цитата останется нераскрытоей.

В техническом плане аллюзии в кино реализуются достаточно широким набором приёмов. Происходит это благодаря синтетическому характеру текста кино, посредством которого отсылки могут быть внедрены и реализованы литературными ресурсами (через реплики героев, сюжетные повороты, либо общую канву сюжета), музыки (через музыкальные цитаты в саундтреке) и непосредственно кино как набором различных визуальных приёмов (через повторение композиции кадра, через целые сцены, специфические движения камеры, выбор линз, коррекции цвета и так далее).

Что касается смысловой нагрузки отсылок, то следует сразу указать, что фильм представленный набором цитат не является бессмысленным коллажем. Отсылки всегда привлекаются и организуются по принципу смыслового соотнесения. Аллюзии всегда либо наполняют деталями и оттенками смысл основного текста, либо формируют на его основе дополнительное содержание.

Признавая интертекстуальность глобальной текстовой категорией, а кинотекст сложным семиотическим смысловым единством, исследователи делают вывод о том, что основным способом проявления категории

интертекстуальности можно считать момент включения других текстов или их элементов в кинематографическое произведение. Одним из факторов, демонстрирующих интертекстуальные связи кинопроизведения ещё на предпросмотром этапе, является его жанровая принадлежность и название.

В определении жанра исследователи опираются на эстетические категории возвышенного, прекрасного и комического, а также на театрально-драматические и литературные жанры с указанием их экранной специфики (кинотрагедия, кинодрама, кинокомедии, лирические киножанры). Правда, здесь требуется социальная точность в интерпретации жизни. В свою очередь, второй подход позволяет зрителю более точно определить сюжетные рамки киноленты, увидеть и осознать интертекстуальные маркеры, поскольку сама формулировка жанровой принадлежности соотносит ещё не просмотренную кинокартину с другими, уже известными. Предыдущие фильмы этого жанра создают контекст существования нового, позволяют зрителю получить удовольствие от знакомства с сюжетной линией, предсказывания событий и интерпретации действий героев.

Так происходит общение зрителя с произведением кино на языке постмодерна. Что самое важное, в полной мере это общение возможно только при наличии у зрителя фоновых знаний, достаточного культурного багажа и активная реакция на кинопроизведение.

Один из наиболее частных подходов к ремейку - анализ его как особого случая проявления интертекстуальности. В ремейке интертекстуальность одновременно шире и уже, чем в любом другом тексте, поскольку, с одной стороны, интертекстуальность ремейка охватывает все уровни произведения, а с другой - ремейк ориентирован и чаще всего сводится к одному источнику (оригиналу). Ремейк, как правило, стремится к переделке уникальных повествовательных структур, он невозможен применительно к вечным сюжетам, бродячим историям, которые всегда первичнее текста, предшествуют ему. Ремейк специализируется не на каких-то отдельных

темах, мотивах или сюжетах, а на произведении во всей полноте его характеристик - эстетических, мифологических, культурных.

Своеобразная интертекстуальность ремейка создает закрытую структуру, поскольку присутствие в восприятии читателя известного сюжета, по которому и создается ремейк, «превращает его в акт производства уже существующей реальности», поэтому и режиссер выступает в данном случае не как автор, а как переводчик, ретранслятор. Эта «переводческая» функция ремейка, видимо, должна помочь классическому тексту обрести еще одну жизнь в новом социальном опыте. Вопрос в том, какой социальный опыт обнаруживает ремейк. Осуществляемое в кинопроизведении одновременное вытеснение и воспроизведение классических кодов, свойственные ей блокировка памяти и в то же время культурная ностальгия, обнажают афазийную структуру современного социального опыта и художественного языка как попытки его высказать. В этом смысле ремейки представляются одним из способов «реконструкции» собственной истории и характера, однако новая жизнь старых форм подчеркивает неспособность существующих выразительных средств произвести необходимый социальный или коммуникативный эффект.

Говоря же о специфике ремейка в целом, стоит отметить его своеобразие как культурного феномена, основанного на специфическом диалоге между «вторичным текстом» и его «источником». Этот диалог может быть отчасти принят и как характеристика постмодернистской культуры со свойственным для нее кризисом новизны (в результате которого ремейк манифестирует новое, современное через переделывание и переработку старого), и как рефлексия на переходный характер современного общества (на застой в поисках новых идей и кризис самоидентификации).

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Популяризация ремейков обусловлена наступлением эпохи постмодернизма, кинотекст которой соткан из различных цитат и отсылок к прошлому;
2. Интертекстуальность – та самая ткань из фабульных конструкций и аллюзий на них, посредством проявления которой представляется возможным произвести анализ ремейка;
3. Ремейк есть некая манера воссоздания оригинального текста, главный недостаток которой – обличение невозможности нынешних выразительных средств (план, затемнение, монтаж) качественным образом установить художественную коммуникацию кинопроизведения со зрителем.

Разбор ремейков по степени совпадения сюжетных структур и стилистических моделей фильма-оригинала и его копии, а также изучение всей истории их появления помогают лучше ориентироваться в пространстве этого понятия, отличать один вид от другого. Полученные знания будут применены в анализе кинопроизведений современного мирового кинематографа, на основе которого будет достигнута главная цель всего исследования – рассмотрение причин появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков.

2. ПРИЧИНЫ ПОЯВЛЕНИЯ РЕМЕЙКОВ В КИНОКУЛЬТУРЕ

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 множество различных функциональных и мотивационных причин 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.

2.1 Актуализация для современного зрителя

В данном параграфе проводится анализ трех версий одной сюжетной канвы. На их примере мы попытаемся выяснить, какие мотивы преследовали авторы каждой из этих постановок.

Безусловно, самая основная причина снимать ремейки - попытка актуализировать важные темы для нынешней аудитории. Предложить ей задуматься о чем-то значительном или посмотреть на уже знакомую историю под иным углом зрения.

Двукратному цитированию подвергся знаменитый фильм Сидни Люмета, «12 разгневанных мужчин», снятый им в 1957 году. Причем, первый раз это произошло через 40 лет (режиссер Уильям Фридкин) после выхода классической версии, ограничиваясь форматом телевизионного фильма, а вторая постановка, уже под руководством Никиты Михалкова, под лаконичным названием «12» вышла на экраны спустя полвека.

В центре повествования 12 мужчин разного возраста, происхождения и положения. Они едва ли знают друг друга и оказались все в одном месте лишь потому, что были выбраны в качестве присяжных заседателей. Им предстоит решить судьбу юноши, 18 лет, который обвинен в умышленном убийстве своего отца. Приговор - смертная казнь на электрическом стуле.

На первый взгляд, всё предельно ясно в этом деле: мальчишка из трущоб, дурное воспитание, трудное детство, ненависть к отцу, который постоянно избивал его. Доказательства кажутся невероятно очевидными: и показания женщины, которая явно видела момент убийства из окна напротив, и пожилого мужчины, слышавшего угрозы мальчика и видевшего, как он спешно скрылся с места преступления... Да тут же все ясно, даже размышлять не стоит: этот юноша - опасный преступник и негодяй, который не заслуживает права оставаться в живых. Так решили все 11 присяжных заседателей, собравшихся за столом, чтобы проголосовать. Лишь один был против.

Для исследования материальных знаков следует использовать такие методы как: наблюдение, измерение и анализ. Проводя изучение индексных знаков необходимо обратиться к таким методам, как измерение, формализация (который позволит определить имена персонажей для разных кинопроизведений), анализ и дедукция. При изучении иконических знаков требуется обратиться к методам синтеза, индукции и интерпретации.

Анализ материальных знаков и определение их стилевой принадлежности

В формировании реалистического стиля кинокартин наблюдается принцип закрытости: материальный мир, типичные представители американского/российского общества, конкретное место действия. Проявляется он и в звуковой составляющей: самоуверенные высказывания, переходящие в крики и периодическое предсказание скорой грозы и проливного дождя. Всего того, что наконец разрядит гнетущую обстановку.

Классическая кинолента снята на чёрно-белую плёнку. Такая, на первый взгляд скучность и скудность, вполне объяснима: согласно замыслу художника, всё внимание зрителей должна была привлекать не современная тогда технология получения цветного изображения (она же «Техниколор»), а сами характеры персонажей, их яркие личности. В ремейках же авторское решение снять все в цвете обусловлено желанием подчеркнуть актуальность проблемы для нынешней аудитории, гарантированно привлечь её к просмотру.

Интересным образом решен внешний вид присяжных. В зале суда все они сидят в костюмах-тройках, демонстрируя официальность всего процесса, собственную избранность на эту пока ещё «гостевую» роль. Но стоит им остаться наедине, как мужчины снимают свои пиджаки, закатывают рукава белоснежных, еще не перепачканных грязью, рубах и готовятся вершить правосудие.

Отдельного упоминания заслуживает цвет их одежды. Так, самые бескомпромиссные участники собрания выряжены в чёрные жакеты, символизирующие их готовность подписать обвиняемому смертный приговор. Те же герои, что отнеслись с состраданием к пареньку, облачены в белые блейзеры, подчёркивающих чистоту их помыслов. Их миссию борцов за добро и справедливость.

Отсутствие акцента в одежде у русских членов совета объясняется нашим менталитетом: все мы люди творческие, исключительные, одинаковый стиль нам ни к чему.

Изучая способ съёмки, можно обнаружить, что каждый раз зритель является свидетелем всего происходящего. Постановка камеры примечательна тем, что публика рассматривает ситуацию с разных углов и сторон, дабы потом самостоятельно рассудить о целесообразности оправдательного или обвиняющего вердикта, дать ему оценку.

Операторская работа построена согласно знаку плоскости: первая треть фильма снимается над уровнем глаз, вторая - на уровне глаз и

последняя - от уровня ниже уровня глаз. Чувство возрастания клаустрофобии, её давления, растет с каждым кадром, чтобы поднять напряженность в последней части картины. В последней сцене киноленты используется широкоугольный объектив, чтобы аудитория наконец-то выдохнула.

Оригинальный фильм выступает учебником для режиссеров, интересующихся тем, как объектив влияет на настроение. Постепенно опуская свою камеру, Сидни Люмет иллюстрирует другой принцип композиции: высоко расположенная камера имеет тенденцию доминировать, а низкая камера имеет тенденцию подчиняться. Поначалу мы смотрим на персонажей сверху вниз, и угол подсказывает зрителю, что их можно осмыслить и освоить. К концу они нависают над нами, и мы чувствуем себя подавленными силой их страсти. Постановщик редко оперирует крупным планом, но всегда к месту: так, самый старый человек в присяжных заседателях часто встречается в полной раме, поскольку именно перед ним стоит задача поделиться теми наблюдениями, которые ускользнули от других.

Элементы художественного пространства характеризуются ограничением как друг от друга, так и от фона. В кадре персонажи представлены на одном уровне, что говорит об их равенстве, одинаковой важности в данном судебном процессе. С помощью признака множественности перед зрителем визуализируется конкретный набор действующих лиц.

Но и самостоятельными объекты художественного пространства не становятся: они важны в своём единстве. За каждым из них (будь то персонаж или вещдок) закреплена важная роль в контексте всей истории, а потому вырвать хоть какую-то деталь из фильма не представляется возможным.

Анализ индексных знаков

Главные действующие лица каждого фильма - герои в разных социальных масках, ролях и статусах, а также возрастных группах. Художественное пространство вводит в ткань киноповествования следующие знаки-индексы:

1. Присяжный №1 - руководитель заседания, озабоченный своими обязанностями, тренер школьной футбольной команды. Терпелив к долгим спорам остальных.
2. Присяжный №2 - мягкосердечный банковский клерк. Готов выслушать противящегося приговору Дэвиса.
3. Присяжный №3 – бизнесмен. Тверд и даже жесток в своих решениях и взглядах. Упорно требует для обвиняемого смертного приговора. В итоге выясняется, что сам он тяжело переживает конфликт с собственным сыном, а потому никак не хочет позволить подсудимому избежать наказания.
4. Присяжный №4 – рациональный брокер, самоуверенный и непоколебимый. До «предпоследнего» настаивает, что именно мальчишка расправился с родственником.
5. Присяжный №5 - молодой человек из трущобы. Достойно отстаивает принцип «не судите человека по его происхождению», поскольку сам не может похвастаться «голубыми кровями».
6. Присяжный №6 - маляр, строгий, но принципиальный и уважаемый. Здраво относится к оправдательным доводам, в результате чего склоняется к непричастности подростка к убийству.
7. Присяжный №7 - продавец, фанат бейсбольной команды Нью-Йорк Янкиз, индифферентный. Меняет свой голос не ввиду переубеждения относительности невинности подозреваемого, а просто потому, что спешит на игру своих любимчиков.
8. Присяжный №8 - Архитектор Дэвис, инициатор раскола. Этакий один против всех. Он сомневается в виновности парня и хочет дотошно разобраться в деле.

- 9.** Присяжный №9 – наблюдательный пожилой человек по имени Макардл. Подмечает все тонкие детали в показаниях свидетелей преступления и вносит их в стол.
- 10.** Присяжный №10 – владелец гаража, громкоголосый фанатик. Расист и острослов.
- 11.** Присяжный №11- иммигрант, часовщик, американский патриот. Упрекает инфантильных «коллег», говоря о том, что речь идёт о человеческой жизни.
- 12.** Присяжный №12 - нерешительный офисный служащий-рекламщик, постоянно меняющий своё мнение под давлением протестующих участников совета.
- 13.** Обвиняемый в убийстве - измождённый и напуганный подросток, выросший в нищете. Именно его судьбу предстоит решить двенадцати присяжным заседателям.
- 14.** Здание суда в целом и совещательная комната в частности – обитель справедливости и закона, в одной из душных (из-за споров и погоды) помещениях которой разворачивается действие фильма. Но опять же, в «12» этим местом выступает здание школы. Создается впечатление, что все в нашей стране делается вот так, неофициально, подпольно.

Хотя Михалков рисует портреты людей другой социальной и национальной принадлежности, а также убеждений и профессий, все же характеры во всех трех версиях идентичные. И, конечно, не обходится без особой миссии наших соотечественников: состав присяжных обязательно превзойдет американских коллег, когда не просто вынесет оправдательный приговор, но еще и выйдет на истинных заказчиков убийства.

Изначально, все эти герои неотделимы друг от друга. Они представляют собой группу людей, объединённых общей задачей: здесь и сейчас вынести приговор по делу об убийстве первой степени. Единогласно

решат, что парень виновен - ждёт его электрический стул. Усомнится в очевидности предоставленных улик - спасут ему жизнь.

Но, по мере развития сюжета, эти мужчины раскрываются отдельно друг от друга. Каждый из них - это индивидуальная личность со своими убеждениями и мировоззрением. Вердикт «виновен» или «невиновен» прямо пропорционален их личным ценностям и идеалам.

Также, самоценным персонажем является обвиняемый в убийстве паренек этнической внешности. Его тёмные круги под глазами определённо выдают всю ту усталость и загнанность существующего положения. В лице этого мальчишки воплощаются все те жертвы судебной системы, что несут наказание за чужие грехи. Что имеют отличные от белых черты, ввиду которых и складываются глупые стереотипы. Что без вины виноватые.

Анализ иконических знаков и их стилевой принадлежности

Применение методов синтеза (суммирования знаков в единое целое), индукции и интерпретации (для постижения смысла произведения) в проведении анализа иконических знаков позволяет объединить персонажей в определенные группы. Это работает для всех трех произведений, отличия лишь в социальных статусах их героев.

К первой группе, именуемой «сомневающиеся», следует отнести инициатора дискуссии и тех присяжных, что меняли свой голос по мере появления всё новых доказательств в пользу невиновности подсудимого. Тем самым они становятся неким единством, скреплённым общей целью.

По тому же принципу можно объединить непреклонных участников заседания, условно назвав их «убеждёнными». Они не могут подвергнуть сомнению правильность решения суда, а потому твёрдо отстаивают его позицию. Даже когда остаются в одиночестве .

Можно выделить ещё один иконический знак, «обсуждение», которым весь вечер заняты мужчины. Они курят, они потеют, они клянутся, они критикуют, они злятся. Присяжные с жаром обсуждают угол ножевого ранения, специфику орудия убийства. Главный герой имитирует шаг старика

(свидетеля, жертвы инсульта), чтобы выяснить, действительно ли тот успел добраться до двери и опознать преступника. Всё это подчёркивает их так называемое путешествие в глубину, к истине. Правда, в фильмах Люмета и Фридкина это происходит в закрытой (с виду) комнате, визуализирующей собой «трибунал», но одновременно с этим имеющей признаки открытости - большие прямоугольные окна и периодично открывающаяся дверь. В картине Михалкова местом действия является затемненный спортзал, в котором присяжные пусть и не мучаются от жары, но речи их отдают эхом, не позволяющим им долгое время достучаться друг до друга.

Живописным образом (как способности к трансформации) решено «противостояние» ключевых оппонентов кинолент. Первый и сам не уверен в своей правоте, он лишь обнаружил очевидные нестыковки в показаниях свидетелей: «Я не прошу вас передумать. Но ведь это жизнь человека, нельзя решить его судьбу за 5 минут, а вдруг мы ошибаемся». Более того, он даже готов в любой момент уступить. Второй, в свою очередь, остро реагирует на любые попытки оправдать обвиняемого, и, в ответ на упрёки протагониста в садизме, в состоянии аффекта угрожает убить его.

Таким образом, целостное событие каждого фильма представляет собой тщательное расследование, в котором «сердобольным дураком» оказывается один мужчина, позволивший себе усомниться в незыблемости закона. Как ни парадоксально, именно такая его человеческая слабость, жалость к мальчишке, обернулась движущей силой на пути к правде.

Социальная модель и художественная идея фильмов

В зарубежных кинопроизведениях обыгрывается тема существующей системы правосудия. Поднимается вопрос её справедливости, объективности улик, непредвзятости состава присяжных. Здесь заявлен следующий принцип мироотношения: мир оказывает давление на личность, стремится управлять её разумом. «У них нет души, для них убийство - мелочь, обыденность», - категорично восклицает вспыльчивый присяжный №3, тем самым отлично характеризуя всю систему в целом и американский суд в частности. Но

находится человек, готовый ему противостоять: им становится сомневающийся рассудительный архитектор, единолично заставивший поменять мнение одиннадцати человек на противоположное.

Фабула здесь организована таким образом, что почти не имеет эмоциональных спадов, только пики - отчаяния, ненависти, надежды, любви. Почти каждый присяжный имеет своего двойника (как, например, №5 и №11) и антипода (как №2 и №8). И зеркальность, и противоположение героев удваивают энергетику фильмов, заставляют «кривую» действия лететь вверх с неимоверной быстротой и естественностью.

В ходе этого «полета» оказывается, что далеко не все люди думают, будто имеют право судить других. Кому-то больше подходит роль сострадательного адвоката, а кому-то - равнодушного наблюдателя. Но до каждого можно достучаться, привести аргументы, заставить пересмотреть свое первоначальное циничное решение.

Перед нами происходит схватка двух моделей поведения - либеральной и реакционной. Фильмы ставят вопрос о личной ответственности человека за свои поступки, об осмысленности поведения в обществе, ведь от этого может зависеть человеческая жизнь.

Оба иностранных режиссёра оставляют концовку открытой - мы так и не узнаем, виновен ли парнишка из трущоб, правильно ли сделали присяжные, что позволили ему избежать наказания и не оказаться на том свете раньше времени. Но и особой надобности в этом не было: первостепенная задача фильма заключалась в создании precedента, когда мнение 11 человек ввиду некоторых обстоятельств может в корне измениться, и не важно - на истинное или, наоборот, ложное.

По сути, «12 разгневанных мужчин» - это крушение тех отрывков Конституции, которые обещают подсудимым справедливое судебное разбирательство и презумпцию невиновности. Это кинолента внутриамериканского пользования со всеми этими криками о демократии, свободе слова и робком «давайте поговорим». Про наличие человеческого

фактора в современной системе правосудия и узурпации стереотипами и предрассудками общественного сознания. Это очень простое с кинематографической точки зрения, но сложное в своей неподдельной эмоциональности и жизненности кино вот уже шестидесятилетней выдержки.

Причина появления отечественной версии заключается в том, что в 2007 году Никита Михалков преследовал несколько иную цель: посредством детально разбираемого дела он учит российского зрителя так же скрупулезно рассуждать, анализировать, делать собственные выводы относительно любого дела. Ведь так легко принять за чистую монету все, что преподносится тебе с экрана телевизора, страниц печати или политических трибун.

Несмотря на общую сюжетную канву, все три фильма являются абсолютно разными кинопроизведениями, главная задача которых была заставить своих современников поговорить о насущной проблеме, поделиться своими надеждами и сомнениями друг с другом. И это больше, чем просто фильмы о триумфе справедливости. Это своеобразные пощечины обществу, потонувшему в предрассудках и пристрастиях.

Позитивный смысл таких ремейков видится в том, что эта разновидность вторичного текста поддерживает «установление социальных и психологических связей»: необходимость повторения фундаментальна, поскольку дает возможность связать прошлое и настоящее, посмотреть на оригинал и его идеи в новом свете. Актуализировать их.

2.2 Расширение зрительской аудитории

Основное содержание данного параграфа - сравнительный анализ картин различных национальных киношкол, а также выявление отличительных черт в их визуализации.

История кино знает немало примеров, когда по мотивам какой-нибудь известной истории снимались иностранные фильмы. Предком японской «Токийской повести», например, была американская кинокартина «Уступи

место завтрашнему дню». Азиатские постановщики, в свою очередь, подарили Соединенным штатам возможность переосмыслить свои нашумевшие ужастики: «Звонок», «Проклятие», «Темная вода». Такой обмен художественным материалом имел весомые плюсы: подобные культурные заимствования обогащали кинематограф разных стран, расширяя кругозор зрителей.

И ведь цель высокая, а вот реализация качество имеет сомнительное. Вспомним, например, американский ремейк южнокорейского «Олдбоя». Упрощенный донельзя, новый «Олдбой» построен на избитых, давно отработанных в кино приемах. Согласно им, в фильме все должно быть предельно четко, ясно, а потому туманные философские изречения, таинственный гипнотизер и ожесточенное поедание живого осьминога устраниены из него как слишком сложные нагромождения. В интерпретации Пак Чхан Ука (2003) эти детали были наполнены важным смыслом и выглядели очень эффектно, но в рамках «Олдбоя» 2013 года они могли лишь отвлечь зрителей от стремительного течения событий. Впрочем, данной штамповке тоже есть чем «похвастаться»: главный герой, Джо Дюсепт отсидел в одиночной камере не пятнадцать, а целых двадцать лет и, выйдя из нее, покалечил молотком куда большее число противников, чем его корейский прототип. Более того, он даже смог самостоятельно победить телохранителя своего злейшего врага. Вернее телохранительницу - в новом варианте молчаливого корейца заменила сексуальная женщина с азиатской внешностью, которая, по-видимому, всю свою сознательную жизнь обучалась восточным единоборствам и модельному бизнесу. Типичное украшение многих современных боевиков, кстати.

Пак Чхан Ук снял свое кинопроизведение преимущественно в черном, желтом, зеленом и красном цветах. Они выступают как символы смерти (которая неотступно следует рядом с героем), истины (путь к искуплению) и жажды жизни, за которую до крови бьется главный герой. Что касается заокеанского аналога, то там доминируют преимущественно черный, голубой

и зеленый оттенки, поскольку здесь персонаж тем же образом борется за возможность остаться в живых. Только в данном случае это еще гипертрофировано типичным для американцев побуждением показать, что действует он так, поскольку у него выхода другого нет, но все равно он остается добрым и во всем правильным персонажем.

Явная уступка ремейка подлиннику наблюдается в операторской работе. Если в версии южнокорейского производства устанавливается глубокая связь зрителя с героем, первый сопереживает второму, а порой и идентифицирует себя с ним, испытывая те же физические и душевные муки, то никаких таких впечатлений американский мститель не производит. Его действия механические, не вызывающие никаких эмоций.

Музыка тоже не воссоздает ту атмосферу, которой так притягателен классический фильм. Конечно, есть вероятность, что посмотрев версию Спайка Ли первой, мы бы наоборот считали именно её шедевром. Но единичные копии способны превзойти исходную кинокартину. Правда, в таком случае, как правило, сам оригинал плохого качества.

Безусловно, самым заметным изменениям подверглись основные действующие лица (индексы). В оригинале Пак Чхан Ука герои-антагонисты одновременно были жертвами и мучителями друг друга, одинаковыми как в своем одиночестве, так и в своей проклятой любви. Но по законам мейнстрима Джо Дюсетт на правах главного героя просто обязан превосходить своего противника и быть хорошим парнем, невзирая на совершенные грехи. Поэтому, спустя долгие годы одиночного заключения, Джо ведет себя именно так, как от него требует шаблон, заложенный в массовом кино: самое важное для него - это позаботиться о судьбе единственной дочери, а бьет людей он исключительно потому, что это необходимое условие ее спасения. Так уж повелось: в традиционном боевике главный герой постоянно вынужден кого-то спасать, во всяком случае, пока из его близких хоть кто-то жив.

Противник Джо - Эдриан Прайс не имеет ничего общего со своим благородным узником. Это до невозможности жалкий психопат-извращенец, искалеченный больными нравами собственной семьи, а не случайным проступком главного героя. Несмотря на его коварные козни ловушка, в которую попал Джо, не кажется такой уж роковой, а конец фильма - беспросветно трагическим. Более того, в американском финале соблюдена относительная благопристойность, которой не знала корейская классика.

Так что «Олдбой» Спайка Ли - это не провальная попытка нового прочтения истории, потрясшей мир, а всего лишь стандартный коммерческий продукт, упрощенная адаптация, почти полностью потерявшая смысл оригинального произведения. И поскольку результативного симбиоза идей между культурами разных стран не получилось, то сравнивать фильм Спайка Ли рекомендуется с финансово успешными американскими боевиками. Потому что только в этом случае новый «Олдбой» не будет выглядеть абсолютным провалом.

Немецкий режиссер Михаэль Ханеке знаменит тем, что это первый в истории кино случай, когда ремейк решился снять режиссер оригинала. Кинематографист не стал ограничиваться только одной версией собственного сценария, в связи с чем решился вновь сыграть в свои «Забавные игры». Изначальный вариант, тот, что 1997 года, был создан сугубо для европейцев, а премьера в Каннах лишь подчеркивала элитарность произведения и той публики, которой предстояло оценить фильм. Но десять лет спустя он решил поменять правила игры, представив уже на суд американской (более массовой в количественном и качественном смыслах аудитории) идентичное творение.

В отличие от большинства триллеров, где насилие является следствием либо общественных пороков, либо скрытых комплексов злодеев, Ханеке дважды продемонстрировал ситуацию, когда обычные люди сталкиваются с аномальной жестокостью, у которой нет никаких обоснований. Даже тот факт, что юные фашисты называют себя Бивисом и Бадхедом - именами

двух отвязных рисованных персонажей канала MTV, - еще не повод думать, что главным виновником случившегося режиссер считает тотальную экспансию телевидения. Вне жанровой условности непрошеные гости этой гиперреалистичной драмы выглядят почти инфернальными персонажами, носителями некоего абсолютного зла, от которого нельзя никак защититься, поскольку оно возникает на ровном месте и не дает ни единого шанса встретить его во всеоружии.

Обе киноленты открываются закадровым проигрышем классической музыки. Именно здесь кинопроизведения совершают первую попытку обмануть публику, подарив ложную надежду, что в этой художественной реальности не случится ничего плохого. Однако, вот уже через пару минут все прерывается рок-криком, столь неожиданным, что у зрителя душа уходит в пятки. Таким же приемом и заканчиваются фильмы, где последнее, что мы видим - крупный план главного из двух антагонистов, дающий понять аудитории, что их развлечения были лишь началом уикенда, и они не против продолжения. И опять этот душераздирающий крик, что звучит с одновременной визуализацией кровавой надписи с названием фильма.

«Забавные игры» можно назвать весомым ответом с родины Кафки и Гитлера на охватившую мир тотальную моду на кино в стиле Тарантино, превратившего насилие в комикс. Ханеке удалось создать одну из самых сильнодействующих провокаций на тему «Ад - это мы». Но в отличие от транквилизаторов, сделанных в Голливуде, здесь отсутствует привычная уступка потребителю в виде обязательного хэппи-энда.

Хотя если разобраться, то в мировом кино были ужасы и зверства и страшнее, и кровавее. Но «парадокс Ханеке» как раз и заключается в том, что выбранный им холодный и почти протокольный стиль крайне болезненно воздействует на подсознание зрителя, не способного защититься от его иррациональной природы, лишенной привычного истолкования. Не случайно в Каннах оригинальную ленту назвали «эмблемой экранного насилия», радикально переосмыслившей психологию зла.

Самоповторение режиссера дало и негативный эффект: ремейк получился не таким пугающим, жутким, атмосферным. Кукольность Майкла Питта не шла ни в какое сравнение с невыносимой жестокостью Арно Фриша, а «заезженные» лица Тима Рота и Наоми Уоттс лишали нас осторожности: нет, такое не может произойти с обычными людьми в реальном мире. Под ударом только публичные личности и только в художественном пространстве.

Без сомнений, причина появления таких ремейков кроется в выполняемых ими в данном случае функциях: они выступают инструментом социального манипулирования, осуществляют особые межкультурные и темпоральные (межпоколенные) коммуникации, а также игровое переосмысление и пародирование кинематографических стереотипов. Более того, они расшифровывают культурные коды прошедших эпох и возвращают им художественно-эстетическую значимость и актуальность.

2.3 Элемент ностальгии

Данный параграф представляет исследование темы ностальгических переживаний по культовым кинолентам прошлого столетия.

В эпоху процветания высоких технологий идея переснять какой-нибудь старый эпик-фильм кажется вполне хорошей. Так получилось с «Годзиллой» и «Кинг-Конгом», двумя, пожалуй, самыми громкими фильмами-катастрофами первой половины XX века. И обращение к их сюжетам вполне объяснимо, ведь прошедшие семьдесят лет кажутся вполне порядочным сроком, чтобы вновь поставить данные проекты на большом экране.

Многие небезосновательно полагают, что на ремейки довольно легко найти деньги. Достаточно прийти к продюсеру, зацепить его светлые детские воспоминания и посулить более крутую постановку его любимого фильма, где бонусом будет взаимное обогащение двух сторон. И это грамотный такой психологический трюк: инвестор наверняка захочет оказаться в роли человека, который создаст по уже готовому трафарету нечто, что поражало

его самого, когда он был юн. Сильная это все-таки мотивация - потребность в диалоге со своим внутренним ребенком, юным зрителем.

В России, впрочем, ситуация с ремейками особая. Наши золотые комедии одной ногой в вечности, а другой ногой в повседневности. Гайдай требует тысячи комментариев, нынешнему поколению необходимо доходчиво объяснить, кто такая героиня Ноны Мордюковой в «Брилиантовой руке», и что за герой Бунша - почему он варварским образом вламывается в квартиру. Откуда им знать, что в Советском союзе не было собственников жилья и была особая фигура «домуправа»? И вот здесь требуется перенос из одной системы координат в другую, иначе смысл художественной идеи будет безнадежно потерян.

Но есть вечные истории, которые вся страна пересматривает каждый год. И тут уже неважен социальный статус зрителя, знание советского быта не является обязательным. Главный фактор, способный заставить публику пойти в кино – привлечение оригинального актёрского состава. Ведь не найдется того, кто не захотел бы посмотреть на любимого артиста детства, увидеть его в той же роли спустя многие годы. Именно так вышло с фильмом Тимура Бекмамбетова «Ирония судьбы. Продолжение», вышедшим на экраны через 30 лет после культового оригинала Эльдара Рязанова. К слову, позиционируется первый как сиквел.

Действие фильма все так же начинается в канун Нового Года, с той же бани, в которую в 70-е годы ходил Женя Лукашин. Идентично все: причина попадания главного героя из Москвы в чужую квартиру в Санкт-Петербурге (правда, в те годы это был Ленинград), его ссоры и притирки с очаровательной хозяйкой жилплощади, частые визиты гостей (неоднократно появляется жених, заглядывает навестить молодую дочь пожилая мама, в самый неожиданный момент в дом вбегают громкие подруги). В кадре всеми огнями радуги переливаются гирлянды, а на столе ждут своего часа традиционные закуски (заливная рыба тоже, куда же без нее). Копируются даже сцены с затуманиванием окружающего вокруг пространства, когда

Женя и Надя, как и их родители когда-то, несмотря ни на что решают остаться вместе. Не обходится и без этой метели, сквозь которую холодной зимней ночью с таким трудом пробираются герои. Вьюга, мысли, сомнения. Как поступить, как угодить и близким, и собственному сердцу? В общем, все те же вопросы, которыми задавались действующие лица 30 лет назад.

Принципиальное же отличие этих двух картин заключается в том, что если в классической киноленте встреча центральных персонажей объясняется той самой иронией судьбы, то в ремейке все происходящее обусловлено идеей чуда, способного случиться только в новогоднюю ночь.

Создание этого ремейка, помимо встречи с дорогими сердцу героями прошлого, привлекательно еще одним моментом: зритель имеет возможность идентифицировать себя, но на этот раз не с действующими лицами кинокартины, а самим собой. Тем, кто смотрел эту историю долгие годы. Возможно, наивным ребенком, который впервые вместе со своими родителями увидел оригинальный фильм. Или подростком, так горячо переживающим первую любовь. А может, сейчас это глубоко седой человек, который 3 десятилетиями ранее был жестким скептиком, не верявшим в то, что всего лишь одно ночное знакомство способно было породить столь глубокое чувство.

Так или иначе, подобные проекты всегда будут иметь спрос у зрительской аудитории, какими бы схожими или отличными от подлинника они не были. Это некая игра на самых теплых наших воспоминаниях, желании пережить прекрасное знакомство еще один раз.

2.4 Низкий бюджет

В данном параграфе анализируется четвертая причина появления ремейков – это слабое инвестирование проектов, созданных по мотивам известных фильмов.

Все сказанное ранее позволяет нам сделать вывод о том, что малый процент копий является действительно качественным продуктом. Большая

часть входит в разряд «имеющих право на существование». Пусть они и не зарекомендовали себя как успешные кинопроекты, но, по крайней мере, не собрали сарафан негативных отзывов. Впрочем, есть ещё третья доля: те фильмы, что имеют сплошь отрицательные оценки. О них и пойдет речь.

Как мы уже поняли, ремейк, с одной стороны, это нажива на признании, а с другой - поиск конкретной эпохой своих идей в том, что имело оглушительный успех. Наглядный пример «поп-эксплуатации» - американский фильм «Убийца», созданный вскоре после Бессоновской «Никиты» с безумно популярной тогда Бриджит Фондой. Бесстыдным образом создатели буквально покадрово и мизансценно воспроизводят оригинал, даже не пытаясь внести какую-либо новизну. Вообще американское кино, относящееся к европейским первоисточникам - это индустриальный продукт, который пытается на собственной почве повторить тот триумф.

И вот здесь важно правильно определить причину создания таких слабых проектов. Основная - кризис идей и дешевизна проектов. Только так можно объяснить тот факт, что в настоящее время столь активно штампуют ремейки в некоторой степени культовых кинопроизведений. Достаточно вспомнить недавний провал «Могучих рейнджеров», отсутствие интереса к французской версии «Евы» и тотальное разочарование от нового варианта «Жажды смерти».

Впрочем, эти работы не у всех на слуху. В качестве лучшего примера необходимо привести конкретное направление, всем знакомый и самый минимальный в затратах жанр. Речь идет про фильмы ужасов. За последние 15 лет было неудачно переснято немало знаменитых слэшеров: «Кошмар на улице Вязов», «Последний дом слева», «Пятница 13-е». Однако самый большой удар был нанесен поклонникам хоррор-франшизы «Хэллоуин», в рамках которой посягнули на её главного героя - Майкла Майерса. Причем, проигрышная (внимание, спойлер!) ставка была сделана не на визуальную

составляющую в сюжете или харизматичных актеров, а именно на попытке переосмыслить причины жестокого поведения главного героя.

Решив, что нынешнему поколению классическая история Джона Карпентера уже не страшна, американский фрик-постановщик Роб Зомби захотел усилить пугающий эффект (ненароком превратив его в комический), добавив в сюжетную линию «Хэллоуина» 2007 года печальный рассказ о том, как хладнокровный убийца дошел до такой жизни. Этого делать как раз не следовало: ведь Майкл Майерс тем и отличался от прочих киноманьяков, что был воплощением чистого, бессмысленного, ничем не мотивированного зла. В фильме 1978 года зрителям не была раскрыта психология антагониста, о том, что творится в его голове, они могли только с ужасом догадываться.

Увы, для Зомби такой сюжет оказался простоват. Не ограничившись лирическим надрывом истории о загубленном детстве, он устраивает (разумеется, с участием своих любимых лицедеев Уильяма Форсайта, Дэнни Трехо и Шери Мун Зомби) свой традиционный ницшеанский балаган. Снова на арене семейка уродов (отчим - гомофоб и алкоголик, мать - стриптизерша, сестра – распущенная девица), клоуны (на их масках Майкл был помешан с самого начала) и гнусные обыватели (жестокая и развратная молодежь, физическое устранение которой является едва ли не жестом супергеройства). Другими словами, долгожданный ремейк «Хэллоуина», снятый Робом Зомби, оказался всего лишь новым фильмом Роба Зомби - и ничем больше.

Такие киноленты оскверняют классику, они пусты и примитивны до безобразия. Их режиссеры пренебрегают благородной целью «донести идею в зрительские массы». Хотя кого из них это волнует, ведь ремейк - это возможность быстро получить хорошие деньги. Бренд преимущественно уже раскручен, поэтому сборы практически гарантированы - люди придут в кинотеатры, чтобы увидеть новый вариант хорошо известного старого. К примеру, можно из мультипликационного сериала о Симпсонах сделать мультфильм «Симпсоны в кино», а из мыльных опер - широкоформатные

ленты («Секретные материалы» и «Секс в большом городе»). Впрочем, все это - откровенное признание кинематографистами в своем творческом бессилии, неумения придумать что-то новое, невиданное ранее.

Относительно негатива современной российской аудитории к ремейкам советских комедий можно сказать следующее: здесь отсутствует кредит доверия к отечественным кинематографистам. Американские продюсеры при выпуске ремейков перезапускают любимые фильмы: «Мы любим эту историю, но это будет совершенно другое». У нас же существует в маркетинге глобальное заискивание, совершенно унизительное для кинематографистов всего мира. Однако российские постановщики нашли свой способ диалога со зрителем - это неофициальные ремейки, или оммажи. Достаточно вспомнить кинокартину «Привидение» и отечественную подделку - «Призрак». Оказывается, в офисе Art Pichers, где создавалась последняя, все стены были увешаны раскадровкой из оригинальной ленты с Патриком Суэйзи. «Призрак» - это не просто неофициальный ремейк, а самый настоящий plagiat. Причем откровенный, в котором члены съемочной группы отдают себе отчет. Недаром Жан-Люк Годар однажды с иронией заметил, что «незрелый поэт имитирует, а зрелый поэт ворует».

Кстати, старые советские фильмы хороши одним особенным параметром, которым не может похвастаться ни один из голливудских блокбастеров: они малобюджетны. В них отсутствуют затраты на спецэффекты и хорошие декорации, качественный свет и дорогую натуру. Они сработаны исключительно на человеческом материале. На психологичности, эмоциональности, ментальности. А вот современные темы минимальным вложением средств не изобразишь: сумма требуется солидная.

Выходит, гораздо проще и дешевле переснять с новыми актерами старый советский фильм, который не требует ни мощной компьютерной графики, ни навороченных съемочных технологий, но зато предсказуемо успешен (признание он уже получил), чем вкладываться в новый реально

затратный проект, который в наших условиях вряд ли окупится. Правда, качественным первый вариант точно не получится.

Как бы то ни было, современный кинематограф никогда не избавится от такого явления в своей истории, как ремейкомания. Это как в сфере изобразительного искусства: мошенники всегда будут искать способ состарить краски, использовать манеру письма великого художника, только бы создать идентичную картину, продажа которой набьет карман жулика.

Все перечисленные выше кинопроизведения примечательны тем, что каждый из них – это отдельный вид ремейка (точный, частичный, переводной, полный, ремейк-сиквел и относительный, соответственно). На их примерах перечень причин появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков выглядит наиболее полным, убедительным, доказанным.

Вообще, масскульт сам по себе - это и есть культура копирования: бесконечные поп-группы, одни и те же типажи в голливудском кино, которые бесконечно реинканируют. Массовая культура убирает оппозицию между оригиналом и копией, где все штамповка, а подлинник отыскать крайне непросто. Более того: кино начинается с ремейков - Люмьеры сами пересоздавали свои фильмы, в том числе «Прибытие поезда». Они делали «авторемейки», а другие люди их переснимали: поезд приходил в Ласьота, в Милан и т.д. Наше отечественное кино также начинается с ремейка - Владимир Сашин-Федоров, артист Театра Корша, переснял «Политого поливальщика» Люмьеров. Получается, что ремейк для кино какая-то антологически сущностная, имманентная штука.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей работы являлось установление причин появления ремейков в кинокультуре рубежа XX-XXI веков.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

В первом параграфе первой было дано определение ключевому понятию «ремейк». Это экраный 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.

Здесь же была приведена самая полная его типология, раскрывающая сущность таких переделанных проектов во всем их многообразии.

Во втором параграфе этой же главы были представлены основные положения теории постмодернизма в кино, изучение которых позволило прийти к выводу о том, что популяризация ремейков обусловлена наступлением эпохи постмодернизма, главная задача которой заключалась в отражении быстро меняющей свой облик действительности со всей ее текучестью и многовариантностью. Также появляется новый термин – интертекстуальность (глобальная текстовая категория, выражаясь в цитировании кинопроизведений прошлого), помогающий лучше разбираться в природе ремейка.

Во второй главе был проведен сравнительный анализ оригинальной версии и копии ряда конкретных кинопроизведений, что позволило сделать вывод о причинах появления ремейков в кинокультуре на рубеже XX-XXI веков.

Причина №1: во всем мире наблюдается дефицит идей, который заставляет кромсать и переконструировать старые истории, превращая их в новые продукты - ремейки;

Причина №2: обращение к культовым сюжетам, поиск возможностей повторно их интерпретировать, раскрыть гениальность их авторов, актуализировать в сознании современного зрителя, а также перенести их на иную культурную почву.

Причина №3: ностальгия по классическим текстам, историям, героям детства.

Причина №4: сравнительно небольшой бюджет на создание копии. А если и тратятся значительные финансы, то и шанс на окупаемость проекта высок: ведь масштабы маркетинга и способы привлечь публику (оригинальный актерский каст, например) будут соответствующие.

Исходя из результатов практического исследования таких фильмов, как «12 разгневанных мужчин», «Олдбой», «Забавные игры», «Ирония судьбы, или с Легким паром!» и «Хэллоуин», можно сделать вывод о том, что в современном обществе в большей степени востребована следующая социальная модель: в ней человек способен подчинить себе мир, изменить сложившуюся систему, управлять событиями своей жизни, выбрать собственный путь согласно своим желаниям и устремлениям. Герой здесь является хозяином жизни, и именно он диктует правила последней.

Итоги исследования позволили сделать вывод об особой специфике ремейка как своеобразной форме повторения известного сюжета, призванной закреплять в культуре и общественном сознании такие художественные, коммуникативные и социальные модели, которые оказываются наиболее значимыми для определенного национально-культурного пространства.

Остается отметить, что ремейк можно считать как положительным, так и отрицательным явлением, в котором очень многое зависит от исполнителя. Новая кинолента способна актуализировать тему, дать иное толкование идеи, а может уничтожить желание смотреть кино своей поверхностью, пошлостью и дешевизной переделки. Искусство не должно быть поставлено на конвейер, даже если это всего лишь новая реализация старых идей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абикеева, Г. О. Взаимодействие культур Запада и Востока в современном кинопроцессе // Москва. – 1990. – С. 24.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 390 с.
3. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности //Медиум. – 1995. – С. 321.
4. Борисова О. С., Борисов С. Н. Антропология революции: методология анализа события и кино-репрезентации //Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2011. – Т. 18. – №. 20 (115)
5. Веицман Е. М. Очерки философии кино. – Искусство, 1978.
6. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве //В. Шевчук. – 2009. – С. 344.
7. Викторук Е. Н., Черняева А.С. Горизонты понимания в методологии социально – гуманитарного познания //Журнал Сибирского федерального университета. – Серия « Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 3. – №5. – С. 776–784.
8. Виноградова П. Г. «Переодевания» как часть искусства постмодерна //Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – Т. 189.
9. Воробьева А. В. Текст или реальность: постструктурализм в социологии знания //Социологический журнал. – 1999. – Т. 3. – №. 4. – С. 90-99.
10. Гаврилова Т. И., Драгун Е. И. Кино как семиотическое сообщение. – 2013. – С. 39.
11. Гапоненкова Ю. Место аллюзии в постмодернизме на примере романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» //сборника. – 2013. – С. 53.

12. Давыденко М. В. Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодернизма //Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – №. 1-2.
13. Делёз, Ж. Кино. М.:Ad Marginem, 2004 – 624 с.
14. Жуковский. В.И. Теория изобразительного искусства //Санкт-Петербург: Алетейя. – 2011. – С. 495.
15. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства: тексты лекций. Методология истории искусства //Красноярский.государственный университет. Красноярск. – 2004. – С. 199.
16. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы //Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. – 2011. – №. 4. – С. 11. 15.
17. Калинин И. Формальная теория сюжета/Структуралистская фабула формализма/Илья Калинин //Новое литературное обозрение. – 2014. – №. 4. – С. 97-124.
18. Ковыляева Н. Е. Игровая действительность постмодерна //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №. 1. – С. 103-104.
19. Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях //Жанры кино. – 1979. – С. 83.
20. Кокунова Ю. В. Стратегии формирования категории интертекстуальности в художественном фильме //октябрь. – 2011. – Т. 2011. – С. 2012.
21. Колганова Н. Ф. Коммуникативное пространство кино //Философские науки. – 2011. – №. 11. – С. 131-143.
22. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») //Вестник Брянского государственного университета. – 2016. – №. 1 (27).

23. Копцева Н. П., Жуковский В. И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – Т.1. – № 2. – С. 226–244.
24. Кошкина Ю. А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – №. 1. – С. 139-156.
25. Литвинцева Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – №. 2.
26. Лотман Ю.А. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Таллин: ЭстиРамат, – 1973. С. 6-150, 316-317.
27. Мариевская Н. Время в кино. – Litres, 2017.
28. Медведева О. А. Исследование произведения киноискусства в контексте психоанализа. – 2007.
29. Мехонюшин В.Ю. Семиотический анализ и его культурологические возможности // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СиБАК, 2013.
30. Михалева Г. В. Медиакультура-зеркало эпохи глобального информационного общества // Медиаобразование. – 2009. – №. 2.
31. Муриан В. Жанр как внутренняя форма фильма // Жанры кино.–М.: Искусство. – 1979.
32. Муха И. П. Понятие информации в кино // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – №. 1 (5).
33. Пивоваров Д. В. Проблема синтеза основных дефиниций культуры / Д. В. Пивоваров // Вестник Российского философского общества. – 2009. – №1. – С. 157-161.

34. Постоева А. Ю. Авторский фильм: эволюция феномена и его интерпретации. – 2010.
35. К. Разлогов. Мировое кино. История искусства экрана //Эксмо. – 2013. – С. 688.
36. Разлогов К. Э., Ямпольский М. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. – Изд-во" Радуга", 1984.
37. Ратников Г. В. Поэтика реализма и постмодернизма в кино. – 2009.
38. Рутман В. М. Американский независимый кинематограф в контексте художественно-эстетических поисков постмодернистской культуры //Вопросы культурологии. – 2011. – №. 8. – С. 52-56.
39. Рутман, В. М. Критерии различия американского независимого и голливудского кинематографа [Электронный ресурс] / В. М. Рутман // Аналитика культурологии. – 2012. - №1(22). – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/814-24-4.html>.
40. Рябчикова, Н. Джон Кассаветис: независимый классик. / Киноведческие записки. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/991/>
41. Садуль Ж. Всеобщая история кино //«Искусство». – 1958-1963. – С. 3500.
42. Слепцова В. А. и др. Киноискусство как знаковая система//У 592 Университеты в системах развития и интеграции России: материалы Все. – 2015. – С. 279.
43. Тарасов А. Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма //Философия и общество. – 2009. – №. 1.
44. Тарасова М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. Красноярск: Сибирский федеральный университет. – 2010. – С. 145.

45. Тарасова М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография. Красноярск: Сибирский федеральный университет. – 2015. – С. 236.
46. Тынянов, Эйхенбаум, Шутко: Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М. Академический проект, 2016г. – 497с.
47. Успенский Б. Семиотика искусства. – Litres, 2017.
48. Улин С. В. Безумие в киноискусстве постмодернизма //Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – №. 4 (25).
49. Ушкин С. Г. Симулякры и симуляция в зеркале современной киноиндустрии //Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. – 2010. – С. 92-100.
50. Филиппов С.А. Киноязык и история //Москва. – 2006. – С. 208
51. Хагуров Т. А. Постмодернизм в поле массовой культуры //Социологические исследования. – 2007. – №. 9. – С. 125-130.
52. Хренов Н. А. Киноведение как гуманитарная наука //Артикульт. – 2015. – №. 3 (19).
53. Чахирьян Г. П. Изобразительный мир экрана. – Искусство, 1977.
54. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – Культура, 1993.
55. Gray G. Cinema: a visual anthropology. Oxford: Berg, 2010. – 167 p.
56. Heath S. Cinema and psychoanalysis: Parallel histories // Endless night. Cinema and psychoanalysis, Parallel histories. – Berkeley: University of California Press, 1999. – P. 25–56.
57. Jameson, F. The Postmodernism or the Cultryal Logic of Late Capitalism / F. Jameson – Durhom: Univ. press., 1991.
58. King, G. American Independent Cinema: monograph / G. King. – London : I.B. Tauris, 2005. – 163 p.
59. Levy, E. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film: monograph / E. Levy. – New York : New York University Press, 1999. - 8 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1. Сидни Люмет «12 разгневанных мужчин», 1957. Кадр из фильма.



Рисунок А.2. Сидни Люмет «12 разгневанных мужчин». Главный антагонист.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3. Уильям Фридкин «12 разгневанных мужчин (ТВ)», 1997. Кадр из фильма.



Рисунок А.4. Никита Михалков «12», 2007. Кадр из фильма.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1. Пак Чхан-ук «Олдбой», 2003. Кадр из фильма.



Рисунок Б.2. Спайк Ли «Олдбой», 2013. Кадр из фильма.

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рисунок В.1. Михаэль Ханеке «Забавные игры». Кадры из фильмов.



Рисунок В.2. Михаэль Ханеке «Забавные игры». Сравнение героев
оригинальной версии (1997) и ремейка (2007)

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

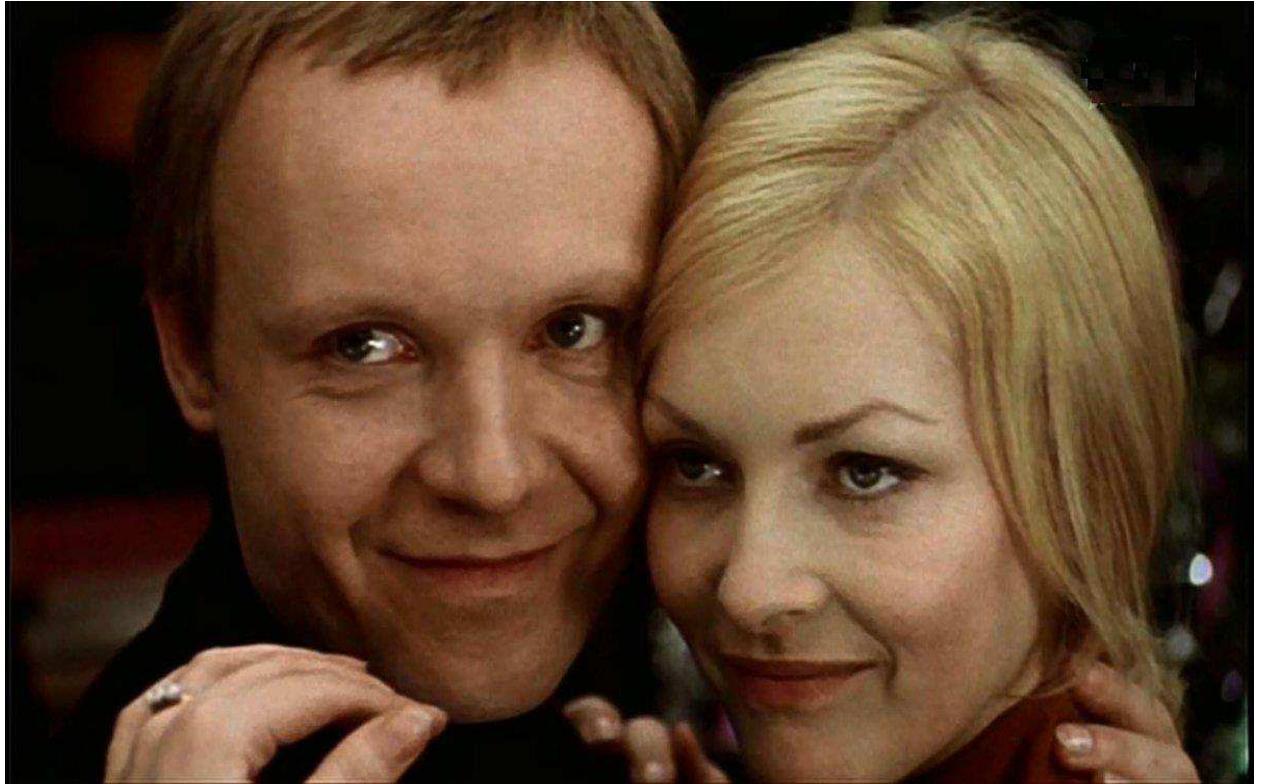


Рисунок Г.1. Эльдар Рязанов «Ирония судьбы, или С легким паром!», 1975.
Кадр из фильма.



Рисунок Г.2. Тимур Бекмамбетов «Ирония судьбы. Продолжение», 2007.
Кадр из фильма

ПРИЛОЖЕНИЕ Д



Рисунок Д.1. Джон Карпентер «Хэллоуин», 1978. Кадр из фильма.



Рисунок Д.2. Роб Зомби «Хэллоуин 2007». Кадр из фильма.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**ПРИЧИНЫ ПОЯВЛЕНИЯ РЕМЕЙКОВ В КИНОКУЛЬТУРЕ РУБЕЖА
ХХ-ХХI ВЕКОВ**

Руководитель Сидорова канд.филос.наук, доцент М.Г. Смолина

Соруководитель Ситникова канд.филос. наук, доцент А.А. Ситникова

Выпускник Лалетина Я.С. Лалетина