

Огнев Константин Кириллович

РЕМЕЙК КАК ЯВЛЕНИЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье исследуются природа и особенности ремейка, активно развивающегося в современной экранной культуре. Актуальность вопроса определяется суммой факторов, прежде всего, тем, что повторное использование теле- и киносюжетов оказалось широко востребованным аудиторией. В этих условиях становятся очевидными определенные закономерности, позволяющие рассматривать ремейк как значимое направление в системе экранных искусств. Автор предлагает классификацию, анализ и описание наиболее характерных признаков ремейка.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/36.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 129-132. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

8. Лотман Ю. М. Семиосфера: культура и язык. СПб.: Искусство-СПб, 2010. 704 с.
9. Русская литература XVIII века 1700-1775: хрестоматия / сост. В. А. Западов. М.: Просвещение, 1979. 447 с.
10. Томашевский Б. В. Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль. 1922. № 2. С. 124-140.
11. Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века (Языковая программа Карамзина и её исторические корни). М.: Изд-во МГУ, 1985. 215 с.
12. Cizevsky D. Survey of Slavic Civilisation. Boston, 1952. V. I. Outline of Comparative Slavic Literatures.
13. L. Annaevs Seneca Maior (54 B.C. – 39 A.D.). Controversiae [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com/seneca.html> (дата обращения: 15.08.2014).

PROBLEM OF AESTHETIC FORM IN THE RUSSIAN POETRY OF THE XVIII CENTURY

Nikulushkin Konstantin Vladimirovich
Herzen State Pedagogical University of Russia
axiosherzen@gmail.com

The article considers the issue of the search and development of a new aesthetic form of the Russian poetry in the XVIII century. The author studies the Russian poetic treatises of the XVIII century, which express the features of understanding prosody in the aesthetic paradigm of classicism and suppose the attitude of borrowing the Western literary forms. The national definition of the aesthetic form of poetry occurs through the revelation of people's linguistic consciousness, the study of their folklore traditions that enliven the borrowed poetic form and create its unique national aesthetic flavour.

Key words and phrases: linguistic integrity of culture; aesthetic form of poetry; aesthetic category; artistic image; aesthetic consciousness; cultural traditions; cultural dissonance.

УДК 791.43/44

Искусствоведение

В статье исследуются природа и особенности ремейка, активно развивающегося в современной экранной культуре. Актуальность вопроса определяется суммой факторов, прежде всего, тем, что повторное использование теле- и киносюжетов оказалось широко востребованным аудиторией. В этих условиях становятся очевидными определенные закономерности, позволяющие рассматривать ремейк как значимое направление в системе экранных искусств. Автор предлагает классификацию, анализ и описание наиболее характерных признаков ремейка.

Ключевые слова и фразы: кинематограф; телевидение; индустрия развлечений; экранные искусства; адаптированные сериалы.

Огнев Константин Кириллович, д. искусствоведа, профессор
Академия медиаиндустрии
ognev@ipk.ru

РЕМЕЙК КАК ЯВЛЕНИЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ[©]

Если обратиться к истории, то кинематограф на раннем этапе своего развития – и в своей эстетике, и в своем художественном самоопределении – находился в зависимости от родовых, жанровых и стилистических форм традиционных искусств: в области сюжета – от литературы, в области режиссуры – от театра и т.д. Из транслятора и визуального пересказчика в создателя и первооткрывателя, обладающего собственным предметом и самостоятельной формой как основоположник экранных искусств, кинематограф превратился в полной мере лишь к середине 1920-х годов.

Тогда же на раннем этапе определилось первое различие. Если ведущие европейские кинематографии – Англии, Германии, Италии, России, Франции и в те годы Швеции – в своем становлении опирались на богатейший исторический и эстетический опыт своих стран, то в США, имевших чуть более чем столетнюю историю, но при этом ранее европейских стран вступивших на путь становления индустриального общества, кинематограф стал одной из важнейших составляющих индустрии развлечений.

И хотя понятие «монтаж», подтверждающее, что кинематограф обрел свой язык, свое лицо и имеет право считаться искусством, как и его более зрелые собратья, появилось в связи с выходом фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916), даже американские кинематографисты в равной степени опирались на «эффект Кулешова», который пошел значительно дальше Гриффита. Если сопоставить «Нетерпимость» с ранними работами Льва Кулешова, то даже неспециалист заметит, что у Гриффита монтаж носит литературный характер (а в это время – там, а в это время – здесь), в то время как Кулешов с помощью монтажа пытался и создавал подлинно кинематографический образ.

Не случайно в 20-е годы, когда кино было признано как искусство, в кинематографе США появлялись лишь отдельные художественно значимые фильмы, в то время как и тогда, и сегодня в киноведении обсуждают тенденции и направления европейского кинематографа тех лет: советское кино 20-х годов, немецкий экспрессионизм, французский авангард, шведскую школу и т.д.

Эта антитеза – кино как искусство и кино как часть индустрии развлечений – определила появление нового жанра – ремейка¹, который считается завоеванием кинематографа США. Имея сравнительно короткую историю своей страны, имея обзримый ресурс произведений классических искусств, видя в кинематографе одну из составляющих индустрии развлечений, деятели кино США спустя годы, используя новые технические возможности, возвращались к тем произведениям киноискусства, которые снискали популярность у зрителя. Например, когда с фильмом «Аватар» (реж. Джеймс Кэмерон, 2009) в кинематограф приходят 3D-технологии, в США начинается взрыв ремейк-производства – наиболее кассовые и популярные проекты прошлых лет планируются к 3D-пересъемке.

Вообще, и это принципиальное отличие американского кино, что подтверждают фильмы разных лет, удостоенные премии «Оскар», деятели кино США чтут свою кинематографическую историю, поэтому нередко обращаются к сюжетам прежних лет или рассказывают об отдельных ее страницах. Например, фильмы Питера Богдановича «Последний киносеанс» (1971) и «Никельдеон» (1976, при переводе на видео в 90-е годы в нашей стране этот фильм получил название «Торговцы грезами»).

В нашей стране эти процессы начались гораздо позже – в конце 90-х годов, когда вышли картины «Ретро втроем» (реж. П. Тодоровский, 1998; ремейк фильма «Третья Мещанская», 1927), «Небо. Самолет. Девушка» (реж. В. Сторожева, 2003; ремейк фильма «Еще раз про любовь», 1968), «Розыгрыш» (реж. А. Кудиенко, 2008; ремейк одноименного фильма 1976-го года).

Примечательно, что сам термин «ремейк» появился с выходом фильма Джона Стерджеса «Великолепная семерка» (1960), поставленного по мотивам ленты Акира Куросава «Семь самураев» (1954).

Но образцы этого жанра можно найти и раньше. Например, серия фильмов, снятых в 1914-1920 годах режиссерами Хенриком Галееном и Паулем Вегенером, – «Голем» (1915), «Голем и танцовщица» (1917) и «Голем, как он пришел в мир» (1920) – нашла свое прочтение в ремейке Жюльена Дювивье «Голем» (1936).

Или другой пример. Как гласит одна из кинематографических легенд, Сталин, увидев фильм Джона Форда «Потерянный патруль» (1934), поручил отечественным кинематографистам сделать нечто подобное. В результате в 1937 году на экраны вышел фильм М. Ромма «Тринадцать». А затем происходит любопытная ситуация. Этот сюжет возвращается в США, сначала в фильме Золтана Корды «Сахара» (1943), который был удостоен трех «Оскаров», а затем в 1995 году в картине Брайана Тренчард-Смита под тем же названием – «Сахара».

В фильме 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.

У Ромма по пустыне едут девять бойцов Красной Армии, командир погранзаставы с женой и стариком-геологом. Они находят колодец и басмаческие пулеметы и решают дожидаться басмачей, которых оказывается слишком много. Почти весь отряд гибнет, но басмачей захватывает Красная конница.

Золтан Корда переносит действие фильм в 1942 год. Теперь главные персонажи – экипаж американского танка, отставший от танковой дивизии и подбирающий по пути своего следования по пустыне интернациональную команду: британцев, француза, итальянца, даже солдата из ЮАР и 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 внациональную истину – великие войны выигрываются только великой самоотверженностью.

Справедливо подчеркивает в своей диссертации Я. Пархоменко: «Ремейк представляет собой экранный продукт, позволяющий выделить в своей структуре такие фабульные, сюжетные, стилевые или композиционные фрагменты, которые по ряду их свойств и характеристик обнаруживают признаки сходства и подобия с одним или несколькими более ранними кино- и телепроизведениями, в результате чего вскрываются взаимосвязи и механизмы взаимодействия с предшествующими смысловыми и изобразительно-звуковыми структурами» [4, с. 20].

Глобализация общества оказывает свое влияние и на кинопроцесс. Фильмы производятся во всех или почти во всех странах, и лучшие фильмы каждой отдельно взятой страны распространяются и потребляются в любой другой стране мира. «Понятая таким образом глобализация кинопроцесса, – пишет М. Жабский, – означает его интернационализацию. Она заключает в себе огромные позитивные возможности для каждой национальной кинематографии и киноаудитории. Но на практике теоретически возможное становится действительностью не автоматически, а через механизмы рынка...» [2, с. 66].

Учитывая ведущую роль в этих процессах американского кино, российский кинематограф ожидают те же перспективы, что и адаптированные сериалы на телевидении – национальные проблемы, характеры, поведенческие особенности будут незаметно для зрителя вытесняться с экрана и заменяться образами глобализированной

¹ Отечественное киноведение термин «remake» употребляет в двух вариантах – «ремейк» и «римейк», что одинаково справедливо, но нам представляется точнее говорить «ремейк», если исходить из термина «переделка».

личности вне национального своеобразия и самобытности. В этом случае российское кино- и телепространство будет наводнено ремейками американских кино- и телесюжетов, а национальная проблематика и личностное творчество будут вытеснены на периферию малобюджетного фестивального кинематографа. И в конечном итоге аудиовизуальные искусства будут окончательно отлучены от механизмов формирования российской национальной идентичности, в то время как именно масс-медийные технологии пригодны к этому сущностно необходимому для современного российского общества процессу в наибольшей степени. Без сопротивления подобным перспективам российская культура рискует лишиться самых эффективных инструментов для формирования национального самосознания.

Ремейк не всегда текстуально повторяет фильм, по мотивам которого он создается. Могут быть изменены жанр, тема и основная идея. Существенные отличия могут быть внесены в композицию, добавлены или убраны некоторые сюжетные элементы, частично изменен состав событий, исключая самые значимые сюжетные повороты и кульминационное событие. Сюжет может быть модернизирован, адаптирован, перенесен в другую культурную среду, перенесен из авторского кинематографа в жанровый и наоборот. Именно это мы видим в уже упомянутой картине «Великолепная семерка». Именно этим путем пошел Боб Фосс в «Милой Чарити» (1968), обратившись к фильму Федерико Феллини «Ночи Кабирии» (1957). Именно такой подход отличает картину «12» (2007) Н. Михалкова, задуманную как ремейк известной работы Сидни Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957).

Менее удачными оказались фильмы «Все могут короли» (реж. А. Черняев, 2008, по сюжету картины Уильяма Уайлера «Римские каникулы», 1953) и «День Д» (реж. М. Пореченков, Е. Побединская, 2008, по картине Марка Лестера «Коммандо», 1985).

Сложнее обстоит дело, когда кинорежиссеры разных стран используют одну и ту же литературную первооснову. Например, роман Агаты Кристи «Десять негритят» экранизировался несколько раз. Впервые он был поставлен в 1945 году Рене Клером под названием «И тогда не осталось никого». Сценаристом Дадли Николсом был существенно изменен финал (а соответственно, и сам сюжет) и решен в типичном американском *happy end* варианте. Более поздние фильмы, выпущенные под названием «Десять маленьких индейцев/индийцев» в 1965, 1974 и 1989 годах, используют точно такой же финал, не совпадающий с финалом литературного произведения. В картине «Десять негритят» (1987) режиссера С. Говорухина финал постановки совпадает с оригинальным финалом романа Агаты Кристи. Фильмы 1965, 1974 и 1989 годов можно считать ремейками фильма Рене Клера, в то время как картина Говорухина представляет собой самостоятельную экранизацию, в которой кинотекст соотносится непосредственно с литературным источником.

Размышляя о том, что происходит в отечественном кино и на игровом телевидении, М. И. Жабский подчеркивает: «Не ориентируясь на постоянную публику, не формируя «ядро» массовой публики ТВ, кино способствовало тому, что ТВ вынуждено было ориентироваться исключительно на массового зрителя, обращаясь к экспериментам лишь в редких случаях. С решением глобальных задач эстетического развития массы ТВ справиться до конца не могло» [5, с. 92]. Эта ситуация привела к тому, что на рубеже XX и XXI веков телевидение оказалось полностью функционально замкнуто на целях массовой культуры и социального манипулирования.

Это притом, что посреднический потенциал у телевидения в разы выше, чем у кинематографа, в силу его всеобщей доступности. При окончательной утрате кинематографом «опережающих» культурных позиций в середине девяностых годов телевидение, казалось бы, должно было необходимым образом заполнить образовавшийся культурный вакуум, имея в своем распоряжении такие масс-медийные инструменты, как информационность, программность и документальность, доверие к которым у массовой аудитории в этот период было на пике. В то же время в европейском аудиовизуальном пространстве такое переполусование произошло именно в тот момент, когда кинопроцесс оказался в глубоком кризисе и дезориентации. Естественно, на разных национальных ТВ это происходило по-разному и в разное время. Эталоном в данном отношении можно считать телевидение Великобритании, которое на сегодняшний день смогло взять на себя не только посредническую функцию, но и оказалось в стабильной «опережающей позиции» по отношению к кинематографу и представляет собой обширную экспериментальную площадку, наиболее удачные художественно-эстетические модели которой затем реализуются в кинематографе и заимствуются менее избирательными американским телевидением и кинематографом [6, р. 52-54]. В этом смысле английские аудиовизуальные искусства обладают определенной эталонностью.

На отечественном игровом телевидении в последние годы жанр ремейка (подчас создатели говорят об адаптации) занимает достаточно значительное место. Вспомним такие телесериалы, как «Не рожись красивой» (2005-2006), «Татьянин день» (2006-2007), «Принцесса цирка» (2008), «Любовь как любовь» (2006), «Сердцу не прикажешь» (2008), «Виктория» (2007), «Огонь любви» (2007), «Дом кувырком» (2008), «Короли игры» (2008).

Обращение к теме ремейка определяется суммой факторов. Прежде всего, тем, что тенденция повторного использования теле- и киносюжетов набирает обороты в современной индустрии аудиовизуальной продукции, становятся очевидны определенные закономерности производства ремейков, и их уже нельзя рассматривать как некоторые спонтанные и случайные продукты в общем потоке теле- и кинопроизводства. Они представляют собой вполне определенное направление в этом потоке, которое нуждается в классификации, анализе и описании своих наиболее очевидных характеристик. Более того, данная тенденция представляется отражением определенных особенностей современного кино- и телепроизводства, специфики современных зрительских предпочтений и современного состояния культуры в целом.

Список литературы

1. **Виноградов В. В.** Рождение второй волны французского киноавангарда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2. Ч. 2. С. 38-43.
2. **Жабский М. И.** Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. 536 с.
3. **Маркосян Д. Г.** Мифотворческая функция современного российского телевидения и роль личностной мифологизации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2. Ч. 2. С. 38-43.
4. **Пархоменко Я. А.** Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М.: ФГОУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания», 2011. 31 с.
5. **Полюса кинопроцесса: притяжение и отталкивание.** СПб. – М.: НИИ киноискусства, 2007. 440 с.
6. **Finney Angus.** Developing Feature Films in Europe. N. Y., 1996.

REMAKE AS PHENOMENON OF SCREEN CULTURE

Ognev Konstantin Kirillovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Academy of Media Industry
ognev@ipk.ru

The article studies the nature and features of remake that is actively developing in contemporary screen culture. The topicality of the matter is determined by a number of factors, primarily by the fact that the re-use of tele- and film-plots is widely popular among audience. In these circumstances certain patterns are evident allowing us to consider remake as a significant trend in the system of screen arts. The author suggests a classification, analysis and description of the most characteristic features of remake.

Key words and phrases: cinema; TV; entertainment industry; screen arts; adapted series.

УДК 165

Философские науки

В статье рассматривается гносеологическое значение танца через категорию «пролепсис», которая в античной философии связана с постижением «предпосылочного» знания. Сравнение игры и танца в онтологическом аспекте также указывает, что танец, создавая определенное настроение, приближает к состоянию познающего субъекта. Данный контекст позволяет связать вопросы философии танца с проблемами познавательного процесса в современной культуре.

Ключевые слова и фразы: танец; онтология; гносеология; пролепсис; игра; предпосылочное знание; познающий субъект.

Осинцева Надежда Владимировна, к. филос. н., доцент

Тюменский государственный архитектурно-строительный университет
ossintseva2002@mail.ru

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТАНЦА[©]

Рассмотрение танца в философском контексте, безусловно, обогащает танцеведение, но также привносит расширение, пожалуй, и в философских путях. Появляется новый аспект видения классических философских проблем о первичности бытия, о противопоставлении наружного и внутреннего мира человека, о сущности и существовании, о проблемах познания. Несмотря на то, что, на первый взгляд, достаточно трудно представить, как возможен разговор об онтологии или гносеологии танца, тем не менее, в танцевальной культуре назревают вопросы онтологического и гносеологического порядка. Танец предполагает определенную организацию пространства, свободу воли, обладает когнитивными моментами, гносеологическим значением. В танце объединяются духовное и материальное начала бытия, а также неизбежно обращение к онтологическим категориям – пространство и время, движение и покой.

На пересечении сфер онтологии и антропологии танец является не только онтологической реальией, но и обладает гносеологическим значением. Еще в античные времена Лукиан заметил связь танца с процессом мышления и писал в своем трактате, что «в пляске каждое движение преисполнено мудрости», а ее действие «обнаруживает ум» [6, с. 72]. Отмечено, что танец особым образом воздействует на психосоматическое