

М. Р. Арпентьева

Калуга, Россия

РЕМЕЙК КАК СЮЖЕТНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ

Статья посвящена феномену ремейка. Современное искусство находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования больших и все увеличивающихся массивов текстов и иных результатов творчества побуждает выделить не столько формы и типы, сколько «доминантные стратегии» этого процесса – как «жанрообразования»: циклизация и дециклизация, фрагментация и внешняя случайность конструирования целого при утонченном эстетическом единстве; монодрама как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов; интерпретация текстов, созданных на основе разных родовидовых законов; глобализация ремарок; беллетризация. Ремейк здесь выступает как результат применения этих стратегий: стремления современных авторов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образцов. Современный ремейк – это интертекст, для которого часто типичны попытки воссоздания целостности и единства мира путем объединения смыслов разных, противоречащих и дополняющих друг друга, текстов. Поэтому в определениях ремейка он рассматривается и как жанр и как форма: критерии оценки произведений – «переделок» – до сих пор не сложились. Ремейком можно назвать «художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают их на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев».

Ключевые слова: ремейк, интертекст, осмеяние, восстановление, сюжет, сюжетология.

Современное искусство кино и театра, а также лежащее в их основе искусство художественного слова, проникнуто феноменом ремейка (ремикса или ремастеринга). Если проанализировать современную культуру, в том числе культуру театральную, то при всем ее богатстве на поверхности оказываются феномены не вполне творческие: XX и начало XXI века привнесло в литературно-художественное творчество, в театральную и иные формы культуры феномен ремейков. Ремейк (англ. remake – «переделка») определяется как «артистико-дизайнерский и коммерческий термин, означающий выпуск новых версий уже существующих произведений искусства с видоизменением или добавлением в них собственных характеристик». Ремейк не цитирует и не пародирует источник, но, по своей первичной функции, наполняет его новым, более актуальным в данной социально-политической и культурно-исторической среде содержанием, «с большой оглядкой» на образец [1–8]. Ремейк повторяет, воспроизводит сюжетные ходы

Арпентьева Мариям Равильевна – доктор психологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры психологии развития и образования Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского (ул. Разина, 26, Калуга, 248023, Россия, mariam_rav@mail.ru)

оригинала, типы характеров, однако пытается осмыслить их в изменившихся культурно-исторических, социально-политических условиях [5; 6; 9–12]. При этом режиссеры ремейков перерабатывают оригинальный текст иногда полностью, но иногда лишь «обновляют» его, продуцируя версии, практически полностью повторяющие оригинал. «Ремейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность... Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета» [7, с. 319]. Исходя из этого, А. Урицкий выделяет понятия п-ремейка и псевдоремейка. К последнему автор относит произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. Однако настоящим ремейком исследователь считает п-ремейк, а именно постмодернистский ремейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. Это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или трагически». Таким образом, «ремейк есть цитата, но цитата переосмысленная» [9, с. 208]. В результате подобного переосмысления, создания ремейка как вторичного текста, традиционное, классическое произведение является оригинальным текстом, в котором «постмодернистская игра» с классической основой позволяет подчеркнуть «вневременное звучание» традиционной проблематики, по-новому взглянуть на хрестоматийные темы – типа тем «маленький человек», «отцы и дети», «нечастная любовь», «предательство» и т. д. – «и тем самым актуализировать значение вечных, непреходящих вопросов» классических текстов [7, с. 319]. Однако далеко не всякий ремейк является «постмодернистским»: в большинстве современных «переделок» есть определенная нравственная основа, иерархия ценностей: обыгрывание «хрестоматийных» сюжетов предпринимается в большей мере для актуализации классики, нежели «самовыражения», «выражения нового» и, тем более, ироничной пародии. Более того, классическое наследие часто выбирается в качестве критерия, становится «индикатором современности». Постмодернизм как идея трансформации и множественности просто сделал ремейк массовым. «По своей природе ремейк напрямую связан с такими понятиями, как интертекстуальность... и представляет собой равноуровневые формы деконструкции, как правило, широко известного, ставшего хрестоматийным претекста, отсылка к которому четко атрибутирована», – отмечает Е. Е. Шлейникова [10, с. 142]. В современной культурологии и филологии предпринимаются попытки создания типологии ремейка с точки зрения особенностей художественной переработки претекста. Например, Т. Ратабыльская и Е. Таразевич выделили тексты, в которых сюжет строится на реинтерпретации ведущего мотива первоисточника, – «ремейк-мотив»; тексты, продолжающие сюжетную канву оригинала, представляют собой ремейк-сиквел; деконструкция претекста с целью пародии и переосмысления – ремейк-стеб; ремейк, предпринимая смену жанровой принадлежности, перевод оригинального текста в категории другого вида искусства – ремейк-репродукция; объединение нескольких классических сюжетов в рамках «переделки» – ремейк-контаминация.

Т. Лейч, рассматривая понятие ремейка («new versions of old movies»), в контексте модели «интертекстуального треугольника», образуемого ремейком, оригиналом и оригинальным литературным произведением / сценарием, выделяет их типы: 1) повторная экранизация, ее цель – перечитать текст и найти в нем то, что оригинал упустил из виду; 2) up-dating, он основан на стремлении «осовременить» сюжет или пересказать его, используя новые технологии; 3) дань уважения – текст или фильм, задуманный как посвящение оригинальному тексту со скрупулезной транскрипцией «первоисточника», содержит некий «ностальгический

опыт», обращенный к скрупулезному преобразованию оригинала во всех его деталях»; 4) «настоящий ремейк», который содержит черты всех перечисленных типов [12, с. 7]. Сущность ремейка противоречива: воспроизвести и «уничтожить» оригинал – устранить потребность в его перепрочтении / пересмотре, он стремится не только выглядеть убедительно, как и оригинал, но и превзойти последний, внушить мысль о собственном превосходстве и первичности ремиксов. При этом ремейк больше обращен на переделку более-менее уникальных структур, невозможен в случае «вечных сюжетов», которые «первичнее» оригинальных текстов.

Как отмечает Е. Таразевич, ремейком можно назвать «художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают их на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев» [7, с. 320; 8; 13]. Во многом это понятие, как отмечает А. Самарин, близко понятию пастиша, которым называли сочинение, написанное как подражание и не имеющее пародийного оттенка, вместе с тем ремейк может быть и пародийным [6; 14, стб. 724]. Другой исследователь, В. Б. Семенов, отмечает: «Постмодернистская игра с жанрово-стилевыми стереотипами и чужим словом вызвала к жизни прием сюжетно-образной перелицовки, при котором образы известного произведения или переносятся в современный быт, или остаются в условном историческом времени, но окружаются отличающимися анахронизмом деталями» [15, стб. 1081].

У. Эко также рассматривал соотношение понятий «инновация» и «повторение». Он полагал вторичность, в том числе вторичность сюжетов, имманентной характеристикой постмодернизма, предложив своеобразную типологию повторений, включающую ремейк, ретейк, интертекстуальность, серию и сагу, в целом легализировав ремейк в системе представлений постмодернизма. У. Эко рассматривает ремейк как сложный баланс повторения и новизны, противоречия обвинения авторов «переделок» в плагиате, недостатке творческих способностей и неумении придумать оригинальный сюжет. Он не акцентирует внимание на деконструкции и редукции, использовании ремейка только в стремлении развлечь и привлечь, которые типичны для массовой культуры: ремейк рассматривается как универсальное явление, а не только фрагмент культуры [11]. П. Павис вообще считает, что дать четкую жанровую и сюжетную классификацию современной художественной литературе, драматургии и иным видам искусства трудно, причина – повышенная жанровая и сюжетная динамичность, жанровая и сюжетная синтетичность первичных и вторичных текстов, а также стремление авторов обновить «каноны» жанров и сюжетов, интегрировать разные мотивы и создать интертекстовые структуры, интенсивные и многонаправленные новаторские поиски [5].

Современное искусство, полагают ученые, находится в процессе активного жанрового творчества. Исследования больших и все увеличивающихся массивов текстов и иных результатов творчества побуждают выделить не столько формы и типы, сколько «доминантные стратегии» этого процесса как «жанрообразования»: циклизация и дециклизация, фрагментация и внешняя случайность конструирования целого при утонченном эстетическом единстве; монодрама как уже устоявшаяся жанрологическая стратегия; фрагментарный игровой диалог текстов; интерпретация текстов, созданных на основе разных родовидовых законов; глобализация ремарок; беллетризация. Ремейк здесь выступает как результат применения этих стратегий: стремления современных авторов к актуализации классики, к деконструкции, адаптации, переделке образцов (см. [6, с. 336–337]). Поэтому в определениях ремейк рассматривается и как жанр и как форма или стратегия: общая позиция пока не сложилась, поскольку не сложились критерии оценки произ-

ведений – «переделок» [2; 3; 6–8]. Ведущим критерием, на наш взгляд, является творческая и репродуктивная природа ремейка.

Литературно-художественное и театральное творчество, как и другие виды творчества, предполагают наличие самого творящего, способного 1) создать новое (обладающего для этого уникальными и развитыми способностями), 2) в процессе создания отказавшегося от самого себя (творчество требует мужества выхода за пределы известного, трансценденции), 3) отдать это новое миру (творчество есть служение). Такова «психологическая формула» творчества, не изменяющаяся в веках. Начавшись как процесс «творческого переосмысления» наследия великих и величайших писателей, драматургов и т. д., ремейки интенсивно вырождаются в «селфи» (selfie). Рассматривая ремейк как квазитворческий процесс, отметим: 1) ремейк не создает новое, но создает «обновленную версию» пусть и великого, но субъективно старого (иначе не было бы смысла в его ремейках); 2) ремейк предполагает процесс «вложения» себя и тиражирования себя на сцене, созданной другими; 3) ремейк в своей базовой ориентации не есть служение другим, но чаще всего лишь попытка рассказать этим другим о себе, т. е., по сути, служение себе. Селфи, перерастая в зависимость и форму псевдотворчества, становится не только и не столько средством понимания себя и мира, сколько формой нарушения в понимании себя и мира, отражающей дисгармоничность, асимметричность и отчужденность бытия человека, его неудовлетворенность и нецелостность, прячущиеся за нарциссизмом (фальшивое «я» и фальшивый «мир»). В «селфи», которыми изобилуют как книжные магазины, так и современные театры, множась «экспонаты» вместо спектаклей, ситуация становится еще более выпуклой: 1) селфи воспроизводит – «эстетическая» дистанция сменяется «экстатической», субъект восторгается сами собой, а не миром, полагает себя законченным и в этом качестве фиксирует себя «для мира», не обладая подчас никакими способностями; 2) селфи есть прославление самого себя, трансляция собственной сверхценности как попытка утвердить и подтвердить свое я в отсутствие реальной «сцены»; 3) селфи не есть служение миру, оно создается исключительно ради себя. Зритель / читатель – не соавтор, но регистратор, подтверждающий, что «сообщение принято». Эстетическое постижение «другости» перекрыто фиксацией «экспонатов»: театр подчас превращается в своеобразный «музей», коллекционирующий под видом множества одно и то же – одно «я», написавшее сценарий, поставившее спектакль или «рекомендовавшее» его поставить. В современной культуре процесс «селфизирования» нарастает: поколения, работавшие «ради искусства», сменяются поколениями, работающими «на себя». Описывая состояние и развитие культуры современных подростков и юношей, ученые и практики прямо указывают: эти поколения не только обладают «усеченным творческим потенциалом, но и проявляют признаки преждевременной деградации, старения» (не случайно популярность понятия «дигитальное слабоумие») [16–19]. При этом возникает еще один интересный феномен: симуляции творчества, в том числе симуляции, связанные с сюжетными «заимствованиями», типичны для литературы типа «масскульт». Характеризуя специфику взаимоотношений в «пространстве симуляции», Ж. Бодрийяр [20, с. 282] говорит о них как о симулякрах: ни собеседников, ни смысла сообщений уже не существует. Симулякр, или «вариант условности», – это имитация несуществующего. Казалось бы, для театра симуляция – необходимость, однако речь идет о совершенно ином феномене – феномене подмены театрального и иного творчества и искусства. Современная «медийная» эпоха и переломный характер ее временных рамок – начало нового века – породили поколение эгоцентристов, или «миллениалов» (millennials), которое, по описаниям многих исследователей, характеризуется рядом черт: нарциссизм и политический конформизм, а также повседневная квазикреативность, находящаяся

выражение в фэнтези и «фанфиках», ремейках и швединге, в «селфи» и иных формах творчества как попытках «переосмысления» традиционных ценностей. Одна из них отражена в попытке разрешения парадоксов общественного и индивидуального: центрации на «собственном» и ноунейм (попате) как отказе от общепризнанного в пользу индивидуальности. Ведущим для современных молодых людей на этапе их субъективного социального восхождения является самовыражение: стремление выделиться из толпы, быть индивидуальным. Для кино и театра это стремление, с одной стороны, естественно, а с другой – опирается на постижения культурного богатства предшественников. Однако именно второго стремления нет. В целом же, у современной молодежи и даже взрослых людей, несмотря на внешнюю потребность в творчестве, наблюдается резкое падение показателей творческих способностей и эмпатии, которая необходима, чтобы интересоваться другими людьми, культурой, миром. Это самовыражение – обычно не более чем продолжение культурно-исторической тенденции, а не революция. И лишь самоотверженность как тяжелый и упорный труд, глубокое уважение к миру и культуре, широта кругозора и постоянное личностное и профессиональное совершенствование – залог успеха кино и театра, его «служителей», общества. Чтобы трансцендентировать, «выходить за пределы», нужно эти пределы понимать, уважать. Нужно иметь мужество изменять себя и мир.

Таким образом, во всем мире, как очевидно, наблюдается сюжетологический или, точнее, сценарный кризис, который «заставляет» обращаться к ремейкам. Обычно речь идет о том, то нет «девелопмента» проекта, а не идей: правильно их разработать и довести до книги и/или постановки спектакля и фильма часто не удается. Ремейки же очень просты, читатель или зритель про них уже многое знает. Ремейк также эксплуатирует эффект любопытства: бывает интересно прочитать или увидеть уже известную повесть / картину в «новом исполнении». Однако чаще всего те, кто приходит с ощущением ностальгии, уходят неудовлетворенными ни современным качеством «продукта», ни отношением к первоисточнику. Ремейк как «повторное воплощение в своем основании может иметь совершенно различные функциональные и мотивационные причины», – пишет Я. А. Пархоменко. Эти причины задают сущность переделки. Однако сложно найти достаточное количество ремейков, мотивацией создания которых стала единственная причина / цель, обычно есть комплекс мотивационных слагаемых, среди которых часто можно выделить доминантную, ведущую причину, способную стать критерием художественной ценности и целесообразности ремейка. Она также отмечает, что «в эпоху глобализации ремейк обретает особенный характер, позволяющий проводить агрессивную экспансию, тиражировать и эксплуатировать универсальные сюжетные формулы преимущественно во внехудожественных (информационных и социально программирующих) целях, что оказывает существенное влияние на всю художественную структуру... процесса, внедряя в нее смысловые и содержательные деформации» [21, с. 4–5]. По мнению Я. А. Пархоменко, «ремейк по своей природе присущ явлению интертекстуальности и соотносится с ним, как частное с целым. Механизм создания; интертекстуальных структур предполагает свободное взаимодействие с любыми языковыми и знаковыми моделями в их семиотическом понимании... Также ремейк непосредственно связан с такими аспектами современной культуры и мировоззренческих установок, как контекстуальность, пространственно-временной диалог (диалог поколений и культур), игровое и регулятивное начала (особенно свойственные тем художественным формам и видам, которые предполагают взаимодействие с самыми широкими... аудиториями)» [21, с. 225]. «Коммерческая спекуляция на полюбившихся зрителям героях выступает более очевидной мотивацией для многократного использования одной и той же фабулы в сиквелах

и приквелах... причина создания ремейка в редких случаях может определяться исключительно снижением продюсерских рисков... Более убедительным выглядит стремление к экономии творческих ресурсов и времени на разработку замысла... Причины этого коренятся в необходимости удовлетворения культурных запросов самых разнообразных слоев населения, а создание универсальных сюжетных структур – процесс достаточно времяёмкий. Поэтому поиск повествовательных моделей в других... средах (прошлых эпох, национальных... пространствах) с высоким сюжетообразующим потенциалом – процесс... оправданный». [22, с. 227]. «Другая сторона ремейк-технологий способствует закладыванию в культуре мифообразующих структур. Механизм многократного “проговаривания”, повторения сюжетной модели формирует... чувство безусловной и универсальной значимости тех образов и их взаимосвязей, которые реализуются в этой модели, тем самым абсолютизируя бытовые, эстетические, поведенческие и иные социокультурные представления и предпочтения». Этот способ эксплуатации ремейк-технологий, наряду с синефильской (формальной) игрой, лежит в основе стратегии социального манипулирования посредством массовой индустрии. Отчасти разрушает этот эффект близость ремейка и пародии: «Смеховая эстетика... приводит к концентрации рефлексивных процессов и подъему культуры в обществе. Традиция низвержения культурных образцов, уже утративших свои смыслопоясняющую и смыслопорождающую способности, – основная социокультурная задача пародии, – способствует обновлению художественно-эстетических представлений, освобождению от штампов, стереотипов и трафаретных, а потому социально пассивных и культурно беспомощных мировоззренческих моделей» [22, с. 228; 23–28].

Подводя итог, отметим, что многие ученые особое внимание уделяют тому виду ремейков, который связан с «трансплантацией» инокультурных текстов в поле собственной национальной культуры. Однако ремейки постмодернистской эпохи чаще всего реализуют другие мотивы и задачи. Так, в концепции Ю. М. Лотмана культура развивается в смене состояний «спада» – «приема» чужих текстов и «взлета» – «трансляции» оригинальных произведений: когда идет «пассивное насыщение», то обычно усваивается чужой язык, адаптируются тексты иных эпох и народов, но когда насыщение достигает порога, активизируются механизмы внутреннего текстопорождения и из пассивного состояния культура переходит в активное и начинает бурно выделять тексты, активизируя другие культуры, в том числе те, которые ранее воспроизводила [29; 30, с. 195]. Постмодерн рассматривается как период спада или «усталости» литературы, театра и кино, и следовательно, оживление ремейка вполне естественно: диалог разворачивается не только с другими культурами, но и со своей собственной. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат «средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [31, с. 200–202]. Таким образом, по мнению А. Самарина, «ремейк актуализируется циклично в определенные эпохи, символизируя диалог в пространстве культуры и своего рода переоценку ценностей перед этапом подъема в развитии литературы» [6]. В результате мы видим переход от массовой, воспроизводящей, к «элитарной», оригинальной литературе, театру и кино [28–30; 32]. «В самой массовой культуре есть разные пласты: от наиболее распространенной китч-культуры, представляющей собой одну из наиболее агрессивных тенденций примитивизации в искусстве, до арт-культуры, рассчитанной на образованную часть общества» [32, с. 18]. Конструктивный смысл ремейка состоит в том, что как вид вторичного текста, «artistic recycling», он помогает «установлению социальных и психологических связей»: дает возможность связывать прошлое и настоящее, свое и чужое, создает ощу-

щение целостности времени и пространства, способствуя тому, чтобы архетипические образы прошлого обрели новые смыслы и жизнь в настоящем, были транслированы в будущее. Ремейк создает диссонанс, заставляя иначе осмыслить «оригинал» и в новой исторической и культурной ситуации осознать себя в ней как индивида и как часть коллектива, человечества. Согласно М. Брашинскому, ремейк отражает «некий внутренний маршрут культуры, изменившуюся самоидентификацию персонажа и аудитории», он помещает старую историю в меняющуюся культурную среду, т. е. выступает как «осознанный медиум» в той или иной стадии культурной рефлексии [33, с. 100]. С другой стороны, «осуществляемая вторичными текстами культурная ревизия парадоксальным образом соединяет утверждение авторитетности пратекста и его разрушение (“преодоление”), – отмечает О. Ю. Багдасарян, – ностальгичность в них соединяется с нигилистичностью». В ремейках как «авторизированных трансгрессиях» актуализация и забвение прототекста часто сплетены воедино [34; 35]. Именно поэтому «адаптация» в них мешана с «освоением», а заимствование – с интерпретацией [35–39].

Список литературы

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: повнлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
2. Гириц К. Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
3. Ковалів Ю. І. Переробка // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Київ: Академія, 2007. Т. 2. С. 201.
4. Михина Е. В. Интертекстуальные элементы в медиатексте // Медиатекст как целевой элемент журналистского образования в условиях конвергенции СМИ: Монография / Под ред. Л. П. Шестеркиной. Челябинск: РЕКПОЛ, 2013. 198 с.
5. Павис П. Словарь театра. М.: Гитис, 2003. 516 с.
6. Самарин А. Проблемы изучения ремейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования: Зб. наук. праць. Київ: Вид-во КНУ, 2009. Вип. 13. С. 329–340.
7. Таразевич Е. Ремейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2005. Ч. 1. С. 318–321.
8. Таразевич Е. Г. Интертекстуальность как текстообразующий фактор в русской и белорусской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2010. 25 с.
9. Шлейникова Е. Е. Ремейк // Новый филологический вестник. 2011. № 2. С. 139–143.
10. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. С. 48–73.
11. Leitch Th. M. Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // Dead ringers: the remake in theory and practice. SUNY Press, 2002. P. 37–63.
12. Усманова А. Повторение или различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 179–213.
13. Ратабыльская Т. Герменеўтыка і сучасная драматургія // Спыніся, імгненне. Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х гадоў. Мінск: Каўчэг, 2000. С. 193.
14. Ильин И. П. Пастиш // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 724–725.

15. Семенов В. Г. Травестия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1079–1081.
16. Buffardi L. E., Campbell W. K. Narcissism and social networking web sites // Personality and Social Psychology Bulletin. 2008. Vol. 34. № 10. P. 1303–1314.
17. Hood B. The Self Illusion: How the Social Brain Creates Identity. Oxford: Oxford Uni. Press, 2013. 368 p.
18. Ouellette J. Me, Myself, and Why: Searching for the Science of Self. New York; London: Penguin Books, 2014. 336 p.
19. Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York: W. W. Norton & Company, 2011. 288 p.
20. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. 282 с.
21. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: Дис. ... канд. искусств. М., 2011. 239 с.
22. Ямпольский М. Перевод и воспроизведение // Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2004. С. 286–299.
23. Zanger A. Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley. Amsterdam, 2006.
24. Moine R. Remakes: les films français à Hollywood. CRNS Editions, 2000.
25. Norton A., McDougal St. Y. Play it again, Sam: retakes on remakes. Berkeley: Uni. of California Press, 1998.
26. Rabinowitz P. J. «What's Hecuba to us?»: The audience's experience of literary borrowing // The reader in the text / Eds. S. R. Suleiman, I Crosman. Princeton: Princeton Uni. Press, 1980. P. 241–263.
27. Bazin A. A propos de reprises // Cahier du cinema. 1951. № 5. P. 52–54.
28. Bazin A. Remade in USA // Cahier du cinema. 1952. № 11. P. 2–6.
29. Лотман Ю. М. Механизмы диалога // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 193–205.
30. Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 480 с.
31. Черняк М. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. 2008. № 20 С. 4–11.
32. Урицкий А. Дубль второй // Дружба народов. 2002. № 3. С. 208.
33. Брашинский М., Добротворский С. Что такое ремейк? // Сеанс. 1995. № 10. С. 98–102.
34. Багдасарян О. Ю. Пьесы-ремейки в «Новой драме» // Урал. филол. вестн. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1 С. 111–122.
35. Багдасарян О. Ю. Авторизированная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии // Урал. филол. вестн. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2 С. 41–51.
36. Багдасарян О. Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 130–140.
37. Нефагина Г. Русская проза конца XX века. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
38. Hutcheon L. Beginning to Theorize Adaptation // A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006. P. 1–32.
39. Sanders J. Adaptation and appropriation. New York; London: Routledge, 2006. 200 p.

M. R. Arpentieva

Kaluga, Russian Federation

A REMAKE AS THE PLOT RECONSTRUCTION

The article discusses the phenomenon of the remake. Contemporary art is actively in the process of plot creation. Studies in large and growing array of texts and other results of creative prompts to select not so many forms and types, as a «dominant strategy» of this process – as a genre-education: cyclization and de-cyclization, fragmentation and external randomness of the whole design with a sophisticated aesthetic unity; monodrama as already established strategy; fragmented game dialogue texts; the interpretation of the texts created through a variety of generic-specific laws; globalization remarks; the literaturization. The remake is a result of applying these strategies: the desire of modern authors to update the classics of deconstruction, adaptation or alteration of the samples. A modern remake is the intertext, which is often typical attempts to recreate the integrity and unity of the world by combining the meanings of different, conflicting and complementary texts. Therefore, the definition of a remake and it is considered as a genre and as a form of assessment, criteria works «alterations» are still not folded. A remake can be called «artistic technique» of deconstructing famous classical subjects of art works in which authors new to recreate, redefine, develop, or beat them at the level of genre, plot, ideas, issues, heroes.

Keywords: remake, intertextuality, mocking, reconstruction, theory of the plot, plot.

Arpentieva Mariam R. – Doctor of Psychology, Associate Professor, Senior Researcher of the Department of Development and Education Psychology, Kaluga K. E. Tsiolkovsky State University (26 Razin Str., Kaluga, 248023, Russian Federation, mariam_rav@mail.ru)