

УДК 791.221.2:((47+57)+73)

Радянські історії кохання на американський лад: феномен ремейку в сучасній кіноестетиці

О.В. ДЬОМІНА

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, м. Харків, Україна,
E-mail: elena_dyomina@outlook.com**Авторське резюме**

Пострадянській культурі притаманна глибока ностальгія за радянськими часами. Проявом цієї ностальгії є постійна циркуляція радянської тематики у пострадянському медіа-просторі. Класичні радянські романтичні комедії рік за роком традиційно демонструються на центральних телеканалах протягом державних свят. У пострадянську добу знімають багато ремейків культових радянських фільмів. Фільм «Службовий роман. Наш час» (2011) є адаптацією класичної радянської історії кохання з фільму «Службовий роман» (1977) до реалій сучасної культури. Ремейк пристосовує сталі радянські сюжети до сприйняття сучасним пострадянським поколінням. Ремейк сутнісно має інтерпретативну природу. Ремейк «Службового роману» (1977) зазнав глибокого впливу голлівудського жанрового канону у кінематографічній репрезентації наративу і стилю життя персонажів. Два варіанти однієї історії, що належать двом епохам, свідчать про поступове засвоєння радянським та пострадянським кінематографом голлівудських жанрових та ментальних конвенцій і патернів. У радянському «Службовому романі» (1977) жанрові конвенції романтичної комедії були на семантичному рівні адаптовані до радянських реалій. Герої пострадянської версії «Службового роману» (2011) інкорпорували розумові патерни американської культури. Головне переконання героїв, що особистість та її репрезентація у суспільстві не є сталими та встановленими, про власну репрезентацію у суспільстві треба турбуватися та конструювати її такою, щоб вона була зрозумілою оточенню. У проаналізованих фільмах така модель розігрується на матеріалі (пост) радянської культури та демонструється її дієвість, що метафоризується у happy-end'i.

Ключові слова: ремейк, романтична комедія, кохання, пострадянська культура, кіножанр, американський спосіб життя, американський світогляд.

Soviet histories of love on the American line-up: the phenomenon to the repair-man in modern cinema aesthetics

O.V. DIOMINA

V.N. Karazin Kharkiv national university, Kharkiv, Ukraine, E-mail: elena_dyomina@outlook.com

Abstract

The post-Soviet culture is characterized by a deep nostalgia for the Soviet era. The manifestation of that nostalgia is a constant circulation of the Soviet themes in the post-Soviet media space. Classic Soviet romantic comedies are traditionally being showing on the national television during national holidays year by year. There are a lot of remakes of the cult Soviet films released in post-Soviet times. The movie "Office Romance. Modern Time" (2011) is an adaptation of the classic love story of Soviet film "Office Romance" (1977) to the realities of contemporary culture. Remakes adapt Soviet stable movie-plots for contemporary post-Soviet generation. Remake has an interpretive nature. Remake of "Office Romance" had the impact of the Hollywood genre conventions on cinema representation narrative and life style of the characters. Two versions of the same stories that belong to two cultural epochs, show the gradual assimilation of Soviet and post-Soviet cinema of Hollywood genre and mental patterns of American culture. The Soviet "Office Romance" (1977) genre conventions of romantic comedies were adapted to Soviet realities at the semantic level. The heroes of post-Soviet version of "Office Romance" (2011) have incorporated the mental patterns of American culture. The main heroes belief that identity and its representation in the society are not stable and established. On the representation of society and we must take care to design it so that it was clear to people around. This model has been played on the material of (Post)Soviet culture in the analyzed films and effectiveness of the model is shown by the happy-ending.

Keywords: remake, romantic comedy, romance, post-Soviet culture, film genre, American way of life, American veiw of the world.

Постановка проблеми. Ремейки радянських фільмів, на теренах пострадянської Росії, знімають майже кожний рік, але скласти конкуренцію оригінальним фільмам вони не можуть. В американській культурі ремейки знімають тільки на ті фільми, що є забуті глядачем та не можуть бути використані в якості інтертекстуальних посилань. У Голлівуді про

прототип ремейка згадують тільки у контексті успіху нової версії фільму. У пострадянській Росії перезнімають ті фільми, що мають ще зв'язок із актуальною аудиторією. Це в більшості радянські комедії чи комедійні мелодрами, сюжетна лінія яких представляє історію романтичних стосунків, а не зав'язана на явищах, характерних суто радянській культурі[5].

Практика показу «Службового роману»(1977) на телебаченні у дні державних свят свідчить про глибоку спадкоємність та ностальгію пострадянської культури за радянськими часами. Але нове покоління сприймає цей фільм поза радянським культурним контекстом [5]. Ремейк фільму зазнав глибокого впливу голлівудського жанрового канону у кінематографічній репрезентації як наративу, так і стилю життя персонажів, хоч у ремейці багато діалогів повністю цитують відповідні діалоги фільму-прототипу. Із тим постає необхідність теоретичного осмислення: з одного боку – феномена ремейків культових фільмів радянської доби та виявлення відбитку сталих радянських сюжетів про кохання у пострадянській культурі, а з іншого – світогляду, що репрезентується у них. Зважаючи на те, що ці питання не набули висвітлення належним чином, дослідження сприятиме розумінню зв'язку радянської культури й свідомості з їх трансформаціями у пострадянські часи.

Аналіз досліджень і публікацій. Кінематографічний жанр, за визначенням В. Міславського, – це група фільмів, об'єднаних на основі схожих рис внутрішньої будови. В основі жанру лежить певний тип зображення людини та її оточення, системи поглядів на світ [4, с.102]. Жанрові фільми запроваджують можливості й засоби для культурного діалогу, мають потужний комунікативний та репрезентативний потенціал і забезпечують наслідування колективних уявлень, культурної ідентичності та культурних цінностей крізь покоління [9, с.29-30]. Жанрове розважальне кіно неминує містити, відображає та пропагує певну ідеологію[9, с. 32]. У цьому сенсі використовував термін міф Р.Барт щодо масової популярної культури, тобто індустрія розваг ніколи не виробляє ідеологічно нейтральний продукт. Популярна культура продукує міфи, головною ознакою й функцією яких є «перетворення культури на природу»[1], тобто міфи популярної культури стверджують домінуючу у суспільстві систему цінностей, що репрезентується як правильна та природна, одночасно маргіналізуючи та делегітимуючи інші. Бартівські зусилля з деконструкції міфологічних кодів культурних текстів апелювали одночасно до викриття жанрового кіно, як дещо більшого, ніж буржуазної ілюзії та пропаганди для пасивного глядача та бачення жанрових кодів як можливості проблематизації пануючої ідеології[9, с.32].

Західні дослідження вже традиційно розглядають ремейки у широкому культурному контексті, що включає відношення до оригіналу в діалогічному, інтертекстуальному й інтерпретативному контекстах одночасно. Е. Хортон та Стюарт І. МакДугал виводять визначення ремейку з визначення наративу як такого. Наратив, за їх визначенням, є перцеп-

тивною активністю з організації інформації у певний патерн, що репрезентує та пояснює досвід. Ремейк це також патерн, що репрезентує й перевизначає попередні наративи й попередній досвід у інший час та крізь сприйняття, що змінилося[11, с. 2]. Сутнісно ремейк – це форма читання та перероблення оригінальної кінострічки. У. Еко визначає ремейк як нову розповідь історії, що вже мала успіх [8]. А. Усманова вказує на фундаментальне протиріччя іманентне ремейку – інтенції бути таким як оригінал, але водночас й перевершити його та витіснити його з культурної пам'яті, поселивши думку про свою культурну вищість [6].

Таким чином, обрані для аналізу фільми, мають тотожну структуру наративу, тому що належать до одного жанру й водночас різняться репрезентацією цього наративу, через те що знаходяться у стані культурного діалогу. Ремейк перевизначає історію фільму-прототипу, акцентуючи аспекти, що є ключовими для сучасності.

Мета дослідження. Метою наших пошуків є виявлення впливу голлівудського жанрового канону на адаптацію сталих історій про кохання радянської культури до сприйняття новим поколінням пострадянських глядачів. Об'єктом нашого дослідження стане класичний радянський фільм – «Службовий роман»(1977) та його продовження – «Службовий роман. Наш час»(2011), що був відзнятий вже у пострадянський період. У зв'язку з метою постають такі завдання: виявити співвідношення ремейку до оригіналу у практиці пострадянського кінематографу; описати модель репрезентації історії кохання; провести компаративний аналіз радянських та пострадянських варіацій однієї історії кохання та виявити розбіжності й тотожності; продемонструвати вплив голлівудського жанрового канону на пострадянській репрезентації стилю життя в популярному кінематографі.

Виклад основного матеріалу. Фільми «Службовий роман» (1977) та «Службовий роман. Наш час»(2011) можна класифікувати як романтичні комедії, хоча такого жанру у радянській класифікації кіно- та телепродукції не існувало. Найближчим до романтичної комедії, що є суто голлівудським жанром, за радянських часів був жанр ліричної комедії. «Службовий роман» (1977) – структурно це саме романтична комедія голлівудського типу, а беручи до уваги, що «Службовий роман. Наш час» (2011) відзнято за участю голлівудської студії «Юніверсал», можна констатувати закріплення панівного впливу голлівудського жанрового канону на російський пострадянський кінематограф. Більш того, як зазначає А. Усманова, засвоєння радянськими кінематографістами західних комерційних жанрів – романтичної комедії, бойовика, фільмів-катастроф – почалося ще у повоєнні роки [5]. І

«Службовий роман» (1977) – яскравий приклад адаптації голлівудської романтичної комедії та ексцентричної комедії 1920-30-х років, що характеризуються темою боротьби статей, яка метафоризує сексуальне бажання героїв через гру та протистояння, сильними жіночими персонажами та слабкими чоловічими [10, с.1], до радянського соціокультурного поля.

Радянські ліричні (любовні) комедії 1970-х і 1980-х років, зазначає Н. Борисова, розігрують схему стосунків, де спочатку слабкий герой, що живе під каблучком матері, дружини чи керівника, закохуючись, перетворюється на сильного («Іронія долі, або З легкою парою!», 1975; «Службовий роман», 1977). Пасивні герої закохуючись зазнають метаморфоз і перетворюються на активних і «сильних» чоловіків. Закріплення цієї схеми приводить до того, що «сильна» жінка на кіноекрані повинна також зазнати метаморфози, скласти зброю й капітулювати коханому («Москва слезам не вірить» (1979). Сильний чоловік стає новим ідеалом масової культури, а сильні жінки просто чекають на можливість стати слабкими у стосунках з таким чоловіком[2].

Такий сюжет лежить в основі «Службового роману»(1977), де герой та героїня починають стосунки з неприйняття одне одного та ворожості, що будується на конфлікті професійних статусів. Конфлікт між статусами жінки-керівника та чоловіка-підлеглого у рамках ділової комунікації ґрунтується на підлеглому становищі жінки та домінуванні чоловіків у культурі. Калугіна – незаміжня жінка-керівник, чие життя з боку соціуму вкрите товстим шаром соціально-легітимної інтерпретації за імпліцитною повсякденній свідомості радянської культури 1970-х років шкалою цінностей, у світлі якої вона виглядає доволі монструозно. Вона уособлює один з образів, що плекала радянська культура 1920-х років, а саме: образ жінки-товариша, що не має специфічно жіночних ознак ні у статурі, ні в одязі, ні у поведінці чи манері ходити та рухатись [3, с.150]. Головний чоловічий герой – Новосельцев – характеризується напрочуд (для чоловіка) м'яким характером, не обіймає керівної посади, та репрезентований крізь практики, що у радянській культурі були неявно закріплені за жінкою – прання, супроводу дітей до дитсадку та школи.

Основна частина дії відбувається у кабінеті Калугіної й семантика робочо-виробничого простору структурує її стосунки з Новосельцевим – через встановлення апріорної дистанції, що можна знайти у словнику та використанні граматичних конструкцій (імперативні речення), розташуванням меблів на яких герої сидять і т.д. Й «хвилина слабкості» має місце на балконі – у менш офіційному просторі – й там і закінчується, бо при поверненні у кабінет Калугіна знову приймає роль керівника. На вечірці в квартирі Самохвалова Калугіна усамітнюється

в окремі кімнаті (як у своєму кабінеті), а всі лишаються веселитися в іншому приміщенні. Така відстороненість метафоризує самотність головної героїні у категоріях простору. Усамітненість Калугіної, спочатку на просторовому рівні (граючи у зміну ролей в кабінеті Калугіної з нею, що деструктують репресивність його значень через нехарактерні для цього простору практики), а потім й на екзистенціальному (висвітлюючи брак у неї жіночності), руйнується через Новосельцева. У кінці фільму Калугіна стає «правильною» жінкою, набуваючи соціально легітимних атрибутів фемінності.

«Хвилина слабкості», що дозволяє собі Калугіна після розмови з Новосельцевим на вечірці, артикулює уявлення про нещасливу долю самотньої жінки, що властиві радянській культурі [7,с.75]. У монолозі вона тематизує «самотні вечори» як квінтесенцію свого нещасливого життя, та пояснює активність у роботі відсутністю альтернативних занять та клопотів (під якими мається на увазі родина). У цій сцені вперше Калугіна постає (перед Новосельцевим й перед глядачем) вразливою та жіночною / жіночною бо вразливою. Жіночність кодифікується з допомогою сліз, емоційної поведінки, нерівності голосу (переходу на шепіт). Упродовж фільму Калугіна поступово відмовляється від стриманості «залізної леді» на користь емоційності й вразливості, які й гарантують визнання її вітальності та жіночності.

Калугіна усвідомлює, що репрезентація у суспільстві не є сталою та може бути свідомо сконструйованою, і звертається до експерта з жіночності яким є її секретарка Віра. Віра консультує Калугіну про одяг, макіяж та форму брів, манеру ходити і триматися, тобто про культурно затвержені паттерни жіночності. Віра у своєму «майстер-класі» про жіночність артикулює узагальнений образ жінки 1970-х років, що мала містити загадку, на яку повинні вказувати і манера ходити-пливсти, і трохи піднята голова з трохи опущеними додолу очима. Калугіна спочатку змінює свій зовнішній вигляд (починаючи вдягати жіночні сукні), а потім її внутрішній стан гармонізується із зовнішнім, що є заключним етапом перетворення її на «правильну» жінку. Мотив навмисного й цілеспрямованого перетворення «реального» себе на себе «бажаного» для досягнення певних цілей – традиційний мотив американської культури, що розміщує впевненість про м'які межі між класами американського суспільства у фінальній визначеності happy-end'у.

У продовженні «Службового роману» суб'єктом позакадрового нарративу стають обидва головні персонажі. Калугіна та Новосельцев по черзі розповідають про себе. Саморепрезентація це те, з чим входять до кадру й до історії. Саморепрезентація як розповідь про себе артикулює не стільки адекватний реальності образ людини, скільки її проєкції майбут-

ного образу себе, тобто людина розповідає про себе у теперішньому часі, але описує себе майбутню. Наратив саморепрезентації пов'язаний із ідеєю особистості як об'єкта конструювання та піклування з боку самої людини [7, с.199-200]. Така ідея не мала підґрунтя у радянській колективістській культурі – в оригінальному «Службовому романі»(1977) позакадровий голос належить Новосельцеву – прийшла вона з американської культури. Ремейк видався дуже американізованим за наративною структурою та в експлуатації емотивно-пафосних конвенцій до яких можна віднести: використання інтернаціональних музичних хітів, що стали символами романтичного кохання (як то James Blunt – «You're beautiful», Океан Ельзи «Без бою») для ілюстрування переживань героїв; доросла поведінка та міркування дітей (доньки Новосельцева сприяють його розумінню почуттів до Калугіної та їхньому воз'єднанню); сцени перетворення (перевдягання) героя – робота з конструювання своєї репрезентації; маркування внутрішніх змін через зовнішні, в інтер'єрі та зовнішньому вигляді.

У ремейку стримана ділова манера тримається Калугіної такого осудження й незрозуміння серед оточення вже не отримує – тепер проблема розташовується у полі нормативності щодо маскулінності. У ремейку консультатцію щодо зовнішнього вигляду отримує Новосельцев і отримує він її від секретаря Калугіної. Секретар Калугіної у ремейку – хлопець Вадік, що має фемінізовану манеру говорити, ходити, вдягатися та інтереси і способи проведення вільного часу, що нашоухують глядача до класифікації його в якості гомосексуала, але він ним не є. Вадік виступає у ролі експерта з маскулінності, на противагу Вірі як експерта з фемінності, і його завданням є навчити Новосельцева триматися й вести себе притаманним для справжнього чоловіка чином. Але тепер сцена «перетворення» розгорнута так, що Новосельцев наче приміряє різні образи у пошуках того,

який буде максимально ефективним та дозволить досягти цілей, яким він слідує.

Перетворення самої Калугіної у сучасному «Службовому романі» маркується через метаморфози зовнішнього вигляду, який стає жіночнішим завдяки відмові від ділових костюмів та м'яким хвилям у волоссі, та зміни в інтер'єрі, до кольорового вирішення якого додалися теплі пастельні відтінки та живі квіти. Отже у пострадянській культурі жіночність не потребує більше окремих пояснень, як то було за радянських часів, тепер спеціального наративу потребує гетеросексуальна маскулінність. Це свідчить про неочевидність фемінності для радянської культури та проблематичність і розхитаність меж маскулінності у пострадянській культурі.

Висновки. Два варіанти однієї історії, що належать двом епохам, свідчать про поступове засвоєння радянським та пострадянським кінематографом голлівудських жанрових та ментальних конвенцій і патернів. І якщо у радянському «Службовому романі»(1977) жанрові конвенції романтичної комедії були на семантичному рівні адаптовані до радянських реалій, то герої пострадянської версії «Службового роману» (2011) інкорпорували розумові патерни американської культури. Головне переконання героїв, що особистість та її репрезентація у суспільстві не є сталими та встановленими – одне з ключових для американської ідеї успішності та самореалізації. Бути собою важливо для щастя, та треба турбуватися про власну репрезентацію у суспільстві та працювати з нею, щоб вона була зрозумілою оточенню. Таке переконання містить іманентну необхідність конформізму для особистості, тому що бути зрозумілим оточенню та мати успіх означає слідувати соціально легітимній поведінці. У проаналізованих фільмах така модель розігрується на матеріалі (пост)радянської культури та демонструється її дієвість, що метафоризується у happy-end'i.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Барт Р. Миф сегодня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt> – Назва з екрана
2. Борисова Н. «Люблю – и ничего больше»: советская любовь 1960-1980-х годов. Сборник «СССР: Территория любви» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks317277№ТОС_IDABLIKР – Назва з екрана
3. Булгакова О. Фабрика жестов [Текст] / О. Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение – 2005. 304с.
4. Миславский В. Н. Краткий энциклопедический словарь кино [Текст] / В.Н. Миславский. - Х. : Колорит, 2007. - 215 с.
5. Усманова А. «В советском кино всегда был конфликт Любви и Идеи», интервью Томасу Вайсета [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://n-europe.eu/article/2012/11/12/almira_usmanova_v_sovetskom_kino_vsegda_byl_konflikt_lyubvi_i_idei – Назва з екрана
6. Усманова А. Повторение и различие, или Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.magazines.ru/nlo/2004/69/us12.html> – Назва з екрана
7. Шадрин А. Незамужем: секс, любовь и семья за пределами брака / А. Шадрин – М: Новое литературное обозрение, 2014, 240с.
8. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php – Назва з екрана
9. Grant B. K. Film genre: from iconography to ideology [Text] / B. K. Grant / – Wallflower, London and New

York, 2007. – P. 29-30.

10. Gehring Wes D. Screwbal comedy: defining a film genre [Text] / Wes D.Gehring / - Ball State University, Muncie, Indiana, 1983. – P. 32.

11. Horton A., McDougal S. Y. Introduction [Text] / A.Horton, S. Y. McDougal (eds.) // Play it again, Sam: retakes on remakes. – University of California Press, 1998. – P.1-11.

Стаття надійшла до редакції 15.04.2014

REFERENCES:

1. *Bart R.* Mif segodnja (Myth today) Regime to access: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt>
2. *Borisova N.* «Ljublju – i nichego bol'she»: sovetskaja ljubov' 1960-1980-h godov. Sbornik «SSSR: Territorija ljubvi» («Love - and nothing else»: Soviet love 1960-1980-ies. Collection of “USSR: Territory of Love”). Regime to access: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks317277№TOC_IDABLIK
3. *Bulgakova O.* Fabrika zhestov (Factory of the gestures). Moscow, 2005, 304p.
4. *Mislavskij V. N.* Kratkij jenciklopedicheskiy slovar' kino (Short Encyclopedic Dictionary of cinema). Kharkiv, 2007, 215 p.
5. *Usmanova A.* «V sovetskom kino vsegda byl konflikt Ljubvi i Idei», interv'ju Tomasu Vajseta (“In the Soviet cinema has always been a conflict between love and Ideas” interview with Tomas Vaiseta). Regime to access: http://n-europe.eu/article/2012/11/12/almira_usmanova_v_sovetskom_kino_vsegda_byl_konflikt_lyubvi_i_idei
6. *Usmanova A.* Povtorenie i razlichie, ili «Eshhe raz pro ljubov'» v sovetskom i postsovetskom kinematografe (Repetition and difference, or “Once again about love” in the Soviet and post-Soviet cinema). Regime to access: <http://www.magazines.ru/nlo/2004/69/us12.html>
7. *Shadrina A.* Ne zamuzhem: seks, ljubov' i sem'ja za predelami braka (Single: sex, love and family outside of marriage). Moscow, 2014, 240p.
8. *Eko U.* Innovacija i povtorenie. Mezhdju jestetikoj moderna i postmoderna (Innovation and repetition. Between the modern and postmodern aesthetics). Regime to access: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php
9. Grant B. K. Film genre: from iconography to ideology. Wallflower, London and New York, 2007, P. 29-30.
10. Gehring Wes D. Screwbal comedy: defining a film genre. Ball State University, Muncie, Indiana, 1983, P. 32.
11. Horton A., McDougal S. Y. Introduction / A. Horton, S. Y. McDougal (eds.) // Play it again, Sam: retakes on remakes. University of California Press, 1998, P.1-11.

Дьоміна Олена Вікторівна – аспірант

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна

Адреса: 61022, м. Харків, площа Свободи, 6

E-mail: elena_dyomina@outlook.com

Diomina Olena Viktorivna – postgraduate

V.N. Karazin Kharkiv national university

Address: 6, Svobody sq., Kharkiv, 61022

E-mail: elena_dyomina@outlook.com