



Ремейки.

Художественно-эстетические принципы

Н.В. Примакова

АННОТАЦИЯ

На примере фильмов «Еще раз про любовь», «Небо. Самолет. Девушка» и др. автор дает определение понятию «ремейк». Цель данной статьи в том, чтобы, опираясь на сравнительный (как формальный, так и социологический) анализ произведений, подчеркнуть автономность новых фильмов, увязав их культурологическое значение и появление на экране с современной ситуацией и теми возможностями, которые ремейк открывает.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноведение,
кинопроизводство,
киноискусство,
ремейк,
кинокритика

Прежде всего необходимо дать определение понятию «ремейк». В отличие от театрального спектакля или экранизации литературы, ремейк интерпретирует произведение «своего же» искусства, тем самым не скрывая собственной вторичности. Ремейк любого фильма в первую очередь ориентируется не на отдельные темы, мотивы или сюжеты, а на сам фильм во всей полноте его характеристик – эстетических, мифологических, культурных. Многократная экранизация литературного произведения или театральной пьесы не может считаться ремейком, поскольку в основе его все равно остается литературный или драматургический первоисточник. Точно так же ремейк невозможно применить к «вечным сюжетам», укорененным в архетипах мирового фольклора, поскольку они первичны...

Что такое ремейк с точки зрения теории кино и с точки зрения социального анализа двух культурных эпох, одна из которых породила «оригинальный текст», а вторая обусловила появление ремейка? Игра «найди 10 отличий» интересна сама по себе, когда речь идет о ремейке. Но цель данной работы состоит в том, чтобы, опираясь на сравнительный (как формальный, так и социологический) анализ произведений, подчеркнуть автономность новых фильмов, глубоко связанную с сегодняшней культурной ситуацией и с теми возможностями, которые ремейк открывает.

При исследовании ремейка возможны две стратегии. *Первая* – читать его с оглядкой на теорию авторства, и тогда анализ будет состоять в том, чтобы исследовать различия между фильмами и их авторами с точки зрения достоинств и недостатков самих фильмов.

Вторая – читать ремейк как социальный и культурный текст, тогда различия между фильмами будут вынесены за рамки собственно художественных особенностей и проявятся различие или сходство между эпохами, историческими формами, ментальностями. Безусловно, лучше использовать обе стратегии, поскольку в первом случае интерпретированная рамка слишком узка, во втором – результаты сомнительны, если не анализировать сам фильм.

Итак, что же такое ремейк, можем ли мы дать ему определение? Ремейк – это фильм, сделанный на основе другого фильма, рассказывающий заново историю, которая имела успех, но в новой культурной ситуации и, как правило, с применением новых технологий. Ремейк стремится быть не таким же, как оригинал, а превосходить его, быть более совершенным. В случаях ремейка можно говорить о «паразитировании» на текстах, возникших в другой культуре. Такова, например, история американского кинематографа, многократно использовавшего в качестве оригинальной основы французские фильмы.

Ремейк, появившись практически одновременно с рождением кино, кажется совершенно постмодернистским явлением. Рассчитанный на разноуровневое зрительское восприятие, ремейк стремится угодить публике, а та, в свою очередь, настроена весьма противоречиво. Часть публики никогда не слышала об оригинале, другая – слышала, но не видела, третья – видела, но фильм не произвел впечатления, четвертая – видела, полюбила фильм и пришла, чтобы получить новые ощущения от той же истории.

В результате можно выделить следующие типы ремейков:

- повторное обращение к фильму, цель которого – перечитать исходный материал и расставить новые драматургические акценты;
- взяв за основу предыдущий фильм, автор стремится осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий;
- дань уважения, то есть фильм, задуманный как посвящение оригинальному тексту (его отличительная особенность – скрупулезная транскрипция «первоисточника»);
- наконец, «настоящий ремейк», который, по существу, объединяет все вышеперечисленные стратегии, ничего не упуская из виду. Это самая противоречивая форма ремейка или, точнее, форма, которая наиболее выпукло выражает противоречивую сущность ремейка. Ведь создатели этого типа фильмов стремятся не только приспособить исходную историю к новой аудитории, но и «уничтожить» оригинал, то есть устранить потребность в его пересмотре.

«Семь самураев» Акиры Куросавы – Япония XVI века во всей красоте киноязыка знаменитого мэтра японского кинематографа. Семь солдат вынуждены зарабатывать на жизнь фехтовальными навыками.

Для «Великолепной семерки» Джон Старджес переписал этот сюжет по законам вестерна – жанра, тесно связанного с эпической интонацией.

В «Диком Востоке» Рашида Нугманова ковбои уже превратились в оседлых жителей и вольных стрелков, которые обитают в выжженной постапокалиптической пустоши. Происходящее легко датировать концом истории, но история еще не началась. Она слабо мерцает в сознании варвара, увидевшего прошлое во сне о будущем. «Ты что в кино не ходишь?» – спрашивает солдат фортуны у предводителя аборигенов...

Как отмечают исследователи, большинство ремейков, используя прямые и косвенные цитаты, напоминают зрителям о фильме-источнике, но, добавляя при этом к узнаваемым кадрам или репликам нечто новое, обретают иное звучание.

Историческое развитие ремейка

Первые ремейки появились в Америке. С появлением звукового кинематографа многие немые фильмы были пересняты с учетом новых технических возможностей. Впоследствии в Голливуде производство ремейков превратилось в адаптацию азиатского и европейского кино для американской аудитории, которая воспринимала их как оригинальные произведения.

В ремейках 1960-х годов еще сохранялись нравственно-эстетические принципы фильмов-оригиналов, их историзм. В 1970-е режиссеры, понимая, что работают с вторичным материалом, осознанно или неосознанно стали делать фильмы в контексте своего времени и культуры.

В картине «Муха» Курта Ньюмена 1958 года главный герой был гуманистом, энтузиастом науки, работавшим на оборонную промышленность. До последнего момента он был любящим отцом и примерным семьянином... Дэвид Кроненберг, взяв за основу ту же историю о роковой случайности, превратившей ученого, занятого генной трансплантацией, в муху, внес весьма показательные коррективы. Режиссер вывел совершенно иной тип героя – сумасшедшего одиночку, фанатика, чьи отношения с героиней фильма крайне двусмысленны и запутанны. С одной стороны, это вроде бы маргинальные поправки к сюжету, с другой – они показывают некий внутренний маршрут культуры, изменившуюся самоидентификацию персонажа и аудитории.

В Советском Союзе ремейк практически отсутствовал: не смотря на свои индустриальные возможности, страна не могла пользоваться достижениями «капиталистического мира» в той степени, в которой пользовались Соединенные Штаты. США – государство эмигрантов, эмигрировали к ним и фильмы. СССР же был изолирован от мира. В период распада Советского Союза и реорганизации государства этот тормозящий механизм перестал действовать. Свидетельством тому стало пусть пока редкое, но все же появление ремейков.

Постперестроечный ремейк, в отличие от ремейка классического, вообще констатировал необратимость разрыва с прошлым. Сергей Дебижев и Михаил Курехин объединились в «Двух капитанах – 2»; Дмитрий Месхиев перенес «Июльский дождь» на июнь, но, видимо не справившись с масштабом таланта Марлена Хуциева, назвал картину «Над темной водой»; Максим Пежемский переименовал всеми любимых «Джентльменов...» в «Пленников удачи». И наконец, Рашид Нутманов знаменитые «Семь самураев» вернул на «Дикий Восток». Это уже третья после «Великолепной семерки» вариация ленты Акиры Куросавы.

Российские ремейки рубежа 1990-х реконструировали прошлое из обрывков жанров, индивидуального стиля, реплики, взгляда, репутации, наконец...

Один из ярких примеров – фильм «Небо. Самолет. Девушка» Веры Сторожевой, ставший ремейком на фильм Георгия Натансона «Еще раз про любовь». Довольно сложно отнести ленту «Небо. Самолет. Девушка» к какой-либо из разновидностей, представленных выше. Фильму присущи типологические черты первых категорий, но парадоксальным образом они не соединяются в четвертую, поскольку и на уровне сценария, и на уровне визуальной стилистики, и на уровне покадровой реконструкции сходство между оригиналом и ремейком весьма сомнительно.

В течение 2003 года об этих фильмах много писали и говорили. Кинокритики единодушно обрушились на фильм Веры Сторожевой, относясь к нему всего лишь как к ремейку старого советского фильма, и сошлись на том, что ремейк уступает прототипу практически во всем. Но мало кто из критиков предпринял попытку проанализировать оба фильма как культурные тексты, фиксирующие и предлагающие собственную историческую версию этих эпох. Хотя, может быть, это задача не столько для оперативно пишущего критика, сколько для исследователя. Характерно также, что понятие ремейка использовалось некри-



Кадр из фильма
«Небо. Самолет.
Девушка». Рената
Литвинова

тически, как если бы каждый понимал, о чем именно идет речь. Более сложным, однако, является вопрос о том, в какой мере фильм может быть интересен с точки зрения истории взаимоотношений двух людей. В обоих фильмах герои произносят: «Я тебя люблю» – за ними одна и та же историко-психологическая реальность или разная?

Так, Георгия (в фильме Сторожевой), который летит на самолете в Москву, внезапно охватывают дурные предчувствия – сначала его посещает видение грустной и какой-то чужой Лары, а потом он на трапе теряет сознание. В фильме Натансона подобное предчувствие беды как проявление эмоциональной привязанности противоречило бы образу безупречной «мужественности», который олицетворяет Евдокимов (он лишается невинности думающей машины лишь в финале фильма). И если Георгий в самом начале знакомства с Ларой рассказывает ей о своих взаимоотношениях с матерью, любовь к которой он ощу-

тил, лишь когда она умерла, и отношения с Ларой вписываются в уже существующую историю, то Евдокимов представлен как эмоционально девственный субъект без разочарований и ударов судьбы. Кроме того что его назвали Электроном (!), когда мать писала диссертацию, мы ничего о нем больше не знаем.

Разнообразные проявления человеческих чувств в жизни и способы их передачи на экране в равной степени – продукты конкретной социальной структуры. Они воплощают сложившиеся в данном обществе узаконенные, проверенные на практике, санкционированные традицией, разделенные на женские и мужские жесты, привычки, правила и нормы поведения, закрепляющие за определенным жестом, словом или выражением лица конкретное значение. Любовь была и остается сферой, где частное и публичное очень близко соприкасаются (это, кстати, делает фильмы о любви столь интересным объектом для анализа). Чем больше влюбленные пытаются уйти в свой интимный мир, тем настойчивее и грубее в него вторгается общество, регламентируя посредством закона и языка способ бракосочетания, деторождение, сексуальные отношения, «возраст любви», формы общения и т.д.

Внимательный анализ обоих фильмов позволяет увидеть, что между эпизодами и сценами на самом деле общего не так много. Говорить о воспроизведении оригинала кадр за кадром (как



Кадр из фильма «Небо. Самолет. Девушка». Рената Литвинова и Дмитрий Орлов

это проделал, например, Гас Ван Сент с хичкоковским «Психо») не приходится. Сторожева и Литвинова используют визуальные цитаты главным образом для того, чтобы отдать дань уважения прошлому. Однако парадоксальным образом на память зрителя о классическом фильме они при этом не рассчитывают. Знание о предшествующем тексте не является необходимым условием для восприятия нового фильма.

Так или иначе, фильм обращается к публике с другим культурным опытом и иначе структурируемой памятью. Сегодняшний, особенно молодой, зритель не знает ни исходного «текста», ни сопутствовавших его появлению обстоятельств. Так что в каком-то смысле новый фильм появился для того, что бы сказать нечто иное.

Обращение именно к «Еще раз про любовь», а не к другому фильму (если не считать объяснением, что создателям ленты просто нравится старое кино) свидетельствует о том, что фильм-оригинал все еще сохраняет свой политический, моральный и эстетический авторитет. И создатели нового фильма «выясняют отношения» с этим авторитетом. Чтобы увидеть, как это происходит, следует обратить особое внимание на экспозицию, и особенно на самые первые кадры, на последовательность и специфику планов, знакомящих нас с главными персонажами картины.

Фильм «Еще раз про любовь» начинается с общих планов вечернего города, снятых в движении, – машины, трамваи... Камера занимает позицию пассажира автобуса. Вначале она движется посреди проспекта (в потоке), постепенно (по мере того как заканчиваются титры) съезжает вправо. Затем мы видим сам автобус, который высадил пассажиров, и от него смотрим на здание напротив (камера поднимается снизу вверх) – это ресторан под названием «Комета». Камера вновь опускается, фиксируя очередь в ресторан. Мы видим швейцара, который спрашивает: «Один есть кто-нибудь?» «Я», – появляется Наташа. То есть первые слова Наташи в фильме: «Я одна».

Что дает нам эта экспозиция?

Первое. Урбанистический, модернизированный образ большого города передает ощущение «современности» и единства большого организма. В то же время, если сравнивать эту сцену с другими, похожими съемками Москвы 1920, 1930 или 1950-х годов, мы увидим, что главное отличие в способе репрезентации состоит в том, что здесь взгляд на город изначально сконцентрирован.

Второе. Камера занимает позицию персонажа, движущегося по своему маршруту. Эта субъективизация взгляда – отличитель-

ная особенность всего кинематографа 1960-х, основной заботой которого был пересмотр исторического и общественного с точки зрения отдельного человека. Кроме того, не следует забывать и о подвижности камеры, о новых технологиях и возможностях операторской работы, которых кинематограф предыдущих десятилетий не знал. Но субъективное здесь все еще подчинено общественному, социальному. Мы в этом убедимся, если обратим внимание на траекторию перемещений камеры. Общие планы Москвы переходят в кадры с рестораном, и только затем в фокусе камеры появляется Наташа. Особенно интересен в этом пла-



Кадр из фильма
«Небо. Самолет.
Девушка». Рената
Литвинова

не кадр совмещения индивидуального и социального, фактически наложения одного на другого. Имеется в виду кадр, показывающий сидящих в ресторане посетителей. Люди сидят парами, но мы видим их через стекло, на котором отражается неоновый лозунг со здания напротив (нечитаемый для нас, потому что он зеркально перевернут) – «Наша страна – великая стройка». Иначе гово-

ря, личное здесь все время представлено в контексте общественного. Такой взгляд можно обнаружить и в целом ряде других фильмов того же времени, например в «Июльском дожде» М. Хуциева, где камера как бы случайно выхватывает Лену из движущейся толпы на улице и затем неотступно следует за ней. Более того, эта же логика перехода от общего к частному, от публично-го к личному продолжает действовать и во всех остальных эпизодах. Не случайно Евдокимов и Наташа встречаются всегда на фоне стадиона или шумного аэропорта и даже знакомятся они прилюдно – под взглядами множества посетителей ресторана.

Третье. Особенность экспозиции фильма: в ней представлены даже с некоторым избытком разнообразные приметы времени и пространства, новые реалии социальной жизни. Частные автомобили теснят на дорогах общественный транспорт, рестораны называют «модными словами», в которых отражена всенародная любовь к космосу («Комета»). Однако ресторанов не хватает, ибо возле них выстраиваются очереди, что свидетельствует как о новых привычках проведения свободного времени, так и о перманентных для социалистического общества проблемах в сфере услуг и потребления. В стране полным ходом идут перемены – это «великая стройка» и т.д.

Ремейк начинается с непродолжительного общего плана – вида аэропорта. Практически без перехода он сменяется крупным

планом главной героини. Тщательная фрагментация социального пространства задается здесь с первых кадров. Мы видим Лару в абсолютно безлюдном коридоре и затем в таком же безлюдном баре, а сам ее образ складывается из серии крупных планов – пальто, руки на перилах эскалатора, красные сапоги, лицо, аккуратно уложенная прическа. Единственным свидетелем знакомства Лары с Георгием оказывается скучающий бармен. Приметы времени фактически отсутствуют. И если картина Натансона – это фильм, целиком принадлежащий своему времени, своей эпохе, то в данном случае ощущение времени отсутствует. Это могут быть с равным успехом 1980-е или 2000-е годы. Только благодаря горячим точкам, где работает журналист Георгий, да по мобильным телефонам мы понимаем, что на дворе далеко не семидесятые.

Характеризуя фильм в целом, можно смело сказать: то, что в 1960-е называли «нехваткой социального чувства», в 2002 году становится нормой. Персонажи фильма – постсоветские субъекты, в сознании и поведении которых личное и общественное не могут быть единым целым. Примечательно то, что «обещание» этой социальной дезинтеграции содержалось уже в оригинале, ремейк лишь довел ее до логического конца – в соответствии с культурной логикой постсоветского периода. Характерная для жизни и кинематографа 1960-х общая, объединяющая всех вдохновенная цель – прекрасное светлое будущее – незаметно выветрилась, улетучилась из наличной реальности нового века. Таков диагноз современной ситуации.

Элементы «повторения и различия» отчетливо проступают при сравнении пространств, представленных в обоих фильмах. Они позволяют нам сопоставить обстоятельства знакомства, встреч, свиданий – все то, что характеризует сложившиеся в данной социокультурной среде формы коммуникации (в том числе и между возлюбленными). Местом свиданий в обоих фильмах становится квартира главного героя, то есть территория мужчины.

Однокомнатная, маленькая, но своя квартира демонстрирует не только более высокий социальный статус и более солидные доходы Евдокимова, но и его социальную автономность, обусловленную как полом, так и профессией. Наташа же, как и любая советская девушка, бездомна и несамостоятельна. Она живет с мамой, а когда в результате ссоры уходит из дома, то больше ей жить негде. На фоне абсолютно безликой, хоть и большой (двухуровневой) и дорогой квартиры Георгия бросается в глаза ярко выраженная индивидуальность жилища Евдокимова. Оно запоминается благодаря современной мебели, сконструированному

им чайнику необычной формы, рисункам на стене, шкуре белого медведя на полу. Своеобразное «воспоминание» о квартире Эллы из первого фильма появляется в ремейке – тот же торшер, та же книжная полка на стене, тот же стол у окна. Но в этой снятой на одни сутки квартире Лара не встретится с Георгием.

Места встреч – это улица, стадион (в оригинале) и «неопознанный», индустриальный, абсолютно пустой объект в фильме «Небо. Самолет. Девушка» – выход из метро, аэропорт... И вновь безлюдное пространство в ремейке резко отличается от оживленного, людного аэропорта в оригинале. В первом фильме герои знакомятся в ресторане, наполненном людьми, музыкой, суетой, более того, люди приходят туда не столько для того, чтобы поесть, сколько для того, чтобы потанцевать и пообщаться. Лара и Георгий знакомятся в баре аэропорта (цель их прихода совершенно «функциональна» – что-нибудь поесть), и здесь всего три персонажа – он, она и бармен.

Место работы: мы так и не знаем, где трудится друг Лары. Горячие точки представлены лишь на фотографиях в предпоследнем эпизоде, когда Георгий отправляется в очередную командировку. Тогда как в «Еще раз про любовь» работа эта показана разносторонне: лаборатория Эллы, отношения с коллегами,

начальник, появляющийся на вечеринке, мифическая «Альфа» (можно сказать, горячая точка свершений советской науки) – все это уточняет образ главного героя. В ремейке появляются несколько новых пространств, которых не было, да и не могло быть, в первом фильме. Это, прежде всего,



Кадр из фильма «Еще раз про любовь». Александр Лазарев и Татьяна Дороница

снятая Ларой в городе квартира, где она должна была встретиться с Георгием, и небольшое кафе, куда она пришла позавтракать. Пространственные перемещения Лары, с одной стороны, выполняют ту же функцию, что и места обитания Эллы в первом фильме: они насыщают деталями женский образ, выделяют его (как в фильме Г. Натансона – мужской). А с другой – подчеркивают неуместность Лары в пространстве и во времени, в котором она живет и любит. Благодаря этому в повествовательное пространство вводятся новые женские персонажи с их повседневными заботами, семейными неурядицами, профессиональными интересами и взглядами на жизнь.

По-разному представлено в обоих фильмах и пространство модерна, но по большому счету разница в 30 лет особенно не ощущается. Аэропорты, стадионы, метро, витрины магазинов, огни большого города, дизайн интерьеров – все это сохраняет память

о советском стиле 1960-х, хотим мы того или нет. Фильм «Небо. Самолет. Девушка» с его функциональными и технологичными пространствами словно напоминает нам, что минимализм и хай-тек были рождены в 1960-е. Но смысл сегодняшнего обращения к минималистской эстетике 1960-х с ее острым желанием обновления и освобождения от массивных, долговечных вещей, от груза истории – от всего, что мешает сосредоточиться на главном, – состоит в том, что, доводя эту эстетику до крайнего выражения, фильм «Небо. Самолет. Девушка» раскрывает ее антропологический подтекст. Рационализм и технологическая модернизация сопровождаются распадом социальных связей и растущим отчуждением личности. Любое пространство в 1960-е становилось немедленно публичным, в 1990-е эстетики публичного пространства фактически нет, она разрушена.

Фильм «Небо. Самолет. Девушка» снят людьми, родившимися в 1960-е. Поэтому он дает возможность усадить перед экранами две, казалось бы, несовместимые аудитории – детей и родителей, говорящих на разных языках, в том числе и о любви. Если для поколения родителей этот фильм – напоминание об их времени, то для молодой аудитории это – возвращение памяти о времени, которого они не застали, не знают и вряд ли в состоянии понять. Что может быть общего между этими двумя эпохами и этими поколениями?

Возвращение памяти – лишь одна сторона медали. Другая заключается в том, что сам жанр ремейка тесно связан с феноменом коммодификации (превращения всего в предметы потребления), поскольку культура ремейка – это культура рыночная, в которой производится то, что востребовано, где коммерческий фактор играет гораздо более важную роль, чем эстетический, и где понятие оригинальности вступает в противоречие с законами товарного производства и может существовать лишь в отдельных, специально для этого оставленных оазисах «высокой культуры». Можем ли мы относиться к появлению фильма Веры Сторожевой как к еще одному свидетельству коммодификации советской культуры – ее адаптации к условиям капиталистического рынка?

Интересно, что поп-культура на эстраде сориентировалась гораздо раньше литературы или кино, уловив социальную и политическую конъюнктуру, и выжала из советской песенной культуры все, что смогла. В частности – цикл новогодних передач «Старые песни о главном», а также издание целого ряда музыкальных дисков с перепевами самых разных советских песен за пределами упомянутого проекта и многое другое.

«Небо. Самолет. Девушка» – фильм-ностальгия по любви, а значит, и по утопии, но в качестве объекта ностальгического «припоминания» избирается советская культура, причем именно 1960-е годы. Может быть, это ностальгия по периоду оттепели, когда на



Кадр из фильма
«Еще раз про любовь». Александр
Лазарев в лабора-
тории

экране были подлинные чувства и отношения? Следует сказать, что авторы фильма отнеслись к этому прошлому максимально бережно, не злоупотребляя растиражированным образом «советского» – фактически устранив его из кадра, но освоив эту культуру и порожденные ею ценности с помощью современного киноязыка.

Тема денег, в отличие от фильма-оригинала, в ремейке «Небо. Самолет.

Девушка» приобретает самостоятельное значение, а в отношениях Лары с Мышкой она выходит чуть ли не на первый план (Мышка представлена как «меркантильная и расчетливая Коробочка»), косвенно подводит Лару к гибели (рейс на частном самолете – способ заработать левые деньги). Связь между любовью и деньгами вовсе не так уж парадоксальна: и то и другое в советской культуре рассматривалось как проявление мелкобуржуазного, индивидуалистического, мещанского, частнособственнического интереса. Вместе с общим разочарованием в неудавшейся попытке построения светлого будущего пришло и осознание того, что любовь при социализме не устранила душевного отчуждения – не исчезли и неравенство между полами, и... зависимость женщины от мужчины. Не случайно Наташа в фильме «Еще раз про любовь» с горечью говорит Евдокимову: «Понимаешь, я хочу уважения. Я его, в общем-то, не заслужила, но я его хочу». А в сцене неудавшегося поцелуя, оскорбившего Наташу, возобновление разговора становится возможным лишь с помощью посредника – шкуры белого медведя, на которой сидит, потупившись, Евдокимов: «Нас любят... Мы обиделись?... Да, он любит». Иначе говоря, перенос чувств на неодушевленный предмет заменяет прямой диалог между героями.

«Документальная» поэтика позволяла осуществить ревизию достижений раннего советского кино. На одном из них стоило бы остановиться подробнее – это прием «каше», использованный Натансоном в постельной сцене, когда Наташа признается Евдокимову в любви. Как и в раннем, не только советском, кино, в этой сцене световым потоком выхватывается центральная деталь, все остальное «съедается» пульсирующей черной рамкой, напоминающей по форме подсматривающий глазок. Каше

в фильме использовалось как прием, посредством которого повествование переключалось на мысли, чувства и воспоминания индивида. В данном случае каше индивидуализирует и выхватывает из ночной темноты лицо Наташи, говорящее о самом важном для нее – о любви. Но в то же время оно целомудренно отключает зрителей от постели, тем самым разделяя физическую и идеальную стороны любви.

В фильме «Небо. Самолет. Девушка» вместо каше использует другой прием. Мужчина остается в кадре, но становится фоном благодаря размытому фокусу, в то время как лицо Лары четко сфокусировано, разделяет пространство повествования на тут и там. Это формальное различие имеет дополнительный смысл: в оригинале субъективность героини все время под вопросом (в том числе и для нее самой, а не только для зрителя), поскольку субъект там, собственно говоря, один – Евдокимов. Совершенно иная ситуация в фильме Сторожевой. В нем женщина изначально субъективирована – благодаря вступительным кадрам и названию, позволяющему сконцентрировать внимание на девушке. В отличие от Наташи, угнетаемой ощущением собственной неправильности и неловкости (глупый смех, разговоры не о том, неясные сны), женщины, которой не повезло, героиня Литвиновой самодостаточна. Ее индивидуальность воспринимается как единственно возможная форма существования. Ее прошлое не травматично, во всяком случае если у Лары и был опыт неудачной любви, то ее не гнетет ощущение собственной вины. Для нее возможно ощущение одиночества или неподлинности мира, но не вины.

Теперь можно увидеть, что название оригинального фильма уже предполагало возможность и бесконечность повтора «Еще раз про любовь»... Очевидно, что ремейк не мог быть назван «Еще и еще раз про любовь». Зато в названии – утвердительно и автономно – появляется девушка. Этот сдвиг с самого начала дает понять вдумчивому зрителю, что в ремейке изменилась точка зрения, даже если история в целом подверглась незначительным модификациям.

Работа камеры в фильме «Небо. Самолет. Девушка» заслуживает отдельного разговора. В этой картине нет случайных ракурсов или неорганизованных кадров. «Мне не нравится, когда грязь в кадре, когда ты не облагораживаешь пространство. Все-таки кадр должен быть произведением искусства»¹, – говорит Рената Литвинова. То, что каждый кадр в этом фильме очищен от постороннего, поначалу кажется обедняющим эстетику по сравнению с фильмом Натансона, у которого пространство кадра очень насыщено – в нем ни рассмотреть, ни расслышать всего

¹ Барабаш Е.
Про меня, дорогую
Ренату // Независимая
газета, 2002.
8 октября.

невозможно. Однако, во-первых, эта пустота позволяет сконцентрироваться на главном. Во-вторых, как уже было сказано ранее, пустота как постоянный признак пространства фильма передает идею социальной дезинтеграции. Камера в фильме Сторожевой приходит в движение именно тогда, когда это необходимо для выражения эмоционального потрясения. В фильме «Еще раз про любовь» сцена неудавшегося соблазнения (поцелуя) снята с точки зрения персонажа – мужчины. В самом центре кадра – Евдокимов, вокруг которого осторожно ходит испуганная женщина. Он провожает взглядом перемещения Наташи по комнате, ее руки, стирающие пыль с гитары.

В ремейке камера показывает, а мы вслед за ней видим это событие с точки зрения Лары. Сначала к нам приближается (точнее, на нас надвигается) снятое крупным планом лицо Георгия, а в момент, когда он пытается поцеловать девушку, камера неожиданно «срывается» и приходит в хаотичное движение, создавая эффект головокружения. Брошенная Георгием сумочка Лары словно бы ударяется о нас, заставляя прочувствовать силу негодования мужчины, притязания которого отвергли. Преимущественное использование крупных планов решает двойную задачу. С одной стороны, именно крупные планы способны передать атмосферу камерности и интимности, а с другой – с их помощью утверждается и анализируется женская субъективность.

Задача ремейка – проявить, дописать или переписать оригинальный текст, который по ряду причин сохраняет свою актуальность и востребованность в новой исторической ситуации, но в то же время нуждается в содержательной ревизии. Созданный В. Сторожевой и Р. Литвиновой фильм довольно прямолинейно обозначает «проблемные» места своего предшественника. Во-первых, необходимо еще раз «поговорить о любви», как бы старомодно сегодня это ни звучало (в эпоху, когда большинство, говоря о любви, подразумевает под этим секс), а во-вторых, не менее важно поговорить еще раз о женщине. Оба аспекта тесно взаимосвязаны. Использование «по второму разу» истории любви позволяет вывести на первый план женщину, ее чувства и, соответственно, переписать для женщины текст, ранее написанный мужчиной. Трудно судить о том, как воспринимали текст, произносимый Дорониной, ее современницы, скорее всего, их это не задевало, но сегодня он несколько царапает слух. Все произносимое Наташей вписывается в традиционно-патриархальные представления о женской вине. На протяжении всего фильма героиня, кажется, только и делает, что извиняется за «глупый смех» и «потребность в уважении», оправдывается за свои желания и отно-

шения с другими людьми (например, за то, что разослала на Новый год сто открыток), ощущает себя виноватой за собственную женскую неполноценность. Ей неуютно быть женщиной.

Лара не только ощущает себя женщиной – ей комфортно общаться с другими женщинами. В каком-то смысле этот фильм, как и женское кино в целом, подводит нас к мысли о том, что женский мир самодостаточен, автономен и проникнут духом солидарности или понимания.

Представляется важным то обстоятельство, что ассоциативная связка «женщина – природа», настойчиво проводимая в фильме-оригинале (и еще более набившая оскомину в постсоветской рекламе), если и не исчезла полностью в ремейке, то в любом случае была переосмыслена. Героиня Литвиновой наводит на мысль о том, как много искусственного в женщинах – одежда, косметика, всевозможные «гаджеты» (вроде маленькой вешалки, которую Лара подвешивает на край столика в кафе, чтобы повесить на нее сумочку), позы, интонации, манера говорить. Все это – метки культуры и истории, которые носит на себе каждый из нас. И создаваемое неигрой Литвиновой отстранение, дистанцированное отношение к героине (для кого и зачем она все время «кривляется»?) еще более рельефно обозначает наличие маски, становящейся вторым «я» женщины.

Один из наиболее частых упреков в адрес фильма «Небо. Самолет. Девушка» в том, что этот фильм якобы просто фильм Ренаты Литвиновой «про себя, любимую», в некотором роде – ее бенефис, где все, кроме нее, только дополнение, антураж, необходимый для передачи одного образа. Но даже если бы роль Лары исполнялась другой актрисой, а не Ренатой Литвиновой с ее броской индивидуальностью, женский персонаж все равно оставался бы центральным. Если часть аудитории обескуражена тем, что в фильме ни одной мало-мальски заметной фигуры, ни единой актерской работы высокого уровня – здесь она и только она, одна... с «маленькой брошюрой про меня»², то это именно потому, что зрители, похоже, просто отвыкли от фильмов, в которых женский персонаж был бы действительно главным.

Неверно, что в фильме нет ни единой «мало-мальски заметной фигуры»: гораздо лучше и детальнее, чем в оригинале, прописана роль второго плана – роль подруги и коллеги по работе Мышки. Появляется в ремейке и много других женщин, каждая из которых наделяется некоторой индивидуальностью. Это и сурдопереводчица, и переставшая страдать диспетчер, которой Лара рассказывает о своем «рыбном» сне, и хозяйка квартиры, которую она сняла в чужом городе, и мать с дочкой

² Барабаш.Е. Про меня, дорогую Ренату // Независимая газета. 2002. 8 октября.

из «рюмочной». Это разнообразие женских образов при некоторой блеклости мужских персонажей представляется весьма симптоматичным. Главным объектом внимания для современного, в данном случае женского, кинематографа выступает не столько половое различие, сколько различие между самими женщинами и среди них самих, различие их историй (и не только о любви). Истории «настоящих мужчин» этому кино не интересны. Поэтому на вопрос о том, какое главное изменение она внесла в пьесу Радзинского, Рената Литвинова ответила: «Я не обратила никакого внимания на мужчин. Я даже ошиблась в том, что не утрировала этого отношения к мужчинам. Жалею, что не довела до абсолюта»³.

³ Там же.

Такое «женское кино» должно определять свою аудиторию как женскую с помощью всех имеющихся у него средств – персонажей, рассказываемой истории, изображения, работы камеры. То, что фильму Веры Сторожевой и Ренаты Литвиновой это удалось, не подлежит сомнению. Женская аудитория восприняла и сумела оценить обращенное к ней «послание». В интернете немало откликов на две эти ленты. Вот одно из них. Елена, 56 лет, которая видела оба фильма (первый – в молодости). Фильм Натансона оставил ее равнодушной, не заставил «размышлять и анализировать и при этом внутренне меняться», но лента «Небо. Самолет. Девушка» была воспринята ею как «очень глубокая драма человеческих отношений», передающая «глубину и трагичность любви мужчины и женщины как двух совершенно разных планет»⁴. Итак, «над любовью больше не хочется смеяться», даже если она думает о нем, а он по-прежнему – о работе...

⁴ Обсуждение рецензий на форуме <http://afisha.ru>.

Ремейк как осмысление культурного наследия

Визуальный текст – будь то фильм, реклама или фотография – не является иллюстрацией, непосредственным и пассивным отражением социальной реальности. Это, скорее, сложный исторический текст, предлагающий собственную версию или взгляд на ту или иную эпоху, не обязательно совпадающий с точкой зрения, сформулированной в других, в том числе официальных, источниках. Основная задача ремейка – поместить этот текст в меняющуюся историческую среду. Мы смотрим фильм, мы его интерпретируем и тем самым находим новое понимание культуры. Зачастую ремейк, опираясь на рассказанную однажды историю, повествует о крушении современной мифологии. Он переделывает не столько отдельный кинотекст, сколько весь контекст. Не столько фильм, сколько в целом культуру, эпоху, время, представленные в форме мифа...