

Виктория Донован
**Советские комедии
«нашего времени»:**

РЕМЕЙКИ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
XXI ВЕКА*

Victoria Donovan

Soviet Comedies of “Our Time”: Remakes in Twenty-First Century Russian Cinema

Виктория Донован (Сент-Эндрюсский университет; преподаватель русского языка и культуры Школы современных языков; PhD) vsd2@st-andrews.ac.uk.

Victoria Donovan (University of St. Andrews; lecturer in Russian, School of Modern Languages; PhD) vsd2@st-andrews.ac.uk.

Ключевые слова: ремейк, коллективная память, коллективный опыт, брежневская эпоха, «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман», «Джентльмены удачи»

Key words: remake, collective memory, collective experience, Brezhnev era, *The Irony of Fate*, *Office Romance*, *Gentlemen of Fortune*

УДК: 791.43/.45+94

UDC: 791.43/.45+94

В статье рассматриваются ремейки классических советских кинокартин 1970-х годов, снятые уже в 2000—2010-е годы, и зрительские реакции на них. Такие кинокомедии брежневской эпохи, как «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман» и «Джентльмены удачи», не просто оказываются частью коллективного прошлого, но продолжают оставаться актуальным средством коллективной идентичности и в постсоветский период, несмотря на все произошедшие с тех пор политические, социальные и культурные изменения. Их современные ремейки, которые можно определить как гибридные — одновременно «внутренние» (т.е. произведенные внутри той же самой культуры, что и оригинал) и «кросскультурные» (адаптирующие материал чужеродной культуры), — вызывают острую реакцию зрителей, не готовых к радикальным трансформациям их коллективной памяти.

This article examines a number of remakes of classic Soviet comedies of the 1970s produced in the 2000—2010 period, and the audience reactions to these films. Brezhnev-era comedies, such as *The Irony of Fate, or Enjoy Your Bath!*, *Office Romance*, and *Gentlemen of Fortune* are revealed not only as constituent parts of a collective past, but as cultural objects that continue to function as a source of cultural identity in the post-Soviet period, despite the political, social and cultural changes that have taken place since 1991. The contemporary remakes of these films, which might be defined as hybrid forms — simultaneously “domestic” (i.e. produced within the same culture as the originals) and “cross-cultural” (adapted from a foreign culture) — have provoked extreme reactions in spectators who are not prepared for such a radical transformation of their collective memory.

Ремейки традиционно считались наименее значимой из всех форм киноискусства. Еще в 1951 году Андре Базен осудил этот жанр, назвав его проявлением «алчного плагиата, используемого лишь наиболее несостоятельными в творческом отношении киностудиями» [Bazin 1951]. Главным «адептом» этой ко-

* Статья представляет собой расширенную и дополненную версию работы: *Donovan V. Soviet Comedies for “Our Time”: Cinematic Remaking in Twenty-First-Century Russia // Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema: Styles, Characters and Genres Before and After the Collapse of the USSR / Ed. by B. Beumers and E. Zvonkina. London; New York: Routledge, 2018. P. 24—36.*

рыстной деятельности критики называли Голливуд, капиталистическая направленность которого, как утверждалось, предполагала приоритет подражания и консерватизма над экспериментами и новаторством [Walker 1979; Vincendeau 1993]. Хотя некоторые ремейки, превзошедшие свои «оригиналы», признавались исключениями (например, «В джазе только девушки» (1959) или «Муха» (1986)), в целом этот «паразитирующий» жанр обычно подвергался осуждению как проявление некорректного подхода, движимого не «высокими» идеалами искусства, а «низменными» мотивами, направленными на получение прибыли [Horton, McDougal 1998].

В ходе исследований этого жанра было выдвинуто несколько типологий кинематографических ремейков. В работе «Сделай это еще раз, Сэм» («Make It Again, Sam») Майкл Драксман выделяет «скрытый ремейк» — переработку существующего произведения без указания оригинала; «прямой ремейк», открыто берущий за основу более раннюю киноленту; а также «неремейк» — фильм, имеющий то же название, что и уже существующий, но полностью изменяющий его сюжет [Druхman 1975: 13—15]. В середине 1990-х годов на волне возрождения деятельности по созданию ремейков эти категории были дополнены более точными определениями. Так, Томас Лич в анализе «риторики ремейка» предлагает несколько «организующих» категорий, которые могут охватить разностороннюю деятельность в этом направлении: «реадаптация», «новая версия», «имитация» и «истинный ремейк» [Leitch 1990].

С учетом целей моей статьи, посвященной ремейкам советских комедий брежневской эпохи, снятым в российском кинематографе XXI века, более релевантной представляется другая классификация. Критики выделяют «внутренние» ремейки, основанные на «исходном материале» своей страны, и «иностраные», или «кросскультурные», ремейки, которые переносят существующую ленту в другой национальный или культурный контекст [Ververis 2006: 3]. По словам Лича, внутренние ремейки, особенно снятые одними и теми же режиссерами, как правило, избегают проблем, свойственных «кросскультурным» ремейкам [Leitch 1990: 39]. Тогда как первые направлены на «улучшение» оригиналов, уже знакомых той или иной аудитории, вторые зачастую исходят из позиций «культурного империализма», действуя как «террористы маркетинга» и пытаясь не допустить распространения оригинала на внутреннем рынке [Ververis 2006: 3].

Актуальность подобного членения для российского контекста обусловлена рядом факторов. Наиболее важный из них заключается в том, что российские ремейки комедий советской эпохи, по сути, представляют собой гибридные формы, расположенные на стыке категорий «внутренних» и «иностранных» ремейков. С одной стороны, выбор фильмов, хорошо знакомых аудитории (и в некоторых случаях даже имеющих для нее культовый статус), предполагает все задачи и сложности, сопряженные с созданием «внутреннего ремейка». С другой стороны, распад политико-культурного единства, в рамках которого создавались и популяризировались эти фильмы (Советского Союза), может рассматриваться в качестве критерия, по которому их следует отнести к «кросскультурным ремейкам», предлагающим кинематографическое переосмысление оригиналов для поколения, чей опыт советского прошлого представляет собой феномен «постпамяти» [Hirsch 2008].

В ходе дальнейших рассуждений я представлю широкий горизонт кинематографических ремейков в современной российской культуре, а затем сосредоточу внимание на двух ярких примерах этого жанра. В частности, мои

интересы связаны с тем, в какой мере смешанный статус этих фильмов как «внутренне-международных ремейков» определяет их форму и структуру, а также восприятие этих кинолент зрителями. Выдвигаемый мною тезис состоит в том, что «гибридность», которую неизбежно предполагает процесс создания ремейков советских произведений в постсоветской России, приводит к преломлению и деформациям исходного фильма, вызывая у аудитории неоднозначную реакцию и разочарование. Можно также утверждать, что существует аналогия между этим явлением и более общими условиями постсоветской темпоральности, которая, как и в случае с восприятием российских ремейков, включает в себя процесс одновременно и отождествления с советским «исходным текстом», и дистанцирования от него.

Расцвет российского ремейка

По словам О.Ф. Бёле, в советском кинематографе практически отсутствовала коммерческая составляющая, направленная на создание ремейков успешных фильмов. Приоритетом для советских режиссеров не было получение прибыли, а также предполагалось, что их киноленты должны отражать реальную социалистическую действительность [Boele 2015]. Таким образом, вплоть до 90-х годов XX века ремейки оставались формой, чуждой российскому кинематографу. Благодаря отмене государственного регулирования культурной экономики после распада социалистической системы режиссеры стали обращаться к анналам отечественного и зарубежного киноискусства в поисках материала для создания своих фильмов. Среди первых ремейков советских фильмов этого периода были такие киноленты, как «Настя» Георгия Данелии (1992), основанная на советской сказочной пьесе «Происшествие, которого никто не заметил» (снятой Александром Володиным в 1967 году), и «Курочка Ряба» Андрея Кончаловского по более раннему фильму того же режиссера «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967). Также в этот период более распространенными становятся ремейки иностранных фильмов, включая как «открытые», так и «скрытые» виды, например «12» Никиты Михалкова (2007) и «Побег» Андрея Кончаловского (2005).

Как показал Аркадий Блюмбаум в исследовании ранних постсоветских ремейков, заинтересованность режиссеров кинематографическим наследием советского периода — отнюдь не новое для XXI столетия явление [Блюмбаум 2006]. Однако особенно примечательная тенденция сформировалась в этой области после 2007 года, когда Тимур Бекмамбетов выпустил на экраны широко разрекламированный ремейк-сиквел по картине Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). За ним последовало большое количество ремейков советских комедий, включая «Служебный роман. Наше время» Сарика Андреасяна (2011), «Джентльмены, удачи!» Александра Баранова и Дмитрия Киселева (2012), «Кавказская пленница!» Максима Воронкова (2014) и «Экипаж» Николая Лебедева (2015). По состоянию на 2015 год поток ремейков иссякать не начал, и было запланировано создание ремейков на другие фильмы Леонида Гайдая, в частности на культовую комедию «Иван Васильевич меняет профессию» (1973).

Я сосредоточу внимание на трех наиболее выдающихся «представителях» жанра: киноленте Тимура Бекмамбетова «Ирония судьбы. Продолжение»

(2007), фильмах «Служебный роман. Наше время» (2011) и «Джентльмены, удачи!» (2012). Сравнение этих кинематографических произведений представляется целесообразным по ряду причин. Во-первых, все они являются ремейками канонических комедий брежневской эпохи, снятых знаменитыми советскими режиссерами Эльдаром Рязановым («Ирония судьбы» и «Служебный роман») и Александром Серым («Джентльмены удачи»). Оригиналы всех трех фильмов имели (и в некоторой степени по-прежнему сохраняют) культовый статус в российской культуре, оставаясь известными буквально всем и каждому благодаря регулярной демонстрации по телевидению. Во-вторых, ни один из них не был снят русским режиссером (Бекмамбетов родом из Казахстана, Андреасян — из Армении, Баранов — из Казахстана), что способствовало появлению ряда зрительских комментариев о демонстрации советской и / или российской идентичности в оригинальных фильмах. Наконец, и Бекмамбетов (который также продюсировал «Джентльмены, удачи!»), и Андреасян начинали режиссерскую карьеру в рекламной сфере, что, вероятно, оказало влияние не только на их эстетическую и творческую позицию, но и на реакцию русскоговорящей аудитории на их творения.

«Ирония судьбы. Продолжение»

С момента своего первого показа на советском телевидении в 1975 году «Ирония судьбы, или С легким паром!» Рязанова приобрела едва ли не священный статус в российской культуре. Возможно, он связан с тем, что функцией фильма является формирование представления о нации в целом. Работу Рязанова можно рассматривать как дань последнему «неприкосновенному» элементу советской культуры после развенчания культа религии и личности. Этот «неприкосновенный» элемент — советская нация, или, что наиболее важно в эпоху Брежнева, советский народ. Показанные в фильме ритуалы, являющиеся компонентами национальной идентичности, — то, как люди украшают елку, готовят салат оливье, открывают «Советское шампанское», — сделали его одной из центральных составляющих самого главного праздника в советском календаре — Нового года¹. Между персонажами фильма и людьми, осуществляющими аналогичные традиционные действия у себя дома, сформировалась некая симбиотическая связь. Вопрос, кто из них копирует кого, оставался неясным, а понятия «оригинального» и «воспроизводящего» в контексте идентичности исполняемых ролей стали расплывчатыми².

Еще одним фактором, обеспечившим исключительный статус «Иронии судьбы» в советской культуре, стало его ежегодное повторение в канун Нового года. Можно утверждать, что это привело к изъятию фильма из его исторического контекста и наделению его политемпоральными качествами. Он одновре-

-
- 1 О советском Новом годе и о том, как он представлен в советском кинематографе, см.: [Weimers 2000]; о символической роли «Советского шампанского» и о других советских праздничных ритуалах см.: [Богданов 2012].
 - 2 О функции социалистического реализма как «мотивирующего искусства», с которым советские граждане должны были сверять свою жизнь, см.: [Groys 1992; Dobrenko 2007]. Неоднозначная роль критического, но терпимого государством изображения советского народа в искусстве 1960—1980-х годов еще ждет своего исследователя.

менно существовал в двух временных пространствах: в том, в котором происходит действие фильма (брежневская эпоха зрелого социализма), и в том, в котором находится зритель (канун Нового года после смерти Брежнева в 1982 году или канун Нового года после отставки Горбачева в 1991-м). Этот процесс ритуального пересматривания киноленты означал, что значение фильма менялось параллельно личной биографии зрителей. Бекмамбетов описал эту семиотическую множественность в интервью на радио «Эхо Москвы» в 2007 году, в канун Нового года:

Это очень интересная вещь, которая все время мне приходила в голову, пока мы работали, что для меня, на самом деле, существовали три фильма первых «Иронии судьбы» рязановских. Первый фильм, когда мне было столько лет, что я был младше героев фильма, и смотрел их, когда они были старше меня, второй фильм, совершенно другой фильм, с другими контекстами был, когда я был ровесником героев, а теперь я понимаю, что я уже старше этих героев, и это три совершенно разных фильма и три истории³.

В бекмамбетовской переработке фильма примерно повторяется история советской комедии ошибок, хотя есть и несколько значимых сюжетных отклонений. Действие ремейка происходит спустя тридцать лет после событий оригинала (в 2007 году), а его главные герои — дети персонажей исходной киноленты, родившиеся у них в других браках уже после того, как новогодний роман Жени и Нади завершился. Фарсовая история любви, показанная в ремейке, происходит при похожих, хотя и не полностью идентичных рязановскому фильму обстоятельствах. Друг Жени Павлик (которого снова сыграл Александр Ширвиндт) отправляет пьяного сына Жени — Костю — в Петербург, чтобы возродить пламя страсти между его отцом и Надеждой Васильевной. По прибытии Костя действует столь же смешно и нелепо, как и его отец тридцать лет назад, вызывая сначала презрение, а затем любовь прекрасной дочери Надежды — Нади. Милые выходки добросердечного Кости заставляют ее уйти от невнимательного жениха — сотрудника «Билайна» Ираклия. Между тем Женя Лукашин прибывает в заснеженный Санкт-Петербург из Москвы, и между предначертанными друг другу давними возлюбленными снова вспыхивают романтические чувства.

Несмотря на неоригинальность сюжета, фильм Бекмамбетова ждал огромный коммерческий успех. Кассовые сборы ремейка составили 50 миллионов долларов, и он стал одним из самых часто скачиваемых русскоязычных фильмов за всю историю [Independent 2011]. Некоторые критики утверждали, что такая популярность объясняется лишь огромной известностью рязановского оригинала: по их мнению, «сияние» исходной киноленты было столь велико, что ремейк, безусловно, не мог не отразить часть этого света, привлекая зрителей, словно мотыльков к огню [Малова 2008]. Другие же объясняли его успех тем, что Бекмамбетов — в прошлом выдающийся деятель рекламной сферы — обладал уникальными навыками, позволяющими оценить целевую аудиторию и создать продукт, отвечающий всем ее потребностям. Утверждалось, что сочетание ностальгии по советской эпохе и не теряющей популярнос-

3 Интервью «Ирония судьбы, продолжение...». В гостях: Тимур Бекмамбетов // Эхо Москвы. 2007. 31 декабря (echo.msk.ru/interview/57601 (дата обращения: 25.06.2018)).

ти новогодней тематики было продуманным бизнес-решением, которое вполне предсказуемо привело к высокому сборам [Долин 2015].

Хотя на просмотр бекмамбетовского ремейка собралось рекордное количество зрителей, далеко не все они отреагировали на фильм положительно. Распространенное мнение о киноленте «Ирония судьбы. Продолжение» можно найти в комментариях, которые интернет-пользователи оставляли в онлайн-блогах в течение первых недель и месяцев после выхода фильма на экраны. В блогах и на форумах фильм Бекмамбетова осуждали за «надругательство» над советским фильмом и предательство ценностей и идеалов интеллигенции, демонстрируемых в оригинальной версии картины. Наиболее яростной критике ремейк подвергся за нелепое использование продакт-плейсмента, что многие зрители сочли неприемлемым, учитывая антиматериалистический подтекст оригинала. Тогда как рязановский фильм избегал мещанского материализма, отдавая предпочтение более осмысленному, эмоциональному бытию, ремейк буквально воспекает «Билайн», «Nokia» и майонез «Calve». Многие комментарии подразумевали, что искажение советского «исходного текста» отражало более широкомасштабное отречение от идеалов позднего социализма после 1991 года.

В комментариях также высказывалось разочарование по поводу того, что ремейк не демонстрировал «дочерней преданности» оригиналу. Тем не менее «Ирония судьбы. Продолжение» во многих отношениях не была обычным ремейком. Несмотря на то что в ней соблюдены многие конвенции ремейков — воссоздание исходной нити повествования и персонажей, использование прямых цитат, — жанр ее, однако, был относительно гибридным, сочетающим в себе элементы ремейка и сиквела. И, что наиболее важно, в работе Бекмамбетова пересмотрен «счастливый конец» советского оригинала, и главные персонажи, которые остались вместе в конце рязановского фильма, развелись и вернулись к бывшим спутникам. Проникновенные чувства, восторжествовавшие над стяжательством в оригинальной картине, в ремейке показаны как несбыточная мечта. Таким образом, Бекмамбетов провел параллели между судьбами героев и судьбой Советского Союза в целом, где утопические мечты уступили место потерпевшей неудачу демократии и в конце концов — «дикому» капитализму.

Гибридный жанр фильма, снятого Бекмамбетовым, можно объяснить, основываясь на вышеописанном понятии «внутренне-кросскультурного ремейка». Во многих смыслах он отдавал дань уважения советскому оригиналу — киноленте, к которой Бекмамбетов, как и многие граждане бывшего Советского Союза, по-видимому, относился с уважением и любовью. Как и любой внутренний ремейк, фильм Бекмамбетова должен был учитывать исходный текст (и его статус). Для этого был использован целый ряд средств, начиная с открытого копирования узнаваемых сцен и диалогов (особенно в эпизоде, посвященном бане, с которого начинается фильм) и вплоть до осознанного обмана ожиданий, предполагаемых оригиналом (например, развод Нади и Жени). Но ремейк также учитывает и «чужеродность» оригинала, его принадлежность к прошлому, далекому от современной российской реальности. Режиссер говорил об этом ощущении «чужеродности» и той роли, которую, по его мнению, его фильм сыграл в установлении связи между прошлым и настоящим, в интервью на «Эхе Москвы»:

Не знаю, просто многие годы в том числе нашими руками создавались фильмы, которые обостряли все — мы были нигилисты, искали правду, остроту, хотели докопаться до сути, и этот процесс был разрушительный. Может быть, мы взрослее стали, — не знаю, что случилось, — просто захотелось каким-то образом теперь концы с концами свести и сделать что-то очень доброе, позитивное и мудрое. Поэтому вдруг стало понятно, что нет ничего дороже, чем примирить поколения. Очень острые, драматичные годы мы пережили, 90-е годы. Два поколения — именно поколение Лукашиных — Константина Лукашина-молодого, которого играет Хабенский, поколение старого — они столкнулись очень остро, и старики многое потеряли в 90-е гг.⁴

Возможно, этот комментарий может производить впечатление циничного ухищрения, пытающегося выдать коммерческие интересы за моральные ценности. Однако представляется, что фильм и вправду предпринимает попытку своего рода «реконструирующего» исторического ревизионизма. Ремейк корректирует чрезмерную романтичность советского оригинала, констатируя факт распада и надлома реальной действительности, а затем постепенно восстанавливает оригинальную нить повествования и ценности. Таким образом, выстраиваются отношения одновременного отождествления и расхождения с исходным текстом, что в определенном смысле можно сравнить с состоянием постсоветской темпоральности. Можно сказать, что, как бывший центр империи, постсоветская Россия столкнулась с аналогичным конфликтом между наследованием и отторжением советского опыта. Таким образом, выдвигая на передний план это внутреннее противоречие, хотя и неосознанно, «ремейк-сиквел» Бекмамбетова служит проявлением напряжения, которое определяет отношение России к собственной истории XX столетия.

«Служебный роман. Наше время»

«Служебный роман» Эльдара Рязанова был снят спустя год после «Иронии судьбы» и использовал огромную популярность первого фильма. В киноленте 1976 года снялись многие из тех же актеров, в частности Андрей Мягков, который снова сыграл роль главного романтического персонажа, и Лия Ахеджакова, превратившаяся из комедийной героини второго плана (Тани в «Иронии судьбы») в ставший едва ли не культовым персонаж — поверхностную, но оттого не менее очаровательную Верочку, секретаршу устрашающей Людмилы Калугиной. Как заметил сам Рязанов в документальном фильме 2008 года «Рождение легенды. Служебный роман», команда режиссеров хотела разрушить все аналогии между двумя фильмами, проводя разграничение между привлекательным интеллигентным доктором Лукашиным и похожим на крысу, поначалу производящим неприятное впечатление Новосельцевым⁵.

У обоих фильмов тем не менее был общий корпус тем и эстетических характеристик: типично «рязановская» смесь эксцентричного юмора и глубоко-мысленной сентиментальности неизбежно вызывала в сознании многих зрителей ассоциации одного фильма с другим. Эти ассоциации подкреплялись и

4 Там же.

5 Рождение легенды. Служебный роман (2008) (www.youtube.com/watch?v=xLoKU1q7Ylc (дата обращения: 25.06.2018)).

частыми повторами обеих лент по телевидению, в результате чего сюжеты и персонажи кинофильмов будто слились в единое «рязановское» целое.

Как и «Ирония судьбы», «Служебный роман» вскоре приобрел культовый статус, что нашло наиболее очевидное отражение в явлении массового цитирования — внедрении афористических строк фильма в повседневную речь и коммуникацию. Содержательные афоризмы, произносимые персонажами, в особенности саркастичной Верочкой, запомнились многим поколениям русских зрителей, зачастую как ироничные комментарии гендерных стереотипов и норм (среди наиболее популярных — ее фраза, обращенная к неженственной Калугиной и посвященная всяческим жертвам во имя красоты: «Ну вы же женщина, потерпите!»). Со временем фильм не просто не утратил значимости — его культовый статус сохранился даже после распада социалистического режима. Феномен массового цитирования, кажется, достиг апогея в 2000-е, когда музыкальная тема фильма легла в основу своего рода «клубного гимна», в котором многие из знаменитых цитат киноленты были наложены на танцевальный ритм⁶.

Ввиду культурной значимости исходного кинофильма решение создать ремейк «Служебного романа» в 2011 году подверглось критике, в том числе из-за выбранного продюсерами режиссера. Сравнительная неопытность Сарика Андреасяна (на момент выхода фильма ему было лишь 27 лет, и он снял всего одну киноленту) вызывала скептицизм и у кинокритиков, и у рядовых любителей российского кино. По сравнению с Бекмамбетовым, который во всеуслышание говорил о своей любви к рязановскому творчеству, Андреасян, казалось, не испытывал теплых чувств к советскому оригиналу. В интервью 2011 года он признался, что смотрел рязановскую версию «Служебного романа» всего один или два раза, прежде чем был выбран режиссером ремейка⁷. Об этом свидетельствовали и его «свободный» подход к созданию ремейка, подразумевающий радикальное переосмысление содержания фильма, и перенос места действия в турецкий курортный город.

Наиболее примечательным изменением, привнесенным Андреасяном в рязановскую историю, была переработка исходной концовки. В то время как советский фильм завершался фарсовой дракой между главными персонажами, достигающей кульминации в страстном объятии на заднем сиденье «Волги», ремейк отвергает ее как неактуальную для современного контекста. Резкий закадровый голос, наложенный на сцену ремейка и ни разу не использованный вплоть до этого момента, заявляет: «Так эта история могла бы закончиться лет тридцать назад. Но не в наше время». В этой единственной открытой отсылке к советскому оригиналу фильм заявляет о себе как о чем-то большем, чем «прямой ремейк». Последовавшая за этой фразой дополнительная концовка, включающая в себя абсурдный подсюжет с интригами и саботажем вокруг персонажа Юрия Самохвалова, переносит фильм в категорию «неремейков» или «реадаптаций», используя терминологию Драксмана и Лича соответственно. Как и в случае с ремейком Бекмамбетова, жанр кино-

6 Клубный ремикс музыкальной темы «Служебного романа» вместе с известными цитатами доступен на YouTube (www.youtube.com/watch?v=2N6evMLxQUc (дата обращения: 25.06.2018)).

7 «КИНОМАКСИ» интервью с Сариком Андреасяном (часть 1) (www.youtube.com/watch?v=MbPYD4ahRfM (дата обращения: 25.06.2018)).

ленты является гибридным: «Служебный роман. Наше время» воссоздает будущее в настоящем, одновременно проводя границу между «их временем» и «нашим временем».

Реакция критиков на этот фильм, как и на ремейк Бекмамбетова, была преимущественно отрицательной. Качественный с технической точки зрения ремейк потерял лиризм, сдержанность и грациозность советского оригинала. Если рязановский оригинал создавал видение социалистической бюрократии, в основе которой лежали романтизм и милосердие, то ремейк Андреасяна придерживался идеи «достоверности» [Савельев 2011]. Невероятные, зачастую комичные траектории, по которым следовали персонажи Рязанова, уступили место прозаичным, нередко меркантильным мотивам, в результате чего персонажам ремейка едва ли смог бы сопереживать даже самый прагматичный бизнесмен.

Особым поводом для противоречий между авторами отзывов, ставших частью более масштабных споров об изображении городского пространства в российском кинематографе, явилось то, как в фильме была показана российская столица. Тогда как в фильмах 1960—1970-х годов Москва изображалась как место «философской хрупкости», ремейки классики советского кино, как утверждалось, демонстрировали город совершенно в ином свете. В самом деле, по мнению одного из критиков, современное российское кино стремится полностью стереть Москву из кадра, заменяя ее виды городскими пейзажами Минска и другими менее сложными «провинциальными» альтернативами [Тарханова 2015]. Фильм Андреасяна, перенесший значительные части сюжета в шикарный курорт на турецком побережье, явился примером этой тенденции по обесцениванию российской столицы.

Критике зрителей также подверглась и «чужеродность» андреасяновского ремейка. По мнению многих, в нем налицо «американизация» советского оригинала посредством, помимо всего прочего, использования англоязычного саундтрека. Один из авторов отзывов, размещенных на сайте «Кинопоиск», писал: «Что действительно ужаснуло, так это стремление вставить в любой удобный момент иностранный саундтрек. Господа дилетанты, так нельзя!»⁸ Другие блогеры также высказывали возмущение в адрес замены «родной» музыкальной темы кинофильма неуместными зарубежными хитами:

Когда вначале появился логотип Universal и я понимал, что смотрю современную адаптацию величайшего советского фильма, вобравшего в себе все краски, колорит и быт того времени, я испытал шок. Но уже когда меня щедро кормили заезженными песнями американской попсы, в качестве саундтрека, я вообще почувствовал обиду за наше наследие. Нельзя так!⁹

Еще одним способом «денативизации» фильма было включение в него неуместных сцен сексуального характера. Очевидно, говорящие об этом зрители имели в виду трансформацию неявного, но оттого не менее трагичного подсюжета о неразделенной любви между Ольгой и Юрием в фарсовую и очень откровенную историю, достигающую кульминации во время исполнения Ольгой в офисе Юрия эротичного приватного танца, попавшего на пленки камер

8 *Robcavalli*. Служебный роман. Наше время // Кинопоиск. 2011. 16 марта (www.kinopoisk.ru/user/390916/comment/1158343 (дата обращения: 25.06.2018)).

9 Блог-сайт «Краски Грусти» (www.lands-of-sorrow.ru/blog/2011-03-19-5244 (дата обращения: 25.06.2018)).

наблюдения. Такая критика «американизации» фильма, конечно, зачастую трансформировалась в более общие комментарии о постсоветской вульгарности, проводя тем самым скрытые параллели между концептами «своего» и «советского». Как писал один из комментаторов, «всяческие намеки на пошлости как бы говорят: вот оно, **наше время**, всем нужен секс. От прежней чистоты и робости рязановского шедевра не осталось и следа»¹⁰. Автор еще одного отзыва с отчаянием говорит о потере традиционных (советских) ценностей, включающих в себя, по его мнению, чувство юмора, уважение и внимание к наследию, уступивших место повсеместно демонстрируемой сексуальной составляющей¹¹.

Наиболее очевидным проявлением «отчуждения», однако, явился выбор турецкого курорта в качестве места действия значительной части фильма. В советской версии фильма роман Новосельцева и Калугиной медленно «распускался» в бюро статистики в центре Москвы. Столь официальное место действия сформировало ключевой элемент истории любви, демонстрируя — аналогично тому, как это произошло в «Иронии судьбы», — что любовь может вспыхнуть даже в самом, казалось бы, не подходящем для нее месте. Андреасян оправдывал перенос истории на турецкое побережье необходимостью «осовременить» события, используя отсылку к распространенной концепции деловых поездок на шикарные курорты¹². Тем не менее это режиссерское решение невольно привело к возникновению ассоциаций между идеями постсоветского пространства и чужеродности. В переработке советского сюжета перенос действия во времени потребовал и его переноса в пространстве; таким образом, настоящее стало в буквальном смысле другим государством.

«Джентльмены, удачи!»

Аналогично «Иронии судьбы» и «Служебному роману», знаменитая комедия Александра Серого «Джентльмены удачи» (1971) в позднесоветский период приобрела культовый статус. Однако успех фильма основывался не на его «созвучии» жизни советской аудитории. В отличие от двух фильмов Рязанова, действие и персонажи которых, по существу, знакомы зрителю, фарсовая история Серого была «населена» колоритными преступниками и разворачивалась в экзотических и маргинальных локациях (в тюремной камере в Центральной Азии; в историческом здании, предназначенном к сносу; в элитном дачном поселке на окраине города). «Джентльмены удачи» были столь тепло приняты по другой причине, а именно благодаря их остроумно-комической составляющей и выдающемуся мастерству актеров, в особенности Евгения Леонова, который сыграл две роли: детсадовского педагога и бывшего военнослужащего Евгения Трошкина, а также вора-рецидивиста Сан Саныча Белого (по кличке Доцент). В течение первого года после выхода фильма на экраны его многочисленные достоинства привлекли 65 миллионов зрителей, что

10 *Hatalikov*. Голливудизированная Андреасяновщина vs Советская Классика: Служебный роман. Наше время // Кинопоиск. 2014. 8 июля (www.kinopoisk.ru/user/1763691/comment/2071209 (дата обращения: 25.06.2018)).

11 *Flametongue*. Служебный роман. Наше время // Кинопоиск. 2011. 21 марта (www.kinopoisk.ru/user/463226/comment/1162428 (дата обращения: 25.06.2018)).

12 «КИНОМАКСИ» интервью с Сариком Андреасяном (часть 1).

позволило ему окупить свой скромный бюджет более двадцати раз и сделало его самым успешным советским фильмом того времени [Боровой 2012].

В стремлении проверить границы разрешенной социальной критики в брежневскую эпоху «Джентльмены удачи» зашли еще дальше, чем «Ирония судьбы» и «Служебный роман». Избрав центральной темой идеи о свободе и заключении, фильм напрямую обращается к политизированным вопросам о советской социализации и реабилитации преступников. Столь смелая тематика, несомненно, стала одним из факторов, вызвавших популярность фильма у советской аудитории, возведшей шутки и остроумные замечания, заимствованные сценаристами из тюремного сленга, в ранг крылатых фраз¹³. В самом деле, ассоциации фильма с преступным миром остаются общепринятыми даже спустя 25 лет после распада Советского Союза. Уже в 2017 году, после скандала, вызванного резким высказыванием заместителя постоянного представителя России в ООН в адрес своего британского коллеги, в интернете сразу же появились комментарии и пародии с известными выражениями из «Джентльменов удачи»¹⁴.

В июле 2011 года на пресс-конференции в Астане Тимур Бекмамбетов объявил, что его продюсерская компания «Базелевс» планирует снять современную переработанную версию культового советского классического фильма¹⁵. Однако и Бекмамбетов, и режиссеры фильма — Баранов и Киселев — специально подчеркивали, что их кинолента станет «перезагрузкой», а не ремейком советского оригинала. Это решение может быть связано с упомянутой выше дилеммой «внутренне-кросскультурных ремейков», а именно — деликатного процесса взаимодействия по созданию ремейка культурного текста, являющегося одновременно «родным» и «чужим» для той или иной культуры. Результатом, как и в случае с «Иронией судьбы» и «Служебным романом», стало произведение несомненно гибридного жанра. Кинолента и воспроизводила, и переписывала советский первоисточник, что повлекло за собой и идентичность, и несоответствие советскому прошлому.

На практике гибридная природа фильма приняла следующий вид: в «Джентльменах, удачи!» воспроизводится повествовательная канва оригинального фильма, но в то же время в выборе места действия, образов персонажей и диалогов наблюдаются заметные отличия. Что касается места действия, то оно было перемещено или даже полностью перевернуто: сцены побега из тюрьмы, изначально показанные на фоне Центральной Азии — элемента советской цивилизации, — были переброшены в «искаженный» Египет (популярное место среди постсоветских туристов); части сюжета, происходившие в зимней Москве, были перенесены в летний Петербург; а историческое здание, подлежащее сносу, показанное в фильме Серого, было заменено на здание, подвергшееся архитектурной реставрации (будто неприкрытая ссылка на процесс создания исторического ремейка), — что стало наиболее очевидным изменением символического пространства. Кроме того, создатели ремейка не

13 Джентльмены удачи // Вики-цитатник (ru.wikiquote.org/wiki/Джентльмены_удачи (дата обращения: 25.06.2018)).

14 «Глаза не отводи!»: Реакция интернета на речь представителя России в ООН // Афиша Daily. 2017. 12 апреля (daily.afisha.ru/infoporn/5138-glaza-ne-otvodi-reakciya-interneta-na-rech-predstavatelya-rossii-v-oon (дата обращения: 25.06.2018)).

15 Чачелов А. «Джентльменов удачи» ждет ремейк // filmpro (www.filmpro.ru/materials/16203 (дата обращения: 25.06.2018)).

стремились к воссозданию известных персонажей оригинального фильма. Герои Трешкина / Смайлика, сыгранные Сергеем Безруковым в ленте 2012 года, были переработкой культовых персонажей Трешкина / Доцента, воплощенных Леоновым. Добросовестный советский педагог, чье стремление к воспитанию следующего поколения советских граждан исходило из его образцового чувства гражданского долга, превратился в аниматора торгового центра, воплощение материалистичного излишества.

Наиболее значимое различие между двумя фильмами, однако, состоит в их языке. Творение Бекмамбетова, хотя в общих чертах и воспроизводит сюжет оригинальной киноленты, целенаправленно исключает многие из знаменитых изречений, сделавших фильм Серого культовым. В результате, казалось, фильм заставляет аудиторию вспоминать оригинал, даже несмотря на отсутствие прямых отсылок к нему. Один из зрителей, оставляя отзыв на онлайн-форуме «Megacritic.ru», описывал эффект косвенных интертекстуальных ссылок на впечатление, производимое фильмом на зрителя:

Несомненно, в фильме есть смешные и даже несколько трогательные сцены, но он снят чрезмерно близко к оригиналу. И в ключевые моменты вспоминаются крылатые фразы из оригинала, которые в ремейке вообще никак не обыграны. Ни повторения, ни своего варианта¹⁶.

В самом деле, творение Бекмамбетова и компании скорее стоит назвать данью уважения советскому оригиналу, а не его «ремейком» или «перезагрузкой». Ссылки на фильм Серого были намеренно и щедро использованы на всем протяжении киноленты 2012 года, словно приглашая тех, кому был близко знаком советский фильм, в инсайдерский круг привилегированных зрителей. В то же время Бекмамбетов приложил усилия к тому, чтобы не заявлять о своих правах на работу Серого, акцентируя отличия и независимость от него. Этот подход, кажется, завоевал расположение у ряда представителей русскоговорящей общности, воздержавшихся от выражения презрения, которое годом ранее обрушилось на ремейк «Служебного романа», снятый Андреасяном, отмечая, однако, ограниченную художественную ценность нового фильма. Характерен критический отзыв Марины Латышевой в газете «РБК», что «в общем и целом при очевидной катастрофичности самой идеи нельзя не признать, что из всего новогоднего российского кино “Джентльмены, удачи!” кажутся самыми безвредными» [Латышева 2012].

Мнения обычных зрителей, выражаемые на онлайн-форумах после выхода фильма на экраны, перекликаются с этой оценкой. Сдержанность киноленты в том, что касается советского исходного материала, была замечена и оценена. Как пишет одна из участниц форума «Megacritic.ru», «понятно, что переснять наши гениальные советские комедии просто невозможно, и мне понравилось, что в этом фильме этого не пытались сделать. Это другая история, другие герои, понравилось, что не было слизанных из старого фильма фраз (как в “романе” — смотреть противно!)»¹⁷. В более эмоциональном отзыве другой комментатор упрекает критиков, считающих фильм не более чем высокобюджетным «мусором»:

16 *Георгий*. [Зрительский отзыв] // Megacritic.ru. 2012. 30 декабря (www.megacritic.ru/film/dzhentlmeny-udachi (дата обращения: 25.06.2018)).

17 *Анна*. [Зрительский отзыв] // Megacritic.ru. 2012. 29 декабря (www.megacritic.ru/film/dzhentlmeny-udachi (дата обращения: 25.06.2018)).

Нет, ну я конечно понимаю, что всем угодить невозможно, но все же зачем набрасывать на фильм всей гурьбой и обгаживать его?! Защита советских комедий не может считаться оправданием, при всем моем к ним уважении, т.к. это — совершенно другая история, другие персонажи, другие диалоги, другое время в конце концов! Все ДРУГОЕ! Честь гениальнейшего фильма, названного «Джентльмены удачи», не затронута, не испорчена, не запачкана, что бы мне ни говорили. Сюда добавлены другие сюжетные линии, наконец!!!¹⁸

Фильм «Джентльмены, удачи!» Бекмамбетова стал, вероятно, наиболее успешным из трех в том, что касается создания ремейка культового артефакта. Относительная популярность фильма среди зрителей свидетельствует о понимании амбивалентного отношения современной аудитории к брежневскому прошлому. Деликатность подхода фильма проявляется также и в его выборе названия — «Джентльмены, удачи!», в котором минимальное изменение пунктуации (добавление всего двух знаков препинания) почти полностью меняет смысл исходного заголовка. Как и название, ремейк следует уважительному и сдержанному подходу к адаптации советского оригинала. Для многих именно такая осторожность, не оспаривающая ценность советской культуры, несмотря на отличие от нее, стала наиболее подходящим способом отдать дань уважения культурному наследию советского прошлого.

Заключение

Как правило, феномен создания ремейков советских комедий в современном российском кинематографе называют проявлением коллективной ностальгии. По мнению критиков, режиссеры и кинозрители устали от «чернухи» и потому жаждут невинности и жизнеутверждающей доброты сюжетов и персонажей брежневской эпохи. Сергей Безруков, снявшийся в ремейках «Ирония судьбы. Продолжение» (2007) и «Джентльмены, удачи!» (2012), кратко выразил эту мысль во время промотура в Новосибирске в 2012 году:

Почему возникает это безумное желание снимать ремейки советских фильмов? Я думаю, это наша общая тоска по тому времени, доброму и хорошему времени, когда была мораль, была идея, были люди, было кино, было то, ради чего все жили <...>. К великому сожалению, времена поменялись. Мы тоскуем по добру и беззаботности, которые были в кино раньше. Очень хочется вернуть прошлое, не Советский Союз как строй, а то отношение между людьми, когда был «человек человеку друг, товарищ и брат» [Безруков 2012].

Хотя этот аргумент привлекает своей простотой, он не учитывает того факта, что многим представителям зрительской аудитории ремейки сильно не понравились. Более того, многие сочли их кощунственными проявлениями оскорбительного неуважения к культурному наследию страны. Вот почему более убедительное объяснение роста числа ремейков предложил Андре Базен, который в 1951 году осудил кинематографические ремейки как циничные способы использования существующих нарративных форм с целью извлечения

18 Ксения. [Зрительский отзыв] // Megacritic.ru. 2013. 2 января (www.megacritic.ru/film/dzhentlmeny-udachi) (дата обращения: 25.06.2018)).

выгоды. В самом деле, несмотря на частую неудовлетворенность зрителей, такие фильмы, как «Ирония судьбы. Продолжение», стали хитами проката, привлекая зрителей разных поколений и труднодоступных слоев населения. Возможно, не случайно Бекмамбетов и Андреасян начинали карьеру в сфере рекламы. Виртуозные профессионалы, они наверняка способны были распознать выгодный товар с первого взгляда.

С точки зрения этого рассуждения более интересный вопрос состоит в том, каким предполагалось отношение этих фильмов к их советским первоисточникам. Как уже упоминалось выше, это отношение характеризуется одновременным «отличием» и «отождествлением». В обоих вышеописанных случаях режиссеры воспроизводили исходные тексты, помещая их в современный контекст, дорабатывая и корректируя персонажей, сюжет и диалоги таким образом, чтобы они отражали новую социально-политическую действительность. В то же время они предпринимали попытку обозначить некоторые отличия от оригиналов. В случае с фильмом Бекмамбетова для этого использовалась техника сиквелизации, которая позволила пересмотреть исходную картину и представить ее в новом свете; в фильме Андреасяна добавлялись дополнительные подсюжеты, устанавливающие различия между «тогда» и «сейчас»; а в работе Баранова и Киселева сюжет, персонажи и место действия были радикально изменены, что сделало фильм в большей степени данью уважения оригиналу, а не ремейком. Эта характерная гибридность отражается в статусе «внутренне-кросскультурных ремейков» — произведений, которые одновременно воспроизводят и культурно адаптируют советские оригиналы.

То, как зрители воспринимают ремейки и реагируют на них, заслуживает дополнительного комментария. Совершенно противоположные отзывы на таких форумах, как «Кинопоиск», предполагают, что уровень отождествления с советскими оригиналами выходит за рамки эмоционального. Как уже упоминалось выше, «Ирония судьбы» и прочие подобные фильмы благодаря регулярным повторам в эфире представляют собой нечто большее, чем просто «старые фильмы». Они являются частью коллективной памяти и, по мнению Бекмамбетова, развиваются и меняются параллельно личной биографии зрителя. Эта тесная связь с оригинальными фильмами в значительной степени объясняет противоречивость взглядов на их ремейки. Пересматривая структуру повествования и темы оригинальных советских картин, режиссеры не только нарушают обладающие большой ценностью культурные тексты, но и подвергают сомнению связанную с этими текстами историю личности и советского опыта в целом.

Пер. с англ. Татьяны Боровковой

Библиография / References

[Безруков 2012] — Сергей Безруков: «Нет личностей, в которых можно верить» // Академия новостей. 2012. 25 декабря (academ.info/news/22883 (дата обращения: 25.06.2018)).

(Sergey Bezrukov: «Net lichnostey, v kotorykh možhno verit'» // Akademiya novostey. 2012. December 25 (academ.info/news/22883 (accessed: 25.06.2018)).)

- [Блумбаум 2006] — *Блумбаум А.* К поэтике ремейка: «Третья Мещанская» и «Ретро втроем» // Критическая масса. 2006. № 1. С. 117—122.
- (*Blyumbaum A.* K poetike remeyka: «Tret'ya Meshchanskaya» i «Retro vtroem» // Kritcheskaya massa. 2006. № 1. P. 117—122.)
- [Богданов 2012] — *Богданов К.А.* Советское шампанское: праздничная история // Антропологический форум. 2012. № 16. С. 367—378.
- (*Bogdanov K.A.* Sovetskoe shampanskoe: prazdnichnaya istoriya // Antropologicheskij forum. 2012. № 16. P. 367—378.)
- [Боровой 2012] — *Боровой В.* От Доцента остался Смайлик // Коммерсантъ.Деньги. 2012. № 51. 24—30 декабря. С. 63—65.
- (*Borovoy V.* Ot Dotsenta ostalsya Smaylik // Kommersant".Den'gi. 2012. № 51. December 24—30. P. 63—65.)
- [Долин 2015] — *Долин А.* Новый год // Сеанс. 2015. № 51/52 (seance.ru/n/51-52/seance-guide-prodyusery/seansu-otvchayut-seance-guide-prodyusery/novyy-god (дата обращения: 25.06.2018)).
- (*Dolin A.* Novyy god // Seans. 2015. № 51/52 (seance.ru/n/51-52/seance-guide-prodyusery/seansu-otvchayut-seance-guide-prodyusery/novyy-god (accessed: 25.06.2018)).)
- [Латышева 2012] — *Латышева М.* Новогодние редиски: В прокате «Джентльмены, удачи!» Тимура Бекмамбетова // РБК Daily. 2012. 25 декабря. С. 12.
- (*Latysheva M.* Novogodnie rediski: V prokate «Dzhentl'meny, udachi!» Timura Bekmambetova // RBK Daily. 2012. December 25. P. 12.)
- [Малова 2008] — *Малова Л.* Сбор Вторсырья // Сеанс. 2008. № 35/36 (seance.ru/n/35-36/kinotv-3536/sbor-vtorsyrya (дата обращения: 25.06.2018)).
- (*Malova L.* Sbor Vtorsyr'ya // Seans. 2008. № 35/36 (seance.ru/n/35-36/kinotv-3536/sbor-vtorsyrya (accessed: 25.06.2018)).)
- [Савельев 2011] — *Савельев Д.* Службное несоответствие // Сеанс.Блог. 2011. 21 марта (seance.ru/blog/office-romance (дата обращения: 25.06.2018)).
- (*Savel'ev D.* Sluzhebnoe nesootvetstvie // Seans.Blog. 2011. March 21 (seance.ru/blog/office-romance (accessed: 25.06.2018)).)
- [Тарханова 2015] — *Тарханова К.* Чужие города: Москва в советском и постсоветском кино // Искусство кино. 2015. № 2 (kinoart.ru/archive/2015/02/chuzhie-goroda-moskva-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino (дата обращения: 25.06.2018)).
- (*Tarkhanova K.* Chuzhie goroda: Moskva v sovetskom i postsovetskom kino // Iskusstvo kino. 2015. № 2 (kinoart.ru/archive/2015/02/chuzhie-goroda-moskva-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino (accessed: 25.06.2018)).)
- [Bazin 1951] — *Bazin A.* A propos des reprises // Cahiers du cinéma. 1951. № 1 (5). P. 52—56.
- [Beumers 2000] — *Beumers B.* Father Frost on 31 December: Christmas and New Year in Soviet and Russian Cinema // Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema / Ed. by M. Connelly. London; New York: I.B. Tauris, 2000. P. 185—210.
- [Boele 2015] — *Boele O.F.* Sequels and Remakes // Directory of World Cinema: Russia 2 / Ed. by B. Beumers. Bristol: Intellect books, 2015. P. 184—187.
- [Dobrenko 2007] — *Dobrenko E.* Political Economy of Socialist Realism. New Haven: Yale University Press, 2007.
- [Druzman 1975] — *Druzman M.* Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes. Cranbury, N.J.: A.S. Barnes, 1975.
- [Groys 1992] — *Groys B.* The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond / Transl. by Ch. Rougle. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- [Hirsch 2008] — *Hirsch M.* The Generation of Postmemory // Poetics Today. 2008. Vol. 29. № 1. P. 103—128.
- [Horton, McDougal 1998] — *Horton A., McDougal S.Y.* Introduction // Play it Again, Sam: Retakes on Remakes / Ed. by A. Horton and S.Y. McDougal. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 1—15.
- [Independent 2011] — Russia Rejigs Soviet Comedies in Hit Remakes // Independent. 2011. April 3 (www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/russia-rejigs-soviet-comedies-in-hit-remakes-2261310.html (accessed / дата обращения: 25.06.2018)).
- [Leitch 1990] — *Leitch Th.M.* Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // Literature/Film Quarterly. 1990. Vol. 18. № 3. P. 138—149.
- [Ververis 2006] — *Ververis C.* Film Remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- [Vincendeau 1993] — *Vincendeau G.* Highjacked // Sight & Sound. 1993. № 7. P. 23—25.
- [Walker 1979] — *Walker A.* The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay. New York: William Morrow, 1979.