

Михайло Собуцький

# Римейк як світоглядна практика



Кадр із фільму «Алжир». Режисер Джон Кромвел. США, 1937.



Кадр із фільму «Справжня мужність». Режисер Генрі Гетевей. США, 1969.

1929 року, на початку ери звуку у кінематографі, американці організували у передмісті Парижа Жуанвілі, так би мовити, «Євроголлівуд», де «за одним сценарієм різні національні кіногрупи знімали свій мовний варіант. Так забезпечувалася висока конкурентноздатність американських фільмів, що окупили вже себе на англomовному ринку й поставлялися у Європу за низькими цінами»<sup>1</sup>. Тобто, перший імпульс до того, що ми нині називаємо «римейком», полягав начебто у просуванні своєї продукції на закордонний (іншомовний) ринок. Те саме мала на меті й практика дублювання, винайдена тими самими американцями, там само і у той же час<sup>2</sup>. А проте не проминуло й двох років, як Америка винайшла ще і «фільми-повторення» для свого ринку, коли треба було просунути на нього французький касовий успіх<sup>3</sup>.

Майже тоді ж Америка винайшла, так би мовити, внутрішній римейк: звукову перезняту версію німого фільму: «Зачароване золото» 1928 та 1932 (у головних ролях Кен Мейнард і Джон Вейн), «Останній з могікан» 1920 та 1936 (Уолес Бірі у німій версії та Рендолф Скотт у звуковій, хоча У. Бірі вмів грати тоді ж у звукових римейках іноземних стрічок), «Безумна любов» (1936) – як переробка німецького експресіоністичного шедевр «Руки Орлака» 1924 року, де грав Конрад Фейдт (а, за іронією долі, у римейку провідну роль, хоч і не ту саму, грає Пітер Лорре – німецький емігрант, що до того уславив себе в «М» Фріца Ланга). Нарешті прийшла черга авторського римейку: дві версії «Леді на один день» Френка Капри (1933 та 1961), дві «Людини, що забагато знали» Альфреда Гічкока (1934 та 1956) тощо.

Римейк як практика процвітає й тепер. Але його культурологічний сенс лишається не проясненим, безпосереднє ж сприйняття межє іноді з фройдівським моторошним – unheimlich, у сенсі відчуженої іншості неначебто знайомого й свого.

Фактично римейк – це культурна адаптація. Не в тому річ, що чужі актори розмовляють чужою мовою, й дубляж цього не приховає. Річ у тому, що в них інші жести, інші пози, вся тілесність їхня «не своя». І це не тільки в просторі, а й у часі: справа не в «німому» й «звуковому», а

в нездатності глядача 1930-х сприймати жести й міміку 1920-х, нехай навіть це й був би той самий актор. Або справа в нездатності американської аудиторії сприймати жести, міміку і взагалі тілесність французького актора навіть свого часу.

Але у чому сенс римейку 1937 року, під назвою «Алжир», уславленого «Пепе ле Моко» Жульєна Дювів'є? В останнього знімався у головній ролі Жан Габен, тоді як у американського переробника Джона Кромвела – не менш французький Шарль Буайє. І прототип зроблено лише за рік до того (1936). Буайє – актор із колишньої студії «Fox Ензора», але чи робить це його більш американським для американців?

Загадка розв'язується при щільному прочитанні обох фільмів у деталях. Кінематографія Жульєна Дювів'є – Жана Габена не влаштовувала американського обивателя перш за все жорстокою цинічністю адекватного розуміння людських характерів, темпераментів, стосунків. Візьмемо хоча б епізод, де головний герой демонструє свою схильність до домінування і водночас ворожість до майбутнього зрадника. Гра світлотіні на обличчі Жана Габена одразу демонструє нам звірячу натуру очільника мафії у вигнанні, тоді як більш простий розподіл світла на такому ж ракурсі Шарля Буайє радше сакралізує його янгольське всезнання. Те ж саме бачимо у візуалізації головного стукача, поліціанта, що відверто переслідує Пепе (Габена – Буайє). Агент Сліман у французькій версії висловлює, так би мовити, спиною втому від своєї «місії», тоді як у американському римейку бачимо широко захопленого власною підступністю ...не будемо вточнювати кого.

Загалом американський римейк характеризується «зниженою мотивацією», яка дозволяє безпомилково відрізнити фільми категорії «Б» від фільмів категорії «А». Наприклад: у французькій версії головній героїні, що закохалася у Пепе, її багатий коханець пропонує «випити віскі, як роблять усі вдови», після повідомлення про його (несправжню) смерть. Американський римейк ігнорує мотив іронічного знущання і робить з цього щось таке: «Тобі треба випити – трошки, аби почуватися ліше».

Десь майже тоді ж вона мала вчинити скандал, лишити йому все, що він подарував, і піти – але, у витонченій версії Дювів'є, за секунду повернутися й сказати: «А коштовності я заберу з собою». Такого не могла знести Америка (хоча коштовності у фільмі – те, чим купує Європу Америка). Тож у римейку всього цього немає. І навіть емігрантка Таня, яка, схоже, грає сама себе в обох версіях, яку нещадно б'є її нацистського вигляду чоловічок, уже не співає ностальгійних пісень своєї юності... Але найгірше сприймається фінал.

У «Пепе ле Моко» самогубство героя біля решітки, котра відокремлювала його від свободи (порту – моря – Франції – коханої Габі), символізувало фаталізм тогочасного світогляду (який здавався Геббельсу причиною поразки Франції 1940 року). В «Алжирі» Буайє біжить за пароплавом із криком «Габі» і падає, підстрелений кулею тупого поліціанта. Інспектор Сліман тут же того і картає (мабуть, за свою стукацьку вправність?)

Глибину світоглядної алегорії, що дозволяла 1949 року Рене Клеману знімати продовження «По той бік решітки», тут безнадійно втрачено. Підстрелений ловелас шансів на продовження позбавлений.

Римейк, на мою думку, є чимось на кшталт протесту обивателя проти надто складного розуміння світу великими митцями. «А якщо розказати цю історію простіше, щоб навіть і ми зрозуміли?» І ясно, що специфіка років та місць, де з'явилася на світ історія, не цікавить римейкера, він саме її й хоче позбутися. У наслідку виходить «загальнолюдська» рожева водичка.

Те, що стосується фрейдівського *unheimlich*, мабуть не можна вловити жодними такими-от загальнолюдськими засобами. Я, наприклад, стежу за інспектором Сліманом в американській версії і, спираючися на французьку, знаю, що зараз він замахає палицею – і він нею і справді махає – але не так, і не та людина зробила те, що очікувалося... як у сновидінні. Або навпаки: ця людина має зараз це сказати (про коштовності, про пісні своєї юності й таке інше) – але вона цього не каже. Найпотворнішим у згаданому римейку є надмірно акцентований і буквально цитований з оригіналу прохід ніг головно героя (тільки ніг, у святкових черевиках) униз до міста, де його чекає смерть. Оператор вирішив, що він може це повторити, педалюючи очевидне – коли весь сенс був у неочевидності контексту. Тепер перенесімось на 32 роки вперед. 1969 року, тобто через два роки по смерті жанрового кіно й народженні «нового Голлівуду», вийшов блискучий вестерн «Справжня мужність» (*True Grit*) Генрі Гетевея. За роль одноокого судового пристава Рустера Когберна, який допомагає п'ятнадцятирічній молодій особі (Кім Дарбі) знайти вбивцю батька, «перший ковбой Америки» Джон Вейн отримав свій перший (на 63-му році життя) акторський «Оскар». З приводу цієї нагороди сам актор іронізував, що, виявляється, треба було всього лише зав'язати одне око, – хоча насправді роль таки виразна. Особливо у фіналі, де Вейн спростовує закид, що він «надто старий і надто товстий, щоб стрибати через бар'єри», та вправно демонструє вміння їх долати верхи.

У Джона Вейна навіть був сиквел до фільму «Рустер Когберн» 1975 року.

Існував і телесиквел 1978 року, вже по смерті Джона Вейна...

Через дев'ять років по смерті постмодернізму, тобто 2010-го, представники цієї течії брати Ітан та Джоел Коєни випустили свою «Справжню мужність», начебто ближче прив'язану до роману-прототипу (1968 рік, автор Чарльз Портіс). Фіналу зі стрибками через бар'єр вже нема, життя розправляється тут значно суворіше з Рустером (чию роль тут віддано Джефу Бріджесу), що змушений у старості грати самого себе в шоу «Дикий Захід», як те робили численні справжні герої, наприклад Баффало Білл. З головною героїнею на ім'я Метті (тут її грає Гейлі Стайнфелд), якій він допоміг у справі помсти, він взагалі не встигає зустрітись, та й рятує її лише відносно – рука, вкушена змією, встигла почорніти й була втрачена (у кіно 1969 року такий натуралізм був недоречний, порятунок виходив там повний і недвозначний). Але от враження сновидіння виникає все одно. Наприклад, негідник, на якого полюють, в обох фільмах випадково наражається на дівчинку – свою переслідувачку біля річки, де напуває коней; і там, і тут він каже: «А я тебе знаю. Ти Метті-рахівник». Проте вступні кадри, де тато так її називав перед від'їздом у смертельну подорож, відсутні у версії Коєнів (котра розпочинається одразу з плану його мертвого тіла й закадрового голосу Метті), вони були тільки у Гетевея. Тож зрозуміти репліку може або той, хто читав роман, або – радше – той, хто вже бачив попередній фільм. Так само і сцена з безглуздою стріляниною чоловіків (Рустера та його техаського напарника, – «етично другорядного» персонажа, що гине в фільмі 1969 року й просто зникає під кінець у Коєнів, хоч і доручена його роль Метту Деймону) по китайському печиву, підкинутому у повітря, а потім наступна сцена, коли Метті розмочує у якійсь рідині це печиво, аби нагодувати тещасця, зрозуміла завдяки версії-1969, де вона відверто скаржилася на те, що це печиво тверде, як каміння (і де по ньому не стріляли). Взагалі у братів Коєнів все жорсткіше й не по-вестерновому: ландшафт похмуріший, річки мілкіші, йде сніг, люди брудніші, а вбивства брутальніші. «Експозиція» образу Рустера позбавлена ефектного епізоду фільму 1969 року з підстрілюванням пацюка, що не підкорився позову, але «збагачена» сидінням нашого героя у нужнику (постмодернізм все ж-таки). Постріли не такі: натуральне звучання пострілу характерне не для вестерну, де витримувалася квазітеатральна умовність, а для сучасного «екшн». Тим паче, коли за розривом між картинкою в біноклі й звуком пострілу можемо визначити відстань (класичні жанри такої рефлексивності не потребували).

Версія Коєнів і справді дещо «літературніша», як вони й прагнули, принаймні у пролозі й епілозі – але все одно вона є культурним перекладом з 1960-х на нинішнє нове тисячоліття. Римейк продовжує обслуговувати потребу глядача, аби йому розповідали будь-яку історію мовою, максимально наближеною до нього самого та його звичних (зовсім не очевидних на сторонній погляд) канонів сприйняття.

1 Йоскевич Я. Сто лет аудиовизуальной культуры Франции. – СПб., 2009. – Ч. 1. – С. 157.

2 Там само. – С. 158.

3 Там само. – С. 170. Строго кажучи, такий самий прийом Perezimannya іноземного фільму з власними акторами винайшли тоді ж (1931) німці.