

УДК 008(075)

DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.30>

Шевченко Наталія Валеріївна,
аспірантка кафедри суспільних наук
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
orcid.org/0000-0002-0281-8872
20ffs_n.v.shevchenko@std.npu.edu.ua

ГЕНЕЗИС РЕМЕЙКУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ НАУКИ

Мистецтво XX–XXI століть активно використовує ремейк як жанр та спосіб творення художнього твору. Жанрові пошуки митців у сучасному культурному процесі здебільшого пов'язуються з ігровим використанням класичної спадщини. Література, кінематограф, музика, живопис та інші види мистецтва зазнають впливу вторинності та переробки: запозичуються назви, імітується стиль, жанр, складаються передісторії, продовження, створюються оновлені версії наявних творів. Здавалося б, попереду йде кіберера, де новітні технорелігії дозволяють відокремитися від традиційної платформи минулого і створювати абсолютно нове, «позалюдське» мистецтво. Але ні, все, що було віднесено до золотой скарбнички класичної спадщини, знову й знову викликає в митців жагу до висловлювання власного через загальновідоме, до перероблення, перестворення образів, жанрів, творів минулого, перегравання та переписування їх відповідно до духу епохи, суспільного запиту тощо. У роботі досліджено передумови виникнення ремейку як механізму наслідувальної сутності мистецтва, в основі якого лежить соціально-комунікативна діяльність індивідів у формі наслідування та імітації. Розвиток технічних досягнень людства спричинив виникнення наприкінці XIX – початку XX століть нових візуальних видів мистецтва, таких як фотографія та кінематограф, принцип роботи яких уперше був пов'язаний не з рукотворною діяльністю митця, а з машинним відтворенням. Виниклі тиражування, копіювання образів та творів мистецтва машинним способом спричинили втрату їх унікальності, одиничності, що своєю чергою вплинуло на зміщення акцентів у питанні співмірності існування зразка та копії, оригіналу та плагіату тощо. Візуальність як спосіб втілення нових видів мистецтва призвела до появи масового мистецтва, з'явився масовий глядач, споживач творів мистецтва, що ґрунтувалося на невиважливих жанрах ігрового характеру, які використовували цитати та фрагменти з культурного надбання минулого. З появою кінематографу виникає ремейк як новий жанр саме цього виду мистецтва. Ґрунтуючись на початкових подіях або фрагментах минулого, ремейк містить його слідові включення, будується на основі попереднього досвіду, перетворюючись з урахуванням вимог епохи та соціуму.

Ключові слова: повторення, наслідування, образ, зразок, мімезис, ремейк.

Shevchenko Nataliia,
Postgraduate Student of the Department of Social Sciences
Ukrainian State Mykhailo Drahomanov University
orcid.org/0000-0002-0281-8872
20ffs_n.v.shevchenko@std.npu.edu.ua

THE GENESIS OF THE REMAKE IN THE CONTEXT OF CULTURAL SCIENCE

The art of XX–XXI centuries actively uses remake as a genre and a method of creating an artistic work. Genre searches of artists in the modern cultural process are mostly connected with playful use of classical heritage. Literature, cinematography, music, painting, and other forms of art are affected by secondary and recycling: names are borrowed, style, genre is imitated, backstories, sequels, and updated versions of existing works are created. It would seem that a cyberera is coming, where new techno-religions make it possible to separate from the traditional platform of the past and create completely new, posthuman art. But no, everything that was assigned to the golden treasury of the classical heritage again and again evokes the potential to express one's own through common well-known, to rework and recharacterize images, genres, works of art, replay and rewrite them in accordance with the spirit of the era. The work investigates the prerequisites for the emergence of a remake as a mechanism of the imitative essence of art, which is based on the social and communicative activity of individuals in the form of imitation. The

development of the technical achievements of mankind led to the emergence in the late 19th and early 20th centuries of new visual arts, such as photography and cinema, the principle of which for the first time was associated not with the artist's man-made work, but with machine reproduction. The resulting duplications, copying of images and works of art by machine caused the loss of their uniqueness, individuality, which in turn affected the change of emphasis on the issue of the proportionality of the existence of a sample and a copy, original and plagiarism, etc. Visuality as a way of embodying new types of art led to the emergence of mass art, a mass audience appeared, a consumer of works of art, based on unassuming genres of a playful nature, which used quotes and fragments from the cultural heritage of the past. With the advent of cinematography, a remake appears as a new genre of this particular art form. Based on the initial events or fragments of the past, the remake, contains its trace inclusions, builds on the basis of previous experience, transforming taking into account the requirements of the era and society.

Key words: repetition, imitation, image, sample, mimesis, remake.

Наприкінці XIX – початку XX століть завдяки вибуховому соціально-економічному розвитку промисловості, індустріалізації та науковим досягненням людство винаходить нові технічні засоби фіксації буття навколишнього середовища. Винайдення фотографії, кінематографу спричинює переворот у свідомості як митців, мислителів, так і широкого загалу людей, адже тепер твори мистецтва стають технічно відтворюваними та можуть широко розповсюджуватися, охоплюючи велику кількість споживачів. Класичне мистецтво втрачає чільну позицію, залишаючись елітарним для вузького кола інтелігенції, а для натовпу виникає масове мистецтво, масова культура. Відмінною рисою нових візуальних видів мистецтва стає їх здатність охопити й одночасно вразити велику кількість людей, впливаючи на їх мислення та поведінку. Книга в широкому розумінні поступається місцем фотографії та кінокадру, відбувається зміщення сприйняття з вербального на окулярне. Перехід від вербального способу передачі інформації в мистецтві та засобах масової комунікації до візуальних, зорових образів змінює сам принцип конституювання образу та характер бачення загалом, трансформуючи повсякденні практики бачення. Виникає так званий візуальний поворот, коли масове видовище стає фундаментальною основою сучасної культури. Якщо в культурі до XX ст. у художній творчості, соціальній діяльності та повсякденні передбачалися способи взаємодії вербального та візуального з превалюванням вербального, то в XX ст. з переходом від книжної до екранної культури виникає поступове витіснення таких практик, що пов'язується науковцями з кризою розуміння суб'єкта і суб'єктивності: «Суб'єкт усе менше розуміється як людина мисляча, і більшою мірою стає людиною спостерігаючою» (Ямпольський, 2000, с. 8). Це

перетворення суб'єкта на спостерігача вимагає від нього безперервного синтезу потоку неспоріднених візуальних образів. І саме виникнення й розвиток фотографії та кінематографу як нових візуальних видів образотворчого мистецтва сприяє таким змінам, диктату образності й візуальності, їх пануванням над суб'єктом та реальністю. Візуальні образи, відображені в безкінечній кількості фотографій та кінокадрів, підмінюють реальність, замінюючи безпосередній досвід, що призводить до втрати почуття справжності та породжує феномен симуляції реальності.

В. Беньямін ставить питання технічної відтворюваності на прикладі техніки фотографування та відзначає зникнення феномену унікальності, одиничності, неповторності аури оригіналу. З появою фотографії зображення і образ замінюється знімком, кадром. Тепер образ не наслідує, а повторює, саме повторення стає основним інструментом, тотальним прийомом репрезентації сучасної художньої культури. Фотографія та кінематограф народжуються з повторення, що сягає в їх структурі граничної концентрації. Зразок перестає бути привілейованим, стаючи номінальним, умовним та звільняє від наслідування образ. Своєю чергою образ, позбавлений наслідування, ієрархічного підпорядкування зразку, втрачає своє колишнє положення та стає непозиційним, нейтральним. Технічні засоби створюють можливість тиражування, позаавторського багаторазового відтворення художніх образів і творів машиною, що порушує питання оригіналу та копії. Це докорінно змінює відношення до твору мистецтва: «репродукційна техніка виводить образ, що репродукується, зі сфери традиції, дозволяючи репродукції наблизитися до сприймаючої її людини та замінює його унікальне проявлення масовим» (Беньямін, 1996, с. 17–24).

У цей час у літературі, а згодом і в кінематографі змішуються поняття жанру та формату, мистецтво поділяється на елітарне, «авторське» і масове, що спрямовується на задоволення невибагливих смаків більшості. Це спричинює появу формульних жанрів, що мають високу передбачуваність та дозволяють споживачам вільно в них орієнтуватися: в літературі формулюються такі жанри, як детектив, наукова фантастика, дамський роман, у кінематографі – вестерн, мелодрама, кінокомедія, створювані за задалегідь відомими шаблонами, що гарантували насамперед комерційний успіх твору¹. Головною ознакою формульних жанрів стає відволікання від дійсності та спрямованість на розваги: вони створюють ідеальний вигаданий світ, в якому немає прикмет реального світу – невизначеності, інакомовлення, умовності та хаосу. Такі жанри використовують зрозумілі для більшості символи й зразки на основі культурних стереотипів того суспільства, в якому створюється певний твір. Твори мистецтва на основі формульних жанрів вбирають у себе все більше цитат та посилань з культурного надбання минулого таким чином, що будь-який текст зі зразків масової культури становить комбінацію раніше створених текстів. Так, «будь-який текст є не лінійним ланцюжком слів, а зітканням інших текстів, цитат, посилань, відзвуків з тисяч культурних джерел, що разом становлять стереофонію інтертекстуальності, численне поєднання анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат, що разом є мовою культури» (Барт, 1989, с. 417). Такий мікст призводить до виникнення гібридного тексту, тексту в тексті, багатовимірного простору, що створює актуальний зміст.

Так виникає мистецька стратегія, що поступово охоплює всі види мистецтва, проростаючи в них спочатку як художній прийом, а згодом як жанр та метод, і навіть стає механізмом ціннісної трансляції та формою керування

¹ Вперше про проблему «формульності» заявив Мілмен Перрі (Milman Parry), амер. філолог, автор «усної теорії» стосовно епічних текстів і фольклору. Він виділив формули побудови тексту як універсальні одиниці і деякою мірою передбачив у цьому формалізм і структуралізм («теорія Перрі–Лорда» видана у книзі Lord, Albert V. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960). У кінематографі цю теорію розвиває амер. культуролог Дж.Г. Кавелті у своїй книзі «Пригода, таємниця і любовна історія: формульні оповідання як мистецтво і популярна культура» (Cawelti John G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1977).

суспільною свідомістю. Це є ремейк, що у самому широкому розумінні є переробкою (з англ. *remake* – переробка, перетворення). Щодо формулювання поняття, воно існує досить в опосередкованому вигляді. Насправді, ремейк як явище культури ХХ століття на сьогодні все ще є маловивченим, і в різних наукових працях, що побічно торкаються цього поняття, наявні деякі відмінні між собою визначення. У цій статті намагатимемось визначити загальне уявлення про ремейк, передумови його виникнення та особливості конструювання. У словнику літературознавчих термінів є визначення такого характеру: «ремейк – це оновлена версія старого фільму, пісні, а також літературний твір, основою якого є добре відомий текст. Ремейки поширені у західному мистецтві, де сюжети світової літератури та кінематографу минулого перетворюються на сучасний лад. Ремейк не цитує і не пародує джерело, а наповнює його новим, актуальним змістом, проте з оглядом на зразок. Ремейк може повторювати сюжетні ходи оригіналу, типи характерів, але зображує їх у нових історичних та соціально-політичних умовах» (Белокурова, 2007, с. 278). У тлумачному словнику іншомовних слів ремейк визначається як «артистико-дизайнерський і комерційний термін, випуск нових версій творів мистецтва з видозміною або додаванням у них власних характеристик. Найчастіше вживається на телебаченні та в музиці як переробка фільму, пісні, музичної композиції чи драматургічної роботи» (Комлев, 2006, с. 832). Звернімо увагу, що визначення ремейку стосується лише творів сучасності, створених у ХХ та ХХІ столітті. Проте, якщо в основі поняття ремейку лежить переробка, запозичення, перенесення сюжету в інші історичні або соціально-політичні умови, то чи не знайдемо ми безліч прикладів такого роду трансформацій у класичному доробку культури до ХХ століття? Адже, на думку багатьох мистецтвознавців, загалом уся історія художньої культури рясніє переробками, проте у різні часи митці визначають їх кожен по-своєму, не зосереджуючись на викритті передумов і результатів такого методу художнього творення. Давайте прослідкуємо, як утворюється структура «повторення – наслідування» в культурі та мистецтві зокрема.

Дійсно, якщо дистанціюватися від мистецтва кінематографу, де наприкінці ХІХ – початку

XX століття офіційно сформувався ремейк як жанр, і розглянути коли і як виникають первісні повторення та наслідування, то найімовірніше, прообраз первинної повторюваності зароджується з початковим наслідуванням первісної людини стихіям природи, у її спостереженнях та повтореннях рухів та звуків тварин, дитини – за дорослим, учня за вчителем, у колективних ритуалах, древніх оргіастичних культурах – тотемічних, пізніше – діонісійських святах. Ця теза досить близько перекликається з теорією культурного перенесення Габріеля Тарда², головна ідея якої полягає у тому, що основою розвитку суспільства є соціально-комунікативна діяльність індивідів у формі наслідування та імітації. У разі опису соціальної реальності Г. Тард трактує суспільство як об'єкт та процес наслідування, розуміючи під цим елементарне копіювання та повторення одними індивідами поведінки інших. Процеси копіювання та повторення належать до всіх наявних практик, вірувань, установок та ін., що відтворюються з покоління в покоління завдяки наслідуванню. Цей процес є безперервним та сприяє збереженню цілісності суспільства. Справді, в античній естетиці Платон відзначає найважливішу роль наслідування у формуванні особистості: дитина має потенцію сприйняття пізнаваного нею об'єкта. Всі знання, що вона одержує, є результатом наслідування як процесу, потоку інформації (*imeros*), який учитель пробуджує в учневі.

Циклічна парадигма культури розкривається у незмінно повторюваних її варіаціях, надаючи їм стану вічності та сталості. Синкретизм первісної культури визначається ідеєю «вічного повернення», яка об'єктивована в природних циклах та формується на основі асиміляції людини в природі, а також її ідентифікації з іншими формами суцього. Сакралізація природних циклів служить одним із джерел формування уявлень про ідею «вічного повернення» та її подальшого розвитку у системі міфорелігійних та метафізичних уявлень. Конструктивна сторона цієї міфологічної ідеї проявляється у періодичному поверненні суцього до вічності, зафіксованому в пренатальному початку культури як джерела повноти буття

та універсального блага. У діахронії культури «повернення» взаємодіє з низкою таких синонімічних понять, як «циклічність», «спіралеподібний розвиток», «повторення», «відродження». Ці поняття формують єдність протилежностей – буття тут і зараз і буття завжди, постійно. Вони створюють єдину думку: все, що існує в даний час, уже існувало в минулому і буде присутнім у майбутньому; і одночасно все, що існує зараз, з часом усе далі йде від самого себе, змінюється, вбирає нові образи, створює нові взаємозв'язки та систему взаємодій, щезає і знову відроджується в нових образах. На нашу думку, тут виникає споріднене до ремейку, як інструменту творення нової художньої реальності, поєднання часового – перенесення образів та сюжетів з минулого в майбутнє, та просторового – перетворення їх із привнесенням елементу нового, осучаснення або актуалізації відповідно до духу часу чи художнього завдання митця. Раз у раз повертаючись до образів і сюжетів класичної спадщини, ремейк стає пов'язаний з циклічністю завдяки відродженню минулого на новому рівні та спрямування його у майбутнє. Синкретизм мистецтва первісного суспільства мав на меті збереження і передачу колективного досвіду задля виживання і кращої пристосованості майбутніх поколінь до мінливого навколишнього середовища. Саме з виникненням феномену мистецтва починається творчий процес художнього наслідування та переробки. Враження первісної людини від зовнішнього світу викликають у ній різноманітні почуття та емоції, спонукаючи її не лише до імітації, а й до символізування, перестворення та творчого відображення навколишнього середовища.

У соціології та соціальній психології основою розвитку суспільства виступає соціально-комунікативна діяльність індивідів у формі наслідування (імітації) – «суспільство, зрештою, є наслідування» (Тард, 2011, с. 62–66), а поняття «створення» або «нововведення», що являють собою процес адаптації до мінливих умов навколишнього середовища, нового, що виникає у суспільстві, як-то ідей, матеріальних цінностей, є результатом творчої діяльності обдарованої меншості. Одного разу створене нове призводить у дію процес наслідування, як круги на воді від падаючої краплі поступово охоплюють усе більшу площу або все більшу

² Габріель Тард (1843–1904) – французький соціолог, кримінолог та соціальний психолог, один із засновників суб'єктивно-психологічного напрямку соціології.

частку людей, втрачаючи при цьому первісний імпульс.

Принцип наслідування (*mimēsis*) відігравав істотну роль в античній естетиці. Ця практика, в рамках якої образи вступають зі зразками в ієрархічні відносини, досліджувалася із деякими відмінностями Платоном та Арістотелем. За Платоном, існує три види репрезентацій – сакральна, природня та художня (Бог створює ідею речі, тесля – саму річ, а художник – її образ). Образ, взаємодіючи зі зразком у межах міметичної дії, прагне до вищого зразка-ієрарху, Ейдосу, Творця. За Платоном, власне матеріальний світ є лише наслідуванням єдино істинного світу ідей.

Концепція мімесису в Арістотеля включає у себе правильне, адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, «якими вони були або є»), діяльність творчої уяви (зображення речей такими, «як про них говорять або думають»), та ідеалізацію реальності (зображення речей такими, «якими вони мають бути»), (Лосев, 1957, с. 73–76). Залежно від творчого завдання художник може свідомо ідеалізувати своїх героїв (трагічний поет), або травестувати (автор комедій), або зображати їх у звичайному вигляді. Зображення, що походить від латинського слова *imago*, зберігає його сенс: зображення, портрет, видимість, та тісно пов'язане зі своїм головним інструментом – наслідуванням (лат. *imitator* – «наслідувати») (Барт, 1989, с. 297).

Наслідування, за Арістотелем, є певний пізнавальний процес, завдяки якому людина набуває нових знань. Таке наслідування становить сутність мистецтва, роблячи його автономною сферою людської творчості, здатної досягати гедоністичного ефекту. Таким чином, в ідеї мімесису, за Арістотелем, закладено рух на зближення ідеї з її втіленням.

Поняття «повторення» (*pollakis*) увійшло в ужиток нещодавно порівняно з поняттям «наслідування» (*mimēsis*). Ідея повторення трактується як особливий шлях становлення природної та художньої репрезентації в неієрархічній взаємодії. Репрезентативні парадигми наслідування і повторення відрізняються, оскільки наслідування перебуває в рамках концепції ейдичного підпорядкування, а повторення створює для образів рівні можливості, зводячи образи до повторень. Відносини образу й повторення стають номінальними,

випадковими. Так, на початку розвитку мистецтва кінематографу його головним інструментом був монтаж. Художня проблема монтажу знаходилася у контексті естетичної та соціально-політичної ситуації, пов'язаної з дефрагментацією революційного та повоєнного (після I Світової війни) світу, спробою змонтувати, з'єднати між собою фрагменти, сцени, епізоди. Монтаж був способом часу та його основним інструментом. У теоретичних положеннях про монтаж С. Ейзенштейн визначив ознаки кінематографічного повторення в бінарній парі або фазі монтажу, що побудована на відмінності та повторенні. Ремейк як жанровий різновид кінематографу у своїй структурі містить саме таку бінарну пару – повторення й деякою мірою наслідування, та відмінність або творчу переробку, поєднуючи протилежності – повторюваність та творчу новизну. Така побудова відповідає структурі складного синтаксичного цілого – об'єднання попередньо відомої теми, образу, сюжету як частини висловлювання, та нової, невідомої частини висловлювання, що разом породжують оновлений сенс, заради якого створюється висловлювання, образ, художній твір.

Історія створення кінематографу починається з ремейків: брати Люм'єри, творці сінематографу – апарату для зйомки фільмів, створювали перші у світі кінокартини, а потім самі ж переімплювали ремейки на сюжети своїх фільмів. Фільм, що знаменував початок епохи кінематографу – «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота» (фр. «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat»), знятий у 1896 році, настільки вразив публіку, що багато режисерів почали знімати ремейки на цей сюжет про різні вокзали світу. Так, французький режисер Жорж Мельєс у 1896 році створив два ремейки цього сюжету: «Прибуття потяга на вокзал Жуєнвіля» (фр. «Arrivée d'un train – Gare de Joinville») та «Прибуття потяга на станцію у Венсені» (фр. «Arrivée d'un train gare de Vincennes»). Український фотограф польського походження, перший український оператор хроніко-документальних фільмів, кращий фотограф російської імперії Альфред Федецький у 1896 році зняв фільм «Огляд Харківського вокзалу в момент відправлення потяга з начальством, яке знаходиться на платформі» за мотивами фільму братів Люм'єрів. У 1901 р. американська кінокомпанія Mutoscope & Biograph

зняла фільм під назвою «Прибуття тонкінського потяга» (англ. «Arrival of Tongkin train»), численні ремейки з фрагментами та цитатами з цього фільму створювались впродовж усього ХХ століття.

Серед теоретиків Умберто Еко одним з перших визначив природу ремейку як невід’ємний атрибут мистецтва епохи постмодернізму, зауваживши, що ремейки існували в усі епохи розвитку мистецтва. Він запропонував такі типи переробки, як *ремейк*, *ретейк*³, *серія*, *сага* та *інтертекстуальний діалог*. За його визначенням, ремейк – це оновлена успішна історія, у структурі якої урівноважено новизну і повторення (Еко, 1996, с. 56–60).

Взагалі вивчення ремейку як явища сучасної культури сягає всього останні півтора десятиліття й активно вивчається зараз здебільшого в осередку західних науковців. Найбільш вагомими дослідженнями ремейку належать американським ученим, зокрема Томасу Лейчу та Іену Роберту Сміту, австралійцю Константину Веревісу. Т. Лейч розглядає ремейк (з англ. «new versions of old movies») як універсальне явище культури у контексті моделі «інтертекстуального трикутника», утвореного ремейком, оригіналом й оригінальним літературним твором або сценарієм. Він виділяє чотири типи ремейку: *повторна екранізація*, *оновлення (up-dating)*, або переказ осучасненого сюжету на підґрунті нових технологій, *дань поваги (hommage)* і *справжній ремейк*, що поєднує у собі три попередніх типи. Дослідник вважає, що ремейк – це можливість діалогу, заснована на синефільських⁴ оммажах, грі режисера з повагою до оригіналу (Leitch, 2002, р. 37–40). Іен Роберт Сміт, кінознавець, лектор та головний редактор альманаху «Культурні запозичення – привласнення, переробка, трансформація» (англ. «Cultural borrowings – appropriation, processing, transformation»), зауважує, що донедавна в американській дослідницькій традиції вивчення ремейків було прийнято порівнювати оригінал з похідним від нього твором, або вивчати перетворення сюжетів книг у фільми, і лише на початку ХХІ століття дослідники почали шукати в ремейку інтертекстуальність (Smith, 2009, р. 4). Культуролог

³ Ретейк (від англ. Retake – перезняти) – це повторна зйомка або повторне фотографування.

⁴ Сінефілія (від грец. κίνημα – рух і грец. φίλια – дружба, любов) – термін, що використовується для опису особливого інтересу до кінематографу, теорії кіно і кінокритики.

та кінознавець К. Веревіс досліджує теорію кіно та медіасеріальність, сиквели, приквели та власне ремейк (Verevis, 2006). Серед європейських дослідників приділяють увагу кіноремейку Кейтлін Лоок (Німеччина) та Едуард Кюленер (Бельгія). На пострадянському просторі поширене вивчення ремейку у театральній драматургії: спроби типологізувати ремейк як жанр зробили зокрема Є. Таразевич, А. Урицький, А. Самарін.

На наш погляд, сутність ремейку, який є жанром кінематографу лише у вузькому значенні, нерозривно пов’язана з поняттям «оригінал» і пронизана слідовими характеристиками, які залишаються нагадуванням чи історією фаз розвитку будь-якого явища чи процесу. Якщо ретроспективно простежити процес циклічного повернення до вічних образів, він так чи інакше ґрунтуватиметься на початкових подіях чи артефактах, т. зв. «слідах» (за концепцією сліду Ж. Дерріда), фрагментах минулого, що дійшли до сьогодення. Пізнаючи події та явища минулого, ми пізнаємо лише їх слідові включення, таким чином будь-яке явище міститиме у собі сліди минулого, будуватиметься на основі попереднього досвіду, перероблятиметься з урахуванням вимог епохи та соціуму.

Підсумуємо: ремейк – складне багатогранне поняття, що включає у себе наслідування та повторення, переробку та перетворення, присутність одночасно зараз і буття завжди, що існує в мистецтві та інших сферах життєдіяльності людини. Ремейк поєднує часове – перенесення явищ, образів з минулого у майбутнє, і просторове – перетворення із привнесенням нового. Повертаючи образи і сюжети минулого, ремейк пов’язується з циклічністю, спрямовуючи їх у майбуття. Як процес наслідування та творчого перетворення ремейк закладений у різноманітній діяльності людини, а особливо на етапі її зростання, фізичного та інтелектуального розвитку та навчання. Повторення та оригінальне перетворення є вродженою властивістю людини до творчого наслідування, руховою силою творчості та запорукою розвитку і збереженню культурних надбань людської цивілізації. Ремейк як явище, що формально виникло наприкінці ХІХ століття у кінематографі та розповсюдилося впродовж ХХ століття в екранних мистецтвах, музиці, літературі, драматургії, живописі, загалом в усіх видах

мистецтва, безсумнівно, сягає своїм корінням повторення та наслідування переросли в творчий акт у початок історії, стародавній ритуал, коли

Список використаних джерел:

1. Барт Р. (1989). Вибрані твори. Семіотика. Поетика. Москва : Прогрес. 616 с.
2. Беньямін В. (1996). Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності. Вибрані есе. Москва : Медіум. 240 с.
3. Verevis C. (2006). Film Remakes. Edinburgh : Edinburgh University Press. 208 p.
4. Эйзенштейн С. (2016). Монтаж. Москва : Директ-медиа. 71 с.
5. Эко У. (1996). Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. В кн.: Философия эпохи постмодерна / под ред. А. Усмановой. Минск : Красико-принт. 207 с.
6. Leitch Th.M. (2002). Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Dead ringers: the remake in theory and practice*. New York : SUNY Press. 379 p.
7. Лосев А. (1974). История античной эстетики. Том III. Москва : Искусство. 625 с.
8. Ницше Ф. (2022). Так говорил Заратустра. Москва : АСТ. 416 с.
9. Платон. (1990). Собрание сочинений в 4 томах. Т. III. Москва : Мысль. 656 с.
10. Словарь иностранных слов. / Составитель Комлев А.Г. Москва : ЭКСМО-пресс. 2006. 1168 с.
11. Словарь литературоведческих терминов. / Составитель Белокурова С.П. Санкт-Петербург : Паритет. 2007. 314 с.
12. Тард Ж.Г. (2011). Законы подражания. Москва : Академический проект. 304 с.
13. Ямпольский М. (2000). Наблюдатель. Очерки истории видения. Москва: Сеанс. 2000. 344 с.

References:

1. Barthes, R. (1989). *Izbrannye proizvedeniya. Semiotyka. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moskva: Progress. 616 s. [in Russian].
2. Benjamin, W. (1996). *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [A work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays]. Moskva: Medium [in Russian]. 240 s.
3. Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 208 P.
4. Eisenshtein, S. (2016). *Montazh* [Film editing]. Moskva: Direkt-media. 71 s. [in Russian].
5. Eco, U. (1996). *Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna* [Innovation and repetition between modern and postmodern aesthetics]. Minsk: Krasiko-print. 207 s. [in Russian].
6. Leitch, Th.M. (2002). *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. Dead ringers: the remake in theory and practice*. New York: SUNY Press. 379 p.
7. Losev, A. (1974). *Istoriya antichnoy estetiki* [History of antique aesthetics]. Tom III. Moskva: Iskusstvo. 625 s. [in Russian].
8. Nietzsche, F. (2022). *Tak govoril Zaratustra*. Moskva: ACT. 416 s. [in Russian].
9. Platon. (1990). *Sobranie sochineniy v 4 tomah* [Collected works in 4 volumes]. T. III. Moskva: Mysl. 656 s. [in Russian].
10. *Slovar inostrannyh slov* [Dictionary of foreign words]. (2006). / Sostavitel Komlev A.G. Moskva: EKSMO-press. 1168 s. [in Russian].
11. *Slovar literaturovedcheskih simvolov* [Dictionary of literary terms]. (2007). / Sostavitel Belokurova S.P. Sankt-Peterburg: Paritet. 314 s. [in Russian].
12. Tarde, G. (2011). *Zakony podrazhaniya* [Laws of imitation]. Moskva: Akademicheskij proekt. 304 s. [in Russian].
13. Yampolskiy, M. (2000). *Nabludatel. Ocherki istorii videniya* [Observer. Essays on the history of vision]. Moskva: Seans. 344 s. [in Russian].