

Безручко Олександр Вікторович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»,
професор кафедри режисури кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв
orcid.org/0000-0001-8360-9388
oleksandr_bezruchko@ukr.net*

ДО ПИТАННЯ РЕМЕЙКУ В КІНЕМАТОГРАФІ: ТЕХНІЧНІ ТА ХУДОЖНІ ВЛАСТИВОСТІ

В статті аналізуються передумови виникнення ремейку в період становлення кінематографу, коли процеси копіювання та перероблення були технічно притаманні етапу оптичної технології кіновиробництва. Перші ремейки з'явилися із першими кіноспробами братів Люм'єрів, режисерів та винахідників апарату для запису рухомих зображень – сінематографу. Згодом ремейк утвердився як жанр, що передбачав перероблення, адаптацію або екранізацію літературного твору. Аналізуються роботи М. Драксмана, Т. Лейча, У. Еко, К. Веревіса, Ф. Джеймсона в галузі досліджень ремейку, адаптацій та трансмедійної розповіді. Досліджуючи ремейк, теоретики та історики кіно почасти змішують поняття «ремейк» з такими поняттями як «адаптація», «екранізація», «інтерпретація», «реінтерпретація» тощо. В статті обстоюється думка, що ремейк являє собою неоднозначне поняття, яке поєднує в собі жанр та творчий підхід, мистецьку стратегію перероблення, адаптації й ширше – трансформації – як літературних джерел, так і, власне, попередніх кінотворів.

У ХХІ ст. із впровадженням цифрових технологій та створенням єдиного конвергентного інформаційного середовища, в якому художній твір може побутувати розподіленим між незалежними платформами та розвивати окремі свої частини в межах медіафраншизи, ремейк стає універсальним процесом трансформації, певною творчою стратегією митців в переказуванні класичних та популярних історій.

Ремейк як дієвий спосіб повернення, перечитування та адаптації класичних сюжетів, образів та історій залишається провідною формою постмодерністського мислення в мистецькому середовищі, розвиваючи, змінюючи, актуалізуючи та оновлюючи класичну спадщину в сьогоденні.

Ключові слова: ремейк, кінематограф, історія кіно, інтерпретація, адаптація, екранізація, медіасередовище, медіафраншиза, трансмедійна розповідь.

Bezruchko Oleksandr,
*Doctor of Study of Art, Professor,
Head of the Film and Television Art Department,
Kyiv University of Culture,
Professor at the Film and Television Directing Department,
Kyiv National University of Culture and Arts
orcid.org/0000-0001-8360-9388
oleksandr_bezruchko@ukr.net*

ON THE QUESTION OF A REMAKE IN CINEMA: TECHNICAL AND ARTISTIC PROPERTIES

The article analyzes the prerequisites for the emergence of remakes in the period of cinema's formation, when the processes of copying and remaking were technically inherent in the stage of optical film technology. The first remakes appeared with the first film attempts of the Lumière brothers, directors and inventors of the apparatus for recording moving images, the cinematograph. Subsequently, the remake established itself as a genre that involved the reworking, film version, or adaptation of a literary work. The article analyzes the works of M. Druxman, T. Leitch, U. Eco, C. Verevis, and F. Jamieson in the field of remake, adaptation, and transmedia storytelling. When

studying remakes, film theorists and film historians often identify the concept of “remake” with such concepts as “adaptation”, “adaptation”, “interpretation”, “reinterpretation”, etc. The article argues that remake is an ambiguous concept that combines genre and creative approach, an artistic strategy of processing, adaptation, and, more broadly, transformation of both literary sources and previous cinematic works.

In the twenty-first century, with the introduction of digital technologies and the creation of a single convergent information environment in which a work of art can be distributed among independent platforms and develop its individual parts within a media franchise, remake becomes a universal process of transformation, a certain creative strategy of artists in retelling classic and popular stories.

Remake as an effective way of returning, re-reading and adapting classical plots, images and stories remains a leading form of postmodern thinking in the artistic environment, developing, changing, actualizing and updating the classical heritage in the present.

Key words: remake, cinema, film history, interpretation, adaptation, film version, media environment, media franchise, transmedia storytelling.

Мета дослідження полягає у визначенні позиції ремейку як інтеграційного творчого процесу в конвергентному медіасередовищі, яке продукує універсальні медіапродукти та обумовлюється комплексним охопленням споживачів цифрового медіаконтенту. Аналіз передумов виникнення ремейку в галузі кіно та технічних особливостей кіновиробництва, пов'язаного з процесами обробки відеоматеріалу. Виявлення зв'язку поняття з такими типами трансформації як адаптація, екранізація, новелізація, медіафраншиза.

Основний виклад статті. Коло сучасних наукових досліджень ремейку окреслюється здебільшого працями західних науковців, серед яких роботи М. Драксмана, Т. Лейча, У. Еко, К. Веревіса тощо. Голівудський історик кіно М. Драксман досліджував ремейки через кіноадаптації літературних джерел, які він ототожнює з ремейком. Описуючи різні типи екранізації, він детально аналізує спільне та відмінне, та визначає серед причин, що спонукають митців створювати ремейки технологічний прогрес, уподобання аудиторії та галузеві тенденції (Druхman, 1975).

Американський дослідник кіно Т. Лейч визначає ремейк як складну культурну та виробничу практику, фокусуючись на виробничих та економічних аспектах створення ремейків. Досліджуючи міждіалектні зв'язки вихідного твору та його ремейку, дослідник вказує на його оновлювальну функцію у відображенні актуальних суспільних цінностей та норм (Leitch, 2007).

Італійський філософ, науковець та письменник У. Еко досліджує ремейки на прикладі серіалів, виділяючи такі типи як прямий ремейк-адаптація, близький до оригінального твору; реінтерпретація, що переосмислює твір

в новому контексті; продовження та передісторія, що розширюють простір оригінального твору; побічні сюжетні лінії, що розвивають історії другорядних персонажів; перезавантаження, де оригінальна історія розповідається з початку, стаючи подібною до адаптації (Еко, 1991).

Австралійський теоретик кіно та культуролог К. Веревіс досліджує серіали і транснаціональні екранізації, порівнюючи текстові відмінності між вихідним твором і ремейком; аналізує критичний дискурс навколо ремейків, їх перегляди, відгуки публіки та ЗМІ тощо (Verevis, 2006).

О. Безручко досліджує ремейк як складову екранної культури не лише у теоретичній площині, як, наприклад, екранізації твору Миколи Гоголя «Тарас Бульба» (Безручко, 2016), але й у реальному кіновиробництві, вводячи у науковий обіг цікаві факти зі знімальних майданчиків. Наприклад, стрічку Миколи Мащенка «Богдан-Зиновий Хмельницький» 2006 р., що була ремейком картини Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» 1941 р. (Безручко, 2005). Так само, в українських та закордонних наукових виданнях автор висвітлював власну роботу кінорежисером (другим режисером) на двадцятисерійному китайсько-українському серіалі режисера У Тіан Мінга «Овід» (牛虻) 2004 р. за мотивами однойменного роману Етель Ліліан Войнич (Безручко, 2018). Свідомою глибокої поваги китайських кінематографістів до трисерійного фільму Миколи Мащенка «Овід» 1980 р. може слугувати той факт, що свій ремейк вони приїхали знімати на Національну кіностудію художніх фільмів ім. Олександра Довженка, директором якої на той час був саме М. Мащенко, з яким творча група неодноразово консультувалась з багатьох питань.

У «Кінословнику» українського кінознавця та історика кіно В. Миславського ремейк визначається як фільм, що повторює сюжет раніше знятого фільму. Автор зазначає, що ремейки характерні переважно для кінематографу США та Голлівуду, де усталене багаторазове використання економічно прибуткових сюжетів (Миславський, 2007). Англійсько-український словник широкого вжитку пропонує розлоге тлумачення цього поняття, перелічуючи такі процеси, як «виправляти, змінювати, перебудувати, переобладнувати, переробити, перероблювати, переробляти, поправляти, відновити» (Дейко, 1979, с. 363). Енциклопедія «Britannica» поєднує обидві характеристики ремейку, наголошуючи, що ремейк є одночасно і *явищем*: «кінофільм або музичний фрагмент, який є відзнятим або перезаписаним знову», і *процесом*: «створювати нову або іншу версію кінофільму, пісні тощо» (Britannica Dictionary).

Розглянемо, як це поняття виникло в кінематографі.

Перед тим, як у 1895 р. брати Люм'єр винайшли свій апарат «кінематограф», було здійснено багато спроб створити прилади фото- та відеофіксації, серед яких «чарівний ліхтар» Х. Гюйганса, калотипія В. Телбота, дагеротипія Л. Дагера, фенакістіскоп Ж. Плато, зоотроп В. Горнера, праксіноскоп Е. Рейно, кінетоскоп Т. Едісона, мутоскоп В. Діксона, аніматограф Р. Пола, паноптиком В. Латама тощо, які постійно вдосконалювали процес створення відбитку або «рухомих картинок». Хоча кінематограф братів Люм'єр був найуспішніший на свій час апарат, попереду ще було багато технологічних звершень, які визначили історію розвитку кіно в майбутньому.

Якщо в пластичних та динамічних видах мистецтва нові прийоми і форми передачі змісту виникають під час безпосередньої творчості митця, то в синтетичних, таких як кінематограф, особливо в період його становлення, митець залежав від технічних особливостей виробничого процесу кінозйомки. Більшість інновацій в способах та прийомах кінозйомки з'явилося в результаті вирішення суто винахідницьких, технічних завдань, експериментів та випадковості, адже для митців в галузі кінематографу різноманітні прийоми фільмування становили джерело пошуку потенційних творчих можливостей для створення нових форм

і засобів втілення різних рішень – образних, тематичних, постановочних, видовищних, драматургічних тощо. Таким чином, багато з технічних способів кінозйомки перетворилися на творчі, стаючи елементами художньої конструкції кінотвору та формуючи виразні засоби кіномови, її образну та семантичну структуру. Наприклад, фільмування зі зниженою частотою кадрів, зворотна зйомка, швидкісна зйомка, багаторазове експонування, коли завдяки зміні частоти кадрів досягалась ілюзія відтворення руху, переривчатість та стрибкоподібність фаз руху, рух у зворотному напрямку тощо, які надавали додаткової смислової та емоційної функції відзнятому матеріалу.

Проте, якщо завдяки прийомам зйомки митці мали змогу творчо інтерпретувати фільмовану реальність, то технічні способи отримання зображення з використанням специфічних принципів кінозйомки, дозволяли трансформувати зображення і створювати нову кінематографічну реальність.

Техніка кіно включає процес зйомки, озвучування кінокартин, виробництво масових копій з них, проєктування на екрані, що є конвергенцією різноманітних галузей науки і техніки: це оптика, світлотехніка, акустика, електротехніка слабких і сильних струмів, фотохімія, точне приладобудування тощо.

З історії кіновиробництва відомо, що запис кіно був винайдений на целулоїдній плівці. Основу кіноплівки складав целулоїд на беззсадковій лавсановій основі завтовшки 0,07–0,08 мм; внутрішній бік плівки був вкритий світлочутливим шаром желатини завтовшки 0,02–0,025 мм. Плівка поділялась на декілька видів: негативна – для зйомок, позитивна – для друку фільмокопій, контратипова – для проміжних негативів і позитивів з подальшим масовим друком фільмокопій, звукова – для оптичного звукозапису, обертальна – зазвичай, для отримання безпосередньо позитивного зображення тощо. Основними форматами кіноплівки були 35 мм (стандарт), 8 мм (вузька), 16 мм (вузька), 65 мм (широка) і 70 мм (широка).

Фільмування на негативну кіноплівку здійснювалося не для перегляду, а для друку на позитив, адже кінонегатив містив зображення, кольори або напівтони якого були зворотні об'єкту зйомки. Тобто, світліші деталі об'єктів відображалися темнішими або щільнішими

ділянками зображення. Для отримання позитивного зображення з кінонегатива виконувався друк на позитивній кіноплівці за допомогою кінокопіювального апарату. Кінонегатив був унікальним матеріалом, з якого знімали декілька позитивних фільмокопій для перегляду знімальною групою/приймальною комісією тощо. Натомість, основні прокатні тиражі друкувалися з дубль-негативів, отриманих за допомогою контратипування. Як правило, оригінальний негатив фільму мав безліч склеювань, різну щільність та кольоропередачу зображень, тому монтаж виконувався за робочим позитивом, а після затвердження фільму на основі змонтованого позитиву здійснювався монтаж негативу.

Таким чином, запис кінокартини провадився на негативну кіноплівку, з якої потім вироблялась п-на кількість позитивних копій. Отже, початково кінокартини уже були власними копіями самих себе. Тому, розглядаючи кінофільм в сенсі філософування В. Беньяміна про копії творів мистецтва, кінематограф у своїй суті початково був мистецтвом копіювальним, повторювальним (Беньямін, 2002). В. Беньямін зазначав, що завдяки розвитку техніки тиражування, процес репродукування виводить цінність самої копії на рівень оригіналу, що остаточно знищує підпорядкування копії оригіналу та робить її самоцінною. Ж. Дельоз припускав, що не існує нічого первинного, що б не підлягало інтерпретації, оскільки будь-який знак по своїй природі вже є інтерпретацією інших знаків (Deleuze, 1987). Власне, таким і є ремейк, дослівний переклад якого з англійської означає переробку попереднього, вже існуючого джерела, якими насправді насичена історія мистецтва.

Перший кіноремейк, як спосіб перезйомки попереднього сюжету, виник спонтанно в знімальному середовищі власне винахідників кінематографу братів Люм'єр: один з перших короткометражних кінофільмів – «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», був знятий тричі авторами – відома версія 1896 р., а згодом істориками було знайдено ще дві версії в приватному архіві братів Люм'єр. Сюжет з потягом був неймовірно популярним серед публіки, тому він ще довгий час перезнімався різними режисерами по всьому світові: наприклад, відомий винахідник та режисер Ж. Мельєс створив

два ремейки цього сюжету – «Прибуття потягу на вокзал Жуєнвіля» та «Прибуття потягу на станцію у Венсані», український режисер документальних кінофільмів А. Федецький створив ремейк у Харкові під назвою «Огляд Харківського вокзалу в момент відправлення потягу з начальством, яке знаходиться на платформі», американська кінокомпанія Mutoscope & Biograph зняла фільм під назвою «Прибуття тонкінського потяга» тощо.

Поступово зі становленням та розповсюдженням кінотеатрів, виникла потреба у великій кількості різноманітних фільмів, які б задовольняли публіку. Для пришвидшення цього процесу використовувалися готові сюжети, за якими знімали масу схожих фільмів. Такі шаблони отримали назву «формульних» та означали створення кінофільму за попереднім кліше, наприклад: детектив, пригоди, мелодрама, вестерн тощо (Cawelty, 1977). Згодом ремейк в кінематографі як творчий спосіб переробки поширився на усю культурну спадщину, особливо літературну, через численні екранізації та адаптації літературних джерел. Наприклад, британський режисер П. Гріневей заявляв, що справжнього кіно ніколи не існувало, натомість, уся історія кіно – це більше ста років ілюстрованого тексту, узятим з книгарні (Noakes, 2017). Ф. Джеймисон ототожнює поняття ремейку та екранізації, розглядаючи ремейк як своєрідний результат розширення простору культури під впливом логіки пізнього капіталізму, коли жанри та стилі минулого стають предметом комерціалізації (Jameson, 1984).

Кінознавці вважають, що ремейк стає провідним методом генерування нових смислів в кінооповіданні: так, К. Веревіс надає ремейку властивості «трансферу», тобто певного процесу відсторонення від оригіналу, відкладання його колишнього змісту і прищеплення нових сенсів (Verevis, 2006). Т. Лейч вважає, що ремейки є адаптаціями, основаними на інтертекстуальності кінооповідання, певними індустріальними практиками з виробничими та економічними складниками (Leitch, 2007).

Процес створення ремейків є складним, і передбачає не просто звичне прочитання відомої історії. Можливість переосмислити сюжет, адаптувати його до сучасних реалій, оновити мову кінооповідання, враховуючи локальні культурні та соціальні відмінності – ось

неповний перелік основних функцій, які виконує вдалий ремейк. З боку глядача, ремейки розкривають класичні сюжети в новому ракурсі, що породжує дискусії в публічному просторі, актуалізує певні риси, приховуючи інші тощо. Від початку становлення кінематографу було відзнято величезну кількість ремейків. В. Миславський у своєму «Кінословнику» зазначає, що наприклад, «Попелюшка» була екранізована сто разів із 1898 року, «Гамлет» – 74 рази, «Доктор Джекілл і містер Гайд» – 52 рази, «Робінзон Крузо» – 44 рази, «Собака Баскервілей» – 14 разів тощо (Миславський, 2007). І це не востаннє, з'являються нові режисери, підрастає нове покоління глядачів, яке потребує теж знайомства з класичними історіями, переказаними актуальною мовою. Завдяки численним ремейкам можна простежити, як змінювалося трактування певної історії з часом, які відмінності вносила в тлумачення сюжету кожна нова епоха, кожне нове десятиліття тощо. Позаяк класичні сюжети не втрачають актуальності, режисери раз у раз звертаються до них і прагнуть інтерпретувати їх по-своєму, а цікаві зарубіжні історії локалізувати в місцеве середовище з урахуванням культурних і мовних відмінностей.

Крім того, не можна виключати й комерційну складову, адже кінематограф як синтетичний вид мистецтва ще є галуззю індустрії, колективною роботою, а отже потребує дотримання логіки підприємницької діяльності. Тому кіностудії ухвалюють рішення про створення ремейків комерційно успішних історій, продовжень, доповнень, що гуртуються у такі жанри як сиквел, приквел, інтерквел, мідквел тощо. В них ремейк постає вже як актуальна трансформуюча мистецька стратегія, що надає механізми трансформації попереднього сюжету та створює різні побічні відгалуження від основної історії. До того ж, постійне вдосконалення цифрових інструментів надає змогу покращувати якість фільмування, додавати певні спецефекти, що також стає підставою для оновлення культових історій.

У переліку прикладів успішних ремейків постає безліч фільмів, які визнані і критиками, і публікою. Серед них, наприклад, культовий фільм-мюзикл «Привид опери» Дж. Шумахера, 2004, що є ремейком на першу екранізацію роману Г. Леру «Привид опери», реж. Р. Джуліан, 1925; жахи «Щось» Дж. Карпентера, 1982

є ремейком науково-фантастичного фільму «Щось з іншого світу» Г. Хоукса, 1951; фентезійний екшн «Мумія» С. Соммерса, 1999 є ремейком на фільм жахів «Мумія» К. Фройнда, 1932; «Хатіко» Л. Хальстрема, 2009 – ремейк японської драми «Історія Хатіко» С. Коямі, 1987; «Чудова сімка» Дж. Стерджеса – ремейк на «Сім самураїв» А. Куросави; «Я, легенда» Ф. Лоуренса, 2007 – ремейк на кінофільм «Остання людина на Землі» У. Рагона та С. Салкова, 1964; містико-психологічний фільм жахів «Дзвінок» Г. Вербінські, 2002 – ремейк японського фільму жахів «Дзвінок» Х. Наката, 1998 тощо. Популярність цих і багатьох інших ремейків яскраво демонструє адаптаційні можливості сюжету відповідно до актуального часу та поточного соціокультурного середовища. Інші культові ремейки, першоджерела яких не дістали великої популярності – «В джазі тільки дівчата» Б. Вайлдера, 1959 – американський ремейк французької комедії «Фанфари кохання» Р. Пот'є, 1935; «Запах жінки» М. Бреста, 1992 – американський ремейк італійського фільму «Аромат жінки» Д. Різі, 1974; містичний трилер «Дівчина з татуюванням дракону» Д. Фінчера, 2011 – ремейк на шведський детективний трилер «Дівчина з татуюванням дракону» Н. Оп'єва, 2009 тощо, вказують на те, що цікавий сюжет з локальних кінематографів не завжди може стати культовим без залучення потужності впливових гравців світової кіноіндустрії.

З розвитком і впровадженням цифрових технологій на зміну аналоговим, з'являються нові галузі медіакультури, такі як відеоігри, кіберспорт, віртуальний простір, які формують нове конвергентне медіасередовище з інформаційних, телекомунікаційних та комп'ютерних платформ, що передбачає взаємодію між різними виробниками аудіовізуального контенту (Jenkins, 2006). Одним з універсальних продуктів нового медіасередовища стають тривалі медіапроекти, що дістали назву медіафраншизи, яка означає сукупність пов'язаного медіаконтенту, що є предметом інтелектуальної власності, оснований на певну художньому творі у вигляді серії – кінофільми, літературному, образотворчому творі, драматургічній п'єсі, відеоігри тощо (Tuten, 2008). Медіафраншизи можуть побутувати на одній або декількох медіаплатформах (наприклад, кінофільм,

анімаційний серіал, відеогра, серія друкованих коміксів тощо). Американський філософ і культуролог Г. Дженкінс визначає, що конвергентне середовище надає сприятливі умови для поширення медіафраншиз (Jenkins, 2006), розподіляючи елементи художнього твору на різних медіаплатформах. Цей процес він називає «трансмедійною розповіддю» (Jenkins, 2007). Трансмедійна розповідь, усіма своїми фрагментами з різних медіаплатформ створює єдиний композиційний простір, який дослідники називають «всесвітом» (McKee, 1997; Long, 2012; Wolf, 2012). Поняття «всесвіту» художнього твору виникло ще в американських коміксах (Markstein, 1970) як характеристика середовища зі власними правилами та порядком розвитку подій в творі. Так, медіафраншиза розвивається завдяки поширенню популярності певних образів, персонажів твору, і може включати в себе такі перехідні процеси як екранізація літературних творів або новелізація аудіовізуального твору, створення телевізійних серіалів, коміксів, відеоігор за кінофільмом тощо. Ремейк успішно фігурує в межах медіафраншизи як мистецький підхід, трансформативна стратегія перечитування та перероблення попередньої історії, розробка бічних сюжетних ліній, створення передісторій або продовжень тощо. Г. Дженкінс вважає, що в успішному трансмедійному проєкті кожний тип медіа реалізує самодостатню частину історії, сприяючи розширенню аудиторії (Jenkins, 2007). Крім того, до співтворчості долучається публіка, створюючи різні фанатські спільноти, що посилює її

взаємодію з авторами контенту та між собою через соціальні медіа. Ці спільні наративи впливають на логіку розвитку та естетику окремих частин медіафраншизи, поєднуючи наміри впливових кінокорпорацій та натхнення захоплених фанатів.

Висновки. Кінофільм є послідовним з'єднанням певної кількості кадрів, відзнятих з використанням різноманітних знімальних прийомів та способів, які формують особливу авторську мову кінооповідання. Способи зйомки стають джерелом пошуку потенційних творчих можливостей при створенні нових форм і способів реалізації образних, видовищних, постановочних і драматургічних рішень. Таким чином, технічний спосіб зйомки перетворюється на творчий, стаючи елементом художньої конструкції кінотвору. Ремейк, як процес початково пов'язаний з суто технічними способами кіновиробництва, пройшов шлях від власне копії фільму до мистецької стратегії, творчого задуму та індустріальної практики. Створення ремейків вимагає глибокої оцінки першоджерела, його всебічного опрацювання та привнесення певних відмінностей, які здатні кардинально перевернути глядацькі очікування, поставити героїв у незвичні умови або змінити модус історії, завершуючи її несподіваним гепі-ендом – будь які інструменти важливі для привернення уваги сучасних глядачів. Ремейки як жанр та творча стратегія адаптації відомих історій завжди будуть залишатися актуальною тенденцією сучасного кіно, підкреслюючи міжгенераційні та контекстуальні відмінності.

Список використаних джерел:

- Безручко, О. (2005). Микола Машенко. Пошуки власної температури душі. *Кіно-Темп*, 1, 49–51.
- Безручко, О. (2016). Маловідомі спроби екранізації літературних творів М. В. Гоголя. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*: колективна монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, Т. 2. 18–46.
- Безручко, О. (2018). Два маловідомі міжнародні кінопроєкти українських кінематографістів. *Studia Ucrainica Varsoviensia*, 6, 305–320. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0011.7967>
- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / *Вибране*. Львів : Літопис. С. 53–97.
- Дейко, М., Дейко, В., Дейко, А. (1979). Англійсько-український словник широкого вжитку. Т. II. Австралія, Донвейл : Рідна мова. 556 с.
- Миславський, В. (2007). Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХДУМ. 327 с.
- Русаков, С., Бєдін, А. (2023). Цифрова екосистема в сучасному мистецтві. *Digital Transformations in Culture : scientific monograph*. Riga, Latvija : Baltija Publishing, 34–48. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-3>
- Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/remake?form=MG0AV3>
- Brown, B. (2011). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. Waltham, MA : Routledge Focal Press. 384 p.
- Cawelty, J. (1977). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. IL, USA : University of Chicago Press. 344 p.

- Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. MN, USA : Minnesota University Press. 632 p.
- Druxman, M. (1975). *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York : A. S. Barnes. 285 p.
- Eco, U. (1991). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press : Bloomington. 304 p.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or The Culture of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), 53–92.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NY : New York University Press. 368 p.
- Jenkins, H. (2007). Transmedia Storytelling 101. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Keating, P. (2015). *Cinematography: A Modern History of Filmmaking: Behind the Silver Screen*. London : I B Tauris. 224 p.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From «Gone with the Wind» to «The Passion of the Christ»*. Baltimore, MD : John Hopkins University Press. 368 p.
- Long, G. (2007). *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology. 185 p.
- Markstein, D. (1970). The Merchant of Venice meets The Shiek of Arabi. *Toonopedia, CAPA-alpha*, (71).
- McKee, R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York : HarperCollins Publishers. 480 p.
- Noakes, T. (2007). Peter Greenaway «Cinema is dead. All the really interesting visual artists are now on the web», a memorable encounter with the art house provocateur. *Medium*. URL: <https://medium.com/tim-noakes/peter-greenaway-80240e8d7f7f>
- Pfefferman, R. (2013). *Strategic Reinvention in Popular Culture: The Encore Impulse*. Hampshire : Palgrave Macmillan. 260 p.
- Rusakov, S. (2017). The Ukrainian Dimension of Mass Culture: Philosophy and Culture Studies Analysis. *Studia Warminskie*, (54), 117–129.
- Tuten, T. L. (2008). *Advertising 2.0: Social Media Marketing in a Web 2.0 World*. Westport : Praeger Publishers. 216 p.
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 208 p.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of SubCreation*. New York : Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203096994>

References:

- Bezruchko, O. (2005). Mykola Mashchenko. Poshuky vlasnoi temperatury dushi [Mykola Mashchenko. Searching for one's own soul temperature]. *Kino-Teatr*, 1, 49–51. [in Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2016). Malovidomi sprobly ekranizatsii literaturnykh tvoriv M.V. Hoholia [Little-known attempts to adapt the literary works of M.V. Gogol into film]. *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika: kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Vydav. tsentr KNUKiM, Vol. 2. 18–46 [in Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2018). Dva malovidomi mizhnarodni kinoproekty ukrainskykh kinematohrafistiv [Two unknown international cinemaprojects of Ukrainian cinematography]. *Studia Ucrainica Varsoviensia*, 6, 305–320. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0011.7967> [in Ukrainian].
- Benjamin, W. (2002). Mystets'kyi tvir u dobu svoeyi tekhnichnoyi vidtvoryuvanosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. Vybrane [Excerptions]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Deyko, M., Deyko, V., Deyko, A. (1979). Angliys'ko-ukrayins'kyi slovnyk shyrokogo vzhytku [English-Ukrainian Dictionary of General Use]. Vol. II. Australia, Donvale : Ridna Mova [in Ukrainian].
- Myslavs'kyi, V. (2007). Kinoslovnyk: terminy, vyznachennya, zhargonizmy. [Movie Dictionary: Terms, Definitions, Jargon]. Kharkiv : KhDUM [in Ukrainian].
- Rusakov, S., Bedin, A. (2023). Tsyfrova ekosystema v suchasnomu mystetstvi [Digital ecosystem in contemporary art]. *Digital Transformations in Culture : scientific monograph*. Riga, Latvija : Baltija Publishing, 34–48 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-3>
- Britannica Dictionary. Retrieved from: <https://www.britannica.com/dictionary/remake?form=MG0AV3>
- Brown, B. (2011). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. Waltham, MA : Routledge Focal Press.
- Cawelty, J. (1977). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. IL, USA : University of Chicago Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. MN, USA : Minnesota University Press
- Druxman, M. (1975). *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York : A. S. Barnes.

-
- Eco, U. (1991). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press : Bloomington.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or The Culture of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), 53-92.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NY : New York University Press.
- Jenkins, H. (2007). Transmedia Storytelling 101. Retrieved from:
http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Keating, P. (2015). *Cinematography: A Modern History of Filmmaking: Behind the Silver Screen*. London : I B Tauris.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From «Gone with the Wind» to «The Passion of the Christ*. Baltimore, MD : John Hopkins University Press.
- Long, G. (2007). *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology.
- Markstein, D. (1970). The Merchant of Venice meets The Shiek of Arabi. *Toonopedia, CAPA-alpha*, (71).
- McKee, R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York : HarperCollins Publishers.
- Noakes, T. (2007). Peter Greenaway «Cinema is dead. All the really interesting visual artists are now on the web», a memorable encounter with the art house provocateur. *Medium*. Retrieved from: <https://medium.com/tim-noakes/peter-greenaway-80240e8d7f7f>
- Pfefferman, R. (2013). *Strategic Reinvention in Popular Culture: The Encore Impulse*. Hampshire : Palgrave Macmillan.
- Rusakov, S. (2017). The Ukrainian Dimension of Mass Culture: Philosophy and Culture Studies Analysis. *Studia Warminskie*, (54), 117–129.
- Tuten, T. L. (2008). *Advertising 2.0: Social Media Marketing in a Web 2.0 World*. Westport : Praeger Publishers.
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Wolf, M. J. (2012). *P. Building Imaginary Worlds: The Theory and History of SubCreation*. New York : Routledge.
DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203096994>