ДМИТРИЙ МАНОХИН

manokhin@bsu.edu.ru

«ОЛДБОЙ»: СЕМИОЗИС НЕОБАРОЧНОГО РИМЕЙКА

В работе «Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна» У. Эко (Eco 1994) вслед за своими итальянскими коллегами использует термин «необарокко». Этот термин появляется в контексте рассуждения о постмодернистском решении проблемы соотношения новизны и порядка в структуре эстетического сообщения. Модернистская теория ассоциирует эстетический семиозис с нарушением кода, которое провоцирует интерпретатора на смещение акцента с «содержания» сообщения на его «форму». Эстетическая ценность заключается в новизне/оригинальности кода, установить которую способен лишь рефлексирующий интерпретатор, представленный в виде идеального «читателя», конгениального отправителю сообщения. Постмодернистская концепция строится на осмыслении опыта массовой культуры, для которой ценность представляет опора новых сообщений на установленные схемы/коды. Эти схемы, тем не менее, допускают заполнение переменных и рекомбинацию знаков (Кожемякин, Манохин 2013), реализуя гедонистическую и развлекательную функции семиозиса. Постмодернистская рефлексия такой ситуации приводит к общеизвестной эстетике, имеющей направленность имманентной «критики» по отношению к феномену массовой культуры.

Постепенно в контексте постмодернистской эстетики формируется феномен «необарокко», понимаемый как теоретически осмысленный формальный принцип вариативности, утверждённый в качестве эстетической ценности сообщения. Этот принцип, связанный с принципом интертекстуальности, переносится и в сферу массовой культуры, что позволяет говорить о некой эпохе «необарокко». В связи с этим тот же У. Эко выражает некоторые опасения. Ведь для модерна и «начальной» стадии постмодерна было типичным разделение на «наивного» (неподготовленного) и «критического» (рефлексирующего) интерпретаторов. Разница состояла лишь в том, что, если в случае модернистского семиозиса «наивный» интерпретатор оказывался в ситуации аннигиляции коммуникативного акта, то в постмодернистском семиозисе он участвовал в коммуникации на уровне первичных коннотаций. Культурная эпоха подразумевает формирование тотального «критического»

интерпретатора, готового оценить вариации на заданную тему. В противном случае дифференциация интерпретаторов сохраняется, но различение сообщений по типу «критическое»/«массовое» оказывается затруднительным в силу того, что принцип «необарокко» может быть эксплицирован в современной массовой культуре.

В контексте ситуации «необарокко» представляет интерес такой феномен киносемиозиса массовой культуры (Манохин 2013), как римейк. В своей «классической» форме римейк изначально ориентирован на «переделку» существовавшего ранее фильма, который, в свою очередь, опирается на жанровый лексикод. Интерпретация исходного фильма, порождающая возможность дополнительных коннотаций, может быть связана с исторической дистанцией. В этом случае речь, как правило, идёт об адаптации к историческому периоду в кино, что выражается в смене актёрской «иконографии», декоративного кода, кинематографического кода, монтажных форм (особенно, темпоритма). Не менее существенной формой стимуляции новых интерпретант является адаптация фильма одной национальной кинематографии к другой. Здесь вновь работают отмеченные ранее коды, но ещё большую важность приобретают идеологические/культурные коды (в которые «встроены» и специфические формы киносемиозиса). Но при ориентации на структуру исходного фильма и стремлении «адаптировать» его к национально-историческому контексту нетипичным оказывается «соглашение» о наличии эксплицитных отсылок к структурным элементам/знакам фильма-оригинала с целью демонстрации их вариации в римейке. А ведь сама форма римейка подразумевает возможность построения парадигмы «необарочного» киносемиозиса, в котором для того, чтобы участвовать в «критической» рецепции, надо лишь посмотреть фильм-оригинал и быть готовым к поиску вариаций. В современном кино ситуация постепенно меняется: снимаются римейки, семиотическая структура которых позволяет эксплицировать условия «необарочной» интерпретации фильма.

Самым «свежим» примером этого является фильм американского режиссёра Спайка Ли «Олдбой» - римейк одноимённого корейского фильма Чхан Ук Пака, который, в свою очередь, в качестве источников апеллирует к роману А. Дюма «Граф Монте-Кристо» и манге Цутии Гарона «Воспоминания об убийстве», не говоря обо всех интертекстуальных отсылках, в том числе, и к американскому кино. В дальнейшем, в анализе не будет задействован такой сложный контекст. Условно будем считать, что «критический» интерпретатор работает только с вариациями «С. Ли» (интенциональный/авторский аспект также не актуализируется), а корейский фильм выступает в качестве автономной семиотической основы. «Наивный» же интерпретатор не рассматривается. Им в

данном смоделированном случае является зритель, не знакомый с корейским оригиналом. Для «наивного» интерпретатора фильм С. Ли – это жанровое кино (триллер/детектив) с соответствующим горизонтом ожиданий. Также необходимо понимать, что в фильме С. Ли присутствуют «вариации», связанные со стандартной схемой римейка: изменение внешности актёров и их манеры игры, декоративной атрибутики, жанрового лексикода (фильм вполне соответствует канонам американского триллера, идущим ещё от Хичкока, остроумная апелляция к которому присутствует в построении кадра в сцене кражи альбома). Это дополняется наличием стилистического кода самого С. Ли (прежде всего, цветовой гаммой, сложным динамическим кадрированием, «музыкальным» ритмом монтажа). Но все стандартные интерпретации изменяют своё значение в контексте эксплицитной игры с корейским фильмом.

Прагматика фильма построена следующим образом: в различных кодах и на различных уровнях киносемиозиса в фильме присутствует компонент или синтаксическая конструкция корейского оригинала. Компонент (элемент знаковой структуры) ставится в другой контекст, что меняет его семантику; синтаксическая конструкция преобразуется, что приводит к вариации свадисигнума (умозаключения) интерпретатора. Приведём несколько репрезентативных примеров. В корейском фильме главный герой желает подарить своей дочери игрушку – крылья ангела. В американском варианте подарок - игрушечная утка. Но речь идёт не просто о замене знака декоративного кода. Персонаж американского фильма покупает игрушку у продавщицы азиатской внешности, на которой надеты крылья ангела: этот атрибут С. Ли «оставляет» корейскому оригиналу. Тот же «трюк» повторяется и по отношению к другому элементу декоративного кода оригинала – молотку. Он остаётся в сцене «сражения», но заменяется ножом в эпизоде пытки. В сцене «сражения» оригинальный вариант построения кадра представляет собой однокадровый параллельный трэвеллинг с сохранением широкоэкранной панорамы дальнего плана с множеством фигур. В американском варианте также наблюдается однокадровое построение, но в данном случае акцент делается на траекторную съёмку, позволяющую изменять ракурсы и переходить с одного участка пространства (этажа) на другой участок (этаж).

Позволим себе отойти от заявленной в начале анализа схемы и обратиться к внекинематографическим контекстам. Это «нарушение» связано с тем, что здесь наблюдается интересный случай совмещения стандартной схемы римейка с формальным принципом вариативности. Дело в том, что корейский фильм в этом эпизоде апеллирует к структуре изображения «классической» видеоигры – «однокадровое»/одноуровневое перемещение персонажа игры в профиль к зрителю. Современные видеоигры в подобных эпизодах используют

многоуровневое построение со сменой локаций и имитацией кинематографической траекторной съёмки. Соответственно, американский фильм использует апелляцию к данной структуре, что, в принципе, можно связать с «усовершенствованием» и адаптацией к современным реалиям в сфере аудиовизуальной коммуникации. Но проблема заключается в том, что, если зритель не знает корейский фильм с его коннотацией кода видеоигр, то нет смысла в такой адаптации, которая оказывается источником формирования вариации синтаксиса плана-эпизода. На уровне монтажа вновь наблюдается эксплицитное преобразование исходного сообщения. В фильме Чхан Ук Пака в эпизоде заточения присутствует длинный кадр, с низкой точки изображающий главного героя, высунувшего голову и руку в окошко камеры, находящееся у самого пола. С. Ли воспроизводит структуру кадра с детальной точностью, но тут же «разбивает» безмонтажное построение, сохраняя при этом точку съёмки, что моделирует иной темпоритм и создаёт возможность альтернативной пространственной интерпретации.

Но основная проблема в построении вариации возникает при переходе к нарративному монтажу. В корейском оригинале используется эллиптическая конструкция, свойственная детективу/триллеру. Главный герой оказывается похищенным и заточённым в квартире-камере на пятнадцать лет. В камере он узнаёт о жестоком убийстве своей жены, в котором обвиняют самого героя. Остаётся «сиротой» его дочь. Герой начинает тренироваться и планирует побег. Затем его неожиданно выпускают, и он, жаждущий мести, пытается выяснить, кто и почему поступил с ним таким образом. В ходе повествования герой знакомится с молодой девушкой и во время поглощения «живой еды» (акцент на этой детали будет ясен в дальнейшем) падает в обморок. Девушка отвозит его к себе домой и затем присоединяется к герою в поисках истины, которые сопровождаются периодическим встречами героя с противником, уничтожить которого он не может по множеству причин, но получает обещание в случае разгадки (кто? и почему?) созерцать самоубийство противника. Между героем и девушкой возникает любовная связь. Наконец, двигаясь от знака к знаку, он выясняет (вместе с жаждущим истины зрителем) причину: «злодеем» является человек, учившийся с ним. У этого человека была любовная связь со своей сестрой. Узнав об этой связи и рассказав о ней, герой спровоцировал самоубийство сестры «злодея». Теперь и сам «злодей» (который оказывается и не таким уж злодеем, а герой – не таким уж и героем) обязан совершить самоубийство.

Но проблема состоит в том, что герой не задавался вопросом о том, для чего его выпустили (в самом фильме нарративная структура эксплицитно оговаривается «антигероем», что выражает специфическую иронию корейского

режиссёра). В этот момент зрителю и герою открывают шокирующую правду: девушка главного героя – это его дочь («вариация» прошлого события). Знакомство с ней произошло вследствие гипноза, апелляция к которому приводит к финалу повествования, где герой остаётся с возлюбленной/дочерью, подвергнув себя гипнотическому внушению, приводящему к забвению прошлого. Естественно, что такой нарративный ход подстановок функций персонажей и заполнения эллиптической структуры оказывается проблематичным для римейка. Тем более, что фильм с самого начала заявлен как эксплицитная вариация. В американском варианте в эпизоде заточения зрителю (вместе с главным героем) по телевидению транслируют изображение его дочери, участвующей в телешоу. Изображения смонтированы таким образом, чтобы продемонстрировать этапы взросления вплоть до «выхода» героя из камеры. Точно так же «смонтированы» изображения в альбоме, который в момент истины смотрит герой корейского фильма. Изображение лица дочери перенесено из «конца» в «начало» фильма, что провоцирует интерпретанту типа «американское жанровое кино». Иными словами, зрителя ожидает триллер, в котором не будет инцеста, а персонаж будет искать злодея, который возьмёт в заложники его дочь и т. п. Так и происходит. Более того, С. Ли усиливает эксплицитную вариацию, обращаясь к эпизоду с «живой едой». Её наличие имплицирует дальнейшую нарративную структуру. Но персонаж американского фильма созерцает «живую еду» в аквариуме как в отдельном кадре и не участвует в данной сцене. Импликация нарушена. В дальнейшем, вариации множатся, хотя история о молодой девушке, лишённой амбивалентной функции, присутствует, что провоцирует амбивалентную интерпретацию «критического» интерпретатора. В эпизоде разгадки (не только того, кто, почему и для чего заточил и выпустил героя, но и того, что взамен предложит американский вариант) зрителю демонстрируют, что телешоу с дочерью героя были фикцией (как фикцией была и конструкция, провоцирующая на интерпретанту «она не его дочь»), и молодая девушка, с которой персонаж вступил в любовную связь, всё-таки является его дочерью. Таким образом, вводят в заблуждение и «наивного», и «критического» зрителей. Только последнего – в двойном размере. Получается, что вариацией оказывается не столько содержание нарратива, сколько способ вводить в заблуждение и строить нарратив. Чтобы закрепить вариацию американский фильм вновь обращается к структуре повествования: в прошлом любовная связь была не между братом и сестрой, а между отцом и дочерью. Следствие разглашения тайны героем – убийство и самоубийство. С одной стороны, это порождает откровенно гротескную ситуацию, с другой, - зеркальная структура в эпизоде раскрытия тайны изменяет мотивацию «антигероя» (и делает его не

таким уж и злодеем, но в ином, нежели в корейском фильме, контексте). Финал фильма закрепляет вариацию корейского оригинала: герой добровольно помещает себя в заточение, развивая зеркальную структуру предыдущего эпизода.

При этом в «Олдбое» С. Ли налицо традиционная коммерческая схема римейка. Можно выразить подозрение, что необарочная техника является результатом интерпретации, полученной при условии знакомства реципиента с концептом «необарокко». Семиотика сама создаёт конструкты и подводит под них объекты интерпретации. Сохраняя возможность семиотической «иллюзии» (скорее, «конструктивизма»), всё же стоит указать на отмеченные ранее эксплицитные формы обращения к зрителю, заключающие с ним соглашение об условиях игры. В контексте таких конструкций другие сегменты киносемиозиса «Олдбоя» также могут быть прочитаны в данном ключе. Не совсем ясно, освободится ли место в «партии», о которой говорит У. Эко, только для семиолога-постструктуралиста или для всех, кто участвует в актах коммуникации в контексте современной культуры. Даже в последнем случае непонятно, что ждёт современную культуру – эпоха необарокко с её утопией коммуникативного сообщества или деление на «наивных» и «критических» коммуникантов. Тем не менее, концептуальный аппарат современной семиотики позволяет интерпретировать и диагностировать формы семиозиса, тенденциозные для современной коммуникации. Что касается римейков, то «Олдбой» - самый простой и иллюстративный пример необарочной формы киносемиозиса. Более сложными формами, при анализе которых стоит учитывать интерпретацию «Олдбоя» С. Ли, являются авторимейки («Опасный Бангкок» О. Пэна и Д. Пэна), «псевдоримейки» («Бесславные ублюдки», «Джанго Освобождённый» К. Тарантино), авторимейки «псевдоримейков» («Подставное тело» Б. Де Пальмы), «метаримейки» («Пять препятствий» Л. фон Триера и Й. Лета). К анализу таких римейков и стоит обратиться в будущем с целью установления градуированной шкалы сложности семиотической структуры в киносемиозисе «эпохи» необарокко.

Список литературы:

Eco, U. Innovation et repetition: entre esthetique modeme et postmodeme // Reseaux, n. 68 CNET, 1994

Манохин, Д. К. Киносемиозис в массовой культуре // Современный дискурс-анализ (электронное издание). – 2013. - № 7. – С. 12-15. / Режим доступа: discourseanalysis.org/ada7/st.50.htm/

Кожемякин, Е. А., *Манохин*, Д. К. Семиотические аспекты массовой культуры // Культура и текст: электр. науч. жур. – Барнаул, 2013. - № 1 (14). – С. 115-131.