

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШЕВЧЕНКО НАТАЛІЯ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 130.2:[008-021.388:791-25]:[7.038.6+7.035.93"20"](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕМЕЙК ЯК КРОС-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН:
ПОСТМОДЕРНІЗМ, ТРАНСКУЛЬТУРА, НЕОМОДЕРН**

034 – Культурологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з культурології.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Шевченко Н. В.

Науковий керівник: **Русаков Сергій Сергійович**, кандидат філософських наук, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Шевченко Н. В. Ремейк як крос-культурний феномен: постмодернізм, транскультура, неомодерн. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). – Міністерство освіти і науки України, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Київ, 2025.

Дисертаційне дослідження присвячене онтології ремейку в культурі та в художній культурі зокрема. Вперше в проблемному полі української культурології розкрито та досліджено сутність феномену «ремейк», виділено його онтологічну функцію як еволюційного та ціннісно-сислового механізму культури. Досліджено теоретичні розробки західного кінознавства, літературознавства, культурології та *memory studies*, а також вітчизняного музикознавства і культурології, що стосуються проблематики ремейку, трансформації, адаптації, переробки тощо; проаналізовано твори вітчизняних та зарубіжних митців, в яких обґрунтовується використання ремейку як способу створення нових художніх творів на основі трансформації попереднього творчого матеріалу.

Об'єктом дослідження є феномен крос-культурності в онтології культури.

Предметом дослідження є ремейк у сукупній повноті його вимірів: як явище та процес, жанр та мистецька стратегія.

З'ясовано, що в українській культурологічній думці дослідження ремейку як жанру та як трансформаційного процесу не проводилось, а ремейк згадується як поняття лише в спеціалізованих словниках. В межах західного напряму культурологічної думки ремейк глибоко досліджується переважно в кінознавчій сфері, де він розглядається як органічний компонент процесу

кіновиробництва та як жанрова форма, що адаптує літературні сюжети або розвиває наративні структури за встановленими кліше.

В літературознавстві ремейк переважно трактується через поняття адаптації та рецепції, що зосереджують в собі ознаки постмодерністського стану культури, коли усі системи взаємодіють у нескінченному процесі самореференції.

В образотворчому мистецтві та музиці простежується брак досліджень, з аналізу трансформативних процесів, враховуючи напрацювання в літературі та кінематографі. Загалом, не створено понятійний апарат, здатний повністю розкрити сутність ремейку як рушія трансформаційних процесів художньої культури в цілому.

Встановлено, що зарубіжні дослідження з проблематики ремейку в кінознавстві тривають з 1970-х рр. (М. Драксман, Т. Лейч, Л. Маздон, У. Еко, А. Зангер, К. Веревіс та інші) й актуалізуються у зв'язку з впливом глобалізаційних процесів на мистецтво, динамікою інноваційних зрушень, посиленням культурного обміну, співтворчістю митців з технологіями штучного інтелекту тощо. М. Драксман, Т. Лейч та К. Веревіс схожі в тлумаченні ремейку як складної культурної і виробничої практики в процесі кіновиробництва, що відображає актуальні суспільні цінності та норми. Серед причин, які спонукають митців створювати ремейки, науковці відмічають технологічний прогрес, уподобання аудиторії та галузеві тенденції.

Ізраїльська науковиця А. Зангер досліджує взаємодію ремейку із колективною пам'яттю та культурними архетипами, що дозволяє класичним історіям залишатись актуальними та розвиватись з часом. Вона наголошує на символічних ланцюжках, які пов'язують ремейки з вихідними творами та відображають актуальні образи нашої епохи. Відмічаючи удавану надлишковість ремейку, А. Зангер доводить його взаємодію з колективною пам'яттю задля переосмислення та реконтекстуалізації наративів, що робить їх актуальними та оновлює для сучасної аудиторії.

Австралійський кінознавець К. Вевіс присвятив декілька монографій дослідженню кіноремейків, які загалом вважає складними індустріальними практиками з інтертекстуальним підґрунтям, а при використанні інокультурної історії – розглядає як транснаціональні адаптації.

Британська дослідниця Л. Маздон наголошує на важливості взаємодії різних культурних посередників, які беруть участь у життєвому циклі виробництва ремейку за створення транснаціональних оповідань. В межах концепції транскультури, вона обстоює власну теорію «іноземізації», за якої нівелюються домінантні цінності приймаючої культури, що сприяє розкриттю локальних нюансів вихідної історії та встановленню семантичної відповідності з приймаючою культурою.

В літературознавстві ремейку приділено увагу в роботах Л. Гатчеон та Ф. Джеймісона, які відмічають його зростаючий потенціал в якості мистецької стратегії в парадигмі постмодерністського стилю мислення. Л. Гатчеон відмічає, що ремейк споріднений до пародії, яка постає в літературі формою сучасної саморефлексії міжхудожнього дискурсу. Вона вважає, що ремейк та пародія є взаємопроникними поняттями, спорідненість яких базується на здатності конструювати текст, змінювати функцію тексту та трансконтекстуалізувати текст. Ф. Джеймісон розглядає ремейк як своєрідний результат процесу розширення простору культури під впливом пізнього капіталізму, коли жанри, стилі та коди минулого стають підставою для комерціалізації.

В дисертації представлено результати дослідження ремейку як крос-культурного феномену в контексті діалектики культури.

За допомогою застосування загальнонаукових і спеціальних методів дослідження виявлено сутність поняття «ремейк», обґрунтовано наявність ремейку як трансформаційного процесу, що побутував протягом історичного розвитку художньої культури та як крос-культурного феномену. Водночас, проведені дослідження дозволили розглянути та узагальнити ремейк як творчу стратегію, яка сприяє розвитку й оновленню класичних історій, актуалізувати

питання багатовимірності та неоднозначності цього поняття. В дослідженні аргументовано, що механізм створення ремейків органічно пов'язаний з процесами наслідування та імітації, які виступають не лише як творчі методи формування нового, але й як фундаментальні чинники соціокультурного розвитку суспільства (Г. Тард).

Виявлено роль ремейку як варіативної стратегії в збереженні культурної спадщини, її актуалізації та оновленні, що підтверджується багаточисельними художніми артефактами, які посилаються на вихідні твори.

Обґрунтовано основне коло понятійно-категорійного апарату дослідження, що формується з понять «повторності», «циклічності» та «зворотності», з боку динаміки культури – з понять «наслідування» та «присвоєння».

Ремейк трактується як багатогранний феномен, що поєднує в собі жанрову приналежність та функцію трансформативної мистецької стратегії. Він виступає універсальним механізмом творчого оновлення, базуючись на переосмисленні та інтеграції попереднього матеріалу. В трансформативному процесі ремейк об'єднує широкий перелік підходів до роботи з художнім змістом, створюючи нові форми і концепти, які відображають актуальний культурний дискурс.

Доведено, що взаємодія з віртуальними технологіями підносить ремейк як творчий підхід в XXI ст. до провідної стратегії у створенні нового, за якої будь-який індивід може стати інтерпретатором, продовжувачем та власне, автором переробки.

Визначено, що трансформативні особливості ремейку як явища та процесу укорінюються в міфі, та надають можливість його широкого тлумачення і пошуку його репрезентації в різних художніх системах, що підтверджується розвідками дослідників культури про побутування в художній практиці минулих епох перетворюючих жанрів та практик, які були широко представлені в мистецтві з часів Античності (М. Еліаде, У. Еко).

В живописі становлення імітаційних стратегій як наслідування зразку, відбувається в межах естетичних систем мімезису та канону. Міметичний підхід наслідування природі та нефігуративному ейдичному Першообразу стає основним методом репрезентації класичного мистецтва, поряд з яким розвивається позахудожня система канону, що визначає сталу незмінну традицію, яка постає в образотворчому мистецтві як певний незмінний зразок для наслідування. Поступово проявляється розрізнення в образотворчій репрезентації: від специфічної нерозрізненості в іконічному живописі, через різноманітність між божественними фігурами та людьми до неспецифічного індивідуалізованого розрізнення між фігурами в період пізнього Відродження та бароко. З ХІХ ст. формується нова рефлексія, що проявляється в суб'єктивізації творчості, поширенні омажів та серій, де художні акти здійснюються з тривалими паузами, які забезпечують фіксацію стилістичних та темпоральних розрізень. Практика підробки поширюється з ХVІ ст. ґрунтуючись на імітації стилю, манери письма та образів видатних митців.

В літературі рецептивна естетика близька трансформаційній природі ремейку. Естетична рецепція в мистецтві формується в межах феноменології (Е. Гуссерль, Р. Інгарден) та герменевтики (Г.-Р. Яусс, В. Ізер, Г.-Г. Гадамер). В літературі Постмодернізму процеси реконструкції та деконструкції текстів постають діалектичною взаємодією в межах постлітературних жанрових експериментів (Ж. Дельоз).

В музиці трансформативний підхід пов'язаний з двома напрямками: композиторським, за якого обґрунтовується пов'язаність музичної творчості з варіативністю музичного матеріалу, та виконавським, важливою складовою якого постає музична інтерпретація, яку український музикознавець В. Москаленко пропонує поділяти на вісім типів, а саме: виконавську, музичне перекладення, редакторську, режисерську, слухацьку, технологічну, музикознавчу та композиторську.

ХХ століття стало періодом глибоких трансформацій, що вплинули на світогляд та культурну парадигму людства. Серед глобальних змін постали

прискорена урбанізація, технологічний прогрес, що змінили спосіб життя індивідів; глобальні війни, революційні зрушення та соціальні зміни, які вплинули на формування нових політичних систем; індустріалізація, наукові відкриття, що трансформували життєвий досвід людства; виникнення віртуального простору, цифрової культури тощо.

Основними прикметами постмодерністського мислення стають еkleктичність, іронія та гра, деконструкція, інтертекстуальність, розмивання меж між елітарною та популярною культурою. Транскультура проявляється як синтез концептуальних основ і практичних ідей, що формують нові культурні ідентичності та простори творчості через гібридизацію різних культурних традицій, стилів і технік, культурну адаптацію та культурний діалог, що виводять мистецтво за межі національних і культурних кордонів, створюючи нові форми вираження і взаємодії.

Неомодерн, що формується на межі ХХ та ХХІ ст., знаходиться в стадії становлення і відзначається вдосконаленням принципів модернізму, поверненням до структурованості, глибини та експериментальності з урахуванням досягнень сучасних технологій і глобального культурного контексту.

У ході дослідження акцентовано увагу на двоїстому трактуванні поняття «ремейк» – як явища (жанру) та як процесу (творчого підходу). В різних видах мистецтва визначено та обґрунтовано певний перелік жанрів і прийомів, які засновані на трансформативному підході:

- в живописі: омаж, серія, копія, автокопія; репродукція;
- в літературі: пародія, травестія, пастіш, палімпсест, історіографічна метапроза; переписування, продовження та завершення романів попередників, літературний переклад або перекладацька адаптація; новелізація кінофільмів;
- в мережевій літературі: мешап, фанфікшн;
- в академічній музиці: обробка, транскрипція, аранжування, оркестровка, наслідування, омаж, твір у стилі певного композитора, варіації, парафраз, фантазія на тему, попури; інтерпретація;

- в популярній музиці: триб'ют, кавер, ремастер, ремікс, меш-ап;
- в кінематографі: власне ремейк як жанр, сиквел, приквел, інтерквел, мідквел, триквел, квадриквел, спін-оф, омаж; екранізація літературних творів; медіафраншиза.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження:

Вперше:

- визначено ремейк як ціннісно-смысловий механізм еволюції культури, розглянуто витoki його формування та художньо-естетичні системи, в межах яких він формується. Філософські і художні напрями ХХ століття посилюють його значення як культурного феномену, який з переосмислення традицій та художнього експерименту стає способом культурної еволюції дискурсивного середовища;
- аргументовано, що ремейк постає інструментом культурної пам'яті, який впливає на спосіб збереження та передачі її форм;
- виділено наступні риси ремейку, серед яких: повторюваність, циклічність, зворотність; та типи ремейку – наслідування і присвоєння;
- створено класифікацію жанрів в галузі кінематографу, живописі, музики та літератури, що початково містять ремейк як формотворчу структуру;
- оновлено лист присвоєних українських музичних та літературних творів до інших культур, зокрема, російської, перероблених в іншомовні художні твори;
- спираючись на концепцію соціальної взаємодії через наслідування французького філософа й соціолога Г. Тарда, аргументовано, що ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації побутує в культурі як об'єктивно притаманна людській діяльності форма наслідування і повторення;
- розвиваючи ідею італійського філософа, медієвіста, семіотика, письменника і літературного критика У. Еко про наявність ремейків у мистецтві загалом з періоду Античності, обґрунтовано, що ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації є універсальним художнім методом

творення нового, що реалізується в різних галузях мистецтва, насамперед, в живописі, в літературі, в музиці та в кінематографі.

Теоретичне та практичне значення результатів дослідження.

Теоретична і практична значущість дослідження визначається актуальністю, новизною та цілісністю наукового дослідження ремейку як крос-культурного феномену. Теоретичне значення проявляється у концептуалізації крос-культурності феномену ремейку, який постає поєднанням онтологічно притаманних індивіду процесів наслідування та повторення (відтворення), що сприяють збереженню і трансформації культурної спадщини і культурної пам'яті через процеси адаптації, переосмислення та інтеграції традиційних форм у нові соціокультурні контексти. Практична значущість дослідження полягає у визначенні механізмів впливу ремейку на формування сучасного культурного дискурсу, медіапростору та стратегій креативної інтерпретації, що відкриває можливості для подальшого аналізу його ролі у динаміці культурних змін.

Висновки, отримані в процесі дослідження ремейку як крос-культурного феномену, можуть бути використані для подальших міждисциплінарних досліджень з культурології, мистецтвознавства, медіадосліджень та філософії мистецтва; включені до навчальних програм з культурології, філософської антропології, естетики, філософії культури та мистецтвознавства.

Матеріали дисертації є підґрунтям для майбутнього системного вивчення феномену ремейку як універсального процесу, що впливає на динаміку культури.

Ключові слова: ремейк, кінематограф, трансформація, динаміка культури, постмодернізм, транскультура, неомодерн, мистецтво, цифрова культура.

ABSTRACT

Shevchenko N. V. A Remake as a Cross-Cultural Phenomenon: Postmodernism, transculture, neomodern – Qualifying work on the rights of a manuscript.

The dissertation for obtaining the academic degree of Doctor of Philosophy on a specialty 034 – “Cultural Studies.” – Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University, Kyiv, 2025.

The dissertation study is devoted to the ontology of remake in culture and in artistic culture in particular. For the first time in the problematic field of Ukrainian cultural studies, the essence of the phenomenon of ‘Remake’ is revealed and studied, its ontological function as an evolutionary and value-semantic mechanism of culture is highlighted.

Theoretical developments of Western film studies, literary studies, cultural studies and memory studies, as well as national musicology and cultural studies related to the issues of remake, transformation, adaptation, processing, etc. are studied; works by national and foreign artists are analysed, which substantiate the use of remake as a way of creating new works of art based on the transformation of previous creative material. It has been found that in Ukrainian cultural thought, there has been no study of remake as a genre and as a transformational process, and remake is mentioned as a concept only in specialised dictionaries. In the Western trend of cultural studies, remake is studied in depth mainly in the field of cinema studies, where it is seen as an organic component of the film production process and a genre form that adapts literary plots or develops narrative structures based on established clichés.

In literary studies, remake is mainly interpreted through the concept of adaptation, which concentrates the signs of the postmodern state of culture, when all systems interact in an endless process of self-reference.

In the visual arts and music, there is a lack of research on the analysis of transformative processes, taking into account the developments in literature and

cinema. In general, there is no conceptual apparatus capable of fully revealing the essence of remake as a driver of transformational processes in artistic culture in general.

It has been established that foreign research on remakes in film studies has been going on since the 1970s (M. Druxman, T. Leitch, L. Mazdon, U. Eco, A. Zanger, C. Verevis, and others) and is becoming more relevant due to the impact of globalisation processes on art, the dynamics of innovation, increased cultural exchange, artists' collaboration with artificial intelligence technologies, etc. M. Druxman, T. Leitch, and C. Verevis are similar in their interpretation of remake as a complex cultural and production practice in the process of creating a film that reflects current social values and norms. Among the reasons that encourage artists to create remakes, scholars note technological progress, audience preferences, and industry trends.

Israeli scholar A. Zanger explores the interaction of remakes with collective memory and cultural archetypes, which allows classic stories to remain relevant and evolve over time. She emphasizes the symbolic chains that link remakes to the original works and reflect the current images of our era. Noting the seeming redundancy of remakes, A. Zanger argues that they interact with collective memory to rethink and recontextualise narratives, making them relevant and renewed for contemporary audiences.

Australian film scholar C. Verevis has devoted several monographs to the study of film remakes, which he generally considers to be complex industrial practices with intertextual underpinnings, and when using a foreign cultural story, he views as transnational adaptations.

The British researcher L. Mazdon emphasises the importance of interaction between different cultural intermediaries involved in the life cycle of remake production in order to create transnational narratives. Within the concept of transculturation, she advocates her own theory of 'foreignisation', which obscures the dominant values of the host culture, thus contributing to the discovery of local

nuances of the original story and establishing semantic correspondence with the host culture.

In literary studies, remake is paid attention to in the works of L. Hutcheon and F. Jameson, who note its growing potential as an artistic strategy in the paradigm of the postmodern style of thinking. L. Hutcheon notes that the remake is related to parody, which appears in literature as a form of contemporary self-reflection of inter-artistic discourse. She believes that remake and parody are interpenetrating concepts, whose affinity is based on the ability to construct a text, change the function of a text, and transcontextualise a text. F. Jameson considers the remake as a kind of result of the process of expanding the cultural space under the influence of late capitalism, when genres, styles and codes of the past become the basis for commercialisation.

The thesis presents the results of a study of remake as a cross-cultural phenomenon in the context of the dialectic of culture.

By using general scientific and special research methods, the essence of the concept of 'remake' is revealed, the existence of remake as a transformational process at the stages of historical development of artistic culture and as a cross-cultural phenomenon is substantiated. At the same time, the research made it possible to consider and generalise the remake as a creative strategy that contributes to the development and updating of classical stories, to actualise the issue of the multidimensionality and ambiguity of this concept. The study argues that the mechanism of creating remakes is organically linked to the processes of imitation and emulation, which are not only creative methods of forming the new, but also fundamental factors of socio-cultural development of society (G. Tarde).

The role of remake as a variable strategy in the preservation of cultural heritage, its actualisation and renewal is revealed, which is confirmed by numerous artistic artefacts that refer to the original works.

The author substantiates the main range of conceptual and categorical apparatus of the study, which is formed from the concepts of 'repetition', 'cyclicity'

and ‘reversibility’, and from the cultural dynamics side – from the concepts of ‘imitation’ and ‘appropriation’.

The remake is interpreted as a multifaceted phenomenon that combines genre affiliation and the function of a transformative artistic strategy. It acts as a universal mechanism of creative renewal based on the rethinking and integration of previous material. In the transformative process, the remake combines a wide range of approaches to working with artistic content, creating new forms and concepts that reflect the current cultural discourse.

It is proved that interaction with virtual technologies elevates remake as a creative approach in the twenty-first century to a leading strategy in creating the new, in which any individual can become an interpreter, a successor and, in fact, the author of the remake.

It has been determined that the transformative features of remake as a phenomenon and process are rooted in myth, and provide an opportunity for its broad interpretation and search for its models in various artistic systems, which is confirmed by the research of cultural researchers on the existence of transformative genres and practices in the artistic practice of past eras, which have been widely represented in art since Antiquity (M. Eliade, U. Eco).

In painting, the formation of imitation strategies as imitation of a model occurs within the aesthetic systems of mimesis and canon. The mimetic approach of imitation of nature and the non-figurative eidetic Primordial Image becomes the main method of representation of classical art, along with which the extra-artistic system of the canon develops, which defines a stable and unchanging tradition that appears in the visual arts as a certain unchanging model for imitation. Gradually, a distinction in pictorial representation emerges: from a specific indistinguishability in iconic painting, through the variety between divine figures and people, to a nonspecific individualised distinction between figures in the late Renaissance and Baroque periods. From the nineteenth century onwards, a new reflection was formed, manifested in the subjectification of creativity, the spread of hommages and series, where artistic acts are performed with long pauses that ensure the fixation of

stylistic and temporal distinctions. The practice of forgery has been spreading since the sixteenth century, based on the imitation of the style, manner of writing and images of prominent artists.

In the literature, receptive aesthetics is close to the transformative nature of remake. Aesthetic reception in art is formed within the framework of phenomenology (E. Husserl, R. Ingarden) and hermeneutics (H.-R. Jauss, W. Iser, H.-G. Gadamer). In the literature of Postmodernism, the processes of reconstruction and deconstruction of texts appear as a dialectical interaction within the framework of postliterary genre experiments (G. Deleuze).

In music, the transformative approach is associated with two directions: the composer's, which substantiates the connection of musical creativity with the variability of musical material, and the performer's, an important component of which is the musical interpretation, which Ukrainian musicologist V. Moskalenko proposes to divide into eight types, namely: performer's, musical interpretation, editorial, directorial, listener's, technological, musicological and composer's.

The twentieth century was a period of profound transformations that affected the worldview and cultural paradigm of mankind. The global changes included accelerated urbanisation and technological progress that changed the way of life of mankind; global wars, revolutionary shifts and social changes that influenced the formation of new political systems; industrialisation, scientific discoveries that transformed the life experience of mankind; the emergence of virtual space, digital culture, etc.

The main features of postmodern thinking are eclecticism, irony and play, deconstruction, intertextuality, and the diffusion of the elite and popular in art. Transculture manifests itself as a synthesis of conceptual foundations and practical ideas that form new cultural identities and spaces of creativity through the hybridisation of different cultural traditions, styles and techniques, cultural adaptation and cultural dialogue, which take art beyond national and cultural boundaries, creating new forms of expression and interaction.

Neo-modernism, which is being formed at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, is in its infancy and is marked by the improvement of the principles of modernism, a return to structure, depth and experimentation, taking into account the achievements of modern technologies and the global cultural context.

The study focuses on the dual interpretation of the concept of 'remake' - as a phenomenon (genre) and as a process (creative approach). In different art forms, a certain list of genres and techniques based on the transformative approach is identified and substantiated:

- in painting: homage, series, copy, autocopy; reproduction;
- in literature: parody, travesty, pastiche, palimpsest, historiographical metaprose; rewriting, continuation and completion of novels by predecessors, literary translation or translation adaptation; novelisation of films;
- in online literature: mashup, fanfiction;
- in academic music: arrangement, transcription, arrangement, orchestration, imitation, homage, work in the style of a particular composer, variations, paraphrase, fantasy on a theme, medley; interpretation;
- in popular music: tribute, cover, remaster, remix, mash-up;
- in cinema: remake as a genre, sequel, prequel, interquel, midquel, threequel, quadruple-quel, spin-off, homage; adaptation of literary works; media franchise.

The scientific novelty of the research results:

For the first time:

- The remake is defined as a value and semantic mechanism of cultural evolution, the origins of its formation and the artistic and aesthetic systems within which it is formed are considered. The philosophical and artistic trends of the twentieth century reinforce its significance as a cultural phenomenon that, from rethinking traditions and artistic experimentation, becomes a way of cultural evolution of the discursive environment;
- it is argued that the remake becomes an instrument of cultural memory that affects the way of preserving and transmitting its forms;

- the following features of remake are highlighted, including: repetition, cyclicity, reversibility; and types of remake - imitation and appropriation;
- a classification of genres in the fields of cinema, painting, music and literature, which initially contain a remake as a formative structure, was created;
- updated the list of appropriations of Ukrainian musical and literary works to other cultures, in particular, Russian, remade into foreign language works of art;
- based on the concept of social interaction through imitation by the French philosopher and sociologist G. Tarde, it is argued that remake as a process of transformation, integration and reconfiguration exists in culture as a form of imitation and repetition objectively inherent in human activity;
- developing the idea of the Italian philosopher, media studies scholar, semiotician, writer and literary critic U. Eco about the presence of remakes in art in general since the period of Antiquity, it is proved that remake as a process of transformation, integration and reconfiguration is a universal artistic method of creating something new, which is implemented in various fields of art, primarily in painting, literature, music and cinema.

Theoretical and Practical Significance of the Research Results. The theoretical and practical significance of the research is determined by the relevance, novelty and integrity of the scientific study of remake as a cross-cultural phenomenon. The theoretical significance is manifested in the conceptualisation of the cross-cultural phenomenon of remake, which is a combination of ontologically inherent processes of imitation and repetition (reproduction) that contribute to the preservation and transformation of cultural heritage and cultural memory through the processes of adaptation, rethinking and integration of traditional forms into new socio-cultural contexts. The practical significance of the study lies in identifying the mechanisms of remake influence on the formation of contemporary cultural discourse, media space and creative interpretation strategies, which opens up opportunities for further analysis of its role in the dynamics of cultural change.

The conclusions drawn from the study of remake as a cross-cultural phenomenon can be used for further interdisciplinary research in cultural studies, art

history, media studies and philosophy of art; they can be included in the curricula of cultural studies, philosophical anthropology, aesthetics, philosophy of culture and art history.

The materials of the thesis are the basis for the future systematic study of the phenomenon of remake as a universal process that affects the dynamics of culture.

Key words: remake, cinema, transformation, cultural dynamics, postmodernism, transculture, neo-modernism, art, digital culture.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. **Шевченко Н. В.** Генезис ремейку в контексті культурологічної науки. *Культурологічний альманах: науковий журнал* 2023. №1. С. 225–231. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.30>
2. **Шевченко Н. В.** Ремейк казкових сюжетів як сучасний спосіб переосмислення морально-етичних цінностей та суспільних норм. *Культурологічний альманах: науковий журнал*. 2023. №3. С. 357–365. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.48>
3. **Шевченко Н. В.** Ремейк як провідний принцип рецептивної естетики. *Fine Art and Culture Studies: науковий журнал*. 2024. №1. С. 265–272. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-33>
4. **Шевченко Н. В.** Ремейк у цифрову епоху. Трансформація людини і особистості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. / наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т культурол. Нац. акад. мистецтв України. – Рівне: РДГУ. 2024. Вип. 49. С. 445–450. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.895>*

Наукові праці, які додатково відображають результати дисертації

5. Rusakov S. S., **Shevchenko N. V.** Remake in the environment of new media. *Cultural and Artistic Practices: World and Ukrainian Context* : scientific monograph. Riga, Latvija : Baltija Publishing. 2023. P. 468–484. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-21>

Опубліковані наукові праці апробаційного характеру

6. **Шевченко Н. В.** Ремейк як провідна стратегія рецепції в мережевій літературі. *Філософія та публічні комунікації: інформаційний простір сучасної культури : міждисциплінарний круглий стіл, приурочений пам'яті української журналістки, публіцистки, громадської діячки, головного редактора газети «Освіта», члена Національної спілки журналістів України Коноваленко Ольги Степанівни (27 жовтня 2023 року, Київ) /* Мін. осв. і науки України; УДУ ім. М. Драгоманова; Навч.-наук. ін-т філос. та осв. політики; Центр укр.-європ. наук. співроб-ва. С. 79-82.

7. **Шевченко Н. В.** Ремейк у кінематографі: актуальні тенденції початку XXI століття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : VII Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів (02 листопада 2023 року, Київ) /* М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. С. 29-30.

8. **Шевченко Н. В.** Повернення та пам'ять як складові феномену ремейку. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : V Міжнародна наукова конференція (15–16 листопада 2023 року, Київ) /* Нац. акад. мист. України; Інст. проблем суч. мист-ва НАМ України; Інст. культуролог. НАМ України; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський ун-т (Польща). С. 144-146.

9. **Шевченко Н. В.** Повернення та пам'ять – формотворчі аспекти ремейку як соціокультурного феномену. *Актуальний філософський дискурс: трансформаційні зміни в умовах війни : науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії (16 листопада 2023 року, Київ) /* Мін. осв. і науки України; УДУ ім. М. Драгоманова; Навч.-наук. ін-т філос. та осв. політики; Центр укр.-європ. наук. співроб-ва. С. 128-130.

10. **Шевченко Н. В.** Пост'югославські країни та Україна: досвід екзистенційного протистояння. *Interaction of the experience of post-Yugoslav and Ukrainian areas: cultural, linguistic, literary, artistic, historical, and journalistic aspects : International Scientific Conference and Winter School (February 23–24, 2024. Ljubljana, Slovenia) /* University of Ljubljana, State University “Uzhhorod

National University”, Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation, Dragomanov Ukrainian State University, Lesya Ukrainka Volyn National University, Odessa National A. V. Nezhdanova, Academy of Music Lviv, State University of Life Safety. С. 27-31. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-393-4-8>

11. **Шевченко Н. В.** Колективна пам'ять у пастці історичного ремейку. *Платон мені друг, але істина дорожча : II Міжнародна молодіжна конференція : теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук* (01 березня 2024 року, м. Чернівці). Мін. освіти і науки України; Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича; Філолог. ф-т; Наук. тов. студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених філолог. ф-ту; Рада мол. вчених ф-ту іноз. мов. С. 63-65.

12. **Шевченко Н. В.** Історичний ремейк як патерн трансгенераційної травми. *Topical issues of social science under martial law in Ukraine : International Scientific Conference* (March 27–28, 2024. Oradea, Romania) / Uzhhorod National University; University of Oradea. С. 161-165.

13. **Шевченко Н. В.** Ремейк як креативний чинник культури сталого розвитку. *Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс : Всеукраїнська Інтернет-конференція молодих учених, студентів, аспірантів* (30 березня 2024 року, Київ) / Міжнар. гум. ун-т; Волинський нац. ун-т ім. Л. Українки, УДУ ім. М. Драгоманова. С. 118-121.

14. **Шевченко Н. В.** Ремейк і природа творчого акту. *V Академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: філософія, наука та освіта : науково-практична конференція, присвячена 75-річниці від Дня народження професора Г. І. Волинки та 190-річниці Українського державного університету імені Михайла Драгоманова* (01 травня 2024 року, Київ) / Мін. осв. і науки України; УДУ ім. М. Драгоманова; Навч.-наук. ін-т філос. та осв. політики; Центр укр.-європ. наук. співроб.-ва. С. 131-135.

15. **Шевченко Н. В.** Захист та збереження нерухомих об'єктів культурної спадщини в реаліях російсько-української війни. *Актуальні проблеми*

розвитку українського та зарубіжного мистецтв – культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : IX Міжнародна науково-практична конференція (24–26 травня 2024 року, Світязь) / Волинський нац. ун-т ім. Л. Українки, ф-т культ. і мист. С. 37-40.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	23
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	34
1.1. Ремейк: огляд існуючих концепцій та досліджень. Межі трансформації ..	34
1.2. Циклічність та повторюваність в структурі поняття ремейку	56
1.3. Повернення і спогад у складі формування поняття ремейку	70
Висновки до розділу.....	87
РОЗДІЛ 2. РЕМЕЙК ЯК СКЛАДОВА ДИНАМІКИ КУЛЬТУРИ.....	90
2.1. Діалектика наслідування та запозичення у процесі трансформації культури	90
2.2. Присвоєння як негативний модус ремейку.....	110
2.3. Ремейк в онтології мистецтва	127
Висновки до розділу.....	148
РОЗДІЛ 3. РЕМЕЙК ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ТА ТВОРЧА СТРАТЕГІЯ В МИСТЕЦТВІ.....	151
3.1. Ремейк в кінематографі як принцип створення кінофільму	151
3.2. Рецептивна естетика в процесі переосмислення літературної спадщини	168
3.3. Засоби музичного варіювання в композиції та виконавстві	187
Висновки до розділу.....	205
ВИСНОВКИ	207
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	216
ДОДАТКИ	239

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У ХХІ столітті людство вступає в цифрову добу, яка супроводжується глибокими трансформаціями в структурі соціальних відносин. Відбувається комплексна інтеграція цифрових технологій в усі аспекти життєдіяльності індивіда, включаючи комунікацію, освіту, бізнес, охорону здоров'я, мистецтво, дозвілля тощо. Цифрові технології стають підґрунтям для створення глобальних взаємозв'язків, пришвидшення економічного прогресу, формування нових моделей культури і споживання інформації, інтегруючи традиційні сфери людського існування в цифровий простір.

М. Маклюен стверджував, що спосіб комунікації зумовлює соціокультурні зміни в суспільстві, на прикладі переходу від друкованих медіа до електронних, формуючи нову структуру мислення та прискорюючи швидкість комунікації. Його висновки базуються на ідеях канадського економіста й соціолога Г. Інніса, що підкреслював етапи монополізації медіа кожною історичною епохою, що приводило до появи нових засобів комунікації та до соціокультурних змін.

Кінематограф, як вид мистецтва та засіб комунікації, постає унікальним медіумом, що комбінує візуальні образи, наративи та емоційний вплив, досягаючи миттєвої взаємодії з глядачем. Це дозволяє не тільки відобразити певні культурні цінності, а й поширювати їх через простір та час. Крім того, кінематограф як засіб комунікації та як вид мистецтва, здатний трансформувати локальні феномени у глобальні, переводячи культурні сенси в доступний актуальній аудиторії формат та сприяючи культурному діалогу. З іншого боку, кінематограф функціонує як інструмент соціалізації, що адаптує минуле до сьогодення, провадячи платформу для діалогу між поколіннями.

Ремейк виступає однією з ключових форм кінематографічного вираження, забезпечуючи передачу культурної спадщини новим поколінням. У своїй сутності він є як відтворенням попередніх (класичних, зразкових)

образів, сюжетів, ідей, так і їх адаптацією до сучасного контексту, інтегруючи минуле в культурну реальність сьогодення.

Ця форма художнього переосмислення спрямована на актуалізацію та ревізію культурних кодів, які через процес перероблення трансформуються під запити сучасного суспільства. Ремейк також функціонує як інструмент міжкультурного обміну, формуючи зв'язок між різними традиціями шляхом адаптації попередніх творів до різних географічних і соціальних контекстів, що сприяє культурному діалогу та інтеграції специфіки однієї культури в іншу.

З іншого боку, ремейк постає механізмом еволюції культурної спадщини, зберігаючи та інтерпретуючи її, збагачуючи технологічними новаціями та актуальними ідеями сучасності.

Коли ми розглядаємо ремейк як явище, зазвичай сприймаємо аспекти, що лежать на його поверхні – перетворення, переробка тощо. Проте його справжня природа набагато складніша: ремейк діє на межі двох протилежних логік – прогресу та циклічності, що надає йому ознак крос-культурності.

Західна культура формувалася на основі ідеї постійного оновлення, від наукових революцій до модернізації мистецтва: руйнуючи старе, вивільняється місце новому. Це мислення прогресу, де зміни, лінійний розвиток, прагнення інновацій вважаються рушійною силою еволюції. В мистецтві така логіка призводила до появи нових жанрів, експериментальних форм та переосмислення зразків. Ремейк в такому прикладі постає актом оновлення, через який класична форма вписується в сучасний контекст.

Проте, ремейк охоплює не лише процес прогресу, він завжди містить в собі повторення, збереження і відтворення. Так він взаємодіє зі східною логікою циклічності, в якій традиція не руйнується, а переноситься в новий контекст, зберігаючи свою сутність, набуваючи нових значень.

В даній роботі ремейк розглядається як феномен, що існує на межі логіки прогресу (прагнення до інновацій) та циклічності (відновлення форм і повторення як спосіб збереження традицій).

Поєднання цих двох підходів створює унікальну крос-культурну динаміку, за якої ремейк не лише інтегрує минуле у сучасність, а й пов'язує різні культурні парадигми, адаптуючи різні традиції, поширюючи локальні ідеї у глобальний простір, забезпечуючи культурний діалог між традицією та інновацією.

Дослідження ремейку виключно як специфічного кінематографічного явища, що з'явилося на межі XIX-XX ст., вважається нами непродуктивним, тому розглядаємо ремейк ширше – як процес трансформації культурного досвіду, що укорінюється в первісній діяльності людини-творця, як елемент творчого акту та як загальний спосіб культурної еволюції.

Необхідність теоретичного обґрунтування феномену ремейку в художній культурі, аналізу його побутування в різних видах мистецтва, уведення проблематики ремейку в українську культурологічну думку та наголос на міждисциплінарному характері цього феномену, обумовили вибір теми дисертаційного дослідження «Ремейк як крос-культурний феномен: постмодернізм, транскультура, неомодерн».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана у межах науково-дослідницької роботи кафедри культурології та філософської антропології Інституту філософської освіти та науки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова й безпосередньо пов'язана з темою «Актуальні проблеми філософської антропології», науковий напрям «Дослідження проблем гуманітарних наук», що входять до тематичного плану науково-дослідницьких робіт Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, який був затверджений Вченою радою університету 28 грудня 2006 року, протокол № 5. А також дослідження здійснено в межах науково-дослідницької роботи кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології Інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова й безпосередньо пов'язано з планом науково-дослідної роботи кафедри. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 6 від 24 грудня 2020 р.).

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є комплексне вивчення феномену ремейку як міждисциплінарного явища в художній культурі, аналіз його ознак, створення типології та визначення його властивостей. Акцент робиться на виявленні трансформаційних творчих підходів і стратегій в мистецтві з фокусом на кінематографі, образотворчому мистецтві, літературі та музиці. Особлива увага приділяється дослідженню адаптаційних стратегій трансформації між різними видами мистецтва, зокрема міграції сюжетів, образів, ідей з літературних творів у кінематографічні й навпаки, та подібним процесам в інших видах мистецтва. Аналізуються також аспекти присвоєння, пов'язані з неетичними практиками плагіату й підробки та їх вплив на соціокультурне середовище.

Об'єкт дослідження – феномен крос-культурності в онтології культури.

Предмет дослідження – ремейк у сукупній повноті його вимірів: як явище та процес, жанр та мистецька стратегія.

Методологія дослідження дисертації ґрунтується на загальнонаукових принципах об'єктивності та цілісності, що забезпечують культурологічний аналіз ремейку як феномену культури, зумовленого процесами її трансформації.

В основну дослідження покладено крос-культурний метод, що дозволяє розглядати ремейк як надструктуру, яка являється універсальною мистецькою стратегією оновлення культурних артефактів, і ґрунтується на процесах повторення, наслідування та спогаду, забезпечуючи тяглість культурного процесу і варіативність художніх форм.

У дослідженні застосовано компаративний метод культурологічного аналізу; метод історизму, в межах якого ремейк аналізується як соціокультурне явище трансформації в динаміці його змін на прикладі художніх творів різних стильових напрямів та епох; структурно-функціональний метод аналізу взаємозв'язків між елементами культури та їх функціональної ролі в

культурній динаміці; герменевтичний метод, завдяки якому ремейк трактується як міждисциплінарне поняття, що інтегрується в різні види мистецтва як творчий підхід та провідна стратегія створення нового на основі попереднього культурного досвіду.

Теоретичне підґрунтя роботи сформоване на основі наукових праць, присвячених проблематиці онтології та герменевтики культури, її філософським, культурологічним, аксіологічним вимірам, теорії та історії культури, крос-культурного аналізу, культурної антропології і memory studies, соціокультурним трансформаціям суспільства. Філософське підґрунтя дослідження базується на працях В. Беньяміна, Ж. Дельоза, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістевої. Опрацьовано роботи з дослідження крос-культурності: Г. Ховстеде та М. Мінкова, О. Стегнія, Т. Надутої, Н. Отрешко, Т. Кондратьєвої; транскультури: Ф. Ортіса, В. Велша, А. Аппадурай, Т. Свєрбілової, Т. Розової; неомодерну: В. Грауєра, Ю. Габермаса, Ч. Дженкса, Ж. Лакана, С. Жижека, М. Стельмаха. Наукові праці зарубіжних учених, що досліджували ремейк складають роботи М. Драксмана, Т. Лейча, А. Зангер, Л. Маздон, К. Вєревїса, К. Лоок, А. Гортон, С. МакДугласа. Праці з дослідження культурних адаптацій, наслідування та присвоєння становлять роботи Л. Гатчеон, Ф. Джеймїсона, Дж. Гаррісона, Дж. Кавелті. Праці з історії, пам'яті та забуття: Е. Левїнаса, Ж. Дерріда, М. Фуко, Т. Адорно, В. Франкла, Г. Арєндт, Е. Рєнана, М. Альбвакса, Я. Ассмана, А. Ассман, П. Рїкера, Г. Тромпфа, П. Конєртон, Й. Рюзєна, Ж. Ле Гоффа, Р. Джейкобі. Праці з дослідження теорії пародії представляють роботи Л. Гатчеон, Ф. Джеймїсона, Ф. Новатї. Праці з дослідження рецептивної теорії в літературі: Р. Інгардена, Ж. Жєне, М. Фуко, Дж. Польті, Дж. Кємпбєла, Дж. Оверїнг, О. Фрєйденбєрг. Праці з історії та критики образотворчого мистецтва: Е. Жильсона, А. Грабара, Дж. Бєкатті, Ч. Чєннїні, Л. Альбєртї. Праці з дослідження музичної інтерпретації: В. Москаленка, А. Іваницького, В. Осадчої, Г. Смаглія. Праці з кінознавства, теорії кіно та кінокритики представлені роботами А. Базєна, Р. Канудо, З. Кракауєра, Ж. Дельоза, О. Безручка, В. Миславського. Дослідження медїа та

цифрової культури становлять праці Г. Інніса, М. Маклюена, М. Кастельса, В. Дж. Т. Мітчелла, Ю. Трач, В. Волинець.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше встановлено, що ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації постає універсальним творчим методом в художній культурі та ціннісно-смысловим механізмом її еволюції. З середини ХХ ст. він набуває статусу провідної мистецької стратегії, яка визначає новітню культурну парадигму ХХІ ст.

Наукова новизна розкривається в наступних положеннях:

Вперше:

– доведено, що поняття ремейку у ХХ ст. розвивається з кінематографічного прийому до провідної мистецької стратегії ХХІ ст., включаючи співтворчість митців зі штучним інтелектом в межах віртуального простору;

– розширено і доповнено трактування поняття «ремейк», його основних ознак, властивостей та функцій; виділено наступні риси ремейку, серед яких повторюваність, циклічність, повернення; типи ремейку – наслідування та присвоєння;

– створено класифікацію жанрів в галузі кінематографу, живопису, музики та літератури, що початково містять ремейк як формотворчу структуру;

Уточнено:

– оновлено лист присвоєних українських музичних та літературних творів до інших культур, зокрема, російської, перероблених в іншомовні художні твори;

Дістало подальший розвиток:

– концепція австралійського кінознавця, теоретика та кінокритика, дослідника ремейку в кінематографі К. Веревіса про те, що поняття «ремейк» є комплексною структурою, яка охоплює індустріальну та культурну практику, та включає культурне присвоєння; ідея У. Еко про існування ремейків у

мистецтві загалом з періоду Античності, а з ХХ ст. набуття ремейком значення важливого елемента постмодерністського мислення.

На захист винесено такі положення:

1. Висунуто авторську гіпотезу, за якої ремейк є мистецькою стратегією, що постає ціннісно-смісловим механізмом еволюції культури в історичній та соціокультурній динаміці. Досліджено причини і передумови виникнення ремейку як наслідувального процесу, що включає адаптацію культурних кодів, збереження ціннісно-сміслових структур і їхню трансформацію відповідно до актуальних соціокультурних запитів;

2. Спираючись на концепцію соціальної взаємодії через наслідування, французького філософа й соціолога Г. Тарда, аргументовано, що ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації побутує в культурі як об'єктивно притаманна людській діяльності форма наслідування і повторення;

3. Обґрунтовується, що ремейк постає інструментом культурної пам'яті, який впливає на спосіб її збереження і передачі. За допомогою ремейку як механізму збереження та відновлення, історичні, мистецькі та культурні феномени актуалізуються та інтегруються в сучасний контекст. Це набуває особливої важливості в умовах швидких технологічних змін, коли традиційні форми мистецтва можуть втрачати свій безпосередній вплив. Крім того, як інструмент культурної пам'яті, ремейк слугує засобом конструювання ідентичності, спонукаючи індивіда чи спільноту переосмислювати своє минуле, інтегруючи його в сучасні дискурси та практики;

4. Досліджений зв'язок ремейку з природою творчості і творчим актом аргументується участю ремейку в процесі створення нового, а саме через пізнавальну діяльність та спогади індивіда. Використовуючи аспекти свідомої діяльності та несвідомого, індивід створює нові тексти, образи, ідеї, як занурюючись у підсвідоме, так і пізнаючи навколишній світ. Феномен ремейку пов'язується з обома аспектами творчого акту: свідомим як відтворенням досвіду взаємодії з об'єктивною реальністю та з несвідомим як

поверненням минулого через спогади.

5. Визначається крос-культурна сутність феномену «ремейк» як унікального інструменту культурного обміну, який дозволяє адаптувати ідеї, стилі та сюжети з однієї культури до контексту іншої. Ремейк сприяє міжкультурному діалогу, гібридизації та взаємозбагаченню культур, створюючи нові форми вираження, які виходять за межі традиційних культурних бар'єрів. В мистецтві ремейк сприяє переосмисленню текстів, образів, сюжетів, додаючи інокультурні елементи, що відображається у кінофільмах, літературних творах, музичних стилях, сучасних візуальних мистецьких практиках тощо. Такі адаптації демонструють, як культурні особливості впливають на інтерпретацію й втілення текстів, образів, ідей та сюжетів в сучасному контексті. Ремейк у крос-культурному контексті виступає важливим культурним і мистецьким процесом, що сприяє взаєморозумінню та інтеграції різних культур.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.

Теоретична і практична значущість дослідження визначається актуальністю, новизною та цілісністю наукового дослідження ремейку як крос-культурного феномену. Теоретичне значення проявляється у концептуалізації крос-культурності феномену ремейку, який постає поєднанням онтологічно притаманних індивіду процесів наслідування та повторення (відтворення), що сприяють збереженню і трансформації культурної спадщини і культурної пам'яті через процеси адаптації, переосмислення та інтеграції традиційних форм у нові соціокультурні контексти. Практична значущість дослідження полягає у визначенні механізмів впливу ремейку на формування сучасного культурного дискурсу, медіапростору та стратегій креативної інтерпретації, що відкриває можливості для подальшого аналізу його ролі у динаміці культурних змін.

Висновки, отримані в процесі дослідження ремейку як крос-культурного феномену, можуть бути використані для подальших міждисциплінарних досліджень з культурології, мистецтвознавства, медіадосліджень та філософії

мистецтва; включені до навчальних програм з культурології, філософської антропології, естетики, філософії культури та мистецтвознавства.

Матеріали дисертації є підґрунтям для майбутнього системного вивчення феномену ремейку як універсального процесу, що впливає на динаміку культури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою, теоретичні обґрунтування, положення наукової новизни та висновки якої отримані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології Навчально-наукового інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Основні положення та результати дослідження обґрунтовано та узгоджено під час виступів на наукових та міждисциплінарних круглих столах, науково-практичних конференціях різних рівнів: *міжнародних* – міжнародна науково-творча конференція до 110-річчя Одеської консерваторії і до 20-річчя кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової «Захід-схід: культура і мистецтво на грані зміни поколінь» (30 вересня-01 жовтня 2023 р., м. Одеса); V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (15–16 листопада 2023 року, м. Київ); International Scientific Conference «Interaction of the experience of post-Yugoslav and Ukrainian areas: cultural, linguistic, literary, artistic, historical, and journalistic aspects» (February 23–24, 2024, Ljubljana, Slovenia); II Міжнародна молодіжна конференція «Платон мені друг, але істина дорожча: теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук» (01 березня 2024 року, м. Чернівці); International scientific conference «Topical issues of social science under martial law in Ukraine» (March 27–28, 2024, Oradea, Romania); IX Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва – культурологічний, мистецтвознавчий,

педагогічний аспекти» (24–26 травня 2024 року, с. Світязь); XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21-22 листопада 2024 року, м. Рівне); *всеукраїнських* – VII Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (02 листопада 2023 року, м. Київ); Всеукраїнська Інтернет-конференція молодих учених, студентів, аспірантів «Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс» (30 березня 2024 року, м. Київ), Міждисциплінарний круглий стіл, приурочений пам'яті української журналістки, публіцистки, громадської діячки, головного редактора газети «Освіта», члена Національної спілки журналістів України Коноваленко Ольги Степанівни «Філософія та публічні комунікації: інформаційний простір сучасної культури» (27 жовтня 2023 року, м. Київ); Науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії «Актуальний філософський дискурс: трансформаційні зміни в умовах війни» (16 листопада 2023 року, м. Київ); Науково-практична конференція, присвячена 75-річчю від Дня народження професора Г. І. Волинки, та до 190-річчю Українського державного університету імені Михайла Драгоманова «V Академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: філософія, наука та освіта» (01 травня 2024 року, м. Київ); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21-22 листопада 2024 року, м. Рівне).

Публікації. Основні теоретичні положення та висновки дисертації викладено у 15 публікаціях, серед яких 4 статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 розділ в колективній монографії у співавторстві; 10 праць апробаційного характеру, опубліковані у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій та міжнародних наукових круглих столах.

Структура та обсяг дисертації зумовлена метою і завданням дослідження, та складається з анотації українською та англійською мовами,

вступу, трьох розділів, що включають в себе дев'ять підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, 8 додатків. Загальний обсяг дисертації становить 308 сторінок, з яких 215 сторінок основного тексту. Список використаних джерел та літератури становить 310 позицій.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Ремейк: огляд існуючих концепцій та досліджень. Межі трансформації

Наприкінці XIX століття соціокультурна динаміка трансформується під впливом бурхливого науково-технічного прогресу. Формуються нові значні соціальні верстви, які отримують доступ до повноцінної освіти, але не належать до еліти. Культура поділяється на елітарну, що продукує цінності, зразки для наслідування, та масову, що задовольняє смаки переважної більшості. Розвиваються засоби масової інформації, переосмислюється роль мови, створюючи перехід до окуляроцентризму (т. зв. «pictorial turn» – візуальний поворот в гуманітарній сфері знань та культурі [247, с. 11]), спричинений появою нових візуальних видів мистецтва – фотографії та кінематографу, що призводить до кардинальних змін у світосприйнятті індивіда та в суспільному світогляді в цілому.

Становлення кінематографу відбувається наприкінці XIX ст. зі створенням французькими винахідниками братами Л. Ж. і О. Л. Люм'єр апарату для запису рухомих зображень – сінематографу. Кіновидовище набуває популярності як магічний атракціон, що здатен фільмувати саме життя. Демонстрація кінофільмів викликала захоплення публіки, створюючи стрімкий попит на цей новий вид мистецтва. Крім того, різні режисери, у прагненні повторити успіх перших кінострічок, створювали копії популярних сюжетів в різних місцинах та умовах, повторюючи оригінальний сценарій. Наприклад, першим ремейком став короткометражний фільм братів Люм'єр про прибуття потягу «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота» (фр. «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat», 1896), який автори того ж року власноруч перезняли ще двічі.

З розвитком тижневої та щоденної друкованої продукції виникла потреба у забезпеченні запиту масової аудиторії на доступні й економічно вигідні сюжети, які американський дослідник популярної культури Дж.

Кавелті називає «формульними жанрами» («formula fiction») в літературі, певні шаблони, за якими оповідання створювалися нашвидкоруч: детектив, пригодницький роман, наукова фантастика, дамський роман тощо [127]. Відмінною рисою формульних жанрів була їхня гібридна функція: інформувати, освічувати, розважати тощо.

В кінематографі виникає подібний розподіл на авторське кіно та масове, що задовольняло смаки різних соціальних груп: якщо до елітарного кіно належали авангардні, експериментальні фільми та арт-гауз, то до масового – детективи, вестерни, мелодрами, кінокомедії тощо. Формульний жанр, шаблон, в першу чергу, гарантував комерційний та глядацький успіх, залишаючи простір для творчого вираження. Формульна творчість, що є певною імпровізацією в рамках готового кліше, була тотожна тогочасному розумінню ремейку як використанню попереднього (готового) сюжету в якості основи для його подальшого варіювання.

Поняття ремейку є запозиченим англiцизмом, значення якого розкривається в перекладі терміну: з англ. «re» («пере-») – префікс, що означає зворотну, поворотну дію, та «make» – робити, створювати, де ремейк повинен розумітися як процес перетворення, перероблення, переосмислення, а також як відображення результату цього процесу. Тобто, в основі поняття «ремейк» лежить *явище* перетворення та *процес* перетворення.

Зустрічаються різні типи транслітерації цього терміну з англійської мови до української, як-то: «рiмейк», «римейк» та «ремейк». На нашу думку, що підкріплюється правилами транслітерації іншомовних слів та авторитетними українськими словниками іншомовних слів [13, с.3], актуальним є написання «ремейк», у зв'язку з тим, що правопис префіксів «ре-» та «де-» в словах іншомовного походження здійснюється з літерою «е», наприклад: репрезентація, репродукція, рерайт, ретрит, реінтеграція, реабілітація, реплікація, редукція, ребрендинг, реінкарнація, революція тощо [79, с. 118-125].

Енциклопедія «Britannica» надає наступне визначення терміну «ремейк»: «кінофільм або музичний фрагмент, який є відзнятим або перезаписаним знову». Одночасно в ній передбачено тлумачення ремейку через визначення *трансформації* як процесу: «створювати нову або іншу версію чогось (кінофільму, пісні тощо)» [119].

Словник «Cambridge» також пропонує два типи тлумачення: перший – як дію – «виробити, випродукувати щось заново», знову ж таки – натякає на процес трансформації чогось, та другий – «створити новий фільм, який має сюжет та назву, подібну до попереднього» тобто, в цілому, закінчений твір повторно-трансформуючого характеру [122].

Словник «Oxford» дає визначення більш лаконічне: «ремейк – це нова версія кінофільму або пісні» [255].

Отже, усе розмаїття трансформуючих жанрів та творчих підходів залишається за рамками цього лапідарного та дещо однобокого визначення.

Серед українських словників пропонуються наступні визначення цього терміну: наприклад, англійсько-український словник широкого вжитку визначає ремейк через процес, дію: «виправляти, змінювати, перебудовувати, переобладнувати, переробити, перероблювати, переробляти, поправляти, відновити» [32, с. 363]. Такий широкий перелік трансформуючих дій надає більше простору для тлумачення терміну «ремейк» та є співзвучним нашій концепції розуміння ремейку як універсального творчого методу і жанру, що охоплює багатогранне розмаїття трансформаційних жанрів і творчих підходів, які гармонійно поєднуються в межах цього поняття.

Український кінознавець В. Миславський у своєму «Кінословнику» [49, с. 31], пропонує два варіанти написання цього терміну: «рімейк» та «ремейк», визначаючи його як фільм, що повторює сюжет раніше знятого фільму. Автор зазначає, що ремейки характерні в першу чергу, для Голлівуду та американського кінематографу, і мають на меті використання сюжету, що комерційно себе зарекомендував, додаючи нові технічні засоби. Також він приводить кількість екранізацій (які також відносять до ремейку) популярних

творів, серед яких, наприклад, «Попелюшка», що була екранізована 100 разів із 1898 року, «Гамлет» – 74 рази, «Доктор Джекілл і містер Гайд» – 52 рази, «Робінзон Крузо» – 44 рази, «Собака Баскервілей» – 14 разів тощо. Також кінознавець визнає, що в більшості випадків ремейк поступається оригіналу, але є й приклади зворотної переваги: наприклад, кінострічка Дж. Г'юстона «Мальтійський сокіл» («The Maltese Falcon», 1941 р.) була третьою, і на думку В. Миславського, найкращою екранізацією роману Д. Геммета. Хоча режисери нових версій зазвичай вносять значні зміни в оригінал, іноді вони знімають ремейки, які з точністю повторюють кожен сцену оригіналу: наприклад, кінофільм «Полонений Зенди» («The Prisoner of Zenda» Дж. Кромвелла, 1937 р.) був повністю відтворений у однойменному ремейку-клоні Р. Торпа у 1952 р. На думку кінознавця, у Голівуді на початку 2000-х рр. почастишали ремейки старих американських та європейських кінофільмів у зв'язку із браком нових ідей. В. Миславський відмічає випадки, в яких сюжети, що видаються за оригінальні, насправді виявляються запозиченими, приводячи у приклад творчість К. Тарантіно, який в багатьох своїх фільмах запозичує цілі сцени з кінострічок інших режисерів.

Український мистецтвознавець та кінорежисер О. Безручко аналізує ремейки як складову екранної культури, фокусуючись не лише на теоретичних аспектах екранізації творів [9, с. 18-46], а й на практичному процесі кіновиробництва. В рамках власних досліджень він вводить у науковий дискурс цікаві деталі про знімальний процес на прикладі стрічки українського кінорежисера Миколи Мащенка «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2006 р.), яка переосмислює кінострічку Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» 1941 р. (обидві зняті на кіностудії ім. О. Довженка) [8, с. 49-51].

В публікаціях О. Безручко висвітлює власний досвід роботи кінорежисером (другим режисером) у проєкті китайсько-українського серіалу видатного китайського режисера У Тіан Мінга «Овід» (牛虻, 2004 р.), створеного за мотивами роману Е. Л. Войнич [10, с. 305–320]. Ознакою

глибокої пошани У Тіан Мінга та китайської знімальної групи до екранізації роману українського режисера М. Мащенко (1980 р.) свідчить вибір київської кіностудії ім. О. Довженка для китайсько-українського проєкту.

На нашу думку, усталене розуміння і визначення терміну «ремейк» було актуальним до середини ХХ століття, коли перелік візуальних видів мистецтв обмежувався фотографією та кінематографом. Проте наразі в епоху розвитку цифрових технологій, інтерактивних та імерсивних художніх практик, зі включенням публіки в мистецьку комунікацію, уведенням в художню практику нових засобів вираження, ремейк втілюється в широкому переліку жанрів та творчих підходів сучасного мистецтва, стаючи універсальною трансформативно-інтегруючою творчою стратегією в культурі ХХІ ст. Крім того, досліджуючи сучасні жанрові різновиди та художні підходи митців, порівнюючи їх з аналогічними практиками в минулому, ми дійшли висновку, що вони ґрунтувалися на жанрах та творчих підходах, які передбачали перетворення, перероблення та варіювання попередніх джерел, що дає можливість стверджувати наявність трансформативних процесів та підходів в мистецтві здавна.

На нашу думку, що підкріплюється міркуваннями У. Еко, елементи ремейку як трансформуючого жанру та творчого методу здавна побутували в художній культурі. Митці в творчому акті використовували попередній матеріал в якості основи, фундаменту для створення нового. Вдосконалення або використання досвіду чи творчого доробку попередників було звичним для митця, художника: наприклад, відомо, що поширеність мистецтва або техніки копіювання в скульптурі періоду Римської імперії була пов'язана з нестачею великої кількості давньогрецьких оригіналів і зростаючим попитом на них серед привілейованого класу, що спричинило розвиток майстерності копіювання в мистецьких колах та високо цінилось в тогочасному римському суспільстві.

Іншим прикладом постають осередки художніх живописних шкіл епохи Відродження, де навички копіювання полотен майстрів свідомо

культивувалися серед учнів. Пізніше, з формуванням академічної художньої освіти, мистецтво копіювання зразків перебуває в актуальному переліку освітніх вимог, адже здатність відтворити роботу майстра потребує значного хисту, здібностей, розвинутого бачення, вміння охопити цілісний задум, дрібної деталізації тощо. Сучасні методики копіювання у вищих навчальних художніх закладах включають не лише традиційні підходи, але й використання новітніх технологій, таких як цифрові інструменти та мультимедіа. Це дозволяє здобувачам не лише відтворювати оригінали, а й аналізувати їх з боку сучасних художніх і культурних контекстів.

Крім того, завдяки створеним копіям можна досягнути втрачені оригінали, адже через війни, природні катаклізми та злочинність людство втратило величезну кількість шедеврів: наприклад, полотно Помпео Батоні «Каяття Марії Магдалини», бл. 1740 р., що згоріло під час бомбардування м. Дрезден у 1945 р., існує у копії у виконанні польського художника А. Недзвецького 1798 р., що зберіглася до наших днів. Серед інших прикладів – картина Рафаеля Санті «Портрет юнака» 1513 р., оригінал якого був втрачений під час Другої світової війни; «Концерт» Я. Вермера 1666 р., викрадений з бостонського музею Ізабелли С. Гарднер у 1990 р.; частина картин Марії Приймаченко, знищена під час новітньої російсько-української війни. Завдяки мистецтву копіювання, техніки репродукції та цифровим технологіям, деякі з втрачених шедеврів зберіглися у вигляді копій, в тому числі цифрових.

Українська культуролог, дослідниця цифрової культури В. Волинець зазначає, що синергія мистецтва і технологій спричинює трансформацію мистецьких практик, одним з проявів якої є доповнена реальність як новий мультимедійний інструмент візуального мистецтва. Вона підкреслює безпрецедентну цінність такої технології у збереженні культурної спадщини: застосування технології доповненої реальності дозволяє «повертати» втрачені шедеври (наприклад, проєкт «Cuseum», реалізований через додаток «Hacking the Heist» для музею Ізабелли Стюарт Гарднер у м. Бостон, США, що дозволяє побачити вкрадені з музею картини Рембрандта [20, с. 11], проєкт віртуальної

галереї з творів Марії Приймаченко Національного музею декоративного мистецтва України команди «Музей» та компанії «Imersum» тощо).

Крім того, дослідниця зазначає, що за допомогою цифрових технологій віртуальної і доповненої реальності можна моделювати, створювати й відтворювати втрачені або приховані зразки культури [20, с. 10]. Прикладом постають оцифровані альбоми з малюнками Марії Приймаченко, що зберігались в музеї з 1951 р., проте всередині відвідувачі їх ніколи не бачили. Сучасні ж технології дозволяють подивитись ці приховані малюнки, імерсивно взаємодіяти з ними: наблизити, «доторкнутись», «прогулятись» галереєю тощо.

Наступним прикладом може слугувати переспівування корпусу пісень народного та героїчного епосу мандрівними музикантами: при збереженні основного замислу, сюжету, виконавець додавав власні враження, варіюючи текст або музичний супровід, змінюючи, проте й збагачуючи попередню версію. Така традиція існувала здавна в культурах різних народів: рапсоди і аеди, ашуги й акини, барди й менестрелі, трубадури і ваганти, лірники та кобзарі тощо. В такому сенсі копіювання, наслідування, трансформація були запорукою збереження традиції, актуалізації та оновлення застарілих образів і сюжетів, способом донести суспільству відомості про минуле у доступній формі, відтворенням традиції у сучасній інтерпретації тощо.

Зробивши культурно-історичну розвідку в минулі епохи, ми визначили, що кожному періоду були притаманні певні жанрові різновиди та творчі підходи, що охоплювали повторність, варіативність, трансформативність, та можуть вважатися попередниками ремейку як універсального жанру та творчого підходу митців.

З середини ХХ століття з розвитком екранних та наприкінці ХХ ст. цифрових технологій, трансформативні підходи в мистецтві тоталізуються, перетворюючи ремейк на універсальний творчий метод. Виникнення технологій штучного інтелекту, доповненої і віртуальної реальності надають безмежні можливості не тільки для освітньої, наукової, комерційної або

ігрової діяльності, а й для мистецтва, створюючи нові форми вираження, інструменти для творчості, інтерактивні платформи для взаємодії зі споживачем, переосмислюють роль митця у цифровому просторі.

Цифрові технології дозволяють виходити за межі традиційних жанрів та технік, відкриваючи шлях до експериментів, генеративного мистецтва, віртуальних виставок та багатовимірних форм творчості. До цифрового перетворення залучається живопис, графічний дизайн, музичне аранжування, скульптура, театральні постановки, кіно, виставки та музеї. Розвиток технологій комп'ютерної графіки дозволяє створювати тривимірні моделі, програми редагування звуку – інноваційні звукові текстури, в театральному мистецтві використання LED-екранів та технології доповненої реальності збагачують постановки візуальними ефектами та динамікою, початок чому поклав ще О. Скрыбін зі своїми світломузичними пошуками і зокрема, твором «Прометей. Поема вогню». Застосування цифрових технологій комп'ютерної графіки та анімації стали невід'ємною частиною створення вражаючих сцен і спецефектів, формуючи нові стандарти візуального мистецтва. За допомогою технологій віртуальної та доповненої реальності митці будують інтерактивні простори, занурюючи відвідувачів у багатовимірний художній досвід. Інтерактивне мистецтво інтегрує аудиторію в процес створення динамічного контенту, використовуючи сенсорні панелі та цифрові платформи. Подібні форми взаємодії з об'єктами мистецтва постають в повторюючій, відтворюючій, перетворюючій діяльності, що спирається на попередні культурні артефакти. Це спонукає замислитися над важливістю дослідження пов'язаності перетворюючих жанрів та творчих підходів минулих епох з власне ремейком ХХ ст., розглянути як формувалися трансформативні підходи в творчому арсеналі митців минулого та які жанри передували виникненню і оформленню ремейку у ХХ ст., як проявляється ремейк у ХХІ ст. із виникненням та впровадженням новітніх цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, доповненої та віртуальної реальності тощо.

На нашу думку, ремейк є дотичним до повторення, наслідування, повернення, імітації, трансформації тощо. Серед теоретиків культури та інтелектуалів значний вклад по нашій темі в цьому аспекті зробила плеяда видатних мислителів ХХ століття: В. Беньямін, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж. Бодріяр, Ж. Дерріда, У. Еко та Ю. Крістева.

В. Беньямін в своєму революційному есеї «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» [11, с. 53-97], першим звернув увагу на те, що новостворена техніка копіювання чимало впливає на художній твір, позбавляючи його одининості, неповторності та надзвичайності. Натомість, відтворення, повторний перегляд або прослуховування «знищують» художній твір, перетворюючи його на пересічне явище, позбавлене певної творчої аури. В. Беньямін визначає ауру як унікальну присутність або автентичність твору мистецтва, що укорінюється в його історії, контексті або оригінальному створенні. Ця аура є пов'язаною з його унікальним існуванням в певному часі та місцині. З появою механічного відтворення, яке уможливили тогочасні технічні засоби – фотоапарат та сінематограф¹, та їх продукти – фотографія та кіноплівка, аура творів мистецтва зменшується, оскільки допускається їх нескінченне тиражування. Копії як продукти тиражування стають не пов'язаними з оригінальним контекстом зразку, та не мають його традиційного культового значення одининості, первинності та оригінальності. Копії зразків перестають бути підвладними оригіналу та демократизують культурне споживання, роблячи його доступнішим завдяки широкому розповсюдженню. Виникає трансформація суспільного сприйняття художніх творів, адже багаторазове відтворення змінює спосіб перцепції мистецтва та взаємодію його артефактів з індивідами. Наприклад, публіці надається можливість побачити не оригінал живописної картини, що

¹ Сінематограф (від фр. «cinematographe», або з гр. «κίνηματος» – рух, та «γραφο» – писати, зображати) – проєкційний кінематоскоп, апарат для запису та демонстрації рухомих зображень, створений братами Люм'єрами у 1895 р.

експонується в музейній колекції, а переглянути її відтворення, репродукцію в друкованих засобах медіа; прослухати аудіо чи відеозапис музично-драматичного спектаклю замість перегляду його безпосередньо в театрі, коли актори знаходяться поруч, і творче дійство виникає просто наживо й відбувається взаємодія, співтворчість, обмін енергією між виконавцями та публікою. Аудиторія із відтворюючих джерел споживає таким чином копію оригінального твору, що по-іншому впливає на неї та змінює її враження, оцінку й сприйняття цього твору.

Аналіз зміни відношення до твору мистецтва через його багаторазове відтворення у В. Беньяміна сповнений напруги між доступністю, яку забезпечує копіювання та втратою унікального автентичного досвіду мистецтва.

Р. Барт, видатний французький теоретик літератури і семіотик, досліджував концепцію трансформації в кількох своїх роботах: у своєму впливовому есеї «Смерть автора» [102, с. 142-148], де він наголошує на важливості ролі читача, відтворювача тексту автора, припускаючи, що кожна читацька (або виконавська – Н. Ш.) інтерпретація є трансформацією тексту. У збірці есеїв «Міфології» [99] Р. Барт, аналізуючи повсякденні предмети та події, досліджує як міфи та культурні наративи конструюються та трансформуються через мову й медіа. Він передбачає ідею інтертекстуальності, вважаючи, що усі тексти не є ізольованими творами, а натомість, складаються з посилань, цитат і трансформацій інших текстів, що підкреслює плинність та динамічність їх смислового наповнення. У своєму творі «Насолода від тексту» [100], Р. Барт досліджує ідею «письменницьких» текстів, які «запрошують» читачів до взаємодії та перетворення їх за допомогою власних інтерпретацій. Він протиставляє їх «читацьким» текстам, які є більш пасивними і не заохочують до читацьких трансформацій [101]. Загалом, ідеї Р. Барта вчинили глибокий вплив на теорію літератури, заохочуючи читачів взаємодіяти з текстами, бачити їх відкритими для різноманітних інтерпретацій і трансформацій. Це відкрило шлях до читацької

інтерпретації та створення фанатської літератури, за якої автор та читачі знаходяться в тісній творчій співпраці (Див. підрозділ 3.2).

Ж. Дельоз разом з Ф. Гваттарі розробили власну оригінальну концепцію трансформації [144]. Ключовими поняттями їх концепції є *становлення*, яке є безперервним процесом змін і трансформацій, без досягнення кінцевого стану, а також *ризом*, що на відміну від деревної структури з одним коренем, має кілька точок входу та виходу, що символізує постійну трансформацію: «... будь-яка точка ризому може бути з'єднана з будь-якою іншою...», «ризом може бути зламана, але вона запуститься знову на одній зі своїх старих ліній, або на нових» [144, с. 7-9]. Ж. Дельоз відмічає, що трансформація забезпечується повторенням, адже в іншій своїй знаковій роботі «Різниця і повторення» [142] він стверджує, що ідея повторення сама по собі *вже* передбачає трансформацію, певний процес відмінностей та розбіжностей з оригіналом, що забезпечує створення щоразу нового та відмінного від зразку варіанту. Такий виклик традиційному уявленню про повторення як однаковість, ідентичність, припускає, що воно є більш динамічним і творчим процесом, який передбачає трансформацію.

Ж. Бодріяр розглядає систему суспільства як похідне від знакової системи, де основним елементом є симулякр, центральне поняття його концепції, яке філософ визначає як хибну подібність, уявний образ та копію, що приховує відсутність оригіналу [17, с. 12]. Безперервний потік інформації спричинює утворення великої кількості копій та симулякрів, які вихолощують реальність: інформація через власну надлишковість несе в собі все менше смислу. Дійсність наповнюється численними копіями, хибними об'єктами, де індивід переходить з фізичної реальності у віртуальну та навпаки. Таким чином, людство входить в епоху гіперреальності: збільшення кількості інформації пришвидшує втрату її смислу, вона перестає фіксувати поняття за допомогою символічних засобів, адже в потоку надлишкової інформації губиться істинний смисл та значення подій [17, с. 36]. Таким чином, Ж. Бодріяр виявляє притаманну копії властивість надлишку, надлишковості,

позначаючи її як надмірність. Він робить висновок про смерть мистецтва: «... мистецтво тепер всюди, оскільки в самому серці реальності зараз – штучність. Отже, мистецтво мертво, тому що не лише загинула його критична трансцендентність, але й сама реальність...» [16], зміст сучасного мистецтва не репрезентує реальність, а лише спотворює її через нескінченне повторення і варіювання форм.

Ж. Дерріда широко обговорював концепцію трансформації в своїх працях [145]. Однією з його ключових ідей є деконструкція – поділ текстів на фрагменти та їх критичний аналіз з метою виявлення внутрішніх суперечностей та множинних значень. Описуючи процес диференціації в мові, Ж. Дерріда передбачав, що значення тексту не є повністю стабільним та постійно змінюється. Процес деконструкції подібний до трансформації та розкладанню текстів на структури, що протистоїть традиційному процесу інтерпретації.

Ж. Дерріда наголошував на взаємопов'язаності текстів, де кожен текст є трансформацією інших текстів, підкреслюючи, що тексти постійно переосмислюються та змінюються. Дуже цінним для нашої роботи ми вважаємо значення, яке Ж. Дерріда надавав перекладу, розглядаючи його як форму трансформації, де акт перекладу включає складну взаємодію значень та інтерпретацій. Він стверджував, що переклад полягає не лише в пошуку еквівалентних слів, а й у перетворенні тексту в новому контексті. У зв'язку з цим розглянемо в підрозділі 3.1 групу кінофільмів, що вважаються ремейками, які були «перекладені» з однієї культури в іншу, на кшталт літературного перекладу твору з однієї мови на іншу. В результаті переклад в площині різних культур викликав суттєві розбіжності ремейку з оригіналом, адже для прийняття та схвалення зарубіжної історії публікою, потрібно встановлювати семантичну відповідність. Тому режисери враховують культурні, національні, суспільні та інші відмінності, адже вихідний і похідний твір знаходяться на досить широкій відстані один від одного, і вважаються ремейками, чого немає, наприклад, в літературному перекладі. На нашу думку, літературний переклад

твору є подібним за структурою і результатом, адже для релевантного перекладу треба узгоджувати зміст текстів. Розглянемо це питання в підрозділі 3.2. Однозначно, роботи Ж. Дерріда мали глибокий вплив на теорію літератури, філософію та культурологію, заохочуючи дослідників до більш динамічного розуміння текстів і значень.

У. Еко досліджує поняття трансформації через інтерпретацію. Обговорюючи її межі, він підсилює значення читацької інтерпретації, що постає окремою формою трансформації тексту. У. Еко визначає межі інтерпретації в однойменній праці [154], виступаючи проти крайніх форм релятивізму (абсолютизації), що визначають будь-яку інтерпретацію дійсною. Він вважає, що інтерпретація обмежується самим текстом і вводить поняття «зразкового читача» [156, с. 7-10], такого, який передбачає текст і має необхідні компетенції та знання, щоб зрозуміти задум автора тексту. У. Еко вважає, що тексти спрямовують читачів до певних інтерпретацій, обмежуючи інші можливі варіанти. Він досліджує співвідношення між наміром твору («*intentio operis*»), наміром читача («*intentio lectoris*») та наміром автора («*intentio auctoris*») [154, с. 44]. Крім того, він застерігає від надмірного тлумачення, коли читач проєктує власні значення в текст, які не підтримуються його структурою чи змістом, а також наголошує на важливості поваги до автономії тексту та його внутрішнього значення. Автор наводить численні приклади з літератури, філософії та семіотики, показуючи як саме можна інтерпретувати різні тексти. В праці У. Еко «Відкритий твір» [153], що є основоположним текстом в семіотиці та теорії літератури, пропонується зважений погляд на можливості та обмеження інтерпретації.

Ю. Крістева, авторка теорії інтертекстуальності, своєрідно пояснює трансформацію через вторинність та реінтерпретацію, визначаючи текст як перетин та взаємодію різних текстів та культурних кодів, що породжують нові сенси. Термін «інтертекстуальність» [223, с. 36] вона вводить для аналізу літературних текстів та опису специфіки існування літератури. Згодом це поняття стало одним з основних термінів для аналізу художніх творів

Постмодернізму та визначення світосприйняття сучасного індивіда. Авторка вважає, що завдяки процесу втручання інших дискурсів в постмодерністський вихідний текст, нарощується естетичний потенціал похідного тексту: в інтертексті включені дискурси не доповнюють, а розширюють похідний текст, перетинають та нейтралізують один одного таким чином, що текст як окремий феномен губиться у безперервних інтертекстуальних нашаруваннях. Ю. Крістева відмічає, що «будь-який текст розглядається як результат безкінечного діалогу з іншими текстами, і є складовою загального культурного тексту як суми всіх текстів, що утворюють культурну спадщину: кожен текст конструюється як мозаїка цитат та є результатом засвоєння і трансформації іншого тексту» [223, с. 64].

В концепції транскультури, яку започаткував кубинський антрополог, етнограф, історик і дослідник афро-кубинської культури Ф. Ортіс, трансформація описується як динамічний процес поєднання та розвитку елементів з різних культур, що призводить до появи нового [57, с. 91-97]. Така трансформація забезпечує не просто злиття культур, а їх взаємодію шляхом обміну, адаптації та переосмислення, що визначається через культурний синтез, коли різні елементи культури (символи, норми, цінності, артефакти) поєднуючись, створюють гібридну ідентичність. Наприклад, такі музичні стилі як джаз, що виник в результаті синтезу європейської та африканської культури або регетон, створений з елементів карибської та північноамериканської музичної культури. Перероблення в транскультурі передбачає двоїстий процес: втрату певних культурних рис та набуття нових. Ця плинність забезпечує адаптацію культур та їх актуалізацію в процесі виникнення змін в соціокультурному вимірі. Транскультурна трансформація сприяє винаходу нових практик, традицій та символів, які раніше не існували, що виражається, наприклад, в глобалізації харчових практик, які складають світову кухню («world cuisine»), де традиційні страви відновлюються за допомогою місцевих інгредієнтів у нових регіонах [301]. Концепція транскультури розкриває транскультурний переклад, який передбачає

взаємоузгодженість літературного оригіналу з перекладом та локалізацію текстів з однієї культури в іншу. В межах транскультури можливе розширення ідентичності індивіда, включення інклюзивності в суспільну норму тощо. В цілому, транскультура передбачає постійний творчий процес перетворення та розвиток через взаємодію різнорідних культурних елементів.

Неомодерн як світоглядно-культурний напрям поєднує традиції з інноваціями, відновлюючи принципи раннього модернізму з його рисами раціональності та структурованості, інтегруючи новітні технології і матеріали. Неомодерні твори відзначаються високою функціональністю, переважанням практичності й технологій над естетичними категоріями. Напрямок неомодернізму знаходиться в процесі розбудови, тому більшість дослідників замість найменування неомодернізму, надають перевагу критиці більш ширшого поняття постмодернізму (Ч. Дженкс, Ж. Ліотар, Р. Колхас, С. Жижек), розвиваючи скептицизм щодо повернення модерністських рис у XXI ст. та здатності відродженого модерністського підходу вирішувати актуальні питання сьогодення [283, с. 23-36; 166, с. 178-183].

Отже, на нашу думку, ремейк як трансформативний творчий підхід постає ведучим принципом появи нових текстів, образів, сюжетів та ідей, проникаючи до багатьох культурних тенденцій XX та XXI ст., формуючи розвиток і напрям сучасних культурних процесів; його обговорюють в своїх працях найвидатніші мислителі й теоретики культури. Поняття трансформації постає наріжним в їхніх концепціях, визначаючи не лише активне використання митцями наявного матеріалу у власній творчості, а й розширення творчої взаємодії з ним, що відкриває для аудиторії ширші можливості для інтерпретації творів.

Огляд існуючих концепцій. Докладно вивчати поняття «ремейк» науковці почали нещодавно – з останньої третини XX століття, переважно в галузі кінематографу, серед яких найбільший вклад в дослідження ремейку зробили М. Драксман, Т. Лейч, А. Зангер, Л. Маздон та К. Веревіс. До

складання власної типології ремейку також долучився видатний італійський письменник, медієвіст, філософ, семіолог та критик У. Еко.

Одним з перших досліджував ремейк американський сценарист, новеліст та історик Голівуду Майкл Б. Драксман, відомий своєю працею «Зроби це знову, Семе: огляд ремейків кінофільмів» [150]. У цій книзі М. Драксман зробив широкий огляд ремейків кінофільмів, детально описуючи кіноадаптації тридцяти трьох літературних джерел та аналізуючи спільне і відмінне в цих екранізаціях.

Він вважає, що адаптації літературних творів є ремейками, оскільки передбачають певну творчу переробку літературного джерела в кінофільм (цю ідею пізніше підтримає австралійський теоретик кіно К. Веревіс, визначаючи екранізацію та новелізацію окремими видами ремейку). До речі, з боку літературознавства та критики, Л. Гатчеон та Ф. Джеймісон надають поняттю адаптації широкого тлумачення, що також включає ремейк.

Вивчаючи еволюцію ремейку як жанру, від раннього кіно до 1975 р., М. Драксман досліджує, як на нього вплинули технологічний прогрес, уподобання аудиторії та галузеві тенденції. Серед причин, які спонукають кінематографістів створювати переробки М. Драксман називає комерційні мотиви, творче переосмислення та бажання представити класичні історії новому поколінню глядачів. Аналізуючи взаємодію ремейків з оригінальними творами, від яких вони пішли, М. Драксман знаходить інтертекстуальні зв'язки між переробками та вихідними творами, на які вони посилаються, переосмислюючи їх, та почасти додаючи нові шари значення та контексту. Досліджуючи ранні кіноремейки, М. Драксман створює вичерпну фільмографію для кожного з тридцяти трьох проаналізованих ним кіноремейків, з переліком акторського складу, знімальної групи та деталей кінотовиробництва, що дозволяє дослідити ширший контекст кожного ремейку та його місце в історії кіноіндустрії.

З іншого боку, М. Драксман окреслює, як ремейки функціонують в контексті індустріального прагматизму, керованого такими факторами як закон

про авторське право, плагіат та культурна репродукція. Робота М. Драксмана підкреслює важливість розуміння ремейків не просто як звичайних копій, а як складних культурних і промислових практик, які відображають і формують суспільні цінності й норми. Автор вказує на певну гнучкість та невичерпність власної методології, оскільки категорії, які він пропонує, збігаються та можуть виглядати дещо довільними.

Умберто Еко створив власну класифікацію ремейків, яку він описує в главі «Інтерпретація серіалів» своєї книги «Межі інтерпретації» [154, с. 83-100]. Ремейки він поділяє на декілька типів за змістом:

1. Прямі ремейки, представлені звичайними адаптаціями фільму чи літературного твору, які часто залишаються близькими до оригінального сюжету та персонажів;
2. Повторні інтерпретації або ре-інтерпретації: ці ремейки допускають свободу творчості та переосмислюють оригінальний твір в новому контексті, з новими перспективами, налаштуваннями чи темами;
3. Продовження та передісторії, які розширюють розповідь оригінального твору, продовжуючи історію (сиквели), або досліджуючи події, які їй передують (приквели);
4. Побічні сюжети: такі ремейки зосереджені на другорядних персонажах або сюжетах вихідних творів, створюючи навколо них новий наратив;
5. Перезавантаження: в цих ремейках історія починається заново, інколи ігноруючи попередні адаптації та повертаючись до вихідного матеріалу для нової інтерпретації.

Американський вчений та кінознавець Томас Лейч [229] досліджує європейські кіноремейки, зокрема, міжтекстові зв'язки, що поєднують ремейк із вихідним (попереднім) твором. Він уподібнює ремейк до призми, крізь яку можна спостерігати та аналізувати різні транстекстуальні та культурні коди. Науковець наголошує, що ремейки потрібно тлумачити не як прості копії попередніх творів, а як складні культурні та індустріальні практики, які

відображають і формують суспільні цінності й норми. Він вивчає ремейки за трьома підходами:

1. Розгляд ремейку як індустріальної практики, фокусуючись на дослідженні виробничих та економічних аспектів ремейків;
2. Аналіз тексту, за якого розглядаються оповідні та стилістичні елементи ремейків;
3. Дослідження сприйняття ремейків публікою, та як вона їх інтерпретує.

Т. Лейч ототожнює ремейк з кіноадаптацією, яку тлумачить як кінофільм, створений на основі літературного твору, мюзиклу, коміксу, комп'ютерної гри тощо. Його визначна праця «Оксфордський довідник з досліджень кіноадаптацій» [230] представляє собою збірку, де автор пропонує історичний та теоретичний погляд на кіноадаптацію, протидіючи усталеному тлумаченню адаптації як тотожності «оригінальному» тексту або твору.

Т. Лейч слідує за теорією інтертекстуальності Ю. Крістевої, і ставить під сумнів оригінальність вихідного твору, стверджуючи, що всі тексти є інтертекстуальними, включно з вихідними творами, які, проте, мають перевагу над похідними від них творами. За Т. Лейчем, кіноадаптація є інтертекстуальним процесом, на який впливають не ідеали вірності вихідному твору, а скоріше економічні та практичні фактори.

У поширенні кіноадаптацій спостерігається постійне переписування, що зводить пошуки першоджерела більше до текстологічних досліджень, ніж до пошуку окремих вихідних творів. В цьому Т. Лейч вбачає корисний педагогічний аспект, що заохочує публіку бути більш критичною й виробляти більш повний і контекстуалізований погляд на літературу та кіно, замість того, щоб «чіплятися за канонічні твори» [230, с. 60].

Т. Лейч представляє адаптацію як інституційний перегляд або процес переписування вищого ступеню натяку. Він пропонує декілька категорій за шкалою від одного до десяти, де перша означає адаптацію, а десята – натяк, що фактично існують у континуумі між адаптацією та алюзією:

1. Святкування («Celebration») – наприклад, екранізації творів за романами Джейн Остін на BBC. Незважаючи на те, що вони дещо змінюють текст, цей тип адаптації зосереджується на дискурсі вірності вихідному творові, в даному випадку – літературному;
2. Стискання («Compression») – наприклад, сюжет «Дракула» або сюжет «Франкенштейн», адаптації яких звужуються до відтворення культових сцен;
3. Розширення («Expansion») – тут Т. Лейч вдається до аналізу музичних композицій популярної групи «Beatles» – «Вечір пізнього дня» («Hard Day's Night») та «Жовтий підводний човен» («Yellow Submarine»), вказуючи, що ці пісні були розширені до альбомів;
4. виправлення («Correction») – «Моя прекрасна леді» («My Fair Lady») на думку Т. Лейча «виправляє очевидну «проблему» з вихідним твором» [229, с. 93];
5. Оновлення («Updation») – трилер «О» (2001), що є сучасною екранізацією трагедії «Отелло» В. Шекспіра та «Вона – хлопець» («She's the Man», 2006), сюжети яких були оновлені для сучасної аудиторії;
6. Накладання («Superimposition») – твори кількох авторів накладаються, а продюсерська та акторська робота відрізняється від подібної роботи у вихідних творах;
7. Неокласична імітація («Neoclassic imitation») – комедія «Нетямущі» («Clueless», 1995) наслідує роман Дж. Остін «Емма»;
8. Редакція («Revision») – драма «Франкенштейн Мері Шеллі» (1994), де режисер переносить дію в інший час;
9. Колонізація («Colonisation») – історична драма «Ярмарок марнославства» («Vanity Fair», 2004) за романом В. Теккерея, що має вплив Боллівуду. Музичний кінофільм «Наречена і забобони» (2004) за романом Дж. Остін «Гордість та упередження», де похідний твір позбавлений початкового значення першоджерела та наповнений іншою метою;

10. Мета-коментар або деконструкція («Meta-commentary or deconstruction») – ексцентрична трагікомедія «Адаптація» (2002); слешер² «Крик» (1996) тощо;

11. Аналог («Analogue») – деякі адаптації належать більш до алюзій, наприклад, «Щоденник Бріджит Джонс» (2001) що є аналогом «Гордості та упередження» Дж. Остін. Т. Лейч розмірковує, чи справді це можна назвати адаптацією, або ж це лише натяк, адже ці твори не мають багато спільного, втім достатньо на його думку, щоб бути дотичними;

12. Пародія та пастіш («Parody and pastiche») – кінокомедія «Молодий Франкенштейн» (1974) за мотивами роману М. Шеллі;

13. Вторинні, третинні та четвертинні імітації («Secondary, tertiary, quaternary imitations») – Т. Лейч вважає їх «неприємною категорією», адже ці твори йдуть усе далі й далі від вихідного твору, але все ще посиляються на нього. Наприклад, «Наречена Франкенштейна» («Bride of Frankenstein», 1935), «Донька Дракули» («Dracula's Daughter», 1936) тощо.

Проте, незважаючи на створену класифікацію, автор припускає, що кожен з цих підходів різною мірою співіснує разом з іншими, тому ця спроба категоризації є «просто ще одним доказом інтертекстуальності адаптації» [229].

Дослідження ізраїльської кінознавиці Анат Зангер [308] фокусуються на архетипах «трьох історій» (архетипи Жанни д'Арк, Кармен і Психо), які вона виокремила з-поміж інших, та на прикладі яких розкриває «ритуали маскування» ремейку. Наприклад, вона прослідковує архетип Жанни д'Арк через образ офіцера Ріплі в серії кінофільмів «Чужий» (1979-1997) Р. Скотта та через образ головної героїні Бесс в першій частині трилогії «Золоте серце» Л. фон Трієра – мелодрамі «Розсікаючи хвилі» (1996). Класифікація А. Зангер наголошує на символічних ланцюжках, які пов'язують ремейки з вихідними

² Слешер (з англ. «slash» – рубити) – піджанр фільму жаків.

творами та пояснюють їхнє маскування, показуючи, як ці перекази відображають архетипи нашої епохи та культурні відбитки суспільства.

Також А. Зангер досліджує концепцію надмірності в ремейках. Вона стверджує, що хоча ремейки можуть здаватися взагалі зайвими, оскільки вони переказують історії, які вже були розказані, ця надмірність служить більш глибокій меті. Дослідниця припускає, що ремейки взаємодіють із нашою колективною пам'яттю та культурними архетипами, дозволяючи історіям залишатися актуальними та розвиватися з часом.

Надлишковість у ремейках полягає не просто в повторенні того самого наративу; мова йде про переосмислення та реконтекстуалізацію цих історій, щоб відобразити сучасні цінності, технологічний прогрес і культурні зміни. Цей процес підтримує історії живкими, гарантуючи, що вони продовжуватимуть резонувати з новим поколінням глядачів.

Британська дослідниця Люсі Маздон досліджує ремейки, зокрема, у своїй роботі «Знов Голівуд: Переробки французьких кінофільмів в Америці» [243], аналізуючи перетворення французьких фільмів у Голівуді за допомогою концепції американо-італійського теоретика перекладу Лоуренса Венуті [297] про «іноземний переклад», щоб пояснити свій підхід до ремейків як до «точки несхожості». Така точка зору відповідає транскультурній концепції тлумачення перекладу як процесу, що виходить за межі традиційного перенесення змісту, натомість враховує культурні відмінності, історичні особливості та ідеологічні нюанси, що дозволяє адаптувати текст, зберігаючи його автентичність.

Л. Маздон, як і М. Драксман, стверджує, що ремейк не є простим відтворенням попереднього досвіду, а являється складною культурною та індустріальною практикою, яка відображає суспільні цінності й норми. Вона наголошує на важливості розуміння різних культурних посередників, які беруть участь у життєвому циклі виробництва ремейку, а також того, як аудиторія сприймає, інтерпретує та пояснює відмінності та схожість між вихідними фільмами та їх ремейками.

Австралійський кінознавець Константін Веревіс докладно вивчає ремейк на прикладі серіалів, серійних кінофільмів, транснаціональних адаптацій тощо в своїй праці «Ремейки кінофільмів» [299]. Він класифікує ремейк так само, як і Т. Лейч, через три категорії – індустріальну, текстову та критичну, що забезпечують основу аналізу його монографії. Проте тлумачить ці категорії він зовсім по-іншому, а саме:

1. Ремейк як індустріальна категорія, що вивчає комерційні питання виробництва, а саме – як кіноіндустрія підходить до ремейків, враховуючи такі фактори, як бюджет та конкурентоспроможність з оригінальними творами; як історично специфічна практика закону про авторське право впливає на виробництво ремейків;

2. Ремейк як текстова категорія, в якій досліджуються структурні подібності та відмінності між вихідними фільмами та їхніми ремейками, як саме переосмислюється та перетворюється вихідний твір. Сюди ж К. Веревіс відносить інтертекстуальність, підкреслюючи інтертекстуальну природу ремейків, розкриваючи як вони посилаються на вихідні твори та побудовуються на їх основі. Науковець наголошує, що ремейки можуть як вшанувати оригінал, так і руйнувати його;

3. Ремейк як критична категорія, де дослідник зосереджується на сприйнятті та оцінці аудиторією результату переробки, аналізуючи критичний дискурс навколо ремейків, їх перегляди та обговорення в ЗМІ.

К. Веревіс досліджує, як саме аудиторія залучається до перегляду ремейків, враховуючи такі фактори, як ностальгія, знайомість сюжету, привабливість повторного перегляду улюблених історій тощо. Він також досліджує, як ремейки в зворотному напрямку спонукають нову аудиторію познайомитися з класичними сюжетами через перегляд вихідних кінофільмів. К. Веревіс доводить, що ремейки функціонують у кінематографічних та дискурсивних сферах, що підтримується історично специфічними практиками, такими як закон про авторське право, формування канону та

медіаграмотність. Він підкреслює, що ремейки є особливим випадком повторення, який відображає динамічний характер культурного відтворення.

Крос-культурні аспекти в ремейках передбачають адаптацію текстів, образів, історій в різних культурних контекстах, переробляючи їх з урахуванням запитів нового покоління аудиторії. Крос-культурність включає в себе культурний переклад, адаптування жанрів, репрезентацію гендерної ідентичності, урахування комерційних інтересів тощо [135, с. 1–17]. Крім того, сюжети, образи та ідеї, що мігрують з різних культур та кіностудій, чинять транснаціональний вплив на культуру, переробляючи локальні історії. Успіх таких ремейків залежить від урахування культурних, національних, релігійних, мовних та інших відмінностей, мистецького хисту та почуття настроїв аудиторії [300, с. 136–139].

1.2. Циклічність та повторюваність в структурі поняття ремейку

Згідно тлумачення терміну «ремейк» в авторитетних словниках та енциклопедіях, проаналізованого в підрозділі 1.1, поняття ремейку розкривається через такі його складові процеси як перетворення, перероблення, трансформація, варіативність тощо. Ці процеси забезпечуються наявністю подвійної дії – повторюванням як копіюванням та наслідуванням як відтворенням попереднього з внесенням певних відмінностей. Розглянемо, як концепт повторення проявляється в історико-культурному процесі, формуючись в міфологічному мисленні прадавніх людей доби архаїки й абсолютизується в ХХІ ст.

В архаїчний період уявлення первісних людей про буття та навколишній світ конструювались на основі повторюваності життєвих процесів, циклічному поверненні календарних циклів як природної складової акту пізнання навколишнього світу. Повторення як концепт лежить в основі формування онтологічних уявлень про світ та впливає на світогляд індивіда, створюючи в його уяві визначений образ світу як сталого середовища. Досліджуючи

міфологічне мислення, вчені [159, с. 39–60] звертали увагу на синкретичне буття первісної людини в природному середовищі, та запит на узгодження себе з навколишнім світом, де найпростішим способом встановлення такої відповідності були процеси наслідування та повторення. В первісних образах, створених міфологічною уявою переважала хаотичність природи та зіткнення людини з нею у вигляді фантастичних істот. Впорядкування хаосу відбувалось завдяки спостереженню за навколишнім середовищем та спробою його відтворити, повторити явища навкруги, перебуваючи нероздільно в гармонії з природою. Таким чином, перші репрезентації повторення виникали як онтологічні уявлення в міфологічній свідомості архаїчної людини, в уподібненні її з природою. Ритмічність та циклічність природних явищ сприймалися як упорядкованість, міфічний час представлявся як час першодій, першопредметів та першотворення.

Оскільки ритуал становив повторення сакрального акту творення світу, будь-яка дія відтворювала первісний акт бога-деміурга, закріплений у міфі як абсолютна значимість. Існування прадавніх людей підпорядковувалося повторенню як першодії, вчиненої богами у витоків творіння Всесвіту. Міф являв собою поєднання звичної форми, що пізнавалась в періодичному повторенні, та символу з неоднозначною інтерпретацією.

У східних філософських вченнях феномен повторення міститься в середовищі ритуалу як сталого світопорядку, основи буття. Уся пізнавальна діяльність людини була дотична ритуалу: він слугував своєрідним центром, в якому зароджувались, виходили і повертались усі думки про Всесвіт. Ритуал поставав як початок пізнання, що зберігав зв'язок з Космосом, сама концепція світобудови забезпечувалась її повторюваністю та сталістю [276]. Наприклад, конфуціанство в деякій мірі також пов'язане з ритуалом, філософський принцип думки як повторення Кун-Фу-Цзи закріплював не в прагненні до нового, а до повторення вже існуючого: «Я передаю старовину, а не створюю. Вірю в стародавність та люблю її» [43].

Проблематика повторення цікавила й античних мислителів. Так, Геракліт започаткував ідею про вічне повернення, якою потім надихнувся Ф. Ніцше. Геракліт підтримував циклічний характер буття, висловлюючись: «Жодна людина ніколи не ступить в одну річку двічі» [24, с. 81-83], що можна тлумачити як «події і досвід повторюються, але з різними акторами, завдяки чому виникає циклічність». Пізніше стоїки перейняли і розширили ідеї Геракліта, розробивши концепцію екпірозису (з гр. «ἐκπύρωσις» – загоряння) та палінгенезису (з гр. «παλιγγενεσία» – відродження). Згідно цієї концепції, у Всесвіті відбуваються періодичні цикли руйнування та відродження. Стоїки вважали, що усі події повторюються нескінченно, зберігаючи порядок і структуру, які є природним та раціональним устроєм Космосу.

Платон також розглядав повторення, зокрема в «Діалогах» [60, с. 239-248]. Перший тип повторення він виводив у формі ідеї про пізнання, як спогаду про минуле життя, що закладене в душі до її нового втілення. Пізнання як пригадування є відгуком міфологічного мислення: в нашій уяві про світ пасивно лежать образи повторюваних природних явищ, за допомогою яких ми відгукуємось на об'єктивну реальність як уособлення порядку. Другий тип повторення розуміється як подолання хаосу через затвердження природного порядку, зразку, що є основою буття. За допомогою такого повторення відбувається упорядкування світу: істинний зразок, як основа Всесвіту та його повторення, як прояв життя, разом створюють циклічне повернення, де повторюване має повернутися до свого джерела, зразка, задля оновлення.

Повторення в ранній християнській філософії було дотичне проблематиці божественних істин. Таке повторення вважалося способом поглиблення віри та розуміння волі Божої. Повторення в літургійних практиках було ключовим елементом ранньохристиянського богослужіння, коли молитви, гімни та ритуали повторювалися для зміцнення спільноти і віри. Серед теологів, хто згадував повторення у своїх працях, виділяються Святий Августин, Святий Ансельм Кентерберійський, Тома Аквінський, Бонавентура та Майстер Екгарт [285].

В добу Відродження повторення відіграло значну роль у різних контекстах, включаючи мистецтво, літературу та філософську думку. Гуманісти епохи Відродження (Ф. Петрарка, Дж. Бокаччо, Н. Маккіавеллі, Еразм Роттердамський, Т. Кампанелла), наголошували на повторенні класичних текстів та ідей як способі відродження та переосмислення стародавньої мудрості. Це передбачало перечитування, переклад та обговорення класичних творів, що сукупно формувало мислення та культуру епохи Відродження. На мислителів цього часу вплинули античні вчення стоїцизму та неоплатонізму, які наголошували на важливості повторювальних практик для досягнення мудрості й чесноти.

В мистецькій практиці часто використовувалися прийоми повторення та варіювання певних мотивів, тем і технік, що створювало підстави для розвитку й запровадження нових художніх засобів та технік. Філософи епохи Відродження вдосконалювали свої ідеї шляхом трансформації існуючих концепцій для розробки нових ідей. Повторення також було важливим у релігійному та духовному контекстах. Богослужбові практики, такі як молитва, медитація та літургійні ритуали, включали повторювані дії та декламації, що сприяло духовному зростанню та зв'язку з божественним.

Рене Декарт обговорював повторення в контексті свого філософського методу, зокрема у своїй праці «Медитації про першу філософію» [146]. Він наголошував на важливості послідовного критичного аналізу та багаторазового застосування розумових зусиль для досягнення певності. Піддаючи сумніву все, в чому можна було сумніватися, а потім відновлюючи знання за допомогою процесу повторних запитань, Р. Декарт прагнув створити певний фундамент для отримання знання. Він застосовував власний метод критичного аналізу до всіх переконань, щоб визначити, які з них можуть бути абсолютно певними. Мислитель прагнув відкинути все, що могло викликати сумнів, і залишити лише ті переконання, які були безсумнівними.

Таке повторення привело Р. Декарта до його знаменитого висновку «Я мислю, отже, я існую» («Cogito, ergo sum»). Це твердження виникло в

результаті постійного сумніву в усьому та його відкиданню, поки він не дійшов до єдиної речі, у якій не можна було сумніватися – факту, що він мислив, а отже, існував.

Р. Декарт наголошував на неодноразовому застосуванні свого методу дослідження для встановлення істини, що передбачав:

- не приймати нічого за істину;
- розподіляти проблему на якомога більше частин, задля легшого її вирішення;
- упорядковувати хід думок, починаючи з найпростіших і найлегших для пізнання, поступово переходячи до більш складних завдань;
- вдаватися до повторної перевірки, щоб бути впевненим, що нічого не пропущено [287].

І. Кант обговорював повторення, зокрема, в контексті звички та свідомості. В своїй роботі по етиці «Основи метафізики моральності», мислитель досліджував, як звички формуються через повторювальні дії, і як вони впливають на наше розуміння та поведінку. Він підкреслює важливість повторювальних дій і практик у формуванні морального характеру та знання [286].

Ф. Ніцше обмальовує онтологічну картину світу за допомогою ідеї «вічного повернення» [249]. Формування екзистенційного принципу мислення створило онтологічну проблему втрати існування: якщо у світі лише суще має значення, то воно повинно повертатись, інакше втратить свою значимість. Повернення свідчить скоріше не про подібність, а про унікальність того, що повертається. Якщо в архаїці стабільність конституювала життєву силу та можливість людини знайти себе в хаосі, то в процесі розвитку вона веде людину до втрати себе у безособовому світі. Ніцшеанське «вічне повернення» закликає індивіда віднайти себе у всій новизні буття.

С. К'єркегор досліджував концепт повторення в однойменній праці «Повторення» [216]. В цій роботі він досліджує як саме стає можливим повторення та розглядає його наслідки для індивіда. Він протиставляє

повторення спогаду, припускаючи, що повторення передбачає динамічний рух і етичне зобов'язання, а спогад є більш статичним і пов'язаним з минулим.

А. Бергсон обговорював повторення у своїй праці «Творча еволюція» [12], розрізняючи звичне повторення та еволюцію: тоді як звичне повторення передбачає повторення «тих самих дій», творча еволюція передбачає постійне створення нових можливостей і досвіду. Також він досліджував роль звички в житті індивіда, стверджуючи, що повторення є фундаментальним аспектом її формування, який дозволяє індивіду орієнтуватися у світі шляхом автоматизації певних дій та поведінки. А. Бергсон увів поняття тривалості, що стосується індивідуального, суб'єктивного досвіду часу, та підкреслює його безперервний потік і мінливий характер досвіду індивіда. Він запропонував ідею «життєвого пориву», творчої сили, що рухає життям і творить еволюцію. Життєвий порив відповідає за постійне створення нових форм і нового досвіду, що спирається на повторення. В роздумах А. Бергсона повторення і еволюція мають рівнозначну цінність, разом забезпечуючи стабільність та інновацію.

Концепт повторення продовжує розвиватись в працях мислителів ХХ ст., виходячи на новий виток у зв'язку з виникненням засобів технічного репродукування, поширенням популярної культури та розвитком засобів масової інформації, які здійснили незворотну зміну соціокультурного контексту.

В. Беньямін розглядає повторення як механічний процес копіювання, репродукування, відтворення: однією з базових потреб сучасного суспільства епохи модерну В. Беньямін вважав прагнення наблизити речі до себе. Способом реалізації такої потреби він називав репродукування, бажання володіти твором мистецтва в репродукції, в якій унікальність замінена повторюваністю. Наближаючи до себе цінності культури завдяки репродукції, індивід за допомогою репродукції досягає однотипності навіть від унікальних явищ [11, с. 56–58]. Одним з факторів трансформації художньої культури модерну В. Беньямін вважав високий рівень вдосконалення засобів технічного репродукування, що не тільки почали перетворювати в свої об'єкти усю

сукупність наявних творів мистецтва та змінювати їх вплив на публіку, а й зайняли місце серед видів художньої діяльності [11, с. 72–77], маючи на увазі художню репродукцію, фотографію та кінематограф.

Осмислюючи таку емансипацію технічних засобів, В. Беньямін відмічає їх більшу досконалість у порівнянні з оптичними можливостями зору, наприклад, фіксуванням зображення в таких умовах, які є недоступними для людського ока, перенесенням копії в середовище, недосяжне для оригіналу тощо. Тобто, умови в яких може знаходитися репродукція є невіддільними оригіналу та знецінюють його справжність. Цю справжність В. Беньямін розуміє як ауру твору, та відмічає, що за умов переважання репродукції над оригіналом, репродукційна техніка, тиражуючи оригінали художніх творів, виводить їх з-під традиції, від чого вони втрачають свою ауру, актуалізуючи копію. Стверджуючи інтенсивне впровадження технічних способів репродукції у перевазі над рукотворними, В. Беньямін відкриває можливості для розрізнення видів та градацій справжності.

Ж. Дельоз у своїй роботі «Різниця та повторення» визначає, що процеси розрізнення та повторення виконують смислотворчу функцію: «Буття – це те, що завжди висловлюється в розрізненні, це – повторення розрізнення» [142, с. 40]. Він пропонує два протилежні прочитання світу: світ, що задається ідеями й копіями, та світ симулякрів, які виникають на основі платонівського поділу за мотивацією «вольовим прагненням виділяти та відбирати» та «за походженням – відрізнити справжнє від несправжнього» [142, с. 51]. Тому Ж. Дельоз трактує повторення множинно: це повторення звички, повторення пам'яті та метафізичне повторення.

Перший тип повторення визначається як нестача: «хтось повторює тому, що не знає та не пам'ятає, тому що не здатен діяти» [142, с. 142]. Ж. Дельоз вважає, що повторення здатне проявлятися у формі серії неминучих, проте випадкових парадоксів: «Витвір мистецтва повторюють як непонятійне особливе», де повторення дозволяє витвору мистецтва постійно перебувати в процесі становлення, який не підпорядковується традиційним категоріям

мислення, залишаючись живим і відкритим для інтерпретацій. Дія повторення, від смислотворчого елементу у формуванні специфіки мистецтва, до процесу, що організовує будь-яку матерію, невід'ємна від наявності іншого процесу – розрізнення. За Ж. Дельозом, повторюється не одноманітне, а різнорідне: «Справжнє повторення звертається до чогось одиничного, незмінного та різного, без тотожності» [142, с. 5]. Повторення у Ж. Дельоза виникає як випадкове явище, що з'являється в процесі зіткнення з реальністю, здатною викликати асоціації. Регрес смислу в мові, неминучий при повторенні, Ж. Дельоз називає «парадоксом смислу» [142, с. 155].

Ніцшеанська ідея вічного повернення визначає специфіку розуміння другого типу повторення за Ж. Дельозом. Вічне повернення, як джерело повторення, затверджує панування хаосу й не здатне організувати впорядковану структуру: «воно взагалі не виражає порядок, який протистоїть поглинаючому цей порядок хаосу. Навпаки, вічне повернення – це і є сам хаос... Коло вічного повернення – це коло, що завжди ексцентричне по відношенню до завжди децентрованого центру» [142, с. 105]. Структура тексту як матерії в другому типі повторення є безкінечною: «Повторення у часі визначається становленням-подібністю або становленням-рівністю: хтось набуває здатності діяти». Категорію Ф. Ніцше Ж. Дельоз сполучає з поняттям симулякру як «образу без подоби», джерелом, що задає розрізнення між «серіями», які формують будь-яку структуру: «Всередині симулякру укладено принаймні дві серії, жодна з яких не є ні моделлю, ні копією» [142, с. 105]. Симулякр, як будь-який знак чи копія, здатен існувати за принципом подоби та тотожності по відношенню до свого об'єкту, відкидаючи оригінал та копії оригіналу: «Тотожність також залишається, проте вона виникає як закон, що переплутує усі серії та повертає їх одну до одної за траєкторією руху» [142, с. 341].

Третій тип повторення здійснюється у постійному поверненні: «Стан дії через нестачу не повертається; стан актору метаморфози не повертається; в якості вічного повернення повертається лише результат – необумовлене» [142,

с. 90]. Таким чином, третій тип повторення за Ж. Дельозом є структурою з множиною розбіжних серій, які, не зважаючи на спрямованість у протилежні боки, повертаються одна до одної, продукуючи тільки симулякри за законами розрізнення. Повторюються саме ті елементи серії, які засновані на відмінності: «воно не дає повернутися тому, що повертається лише одного разу, зцентрувати коло, звести серії, відновити Его, світ і Бога» [142].

Ж. Дельоз вважає свідомість індивіда непов'язаною мозаїкою відображення природніх імпульсів, тому він визначає повторення як «рятівне», що «рятує нас насамперед, від усього та найголовніше – від самих себе» [143]. Звертаючись до повторення через синтез трьох форм часу – теперішньої, минулої та майбутньої, він надає повторенню характеристику «цінності проблематичного» [142, с. 280], де справжнє повторення дає можливість почати все спочатку, адже початок закладено саме у повторенні: «повторення не передбачає того ж самого чи подібного – вони не є його передумовами. Навпаки, повторення виробляє єдине «те ж саме» того, що розрізняється та єдину подібність різного» [142]. Таким чином, повторення за Ж. Дельозом становить структурний та змістотворчий процес, що формує текст, який містить необмежену кількість інтерпретацій.

Ю. Крістева обговорює повторення в кількох своїх працях, серед яких найбільше – у книзі «Революція в поетичній мові» [222], досліджуючи повторення у зв'язку із семіотичними та символічними вимірами мови. Науковиця стверджує, що повторення є фундаментальною властивістю поетичної мови, що порушує символічний порядок і уводить нові значення, кидаючи виклик фіксованим значенням слова. Вона аналогізує повторення між оригіналом та похідним від нього твором як довербальні відносини між матір'ю та немовлям, які є взаємозалежними та одночасно взаємодоповнюючими один для одного [89].

Ж. Бодріяр досліджував повторення в межах власної теорії симуляції та гіперреальності в роботі «Симулякри та симуляція» показуючи, як нескінченне тиражування знаків не лише послаблює їхній зв'язок із реальним світом, а й

породжує симулякр – автономну систему знаків, що трансформує реальність у гіперреальність [17].

Він наголошував, що у постмодерному суспільстві репрезентація вже не виконує роль дзеркала реальності, а стає замкненою системою знаків, де істинність трансформується в симуляцію. Відповідно до поглядів В. Беньяміна про втрату аури в умовах масового тиражування, Ж. Бодріяр розглядав повторення як механізм, що веде не лише до втрати оригінальності та автентичності, а й до набуття копіями статусу більш реальних, ніж вихідні образи в умовах функціонування в гіперреальності.

Взаємодія тексту зі знаковим фоном виступає в якості фундаментальної умови смислоутворення у Р. Барта: «основу тексту складає його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки, адже текст є втіленням множини інших текстів, що втратили сліди свого походження» [98, с. 261]. Інтертекстуальність викликає в свідомості індивіда додаткові смислові асоціації, алюзії, ремінісценції, та сприяє розширенню смислових меж тексту. За Р. Бартом, інтертекст є не простим зібранням точкових цитат з творів різних авторів, а «простором зіткнення всіляких цитацій, дискурсів» [101, с. 19], що створює певну двозначність. Питання первинності тексту Р. Барт ставить під сумнів: «усілякі пошуки джерел та впливів є міфом про філіацію³ творів, текст утворюється з анонімних, невловимих, та разом з тим вже читаних цитат без лапок» [101, с. 20].

В іншій своїй роботі «Від твору до тексту» [103, с. 56–64], Р. Барт натякає на можливість повторення через використання вихідних текстів або їх уривків, вважаючи, що жоден текст не існує ізольовано, а є невід’ємно пов’язаним з іншими (вихідними) текстами. Це означає, що значення тексту не є остаточним або визначеним виключно його автором, а натомість створюється також і читачем, через його зв’язок з іншими текстами. Така думка дозволяє припустити, що усі тексти взагалі є взаємопов’язаними між собою, і

³ Філіація (з лат. «filiation» – походження, відгалуження) – термін, що означає розвиток у послідовності або наслідуваності та прямій залежності.

створюють певну мережу культурних посилань та впливів один на одного. Крім того, це дає нам можливість додати до переліку трансформативних стратегій інтерпретацію художнього твору, до якої долучається виконавець, читач або глядач, що також змінює твір та прищеплює йому інший (новий) сенс.

Ж. Дерріда в роботі «Письмо та відмінність» деконструює витoki тексту, припускаючи, що будь-який текст існує лише «безкінечно посилаючись на щось» [33], серед слідів одного тексту в іншому: сліди безкінечно посилаються на інші сліди, що поринають в безкінечне минуле. Для Ж. Дерріда текст є становленням мови та її нових контекстних значень у часі. Контекст становить систему метасенсів, де з кожним включенням тексту в текст культури виникає генерація нових смислів, на основі яких удосконалюються попередні значення.

Авторське висловлювання складає множину текстів, що знаходяться в діалозі, де можливі аналогії, переадресації до інших текстів та фрагментів культурних епох. Включаючись в загальнокультурний контекст, будь-який текст є реакцією на вихідні тексти. Діалог культур є «універсумом текстів, де окремі тексти, безкінечно посилаються один на одний, й на усі разом одночасно, та складають загальний текст» [33]. Тексти постмодерністів містять свідомі налаштування автора на іронічне зіставлення різних стилів, жанрових форм та художній течій.

За Ж. Дерріда, «життя в цитатах» створюється завдяки «сітці текстуальних посилань на інші тексти, де смисл виходить за свої межі» [33]. Буття тексту неможливе без проникнення одного тексту в інший, адже текст існує, розвивається, розширюється як Всесвіт, з часом. Культурний простір являється єдиною загальною сферою поєднання та взаємодії різних текстів, що мають безумовний авторитет та сприймаються як джерело аксіом (наприклад, текст Біблії – біблійні цитати, алюзії, ремінісценції проникають в безліч текстів світової літератури різних епох). Підхід Ж. Дерріда до повторення характеризується процесом, який приносить щось нове та різне, відмінне від первинного. Повторення стає не тільки простим копіюванням або

відтворенням чогось ідентичного, натомість, воно передбачає процес відмінності та відстрочки, кидає виклик поняттю незмінності та оригінальності.

Власне про переробку та повторення говорив У. Еко в своїй праці «Межі інтерпретації» [154]. Він тлумачить інтерпретацію як ще один прояв трансформаційної стратегії ремейку: «багато чого у мистецтві було і є повторним» [154, с. 83–100]. В цьому есеї У. Еко підкреслює ідею про те, що повторення та переробка наявних творів природньо притаманні художній творчості, адже мистецтво часто приймає участь у повторенні, щоб створити нові значення та викликати різні інтерпретації. Він вважає, що повторення є не просто копіюванням, а динамічним творчим процесом, який збагачує художній досвід.

В іншому есеї «Інновація та повторення: між естетикою Модерну та Постмодерну» [155, с. 161-184], У. Еко розглядає феномен повторення опосередковано, через жанри популярної культури. Порівнюючи стан загальнокультурного контексту епох Модерну та Постмодерну, він відмічає початкове протиставлення кітчу «високій культурі» [155, с. 161], що репрезентована авангардом, які згодом споріднюються через стрімке проникнення інтертекстуальності з авангарду в популярну культуру, що за допомогою самоіронії наближається до високого мистецтва, досягаючи рис діалектичної єдності між повторенням та інновацією.

Визначаючи риси повторення в жанрах популярної культури У. Еко повсюдно знаходить подібні стратегії в творах епохи Відродження та Нового часу, відмічаючи, що естетика серійних форм потребує історичного та антропологічного дослідження цих стратегій, за якими в різні епохи та в різних культурах розвивалась діалектика повторення та інновації. У. Еко виявляє різні типи повторення в художній творчості: плагіат, цитування, пародію, іронічну репризу, гру в інтертекстуальність тощо, відмічаючи їх знаходження у будь-якій художньо-літературній традиції.

Досліджуючи протистояння інновації та повторення, що сходять до протиставлення «новизна-інформація», У. Еко виводить поняття серійності та повторення з надмірності, надлишковості. Він відмічає, що мистецтво в значній мірі було і є повторюваним, поняття безумовної оригінальності з'явилося епізодично лише в добу панування романтизму, класичне ж мистецтво в деякій мірі цілком являлось серійним. Питання постає не у безкінечній зміні серійного тексту, а в безкінечній варіативності як формальному принципі серії. Серія можливих варіацій класичного доробку потенційно безкінечна, і ця безкінечна варіативність має всі характеристики повторення та лише частково – інновації.

У. Еко відмічає, що в сучасному мистецтві численні звернення до різноманітних прийомів повторення утворюють нові жанрові феномени й форми, серед яких постає ремейк [155, с. 167]. Він одним із перших визначив природу ремейку як невід'ємний атрибут мистецтва доби Постмодернізму, зауваживши, що ремейки існували в усі епохи розвитку мистецтва. Науковець запропонував такі типи переробки, як ремейк, ретейк, серія, сага та інтертекстуальний діалог. За його визначенням, ремейк – це оновлена успішна історія, в структурі якої урівноважено новизну і повторення.

Отже, за У. Еко, мистецтво в значній мірі є повторним, на противагу безумовній оригінальності доби романтизму, класичне мистецтво багато в чому було серійним. Постмодерністська естетика розвиває повторення через безкінечність варіативності, що характеризується наявністю повторення більше, ніж інновації. Втім, безкінечність процесу трансформації надає новий сенс варіаціям. Епоха цифрових медіа повертає суспільство до циклічності, періодичності та регулярності [155].

В постмодерністському мисленні взагалі культурне виробництво постає вторинним, позбавленим оригінальності та справжності. Використання пародіювання, іронізації та гри по відношенню до попередніх стилів, жанрів чи культурних артефактів в цілому постає актуальною спробою критики та реконтекстуалізації першоджерел. Повторення також часто проявляється як

інтертекстуальність, де тексти включають елементи попередніх текстів, що створює мережу посилань, які розмивають межі між первинним та вторинним твором. Повторення підкреслює фрагментарність та дробність постмодерністських оповідань, де повторювані мотиви чи теми предстають у різних контекстах, підкреслюючи множинність та неоднозначність смислів. Медіасередовище сприяє повторенню та копіюванню завдяки новітнім технологіям відтворення та розповсюдження.

Повторення в концепції транскультури лежить в площині адаптації та переосмислення елементів культури, а саме її символів, норм, цінностей та артефактів, що позначається на культурному обміні (кухня, фестивалі, франшиза тощо). Такі повторення приводять до створення гібридних форм, що поєднують впливи різних культур (наприклад, локалізація певних кінофільмів з однієї культури в іншу з урахуванням культурної, мовної, семантичної різниці) та є реінтерпретаціями. Крім того, повторення в транскультурному контексті є способом підтримки культурної ідентичності в глобалізованому світі. Наприклад, підтримання традиційних практик в діаспорах для збереження національної і культурної ідентичності у взаємодії з різноманітними культурними впливами. В транскультурі повторення постає джерелом творчості, за якого змішуються тексти, образи та ідеї з різних культур, сприяючи появі нових форм вираження та нових практик, що збагачують глобальний культурний ландшафт.

Повторення культурних елементів в новому контексті призводить до їх реконтекстуалізації або зміни сенсу: наприклад, культурні практики в діаспорі постають не просто виконавською майстерністю, а стають символом спадщини, прив'язки до коріння та Батьківщини.

В неомодернізмі повторення постає переглядом і вдосконаленням модерністських принципів, пристосовуючись до контексту сучасності. Основні цінності модернізму – простота, функціональність, ясність – переосмислюються з використанням сучасних технологій і матеріалів, проте в ці елементи вноситься функціональність та практичність сучасних технологій.

Неомодернізм підтримує взаємодію між минулим та сучасністю, реконтекстуалізуючи символи або мистецькі прийоми модернізму, уособлюючи потяг до відродження універсальності та раціональності на противагу фрагментації постмодернізму. Повторення в неомодерні підкреслює вдосконалення і точність, позбавляючи надлишку та зосереджуючись на сутності явища і його функціональності [82].

1.3. Повернення і спогад у складі формування поняття ремейку

В підрозділі 1.2 ми з'ясували, що ремейк пов'язаний з трансформацією і є явищем зміненої повторності, однією з складових якої є повторення. Повторність забезпечується поверненням, яке в свою чергу, здійснюється через циклічність. Поняття циклічності та ремейку як явища зміненої повторності, часто перетинаються, особливо в культурному контексті, де історія, пам'ять та трансформація відіграють ключові ролі.

Циклічне повторення постає в історичних циклах, коли певні образи, події чи культурні тенденції повертаються та повторюються з часом. Така циклічність впливає на те, як суспільства пам'ятають і переосмислюють своє минуле. Крім того, кожен цикл дає суспільству можливість дослідити минулий досвід та розвиватися. Історико-культурний ремейк може слугувати засобом, за допомогою якого такий досвід переглядається та інтегрується в поточні культурні наративи.

Культурний ремейк відіграє одну з головних ролей у відродженні традицій, актуалізуючи традиційні культурні форми та практики. Переосмислюючи, варіюючи, трансформуючи елементи традиційної культури в сучасному контексті, суспільства тим самим зберігають та поширюють свою культурну спадщину, роблячи її актуальною, оновленою, сучасною тощо. Крім того, історико-культурний ремейк відіграє неабияку роль у подоланні історичної суспільної травми, адаптуючи історичні або традиційні сюжети, образи і тексти в сучасний контекст. Це також допомагає вирішити нагальні

питання сучасності, подолати розрив між сучасним та минулим, створюючи сталий культурний діалог.

Циклічні зміни пов'язані також з особистісним розвитком як на індивідуальному рівні (життєві цикли зростання, дорослішання та старіння), так і на внутрішньому рівні постійного самовдосконалення індивіда шляхом інтеграції минулого досвіду з новими знаннями та ідеями.

В галузі медіа та розваг виникають цикли популярності певних кінофільмів, телевізійних шоу або музичних композицій, за яких ремейки відроджують жанри, стилі та певні модні тенденції, одночасно представляючи їх новій аудиторії, що відображає суспільні зміни та трансформацію суспільних цінностей і норм. Це сприяє взаємодії з минулим культурним надбанням та його переосмисленням.

Ремейк відіграє неабияку роль в природному та екологічному контекстах: природні цикли, такі як пори року, кругообіг води, життєві цикли живих організмів тощо є фундаментальними. Вони надихають на мистецькі та культурні ремейки, які досліджують теми оновлення та безперервності.

Екологічні практики ресайклінгу, перероблення в дизайні та архітектурі, реалізуються шляхом повторного використання матеріалів і простору, що свідчить про зростання екологічної свідомості та відповідальності в суспільстві.

Постмодернізм, зосереджуючись на деконструкції, а також на ідеях відновлення та трансформації, аналізує переосмислення усталених норм і наративів.

Ремейки втілюють цей процес, кидаючи виклик традиційним інтерпретаціям та пропонуючи нові перспективи такого перегляду. Це збагачує культурні та особисті наративи, пропонує динамічну основу для розуміння і взаємодії з минулим та сьогоденням.

Отже, циклічний аспект ремейку відіграє суттєву роль в його формуванні, забезпечуючи постійний процес створення та відтворення.

Розглянемо, як циклічність формується та проявляється в історико-культурному середовищі.

Концепт колообігу є одним з найдавніших в історії культури. За допомогою моделі циклічності людство намагалось осягнути природні цикли й життя людини. Циклічний патерн століттями забезпечував механізм культурогенезу, збереження традицій і ритуалів, адже циклічність становила формотворчу складову розвитку архаїчних спільнот всього світу.

В міфології та філософській традиції здавна міститься поняття «вічного повернення», за якого все, що існувало коли-небудь в світі, вже повторювалося, повторюється та буде повторюватися нескінченно в просторово-часовому континуумі. Поняття ремейку як трансформації, перетворення існуючого, глибинно пов'язане з поняттями спогаду та пам'яті, адже завдяки їм повертає символи та образи з минулого та актуалізує їх, насичуючи новим змістом. В культурологічному дискурсі концепт пам'яті супроводжується поняттями циклічності, ритму, спогаду, звички, що також належать до ознак ремейку як такого. Крім того, ремейк на нашу думку, як явище зміненої повторності, у своїй суті є спорідненим до циклічності, адже циклічність проявляється через трансформаційне повторення певних етапів, що чергуються.

Початково парадигма циклу або кругообігу становила частину щоденного конкретного досвіду людини (сонце, коло): його можна було знайти в людському оці, в горщиках, колесі, танцях – хоро, військових щитах тощо. Коло, його довершена симетрія та нескінченність, обертовий рух, стабільність, ритмічність, чергування тощо, були магією та дивом для стародавнього мислення. Ці явища забезпечили концептуальну основу грецького «περίοδος» (з гр. букв. – чергування) [295, с. 15] для періодичного мислення про пори року, сезонний цикл і людські покоління взагалі: «із знаннями про астрономію прийшло не лише розуміння про форму та структуру Космосу, а й захоплення процесами створення та розкладання, або стадії народження, росту і занепаду в рослинному й тваринному світі» [295, с. 353]. Геракліт казав: «Людські справи – це коло» [215, с. 339], що очевидно, походить від стародавніх інтуїцій

про людське коло, про те, як життя людей регулювалося порами року, як приходили й відходили покоління. Стосовно до людських справ, колесо долі було обертовим циклом людського життя, в якому «тій самій людині ніколи не було дозволено продовжувати» [295, с. 111–112].

В переважній більшості давніх цивілізацій циклічний час відігравав значну роль у розумінні навколишнього світу. Циклічна модель світу була притаманна багатьом давнім культурам, включаючи слов'янську: суспільства із землеробським господарсько-культурним типом господарювання були підпорядковані циклічності річної зміни пір року. Символічні уособлення уявлень про циклічність, колообіг природніх процесів втілювалися у багатьох символічних формах, таких як колесо сансари, колесо долі, фенікс, уроборос, свастика тощо.

«Колесо сансари» (з санскр. «блукання, мандри») представляє собою уявлення про безперервний колообіг життя та смерті з нескінченним циклом перероджень в матеріальному світі, який триває, доки індивід не досягне звільнення з нього. Концепція сансари ґрунтується на ідеї карми – невідворотності наслідків за вчинки індивіда: людина, яка робить добро, перероджуватиметься у більш високі форми життя, а та, що чинила злодіяння – в нижчі, твариноподібні або інсектоподібні форми існування. Звільнення від циклічного повернення в інших формах через переродження є метою духовної практики в індуїзмі, що досягається трьома способами: перший є шляхом знання чи дж'яна-йога, що полягає у поглибленому вивченні священних текстів, медитації та розмірковуванні. Через цей шлях індивід може досягти усвідомлення своєї істинної природи та зрозуміти, що його справжнє «я» не обмежується фізичним тілом, а є нескінченним і безсмертним.

Другий спосіб є шляхом дії або карма-йоги, і полягає в тому, щоб діяти не з метою отримання власної користі, а заради блага інших. Через цей шлях індивід може накопичити гарну карму і перейти в циклі переродження до вищих форм існування.

Третій шлях полягає у любові та відданості або бхакті-йозі: ідучи шляхом любові та відданого служіння Богу, індивід може досягти єднання з божественним та звільнитися від нескінченного циклу перероджень.

Інша циклічна концепція в філософії, пов'язана з колообігом, є «Колесо долі» (з лат. «Rota Fortunae» – колесо Фортуни), що в стародавній та середньовічній філософській традиції стверджує випадковість, мінливість та непередбачуваність долі, адже колесо належить богині вдачі Фортуні, яка крутить його як заманеться, тому люди постійно переміщуються по колу між стражданнями та винагородою. Походження поняття пов'язується із Зодіаком, поясом проходження небесних тіл вздовж екліптики, яке було сформульовано вперше у давньому Вавилоні та пізніше розширене стародавніми греками. Колесо Фортуни нагадує колесо сансари, але давньогрецькі уявлення репрезентували не колесо, а серу як метафору світу [18, с. 65].

У Птолемея уявлення про Зодіак постає як коло, чий «знаки» обертаються протягом року навколо Землі (подібні уявлення існували до винайденню телескопу у XVII ст.), та впливають на долю світу. Колесо Фортуни широко використовувалось середньовічними авторами як алегорія в мистецтві, літературі, в релігійних настановах, де переважно розмірковувалось над швидкоплинністю життя, тимчасовістю земного буття тощо.

Давньогрецька концепція вічного повернення пов'язувалась з багатьма традиціями: Геракліт стверджував, що завдяки пожежі світ згорає дотла, а потім відновлюється, символом чого постає чарівний птах Фенікс, що символізує нескінченне оновлення та безсмертя. К. Г. Юнг, досліджуючи символ феніксу, тлумачить його як «звільнену душу» [211, с. 538], уособлення людського відродження. Австрійський психіатр, психотерапевт та філософ В. Франкл, пройшовши через жахи німецьких концтаборів Другої світової війни, пояснював образ феніксу як здатність людини відроджуватись після найжахливіших випробувань і поставати оновленою завдяки міцності своєї волі [83, с. 71].

Кільцеподібний символ Давнього Єгипту – уроборос – також є наочним втіленням повернення та циклічності, адже нагадує коло, що має початок (голова змія) та кінець (хвіст змія). Взагалі, символ уроборосу є одним з найдавніших символів людства і зустрічається в багатьох культурах [174, с. 89]. Проте, документальне підтвердження походження уроборосу існує саме в культурі Давнього Єгипту (перші зображення датовані періодом між 1600 та 1100 рр. до н. е.), втілюючи вічність та всесвіт, цикл смерті та переродження. Найбільш поширене значення цього символу – репрезентація сталості повторення та безкінечного повернення, насамперед, циклічного виміру життя: чергування життя, смерті та переродження, створення та руйнування тощо [271]. Перейшовши в культуру Давньої Греції, цей символ став визначати процеси, які не мають початку та кінця [238, с. 4]. К. Г. Юнг, вивчаючи архетип уроборосу, визначив, що він символізує самознищення та одночасно творчу потенцію, творчу плодючість. Його послідовник Е. Нойман вважає уроборос схожим до процесу розвитку особистості: символізм змія, дракона, що жере власний хвіст, полягає у розумінні упорядкованості життєвого циклу, коли саме життя добігає кінця, починається новий виток вічного повернення [248].

Аналогом уроборосу є свастика (з санскр. «स्वस्तिक» – добробут, побажання вдачі), яка також є одним із найдавніших символів людства, що зустрічається з VII ст. до н. е. Давня свастика разом з уроборосом символізують безкінечний рух всесвіту [305]. Символ свастики був розповсюджений усюди, переважно в якості орнаменту, найчастіше – у вигляді меандру⁴. Свастика зустрічається в багатьох культурах та давніх пам'ятках Японії, Китаю, Євразії, Африки та доколумбової Америки, на речах повсякденного побуту, одягу, монетах, вазах, зброї, знаменах, гербах, в якості орнаменту при виготовленні декоративної плитки, як орнаментальна прикраса будівель тощо [292].

Символ свастики також був поширений в давній індо-іранській культурі, античній греко-римській культурі, в ранньохристиянському та візантійському

⁴ Меандр – відомий з часів палеоліту та поширений в античному мистецтві тип ортогонального орнаменту у вигляді ламаної під прямим кутом лінії або спіральних завитків.

мистецтві тощо. Наприклад, символи свастики зустрічаються на глиняних глечиках м. Суз (сучасний Іран), на неолітичній кераміці, витворах з кістки, бронзових глеках періодів Шан та Чжоу (1600-1000 р. до н. е.), в пам'ятках мистецтва давніх Японії та Китаю. В давньоримській архітектурі подвійний меандр прикрашає горизонтальний пояс зовнішніх стін алтару світу Августа в Римі (13 р. до н. е.) тощо. Свастика має багато значень, серед яких вона символізує рух, життя, добробут, процвітання, родючість, довголіття тощо. Серед інших її значень були оберіг від злих духів, символізація світла, вогню, блискавки, небесних тіл тощо. Згодом символ повністю втратив свій початковий сенс і значення у зв'язку з використанням зображення цього символу тоталітарним режимом фашистської Німеччини, що перетворило його на усталений атрибут фашизму.

Колообіг вічного повернення та спогад нерозривно пов'язані з повторенням, адже саме повторення забезпечує перебіг повернення спогадів з минулого у дійсність. Античні мислителі розглядали повторення як колообіг та як спогад: шлях від хаосу до сталості й гармонії іде через безкінечний оборот Хаосу та Космосу. До того ж, повторення як зв'язок з системою розбудови всесвіту інтерпретується через поняття спогадів.

Початкові міфологічні уявлення про повторення як першодію закріплюються у Платона [60, с. 248-250] у вигляді спогаду – знання як пригадування, та в циклічності – як зразок та його повторення, де повторюване має повернутись до свого зразка. Упізнавання є тотожним пригадуванню, в якому пам'ять містить ресурс продуктивного повторення.

Спогад нерозривно пов'язаний з пам'яттю та є одним з основних її процесів. Концепт пам'яті розвивається в культурній рефлексії поряд з циклічністю як взаємодія повернення і спогадів. За визначенням з філософського енциклопедичного словника, пам'ять є «однією з пізнавальних здатностей, яка полягає у мимовільному закріпленні, збереженні і відтворенні у свідомості суб'єкта здобутих у процесі пізнавальної діяльності відомостей про суб'єктивний і об'єктивний світи, результати їх творчої переробки, умов і

способів відображення. Виділяється індивідуальна... і колективна пам'ять, що виражається в проявах суспільно-історичного досвіду, суспільній свідомості, культурі... у своїй єдності обидва види пам'яті забезпечують безперервність і спадкоємність процесу пізнання, передачу індивідуальних і колективних надбань» [81, с. 463].

Платон згадував пам'ять в контексті свого вчення про анамнезіс (з гр. «ἀνάμνησις» – пригадування) [63]. Він вважав процес навчання тотожним процесу пригадування знань, якими душа володіє до народження. Оскільки душа є безсмертною, вона має знання про істину до того, як опиниться в тілі [63; 60, с. 234-292].

Арістотель широко обговорював пам'ять у своїй праці «Про пам'ять і спогад» [94]. В цьому трактаті Арістотель досліджує природу пам'яті та її зв'язок з душею. Він розрізняє пам'ять і спогад, зазначаючи, що пам'ять – це стан або афект сприйняття, зумовлений плином часу. Пам'ять завжди усвідомлює часову відстань між минулими та теперішніми подіями. Арістотель тлумачить пам'ять як здатність зберігати та згадувати минулий досвід.

Спогад є активним процесом пригадування, що передбачає певні зусилля, спрямовані на відновлення певних знань. Арістотель вважав спогади пов'язаними з враженнями, асоціаціями, оскільки завдяки пошуку однієї інформації пригадується інша. Він обговорював повторення і спогад в контексті формування звички та морального характеру. В «Нікомаховій етиці» [4, с. 59] мислитель наголошував на важливості звичних дій у розвитку чеснот. Чеснотами в його розумінні були звички, які ми набуваємо через багаторазову практику. Він стверджував, що часте повторення породжує природну тенденцію – чим частіше дві речі переживаються разом, тим більша ймовірність того, що досвід пригадування одного стимулюватиме пригадування іншого.

Вчення про пам'ять розвивалось в працях стоїків (Сенека, Епіктет, Марк Аврелій), які пов'язували її з чеснотами та самовладанням.

В добу Середньовіччя пам'ять постала в контексті теологічних і філософських творів Тома Аквінського [203], що обговорював зв'язок між пам'яттю та душею, припускаючи, що пам'ять – це здатність душі, яка дозволяє нам зберігати та згадувати минулий досвід.

Подальші дослідження пам'яті та її аспектів включають розвідки Дж. Бруно, у контексті зв'язку з його ідеями про нескінченний Всесвіт і розум; Р. Декарта, який досліджував пам'ять у зв'язку з проблемою розуму та тіла; Дж. Локка – в теорії особистої ідентичності; Д. Г'юма, що досліджував пам'ять як фундаментальний аспект людського досвіду і знань тощо.

Серед мислителів XIX та XX ст. концепт пам'яті теоретизували С. К'єркегор, А. Бергсон, Е. Гуссерль, М. Дюркгайм, М. Альбвакс, П. Рікер, Я. та А. Ассман.

С. К'єркегор розвивав взаємодію спогадів та повторення. Повторення за С. К'єркегором є «вичерпним вираженням для того, що у древніх греків називалось спогадом» [216, с. 7]. Він говорив, що «греки вчили, що будь-яке пізнання є спогадом, нова ж філософія буде вчити, що все життя є повторенням» [216, с. 53]. Різницю між спогадом та повторенням С. К'єркегор вбачав у відношенні до часу: «спогади повертають людину назад, змушують її повторювати все, що відбувалось, в зворотному напрямку; справжнє ж повторення спонукає людину, згадуючи, передбачати те, що відбудеться [в майбутньому]» [216, с. 99]. Порядок спогаду і повторення в С. К'єркегора задається зворотнім шляхом, більш того, спогад навіть може з'являтися під маскою повторення або навпаки, надаючи повторенню якості трансцендентного⁵: «те, що повторюється, мало місце [раніше], інакше не можна було б повторювати. Саме та обставина, що це вже було, надає повторенню новизну» [216, с. 17]. Він також вважає, що повторення і спогади надають сенс життю: «без повторення та спогаду все життя розпадається, перетворюючись на порожній беззмістовний шум» [216, с. 53].

⁵ Трансцендентний – в філософії ідеалізму той, що перебуває поза досвідом, недоступний для емпіричного пізнання.

Пам'ять у А. Бергсона є ключовим концептом його теорії, в якій він розрізняє два типи – пам'ять-звичку як механічну дію та чисту пам'ять духу: «Минуле переживає себе в двох різних формах: по-перше, у вигляді рухомих механізмів, по-друге, у вигляді незалежних спогадів» [113, с. 87].

Гуссерль описував пам'ять через поняття *ретенції* або утримання вражень в пам'яті, що означало здатність свідомості розпізнавати сліди минулих подій в теперішньому; та *репродукції* – репродуктивна уява передбачала пригадування минулого досвіду [192].

В культурологічному дискурсі ХХ століття концепт пам'яті набуває значення соціального й актуалізується в пошуку ідентичності індивіда в глобальному суспільстві. В цьому контексті соціальне в пам'яті постає як трансцендентна властивість соціуму в розумінні Іншого.

Концепт Іншого постає ключовим у сучасній гуманістиці, адже він визначає межі ідентичності та взаємодії між людьми. Інший може сприйматися як дзеркало, за допомогою якого суспільство осмислює себе, або як виклик, що змушує переосмислювати власні цінності та світогляд.

Концепт Іншого взаємопов'язується з пам'яттю через механізми формування ідентичності та історичного досвіду. Пам'ять визначає, як суспільство зберігає та інтерпретує минуле, а Інший виступає як точка відліку, що окреслює межі власного «Я» та колективної свідомості. У ХХ ст. концепт Іншого розвивається в роботах таких мислителів як Е. Левінас, Ж. Дерріда та М. Фуко.

Е. Левінас досліджував етичний вимір Іншого, розглядаючи його як центральний елемент етики. Заперечуючи автономію та самодостатність індивіда, він пов'язував етичну відповідальність із взаємодією з Іншим, який викликає етичний імператив, що змушує індивіда виходити за межі власного егоцентризму [235].

Ж. Дерріда розглядав концепт Іншого через призму деконструкції, показуючи, як мова та культура формують наше сприйняття Чужого, критикуючи бінарні опозиції (своє/чуже, центр/периферія) традиційних

філософських систем. Деконструкція Ж. Дерріда розкриває приховані механізми в мові та в текстах, які визначають приналежність до «своїх» або «чужих», показуючи що значення завжди є нестабільним і залежить від контексту, де Інший не є остаточно визначеним [145].

М. Фуко аналізує Іншого як об'єкт контролю з боку влади, яка маргіналізує його через опозицію «свій-чужий», визначаючи через поняття «аномалія», «відхилення» [169]. Інший може зберігати альтернативні версії історії, кидаючи виклик домінантним нарративам. Часто Інший стає тим, хто нагадує про забуте або витіснене, змушуючи суспільство переглянути своє минуле. Пам'ять постає механізмом конструювання Іншого, адже історичні нарративи часто формують образи Чужого через різний колективний досвід про конфлікти, війни або культурні розбіжності.

В цьому ракурсі доречно згадати про явище забуття в пам'яті та його опрацювання в концепції пам'яті Т. Адорно. Він визначав поняття «забуття пам'яті», що спричинює повторення історично негативних сценаріїв. В своїй роботі «Що означає «опрацювання минулого»?» [2], філософ описує суспільство повоєнної Німеччини як схильне до забуття переживань негативних подій, витісняючи спогади про незручний досвід задля кращої консолідації: «соціальна ідеологія суспільства споживання використовує чималу кількість відповідних засобів, аби стабілізувати свій панівний статус у суспільстві, намагаючись ліквідувати колективну історичну пам'ять про жахи скрутних періодів, зокрема, світової війни, та прагнучи витіснити їх із колективної свідомості за допомогою спогадів про «кращі часи» життя під «опікою» попередньої, тоталітарної влади» [2]. Це твердження можна застосувати як до німецького суспільства повоєнного періоду, яке аналізував Т. Адорно, так і до пострадянського, що демонструвало схожий конформізм. Медіатором подолання такого узагальнення Т. Адорно вбачав мистецтво, здатне направляти суспільство до балансу між правдою та травмою, ключовими елементами для осмислення подій та прогресу. Він підкреслював, що соціальна трансформація неможлива без роботи пам'яті, яка через напругу

між запам'ятовуванням та забуванням, забезпечує збереження істини та сприяє формуванню більш справедливого та свідомого суспільства.

Іншою концепцією про взаємодію історії та пам'яті постає робота П. Рікера «Пам'ять. Історія. Забуття» [269], де автор тлумачить пам'ять як діяльність, роботу, що здійснюється як всередині індивідуальної свідомості, так і поза нею, як на рівні окремого індивіда, так і на рівні цілого суспільства. Він вважає, що суспільство переживає особливий стан розриву з минулим і намагається відновити пам'ять культури через історичну реконструкцію. П. Рікер визначає, що упізнання допомагає пам'яті в пошуку спогадів, і саме цим долається прірва між первинним враженням та наступними актами пам'яті як вторинними спогадами [269].

Аляйда Ассман, розвиваючи концепцію Я. Ассмана про культурну пам'ять, виділяє концепти «ars» як пам'ять-сховище і «vis» як пам'ять-процес реконструкції [6, с. 35]. Культурно-історичний ремейк на нашу думку, стає складовою відповідного процесу реконструкції, за якого відроджуються артефакти й свідчення минулого. Оновлення запобігає їх забуванню, розмиванню, заміні новими концептами чужорідної культури, які можуть проникати як насильницьким шляхом (диктатура) так і толерацією (мультикультуралізм). Недарма, як відмічає видатний французький історик-медієвіст зі «Школи «Анналів»⁶ Ж. Ле Гофф, боротьба за зміст історичної пам'яті нагадує театр військових дій, який залучає різні сили й засоби, а чітка демаркаційна лінія фронту відсутня [226].

А. Ассман визначає, що колективна пам'ять формує національну ідентичність суспільства: будь-яка спільнота представляє собою те, що вона про себе пам'ятає, це обумовлюється тією історією, яка зберігається та розвивається в середовищі певного суспільства. Реконструюючи своє минуле,

⁶ «Школа «Анналів» – один з провідних дослідницьких напрямів в історичній науці, який розглядає історію не як послідовну «історію-оповідь», а як «історію-проблему», що відтворює «тотальну історію» та описує суспільні зв'язки – економічні, соціальні, культурні тощо.

суспільство формує та усталює свою ідентичність, відновлюючи з минулого ті цінності та ідеї, які є актуальними на даний проміжок часу [6].

В межах традиційних суспільств колективна пам'ять формується як пам'ять ритуалізована, колективна, така, що представляє сукупність дій, направлених суспільством на ціннісно-смыслову реконструкцію минулого в теперішньому, що забезпечує збереження усталеного, традиційного способу буття індивіда й суспільства. Колективна пам'ять в таких суспільствах виступає «нормативом, здатним перетворити культуру в спосіб боротьби проти забуття» [95, с. 82]. Звернення до пам'яті та її феноменів свідчить про спроби пошуку смислу і цінності людського буття, пошуку своєї історичної, соціальної та культурної ідентичності. Таким чином, культурна пам'ять активізує проблему самоідентифікації індивіда в суспільстві.

Спільний історичний досвід, що консолідує суспільство, складають наріжні події колективного минулого, які несуть особливу цінність і значимість для певного суспільства та служать символічною основою формування національної ідентичності [185]. Культурно-історичний ремейк в такому випадку може відігравати протекційну, захисну функцію, запобігаючи соціальній амнезії як феномену зникнення спогадів в суспільстві про події минулого, що супроводжується втратою об'єктивного соціального судження про значення та наслідки певних подій [202, с. 3–5].

Соціальна амнезія, за дослідженням британського історика П. Бурке [121, с. 54], чинить значний вплив на суспільство, що вибудовує стратегії власного розвитку, враховуючи історичний досвід колективної пам'яті та забуття. П. Бурке пов'язує соціальну амнезію з «амністією» або актом офіційного забуття конфлікту в інтересах соціальної згуртованості [121, с. 57]. В історії людства відомі випадки суспільної амнезії, повного чи часткового забуття культурно-історичного досвіду контакту з супротивником, втрати навичок його відтворення, що створює в суспільстві неузгоджене відношення до певних історичних подій.

Наприклад, в Україні історично склалися умови суспільного існування в двох різних парадигмах: європейській та (пост)-радянській, що сформувало різний історичний досвід та стало причиною розриву в суспільній думці, адже знищення аспектів, які становили національну самоідентифікацію та культурна експансія у поєднанні з впровадженням колоніальної освіти призвели до тимчасової втрати частиною українського суспільства своєї самості, відчуття свого коріння та проєкції майбутнього.

Пам'ятаємо, як на українських землях під владою інших держав (Російська імперія, СРСР) тривалою практикою були зміна або переписування свідчень про історичні події (наприклад, вилучення та знищення російською царицею Катериною II древніх руських літописів⁷), плюндрування пам'яті героїв-борців за свободу і незалежність України в суспільній думці (представлено неповним переліком видатних українських політичних і культурних діячів, державників з часів Гетьманщини: І. Виговський, І. Мазепа, П. Орлик, П. Скоропадський; до часів УНР: М. Грушевський, В. Винниченко, С. Петлюра, Н. Махно, Є. Коновалець, А. Мельник, Р. Шухевич, Т. Боровець, Д. Терпило, В. Тютюнник, П. Дяченко, С. Бандера; та СРСР: В. Підмогильний, В. Поліщук, М. Вороний, М. Куліш, М. Хвильовий, М. Семенко, Є. Плужник, М. Зеров, Л. Курбас, В. Стус), впровадження в суспільну думку уявлення про

⁷ Російська цариця Катерина II 4 грудня 1783 року іменним Указом повеліла створити «Комісію для складання записок про стародавню історію Росії» під начальством і наглядом графа А. П. Шувалова. В документі вказується, що указ треба виконати наступним чином: «Назначити... до десяти осіб, які сукупною працею склали б корисні записки про стародавню історію, що переважно ж стосується Росії, роблячи короткі виписки із стародавніх руських літописів та іноземних письменників за відомим [Катерині II] планом. «Начальником» по створенню Російської історії за указом Катерини II став Г. Ф. Міллер та його «історичний департамент», який справив значний вклад у вилучення татаро-монгольського минулого Московії (1238-1598 роки) та заміну руськими літописами «чорних дір» російської історії. 1792 року «Катерининська історія» побачила світ. Відтоді вносити будь-які зміни в оповідний каркас історії Російської імперії категорично заборонялося. Член Комісії О. В. Храповицький, статс-секретар імператриці Катерини II, у своїх мемуарах, що пройшли багаторазову царську і церковну цензуру і видані 1862 р., відкрито пише, що Катерина II особисто редагувала нову «версію історії», включаючи створення родоводу російських Великих Князів. При цьому стверджувала, що слідувати треба не історичним фактам (нібито «заплутаним»), а «потрібному нам порядку», «російським потребам». Цікаві фрази Катерини II, наведені в мемуарах О. В. Храповицького про її прямі вказівки «показати величезну міць татар і причину їхніх перемог у відсутності міцної монархічної влади» (Катерина наказала навести щонайменше сімдесят удільних князівств для показу «роздроблення Росії» – зокрема в записках «Про Татар і їхню силу під час навали на Росію» імператриця вже підміняє поняттям «Росія» Суздальську землю. Особливо імператриця доручає О. В. Храповицькому створити міф про те, що росіяни – це нібито слов'яни, для чого той: «отыскал бумаги, во время житья в Эрмитаже писанья о древности Славян, с изысканием первобытного народа» [15, с. 88-103].

меншовартість та відсутність українців як окремої нації, так само як і української мови та культури тощо.

Наша держава у різні часи переживала буремні історичні події, які формували суспільну думку, впливали на індивідуальну та колективну свідомість, створювали певний світогляд та світосприйняття, допомагали виживати. Саме забуття, соціальна амнезія допомагала пережити травматичні події минулого, змінюючи їх або стираючи їх зі свідомості: як помічає П. Рікер, «історіографія спрощує пам'ять людей актами вибіркової, серійної архівації. Вона вивчає свідочтва очевидців нарівні з документами, які не несуть в собі ніякої живої пам'яті, вона цензурує та адаптує морально нестерпні свідочтва минулого» [269, с. 148]. До переліку таких подій лише у ХХ ст. можна віднести геноцид українців у 1920–1930-х рр.; Голодомор; Розстріляне Відродження; знищення духовенства та масовий підрих християнських святинь, зокрема Михайлівського Золотоверхого та Успенського соборів, Церкви Богородиці Пирогощі у Києві; перетворення численних історичних кладовищ на міські парки, місця розваг та відпочинку; насильницьке залучення цивільного населення з деокупованих під час II світової війни радянськими військами українських територій у т. зв. «чорну піхоту» або «чорнопіджачників», яких безжально кидали в найгірші ділянки фронту голіруч; депортації частини українського населення у повоєнні часи з їх етнічних західноукраїнських земель в УРСР та колишні німецькі землі – східну Померанію і Сілезію, що сприяло придушенню українського визвольного руху в 1950-тих роках тощо. Всі ці події складають травматизуючий історичний досвід, який до кінця тоталітарного режиму СРСР був витіснений з пам'яті широких верств українського суспільства.

Українці відчували на собі вплив такого явища як соціальна амнезія, коли в суспільстві зникають спогади про події минулого. В психіатрії «амнезія» – явище, коли людина не може витримувати тривалі тортури, фізичні і душевні муки, і її психіка включає захисний механізм забуття, щоб вижити. Соціальна амнезія супроводжується втратою об'єктивного соціального судження про

значення та наслідки травматизуючих подій, що провокує суспільство вибудовувати стратегії власного розвитку, враховуючи історичний досвід забуття, наслідком чого стає повторення негативних сценаріїв історичного минулого.

Серед різних типів соціальної амнезії, які виокремлює британський антрополог П. Конертон [131, с. 59–71], привертає увагу т. зв. «репресивний тип», насильницьке видалення подій з пам'яті суспільства або окремих його груп, з чим успішно справлялась тоталітарна пропаганда. Американський республіканець та ідеолог культурного марксизму П. Б'юкенен писав, що «достатньо скинути народних героїв, знищити свідчення про минуле певного народу, відомості про діяльність його предків та заповнити душі нових поколінь іншою історією» – і результатом стане поступове руйнування такої спільноти [120, с. 76]. Метрополія маркує захоплену територію своїми топонімами, своїми пам'ятниками та освітніми програмами: низка поколінь переважно отримали «колоніальну освіту» [157], що передбачала насильницьке заміщення й вивчення культури чужої держави як своєї, замість власної, викорінення традицій, мови, пам'яті про історичні постаті, викривлення трактування історичних подій, дії, спрямовані на асиміляцію до культури колонізаторів тощо.

Одним із факторів конструювання національної ідентичності є колективна пам'ять. Національна ідентичність вибудовується в тривалому процесі осмислення нацією своєї історії, свого поточного стану та можливих перспектив, у відборі та сприйнятті ідей, звичаїв та традицій, що існують в певному суспільстві завдяки наступності поколінь, адже за висловом Е. Ренана «нація ґрунтується на духовному принципі, одна частина якого занурена в минуле, а інша сягає в майбутнє» [65, с. 107–120].

Реконфігурація минулого є культурним підґрунтям та необхідною умовою облаштування поточного людського життя, що відкриває перспективу у майбутнє, спираючись на досвід минулого [279, с. 258], актуалізуючи питання історичного минулого та колективної пам'яті. Історико-культурний

ремейк постає як процес *становлення* через розрив і травму, коли індивід або суспільство примирюється зі своїм минулим заради розвитку та власного майбутнього, адже «нації створюються та існують, доки мають програму на майбутнє» [55, с. 154]. Збереження та відродження української ідентичності є ключем до майбутнього, що ґрунтується на повазі до минулого та спрямуванню у майбутнє. Україна, переживши століття історичних і культурних викликів, зберегла скарб культурних традицій, надбань і народного духу.

Ремейк як концепт активно включається в процес реконструкції історичного минулого, забезпечуючи збереження, осмислення і оновлення культурної спадщини для нових поколінь, актуалізуючи її в сучасному світі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

У першому розділі проаналізовано існуючі концепції та дослідження з проблематики ремейку, трансформації, повторності, циклічності та спогаду.

Розкрито значення поняття ремейку з іноземних та українських тлумачних і спеціалізованих словників. З'ясовано, що ремейк є явищем зміненої повторності та процесом трансформації, складовими якого є повторення, циклічність та спогад. Зворотність повторення забезпечується циклічністю, що взаємодіє зі спогадом.

Поняття циклічності та повторності перетинаються в культурному контексті, де історія, пам'ять та трансформація взаємодіють і впливають один на одного.

Виділено наступні функції ремейку як трансформативного процесу:

1. *Циклічна функція ремейку.* Ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації забезпечується циклічною повторністю текстів, образів, ідей в культурі, демонструючи, як вони можуть оновлюватися, адаптовуватися та переосмислюватися в різні епохи.

2. *Ревізійна функція ремейку.* Ремейки звертаються до минулого, переосмислюючи культурну спадщину. Вони несуть в собі спогад про важливі події, які відбувались у давнину, та виступають підґрунтям забезпечення неперервності зв'язку з колективним історичним та культурним минулим.

3. *Еволюційна функція ремейку.* Ремейки не просто відтворюють минуле. Вони відображають актуальні перетворення в суспільстві та зміни в культурних тенденціях, використовують технологічні інновації, демонструючи, як культурні явища еволюціонують з часом, зберігаючи зв'язок з минулим. Циклічність визначається опорою на фундаментальні образи, тексти та ідеї, які постійно переосмислюються і набувають нового значення.

Ремейк включається у взаємодію культурної пам'яті та забуття як механізм повернення образів та подій соціального значимого з минулого та їх репрезентації в сучасності певної спільноти. Культурна пам'ять відіграє важливу роль в суспільному житті та в житті індивіда і складає певний

комплекс спогадів, які допомагають індивіду ідентифікувати себе, визначити приналежність до певної суспільної групи. Ремейк включається в роботу пам'яті як процес відновлення або трансформації культурного досвіду та спогадів, що впливає на переконання індивіда, формує його поведінку та ідентичність.

Колективна пам'ять стає фактором формування культурної ідентичності. Історичні події, традиції та спільний досвід формують те, як суспільство бачить себе. Ремейк бере участь у створенні гібридної ідентичності, адже культури постійно оновлюються, адаптуючи традиційні практики відповідно до сучасного контексту, інтегруючи нові впливи й переосмислюючи минуле.

В контексті постмодерністського мислення історична пам'ять постає як багатшаровий і динамічний процес, що відображає множинність поглядів та відсутність абсолютної істини. Постмодернізм пропонує методологію, яка акцентує увагу на текстуальності пам'яті, її трансформації в умовах сучасних технологій. Це дозволяє розглядати спогад не лише як інструмент збереження ідентичності, а й як частину постмодерністського сьогодення, що еволюціонує та адаптується до змін.

В транскультурі пам'ять перетинає культурні межі та впливає на формування ідентичності в глобалізованому світі. Транскультурація в контексті *memory studies* постає як процес взаємодії різних культур, в результаті якої виникають нові форми спогадів, що виходять за межі національних чи етнічних рамок. Транскультурний підхід дозволяє досліджувати адаптацію колективної пам'яті до нових контекстів та бути інструментом подолання колоніальних або постколоніальних травм, створюючи нові наративи, які об'єднують різні покоління.

В неомодерністському підході спогади стають інструментом переосмислення минулого, дослідження його впливу на сьогодення, реконструкції пам'яті, травми та ідентичності, що дозволяє створювати нові культурні сенси.

Україна, як суб'єкт історії переживала перезапис своєї пам'яті, де замість трансформації відбувались спроби витіснення, заміщення автентичної культури. Політичні режими сприяли створенню колоніальних ремейків історії, переписуючи наративи, знищуючи ключові елементи української ідентичності.

Кожний етап культурно-історичного відродження постає своєрідним процесом, що поєднує як циклічність, так і еволюцію, а також ревізію минулого.

Отже, ремейк як явище постає через взаємодію процесів еволюції та циклічності:

– Оновлює тексти/образи/ідеї через прогрес, адаптуючи їх до сучасної культури;

– Зберігає сутність текстів/образів/ідей через циклічність, повторюючи та переносячи їх в нові умови.

Ремейк стає не просто копією, а конструкцією нового значення, де минуле і сучасне зливаються у єдину форму. В цьому процесі виникає переосмислення світоглядних моделей, де глядач/читач/реципієнт не лише переживає знайомі історії/ідеї/образи, а отримує новий досвід, пов'язаний з актуальним контекстом. Ремейк постає як унікальна конструкція, що поєднує прогресивність та циклічність, яка одночасно оновлює та зберігає.

РОЗДІЛ 2. РЕМЕЙК ЯК СКЛАДОВА ДИНАМІКИ КУЛЬТУРИ

2.1. Діалектика наслідування та запозичення у процесі трансформації культури

В першому розділі ми з'ясували, що ремейк являється явищем та процесом трансформації. Йому притаманні ознаки повторності, циклічності, повернення та спогаду. В другому розділі ми розглянемо та виявимо риси, що належать ремейку; в яких естетичних системах він формується і побутує, та які жанри сприяють його становленню й розвитку.

Класичне мистецтво репрезентувало себе через ієрархічне підпорядкування зразку, як засіб відтворення дійсності. Техніка наслідування або мімезис (з гр. «μίμησις» – подібність, відтворення, наслідування) являється одним з наріжних стовпів естетики, основним її принципом, який тлумачиться як наслідування мистецтва дійсності. Початково поняття мімезису сформувалося в ритуальних танцях оргіастичних культів, що виконувались певним акторами («mimos» або «mimoi») в рамках екстатичних обрядів («dromenon») [186]. Поняття «dromenon» укорінюється в давньогрецьких ритуальних практиках, що включали священні дії, проведені на релігійних церемоніях. У контексті оргіастичного танцю воно асоціюється з екстатичними та шаленими рухами, що містяться в певних культових традиціях, зокрема, пов'язаних із діонісійськими обрядами. Ці танці характеризувались інтенсивним фізичним вираженням, ритмічним рухом та глибоким зв'язком з духовними і містичними переживаннями. Приклад подібної екстатичної хореографії зберігся в давньогрецькому живописі, де зображені танцюристи, які беруть участь у магічних ритуалах із музичним супровідом. Вважалося, що ці виступи викликають – божественну присутність, створюючи досвід перевтілення для учасників [237, с. 78–83].

Платон сформулював концепцію мімезису як проблему ієрархії зразку та образу, де образ наслідував зразок, як вищий світ ідей, ейдосів. Розрізняючи високе наслідування та низьке, Платон сприймає наслідування ідеальним

сутностям як високе [62, с. 108-140] на противагу наслідуванню хаотичному, поверхневому та несуттєвому як низькому [61, с. 300-302]. В мистецтві, в навколишньому середовищі та в Космосі образ не існує без наслідування зразку.

Арістотель в «Поетиці» [5] визначає наслідування універсальною вродженою здатністю людини, завдяки якій взагалі існує мистецтво. Види ж мистецтва розрізняються за засобами, предметом та способами наслідування. За Арістотелем, поет, художник є більш наближеним до наслідування, ніж, наприклад, історик, адже поет є митцем і мислить образами, а історик відображає факти. Тобто, наслідувальна правдоподібність вважалась ним ближчою до істини, ніж фактологічна вірність. Арістотель аналізує наслідування, акцентуючи професійне тлумачення даного процесу відношенням художника до тої дійсності, якій він наслідував. Концепція мімезису Арістотеля [5, с. 11-52] включає в себе адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, якими вони є), роботу творчої уяви (відображення речей такими як про них говорять чи думають) та ідеалізацію дійсності (зображення речей такими, якими вони повинні бути). В залежності від творчого завдання, художник може ідеалізувати своїх героїв як автор трагедії, чи принижувати та висміювати, як автор комедії, або зображати їх у звичному вигляді.

Механізм наслідування як уподібнення кращому (поза межньому) Філон Александрійський розглядає як фундаментальний принцип та основу буття сущого: «Адже Бог, оскільки він Бог, заздалегідь передбачив, що не вийшло б гарного наслідування без гарного зразку, і що не могла б обійтись без прикладу жодна з сутностей, не будучи уподібненою першій осягненій розумом ідеї» [260]. Таким чином, принцип наслідування функціонує як онтологічний – буття можливе через уподібнення.

В системі філософських поглядів Климента Александрійського ієрархія відношення образ-уподібнення будується як Логос (образ Єдиного) – Людина (образ образу) – створені людиною образи. Розрізняючи «по образу» та «по

подобі», він вбачає шлях до пізнання як досягнення істинного уподібнення Богові.

Пізніше під впливом риторики Діонісія Галікарнаського, розуміння мімезису як наслідування найкращим зразкам мовного мистецтва зберігало свою значимість ще довго після Античності.

Поряд з мімезисом як інструментом художнього наслідування мистецтва дійсності, складається позахудожня ідеологічна нормативна система, що стримує зміст та форму творів мистецтва ззовні за допомогою сукупності правил та приписів, що отримує назву канону, за трактатом «Канон» давньогрецького скульптора Поліклета (V ст. до н. е.). Канон став визначати сталу незмінну традицію, що не підлягає перегляду, певну сукупність норм, законів і правил у різних сферах життєдіяльності людини.

Зображення тісно пов'язане зі своїм основним інструментом – наслідуванням, адже «зображувати» походить від лат. «*imago*» (зображення, образ), – на протиположності дійсності. Тобто, початково наслідувати означало створювати зображення, та навпаки, поняття зображення було тісно пов'язане з поняттям наслідування. Відтворення передбачало, насамперед, інтеграцію живописного образу в ієрархічну структуру, де він природно входить у зв'язок із зразком в межах просторухудожньої репрезентації. Художній образ певної епохи створює ієрархічне поле, впливаючи на сусідні образи, підіймаючи питання достовірності, що полягає у точності його наслідування природній репрезентації.

За Платоном, образ має бути уподібненим («*eicastiche*»), об'єкти мають бути зображені відповідно до своїх дійсних розмірів, форми та кольору. Перспектива є небажаною, бо вона спотворює реальні розміри об'єктів та створює уявну ієрархію, що не відповідає дійсності. Образи, вписані в перспективу, Платон визначає як уявні («*phantastice*»), як тінь тіней, тому зразково-образне співвідношення має зберігати гармонійність, органічно вписуючись у міметичний процес, що веде до матеріального та ейдичного зразку. Таким чином, образотворчість постає рукотворною формою творення

відбитку та способом уявлення ієрархічного розрізнення та наслідування в прагненні до тотожності з вищим зразком як ідеалом.

За Е. Жильсоном [179] поняття «зображення» та «наслідування» невід'ємні від історії живопису, починаючи з раннього Відродження. Таким чином, живопис знаходиться в системі наслідування природнім зразкам. Проте, хоча живопис та зображення завжди існують разом, сутність живопису постає не лише у зображенні.

Гільом Конхезій⁸ казав: «Ми переказуємо та викладаємо древніх, а не винаходимо нове» [227], формулюючи творче кредо епохи, коли суворе дотримання іконографічного зразку стає одним з найважливіших принципів мислення та отримує релігійно-філософське обґрунтування. За християнською догмою, Одкровення було явлено світові у різних формах, з різним ступенем наближеності до істини. Було розроблено вчення про передачу Одкровення у вигляді еманациї як багатоступінчастого репродукування Першообразу. Будь-який розвиток тлумачився як відхилення від істини, віддалення від Першопричини як сходження. Сходження мислилося як рух назад, повернення всього суцього до Першообразу. Звідси пішов основний принцип середньовічного доказу – посилення на першоджерело, на «Писання» як головний і незаперечний аргумент, що започатковував принцип цитування. Останній стає визначальним у вчених, в богословських суперечках, закріплюючись як один з основних художніх і риторичних прийомів. Середньовічні тексти стають перевантажені цитатами, що дослівно відтворюють першоджерело або посиляються на нього, почасти використовуючи подвійну цитацію: «Так говорить Пророк Ісаї: Так говорить Господь: Я ставлю князів. Бо вони священні і керую ними» [53]. Тобто, автор наводить слова пророка Ісаї, який посиляється на Господа Бога. Характерний вербальний оборот «так говорить» постійно повторюється в середньовічних

⁸ Гільом Конхезій (бл. 1080-бл. 1154 рр.) – середньовічний філософ, граматист та богослов.

текстах, попереджаючи читача про наближення цитати, водночас подаючи найвизначнішу частину оповідання за допомогою цитати [258, с. 524-540].

В Середньовіччі феномен повторення сховався з примату Першоначала. За християнською догмою, Одкровення проявляється шляхом «багатоступеневого повторення Першообразу» [76]. В живописі Середньовіччя формуються іконографічні образи, що чітко спрямовані до найвищого ієрарху – Бога. Художня репрезентація наслідує сущим божественним зразкам. Християнський образ знаходиться в межах необхідної відповідності та самозбереження, будь-яке вільне тлумачення Першообразу та зміни зразку є недопустимим. Тому в класичну епоху прагнення до збереження канону визначалось необхідністю. Наслідування будь-якого образу являлось наслідуванням Богу, що здійснювалось через співвідношення з божественним.

В каноні міститься певна варіативність іконографічних схем, образ символізується, стає непрямою подобою божественного зразку, який обмежується іконографічною схемою. Символіка Середньовіччя включає образ в складну систему правил, конотацій, що були розроблені в усіх сферах культури та художній діяльності. Позаяк образ Бога є узагальненим та перебуває в межах апофатичної⁹ теології, зображення Бога та інших божественних сутностей є алегоричним. Середньовічна художня репрезентація прагне створити зразкові образи в мистецтві, в живописі, в іконописі тощо. Зразкові канонічні образи постійно повторюються іншими образами, що наповнюються єдиними принципами з невеликими розбіжностями в процесі наслідування. Наслідування визначає повторення, що стає прийомом уподібнення-повторення, повторення через уподібнення, адже в образотворчому мистецтві Середньовіччя більшість персонажів, різних за сюжетом є подібні за формою та положенням (див. Додаток 1).

Житійні ікони відображають фазову концепцію в іконографії, коли персонаж проходить певні етапи свого життя, виникає повторення одного й

⁹ Апофатична теологія – метод пізнання Бога, Абсолюта шляхом послідовного відкидання всіх визначень, що відносяться до нього, адже Бог є незбагнений і невизначений засобами людської мови.

того ж образу, він розгалужується на сюжети та створює композиційну репрезентацію чуда як явлення образу в декількох стадіях його розвитку («Великомучениця Марина, з житієм», Візантійський музей, м. Нікосія, «Зачаття Св. Іоанна Хрестителя з житієм», «Святий Пантелеймон в житті», монастир великомучениці Єкатери́ни на Синаї, «Св. Микола Чудотворець, з житієм», Візантійський музей, м. Нікосія – див. Додаток 1).

У візантійській традиції в ранньо-візантійський період X ст. н. е. увага приділяється автентичності образу, складається особливе положення міметичного зображення, що завдяки ностальгії за культурою Античності прирівнювалося до євангельського тексту та стояло вище символічних зображень (хреста, виноградної лози тощо). М. Месаріт¹⁰ відмічав, що для високоосвічених духовних осіб Візантії зображення слугувало відкритою книгою, що розкриває певну інформацію. Константинопольський патріарх Нікіфор (VIII ст. н. е.) розробив теорію міметичних образів, основу на співвідношенні образу та архетипу: «Зображення є уподібненням Першообразу через схожість зовнішнього вигляду зображуваного та відмінне за матерією та сутністю» [14, с. 95-102]. Ідеальне зображення подібно до відбитку від печаті, і наближається до точної копії зовнішнього вигляду Першообразу. Таким чином, всі зображення одного й того ж оригіналу мають бути однаковими як відбитки однієї печаті. Проте, вони всі відрізняються, що тлумачиться Нікіфором як талант живописців. Ілюзорне зображення представлялось свідомством реальності буття Першообразу, тому візантійці часто пов'язують образотворчий образ із дзеркальним. В дзеркалі відображається реально існуючий об'єкт, тому дзеркальне уподібнення викликало благоговійне хвилювання, магізм, який являла собою дзеркальна подоба.

В період Високого Відродження посилюється принцип індивідуалізації, зменшується схематизм та повторення форм, фігур та положень персонажів.

¹⁰ Миколай Месаріт (1163-1216) – богослов, церковний діяч, історик, митрополит Ефеський та екзарх всея Азії.

Інтерес до людини як до індивідууму, наближеного до Бога, знайшли відображення в роботах М. Фічіно, Піко делла Мірандола, Л. Бруні. В живописі з'являється все більше розрізень та індивідуалізації, художнє наслідування деталізує природу та людей, канонічні образи замінюються на портрети, виникає світський портрет та пейзаж. Символічна природа образу послаблюється, втрачаючи головуючу позицію, образ вписується в перспективу, набуває простору природної репрезентації та переходить у віддзеркалювання.

Певними наслідувальними жанрами живопису постають серія як цикл творів, поєднаних спільним задумом, та копія. Наслідування та повторення включаються в роботу з індивідуальністю, що можна простежити в серійних лініях повторення, де художні акти повторюються через деякий час, з внесенням стилістичних та часових розрізень, наприклад, серії автопортретів Леонардо да Вінчі, Рембрандта Харменса ван Рейна, Альбрехта Дюрера (див. Додаток 2). Крім того, існують інші практики повторності, наприклад, автокопіювання, коли один і той самий митець протягом життєвого шляху створює копії власних полотен: наприклад, Тиціан Вечелліо «Каяття Марії Магдалини», «Даная»; Г. Россетті «Блаженна Беатріче» тощо, по яких можна простежити трансформацію образу художником з плином часу (див. Додаток 2).

У XVII столітті з розквітом класицизму та риторики, наслідування виражається в уподібненні ідеальним творінням античного мистецтва. Європейські художники наслідують митцям Античності та Відродження, вчаться у них, створюючи копії шедеврів та вносячи в них найменше розрізнення з власного бачення. Наприклад, в П. Рубенса, що захоплювався творчістю Тиціана, наявні полотна, на яких складно прорахувати відмінності з еталоном. Серед таких творів, наприклад, картина «Адам і Єва», яку П. Рубенс скопіював з полотна Тиціана, привнесши деякі відмінності. При цьому, прообразом до сюжету були гравюра А. Дюрера та фреска Рафаеля, написані незадовго до створення картини (див. Додаток 3). За розвідкою

мистецтвознавиці К. Белкін, П. Рубенс був одержимий Тіціаном, вважав його своїм вчителем і скопіював близько семидесяти його картин [110]. Отримавши замовлення на реставрацію деяких полотен, Рубенс також копіював фрески Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, картини Рафаеля, Тіціана, Ель Греко тощо (див. Додаток 3). Згодом, захоплений майстерністю П. Рубенса французький художник доби романтизму Ежен Делакруа, занотував у своєму щоденнику: «Треба бачити Рубенса, треба копіювати Рубенса, бо Рубенс – бог!» та «Рубенс – Гомер живопису!» [233].

Узагальнення міметичного підходу цього періоду втілено у праці Ш. Баттьо «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу», 1746 р. [106], головним принципом якого визначено саме мімезис, адже Ш. Баттьо застосовував аристотелевський принцип наслідування природі до всіх видів мистецтва.

Щодо копіювання висловлювався і Жан Огюст Домінік Енгр, французький художник XIX століття та лідер європейського академізму. Він створював копії великих майстрів все життя, і залишив в своїй епістолярній спадщині запис: «Жодних докорів совісті, якщо ви копіюєте давніх. Їхні твори – це спільне надбання, звідки кожен може брати те, що йому подобається. Вони стають нашою власністю, коли ми вміємо ними користуватися. Рафаель, наслідуючи великих, залишався самим собою» [136].

В XIX столітті формується нова рефлексія відносно буття та його репрезентації, що проявляється в суб'єктивізації творчості, використанні аспектів несвідомого. В художньому напрямі романтизму увага приділялася фантазії та уяві, не пов'язаними з вимогою прямого уподібнення. Виникають нові жанри, пов'язані з наслідуванням: омаж, серія та, власне, копія.

Омаж поширився як жанр, пов'язаний з наслідуванням як захопленням величчю майстрів минулого або окремими шедеврами з їх творчості (від фр. «hommage» – вдячність, шана), своєрідна данина поваги до майстра або певного полотна, що характеризується запозиченням стилю, схожих елементів, відтворенням особливого настрою картини майстра, використанням частини

твору або навіть цілого твору. Наприклад, картина французького художника-імпресіоніста Е. Мане «Сніданок на траві», вторинна за своєю сутністю (за свідченням художника полотно народилось просто під час купання в річці: «Здається, мені час малювати оголену натуру... Коли я ще був в майстерні, я копіював Джордоне¹¹... але у мене все буде по-іншому – я перенесу сцену на повітря, обведу її прозорою атмосферою, а люди будуть такими, якими ми їх бачимо сьогодні» [257]. Отже, за основу композиції Е. Мане узяв картину Джордоне «Сільський концерт» (1508-1509), завершену Тіціаном, та фрагмент гравюри М. Раймонді «Суд Паріса» за втраченим малюнком Рафаеля [107, с. 204-213.] (див. Додаток 4). На «Салоні відкинутих»¹² [214], де проходило експонування полотен «неякісних» художників, картина Е. Мане викликала значний суспільний резонанс й згодом породила велику кількість омажів, які створили К. Моне, П. Сезанн, П. Гоген, П. Пікассо, А. Матісс тощо (див. Додаток 5). Другим прикладом може послужити «Олімпія» Е. Мане, що має зворотний вплив від «Венери Урбінської» Тіціана та творчості Д. Веласкеса, який вплинув на концепцію живопису Е. Мане (див. Додаток 3).

Іншим жанром, що передбачив виникнення тиражування, постала серія. Серія виникла як спосіб захопити мінливий стан природи в художників-імпресіоністів, які переслідували мету відобразити неповторність кожної миті, вловити низку світлових ефектів. Саме серія дозволила створити ефект плину часу, зміни світлотіні та створити драматургію, яку підказує митцю сама природа.

Омажем до творчості П. Пікассо є серія літографій Р. Ліхтенштейна, в яких представник поп-арту намагався уявити, як би П. Пікассо міг намалювати свого «Бика» у 1970-ті рр. (див. Додаток 5). В цьому прикладі поєднується серія із захопленим наслідуванням – омажем. Наступним подібним прикладом може стати серія «Руанський собор» Р. Ліхтенштейна, яка є омажем до серії К.

¹¹ Джордоне (Джордоне Барбареллі да Кастельфранко, 1477-1510) – видатний художник Високого Відродження з Венеції.

¹² «Салон відкинутих» 1863 р. – альтернативна виставка митців, твори яких були відкинуті Великим журі Паризькому салону.

Моне «Руанський собор. Симфонія рожевого та блакитного». Існує цікава легенда про створення серії Клодом Мане – малюючи картину на пленері, він шукав особливих фарб, що зайняло дуже багато часу. День скінчився й освітлення змінилося, тому він починав малювати собор заново з іншим освітленням в різний час доби. Так виникла серія із вісімнадцяти малюнків. В своїх записах він занотував: «я шукаю миттєві впливи атмосфери на речі та світло, розсіяне у всьому» та «я шукаю неможливого». Серія, на створення якої пішли роки, стала квінтесенцією імпресіонізму.

Іншим прикладом омажу є картина «Археологічний відгомін Анжелюс» С. Далі. Художник був сильно вражений картиною Ж.-Ф. Мілле «Анжелюс», він завжди відчував дивну тишу і недомовленість в її образах та назві. Тоді С. Далі запропонував музею Лувру провести радіологічну експертизу, яка виявила первинний шар картини з дитячою домовиною поміж двох дорослих фігур, що кардинально змінило сенс зображення. Згодом С. Далі створив омаж «Археологічний відгомін Анжелюс» (див. Додаток 5).

Наприкінці ХІХ століття з винайденням технології фото- та відео-фіксації, виникли й нові види мистецтва – фотографія та кінематограф. Серед теоретиків та практиків Модерну складається поняття, що будь-що, створене людиною є мистецтвом: митець та його діяльність проголошується винятковими, а будь-який предмет, створений ним досягає рівня мистецтва. Міметична здатність та практика відроджується у філософії культури та естетиці в теорії мистецтва Т. Адорно [1] як діалектика міметичного та конструктивного начал, та в розумінні культури як історії міметичної здібності у В. Беньяміна [111, с. 65-69], в концепції симулякрів як правдоподібних образів, що заміщують реальність у Ж. Бодрієра [17] тощо.

В художньому просторі ХХ століття роль та значення наслідування збільшуються, науково-технічний прогрес, зміна психомоторики людини, загальний феномен прискорення як фізичного, так і ментального призводить до виникнення великої кількості розщеплених, нашарованих, повторюваних образів. Зміна чуттєво-емоційного відношення до дійсності, панування

принципу механістичності та суб'єктивне імпульсне сприйняття реальності змінює відношення до повторення. Образ в наслідуванні стає спонтанним, інтуїтивним, невіддільним розуму. Відхід зразків, заміна їх рівноправними відношеннями між образами, поява симультанних образів, зміщення уваги з ієрархічного розрізнення до повторення визначають основні риси репрезентації в неklasичній художній культурі. Повторення стає технікою, що акцентує себе, посилюється, абсолютизується та створює художню мову культури масового суспільства [55].

Пародія, травестія, пастіш. Імітаційні стратегії мімезису втілилися і в літературно-драматургічних жанрах, насамперед, в пародії та її різновидах – травестії й пастіші. Пародія як жанр або набір характерних рис, властивих твору, побутувала в середовищі літератури, виявляючи такі риси як наслідування, спотворення, переспівування попереднього твору, сюжетних ліній чи образів. Переклад терміну з грецької розшифровується як «*para*» – «поряд» та «*odie*» – «спів», тобто спів поряд, переспів, спів навиворіт. Позаяк пародія з'явилась за періоду синкретизму мистецтва, до розподілення його на жанри, тому маємо розглядати її як певний рід (з гр. «*genre*», «*genus*» – породжувати), вид, можливість проявлення образу та порядку, певну матрицю життя та тексту.

В основі міфу Творіння, як він викладений в Святому Письмі та подібних текстах з інших традицій, прослідковується принцип дзеркальності, віддзеркалювання: в Книзі Буття земля співвідноситься із небом, світло – з темрявою, світило менше – зі світилом більшим тощо. Риси пародії проявляються в елементах ритуалів, що пов'язані зі змаганням, змагальністю, античним театром, агоном: співання войовничих закличних пісень перед битвою, філософські диспути у формі спортивних змагань (два суперника, глядачі, винагорода переможцю) тощо, адже інше значення грецької «*παρόδος*» означає також «урочистий вихід хору, перша пісня хору», «*ὁδός*» – «шлях, спосіб» тощо [190, с. 81].

Пародія виникає в Давній Греції приблизно в VI столітті н. е. як рефлексія на кризу родоплемінної громади та формування полісів. Хоча в літературознавстві немає чіткого визначення, хто започаткував літературну пародію (Арістотель в «Поетиці» вказує на Гегемона Фасоського, автора «Гігантомахії», що пародує «Циклопів» Евріпіда; дослідження XIX століття вказують на Пігрета як можливого автора «Батрахоміомахії» тощо), пародія завжди йде разом зі своєю парою – оригіналом, першоджерелом або об'єктом пародіювання. «Батрахоміомахія» або «Війна жаб та мишей» (VI чи V ст. до н. е.) була найвідомішою пародією Античності, написаною мовою та стилем Гомерівського епосу, та пародіювала «Іліаду» Гомера. Цей твір з'явився в часи, коли епічні форми вже застаріли, величні почуття та подвиги героїв стали неактуальними та не відповідали потребам нової епохи. Пізніше наслідування античній «Батрахоміомахії» виникають в європейській літературі епохи Відродження та Нового часу: «Фрошмейзелер» Г. Ролленгагена (XVI ст.), «Війна мишей та жаб» В. Жуковського (1831 р.), «Жабомишодраківка з грецької на козацький виворіт на швидку нитку перештопана» К. Думитрашко (1859 р.).

Найбільшого розквіту в давньогрецькій літературі пародія досягає в комедіях Арістофана, що пародіював трагедійні образи та сюжети Евріпіда у вигляді гротеску. М. Роз [274] вважає пародію особливою формою свідомого наслідування, своєрідною вправою оволодіння стилем попереднього твору чи автора, розрізняючи полемічну «деструктивну» пародію, що виконує соціальну функцію та пародію «художню», яка має на меті імітацію та інверсію попереднього тексту (наприклад, пародії «Хмари», «Жаби» Арістофана; Платон в «Діалогах» пародує стиль риторів-софістів).

В давньоримській літературі пародія представлена пародійними віршами Луцилія, Петронія («Сатирикон»), Квінтілліана («Повчання ораторам»). Останній резюмує сформовані риси пародії як наслідування написаним раніше творам, звертаючи увагу на характерний для цього жанру імітаційний стиль. Квінтілліан та схоласти вбачали в пародії риторичний

прийом «обману», що отримує комічну розв'язку. Квінтілліан увів важливу різницю прийомів пародії як симуляції («*simulatio*») та приховування («*dissimulatio*»): симуляція використовується пародистом задля експлікації очікувань публіки, проте якщо потрібно приховати глибинне значення «симульованого» тексту, використовується прийом приховування. Визначення пародії Квінтілліаном існувало до ХХ століття, коли постало питання, чи є взагалі пародія окремим жанром, або вона є комплексом характерних рис та технічних прийомів, що застосовуються при викладенні, та чи завжди пародія передбачає наявність комічного.

На думку деяких дослідників [171], пародія Середньовіччя десемантизує високі форми буття, релігійне, Церкву, і трактується як архаїчне релігійне сприйняття «подвійного аспекту», «Іншого», відмінного від себе у двоїстому, сакральному та світському значенні. Вона відчужує та спотворює, базується на інвертованій стилізації, що створює фантастичне бачення світу під виглядом реального: в «Шаленому Роланді» (1516 р.) Л. Аріосто іронічно зображує фантастичний світ чудес, подвигів та лицарських ідеалів. Пародія також викриває застарілість певної системи образів та цінностей (наприклад, «Золота легенда» Якопо да Варацце, пародійні поеми Л. Пульчі, М. Боярдо, Л. Аріосто тощо).

В пародії проявляється інтертекстуальність у вигляді присутності витонченого попереднього тексту, ремінісценції, алюзії на нього тощо: Дж. Боккаччо з його «Декамероном» постає реставратором оповідальних моделей та схем трагічного через повторне відкриття та використання творів Сенеки. Дж. Боккаччо опрацьовує попередні тексти та фольклорні матеріали таким чином, що неможливо розрізнити пародію та продовження, репризу. Виконання на інший лад, переспівування попередніх творів скріплює ззовні хаотично поєднані новели. Використовуючи алюзії на інші твори, Дж. Боккаччо посилається на авторів, яких пародує (Ф. Петрарку, Данте Аліг'єрі, Вергілія). Автор прагне здійснити ідею осучасненого «переписування» всієї літературної спадщини: розказуючи історії з класичного, середньолатинського

та романського спадку, він дистанціюється від нього, оновлює жанри та стилістичні коди, використовуючи карнавальні «вивертаючі» прийоми та іронізацію, що узагальнено надає риси пародії «Декамерону».

Французький анімалістичний середньовічний епос «Роман про Ренара» має риси пародії, переосмислюючи колізії героїчного епосу та лицарського роману, моральні й духовні ідеали Середньовіччя. Цей героїчний епос навиворіт викриває феодальний устрій та героїчне світоспоглядання. Взагалі, середньовічна пародійна культура викриває й «знищує» всі аспекти тогочасного життя – паломництво, хрестові походи, судові поєдинки, таємницю сповіді, чудеса, лицарські подвиги тощо. Так, «Дон Кіхот» М. Сервантеса скидає жанр лицарського роману, «Смішні манірниці» Ж. Б. Мольєра висміюють витончену преціозну¹³ літературу тощо.

Англійська літературознавиця С. Девісон відмічає [140, с. 7-42], що актуальність переробок зростає в перехідні епохи в мистецтві, коли периферійні жанри стають провідними, створюючи «майбутні мови культури». Тобто, активне творення пародичних жанрів триває саме в перехідні епохи. В період між Середньовіччям та Новим часом, пародії акцентують спрямованість на об'єкт пародіювання, що має на меті не висміювання, а таке наслідування, за якого неможливо було відрізнити стиль оригіналу від власне пародії [108].

Наприклад, відома німецька пародія XVI століття «Листи темних людей» [45] була анонімною відповіддю гуманістів папським догматикам. Цікаво, що цей твір був сприйнятий як оригінальний та виступаючий взагалі за папство, тобто автори зуміли обдурити своїх супротивників, які прийняли пародію за справжню «оду», і тільки згодом зрозуміли, що це «пародія». Вольтер відмічав [280, с. 116-117], що в «Листах темних людей» висміюється те, що згодом висміював Ф. Рабле, проте «Листи» мали більший ефект, адже

¹³ Преціозна література – це аристократичний напрям салонної французької літератури XVII століття, що була своєрідним протестом феодальної знаті проти політики абсолютизму та відзначалася естетичною і стильовою витонченістю, алегоричністю, умовністю та лицарсько-пасторальними сюжетами.

підготували кінець папського засилля в феодальній Німеччині. Тобто, головною рисою виступала не комічність, а спрямованість на певний попередній твір, його імітація та перегравання. Таким чином, пародія проміжного періоду між Середньовіччям та Новим часом мала риси приховування, невпізнання, оманливості щодо оригіналу та переробки.

Пародії Нового часу передбачали високий культурний рівень публіки, адже викриття прихованих пародій потребувало певної ерудиції, знання першоджерела та володіння художньою мовою об'єкту пародіювання, напрацювання навички подвійного бачення фактичного та прихованого рівнів пародії, знання культурного процесу навколо (наприклад, п'єса «Розпатланий Шаплен» (1665 р.) трійки авторів П. Буало, Ж. Расіна та А. Фюрет'єра, що пародують п'єсу П. Корнеля «Сід», де наявні сатирична направленість та комічний ефект). Проте, якщо читач не ознайомлений із першоджерелом, сприйняття пародії буде геть інше. Тобто, пародія, як мистецтво вторинного тексту, синтетичного тексту, подвійних планів, тяжіє до узагальнення, вибудовує прихований план в читачів в залежності від рівня їх підготовленості, ерудиції та іроніко-гумористичної інтуїції.

Різновидом пародії була травестія (з італ. «travestire» – перевдягати), що близька карнавальній культурі створення «світу навиворіт», елементи якої наявні в таких творах як новели Дж. Боккаччо, «Гаргантюа та Патагрюель» Ф. Рабле, «Похвала дурості» Е. Роттердамського та багаточисельні варіації «Енеїди» Вергілія, зокрема «Вергілій навиворіт» П. Скаррона, «Енеїда» І. Котляревського, «Перевдягнута Енеїда» Дж. Б. Лаллі тощо.

Епоха Просвітництва відзначилася гострими пародіями на пануючий державний та політичний устрій: це пародійні памфлети Д. Дефо, «Пригоди Гулівера» Дж. Свіфта, «Орлеанська діва» Вольтера, «Джозеф Ендрюс» Г. Філдінга тощо.

На початку ХХ століття пародія редукується в жанр пастішу (з італ. «pasticcio» – суміш, мішанина), що трактується як імітація стилю одного або декількох авторів, стилізація, випадок еkleктики в мистецтві. На відміну від

пародії, пастіш не висміює, а вшановує першоджерело, оновлюючи та віддаючи шану автору, твору чи персонажу попереднього тексту-основи, що на нашу думку має дотичні риси майбутнього ремейку-омажу, ремейку-посвяти. Прикладом серйозного літературного пастішу являється твір М. Пруста «Пастіши та суміші» (1919 р.), що складається зі збірки передмов та статей для преси щодо кримінальної справи про підроблені діаманти, перша частина яких складається з дев'яти літературних стилізацій в дусі О. де Бальзака, Г. Флобера, Ш. Сен-Бьова, Л. де Сен-Сімона, А. де Реньє, Е. Ренана та ін. За свідченням Ж. Жене, з часів М. Пруста пастіш змінив свій статус з жанру другорядної літератури до естетичної вправи в освітньому стилі, що через інтертекстуальні зв'язки поєднує вторинний твір з літературним спадком персонажів стилізацій.

Ф. Джеймісон визначає постмодерністський пастіш як «порожню пародію» [204, с. 54], імітацію своєрідного або унікального стилю по типу носіння мовної маски або розмови на мертвій мові; нейтральну практику мімікрії без прихованих мотивів пародії, без сатиричного імпульсу та позбавлену сміху. В постмодерністському пастіші «модерністські стилі стають постмодерністськими кодами», не залишаючи нам нічого, крім «поля стилістичної та дискурсивної неоднорідності» [204, с. 53-92].

Таким чином, постмодерністські твори на думку Ф. Джеймісона, представляють собою «канібалізацію усіх стилів минулого», «гру випадкових стилістичних альянсів», адже «в світі стилізацій ми втрачаємо зв'язок з історією, яка перетворюється на серію стилів та витіснених жанрів або симулякрів: тепер можна чекати, що нова просторова логіка симулякру справить значний вплив на те, що раніше було історичним часом» [204, с. 57-62]. В такій ситуації «минуле як референт поступово витісняється за дужки, а потім зовсім стирається, залишаючи нам тільки тексти» [204, с. 89].

Ф. Джеймісон розглядає епоху Постмодернізму як процес розширення простору культури під впливом глобального капіталізму: те, що виникає як Постмодерн, постає культурною логікою пізнього капіталізму й спричинює

культурну фрагментацію. Серед прикладів постають постмодерністська архітектура, що «випадково й безпринципно канібалізує усі архітектурні стилі минулого та об'єднує їх у перезбуджуючі («overstimulating») ансамблі» [205]; ностальгічний кінофільм чи модне ретро, що являє минуле у гіперстилізованих, надстилізованих формах: 1950-ті рр. в «Американському Графіті» Дж. Лукаса, (1973); італійські 1930-ті рр. в «Китайському кварталі» Р. Поланскі, (1974); 1920-ті рр. у «Великому Гетсбі» Б. Лурманна, (2013); 1980-ті рр. у «Чорнобилі» Й. Ренка, (2019) тощо. Ф. Джеймісон відзначає, що в таких роботах «ми наближаємося до минулого через стилістичну конотацію, передаючи «минуле» глянсовістю образу, а хронотоп – атрибутами моди». Таким чином, історія естетичних стилів витісняє реальну історію. Ф. Джеймісон вбачає в цій ситуації «симптом згасання нашої історичності, нашої живої можливості активним чином переживати історію» [205, с. 111-125]. В постмодерністському світі пародія стає неможливою через втрату віри в «лінгвістичну норму»¹⁴.

Ч. Дженкс, ідеолог Постмодерну в американській архітектурі [209] вважає, що постмодерністські твори є подвійно закодованими: через використання середовища популярної культури, вони залучають масову аудиторію, а завдяки пародійному осмисленню більш ранніх, модерністських творів, іронічному прочитанню їх найбільш поширених сюжетів, звертаються до найдосвідченіших представників елітарної публіки.

Пародія як спосіб перекодування класики в популярній літературі. Розвиток популярної літератури на початку ХХ століття потребував швидкого наповнення культурного простору мас великою кількістю сюжетів та образів, тому широко використовувалися класичні сюжети в спрощеному схематизованому вигляді, а поширення постмодерністських принципів творчості, пов'язаних із застосуванням інтертексту та повалення авторитету класиків, дозволяло в ігровій формі взаємодіяти з їхніми творами. В масовій

¹⁴ Лінгвістична норма – історично сформовані правила вживання мовних засобів, визнані суспільством найбільш придатними у цей історичний період.

літературі широко використовуються зразки та сюжети високого мистецтва, «перекладені» на мову мас, спрощені, оновлені або стилізовані. Перекодування класики на зрозумілу для більшості мову відбувається як закономірний етап творчого пошуку, що призводить до набуття новим поколінням своїх письменників [147].

Поява ремейку в літературі як переробки, стилізації, зміщується з тлумаченням пародії ХХ століття та представляє деяку складність в розрізненні як для науковців, так і для аудиторії [193; 204]. В «Літературознавчому словнику-довіднику» [46, с. 522-523] пародія тлумачиться як пісня навиворіт, переробка на смішний лад або один з жанрів фольклору та художньої літератури, в якому імітується творча манера письменника задля висміювання її як невідповідної новим художнім запитам. Тобто, під пародією розуміється певне іронізування над застарілою або невідповідною манерою автора за допомогою імітацій формальних, концептуальних, ідеологічних невідповідностей гіпотексту¹⁵ [175]. Трактуювання пародії в Г. Коллера [220, с. 258–260] перекликається з сутністю ремейку, яку він розуміє як «наслідування, за якого велична форма наповнюється новим змістом, адже в античні часи та Середньовіччя пародії створювались на сакральні сюжети: церковні служби, літургії, правлячий клас, божественне тощо.

В рамках культурно-міфологічного погляду, О. Фрейденберг значно розширює рамки й функції пародії, називаючи її архаїчним явищем «вторинності», двійником пародійованого сакрального тексту: «пародія не є імітація чи передражнювання, амбівалентна та діалогічна природа пародії одночасно знижує та підносить свій предмет» [171, с. 490–497]. Працюючи з «прямим словом», «прямим стилем», пародист дивиться на нього ззовні, «чужими очима», з точки зору іншої можливої мови та стилю. Свідомість

¹⁵ Гіпотекст – поняття, введене в літературознавство французьким письменником, драматургом і поетом Ж. Жене і означає текст-джерело, що слугує основою для нового тексту (гіпертексту). Гіпотекст модифікує, розширює та коментує гіпотекст.

творця пародії знаходиться на межі мов та стилів й одночасно направлена на предмет та на чуже, пародійоване слово про цей предмет, яке перетворюється в образ [228, с. 10].

Німецький філолог та культуролог Е. Ауербах [96] відзначає, що пародія будується на підкресленій невідповідності стилістичних та тематичних планів художньої форми, пропонуючи визначення пародії як комічного наслідування художньому твору або групі творів.

Теоретики та дослідники пародії звертають увагу, що пародія не завжди та не обов'язково повинна бути комічною та висміювати попередній текст [96, с. 10; 251; 171, с. 490-497], та за відсутності комічності наближається до стилізації [54], якій може бути властива «пристрасність», що полягає у захопленні зразком чи фрагментами попереднього тексту. Не-комічна пародія наближається до стилізації: «найбільш поширене визначення пародії як жанру комічного нехарактерне для великої кількості пародій» [114], в якій здійснюється подвійна задача – «механізація певного прийому та організація нового матеріалу на основі механізованого старого прийому» [114], оновлюючи таким чином класичний сюжет в актуальних умовах. Таким чином, пародія в постмодерністському мисленні наближається до ремейку як трансформативному, оновлюючому жанру.

Канадська науковиця в галузі теорії та критики літератури Л. Гатчеон розглядає пародію в аспекті постмодерністського стану в культурі та естетиці, коли всі системи посиляються самі на себе «в безкінечному процесі відображення, самореференції» [193]. Тому, за Л. Гатчеон, пародія є «одним з ведучих методів формального та тематичного конструювання тексту, навіть більше, вона має герменевтичну функцію з культурним та ідеологічним підтекстом» [193].

Отже, пародія постає певною формою сучасної саморефлексії, міжхудожнього дискурсу. Л. Гатчеон вважає, що в постмодерністській літературі існує багато рис, притаманних одночасно і пародії, і ремейку, тому відрізнити літературний ремейк від пародії складно, часто вони є

взаємопроникними. Обидві форми характеризуються не-комічністю, здатністю змінювати функції тексту, в залежності від читацької реценції, формотворчим потенціалом та можливістю «трансконтекстуалізувати» вже існуючі тексти.

Різниця ж між ремейком та пародією в літературі Постмодернізму виявляється у критичності: по відношенню до попереднього тексту, пародія не є обов'язково критичною, вона може бути «позитивною», нагадувати літературознавче дослідження, проте «негативна» пародія споріднена з критикою. В ремейку критична дистанція щодо попереднього тексту є можливою, проте вона не торкається якостей першоджерела. В пародії критика направлена на формальні та смислові характеристики вихідного тексту. За Л. Гатчеон, ремейку властива певна іронічність по відношенню як до себе, так і до автору першоджерела. Текст-ремейк являється вторинним, хоча за допомогою «чужих слів повідомляє щось нове», моделюючи або імітуючи ситуацію створення нового (наприклад, прозовий твір Х. Л. Борхеса «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота»).

Часто ремейк поєднує іронічне та ностальгічне відношення до вихідного тексту, що в цілому характерно для мистецтва Постмодернізму. Пародія створюється в тому ж жанрі, що й текст-основа, та ґрунтується на комічній невідповідності між власне змістом та вихідною формою, темою та стилем тексту-основи. Ремейк з текстом-оснотою не має настільки обов'язкових зв'язків. Ремейк може бути створений в іншому жанрі, в іншому виді мистецтва, оскільки важливішим є відштовхнутися від сюжету та героїв первинного тексту. У ремейку можуть взаємодіяти літературні жанри, переходячи один в другий, співвідноситися з різними літературними родами тощо.

Британський кінознавець та культуролог Р. Дайєр відмічає [151] відносність критеріїв розрізнення пародії та ремейку: у вихідному тексті, його деформації, та кінцевому варіанті – усюди, де б пародія та ремейк не перехрещувалися. Акцентуючи увагу на особистості читача, науковець

вважає, що класифікація твору як пародії або ремейку залежить від компетенції читача, та від застосування ним жанрових критеріїв до вторинного тексту. Читач в більшості випадків особисто визначає межі ремейку та пародії, що вказує на його перевагу в створенні остаточного смислу твору.

Отже, пародія зумовлена вихідним текстом, а ремейк являється специфічним креативним способом текстотворення в умовах деконструкції: в пародії зразок існує як персонаж, а в ремейку – як матеріал для побудови іншого тексту. При всій відмінності естетичної природи цих явищ джерелом художнього ефекту пародії та ремейку є ігрова взаємодія та відсторонюючий діалог первинного та вторинного текстів. В літературознавстві одні й ті самі тексти дослідники вважають пародіями, пастішами та ремейками в залежності від власних поглядів та компетенцій. Говорити про розмежування ремейку та пародії є сенс, коли у відтворенні тексту-основи пародіювання відсутнє. Якщо ремейк пародіює зразок, то межі між цими поняттями стають відносними або взагалі зникають.

2.2. Присвоєння як негативний модус ремейку

«Квентін Тарантіно звинувачується у плагіаті за присвоєння ідей у фільмі «Джанго звільнений», «Відомого режисера Люка Бессона підозрюють у плагіаті в фільмі «Коломбіана», «На Гая Річі подали в суд за плагіат сценарію до фільму «Джентельмени» – подібні заголовки почасти виникають в медіа-просторі, звертаючи увагу на вторинність творчості видатних митців – режисерів, музикантів, літераторів (навіть Дж. Роулінг звинувачувалася у плагіаті однієї з частин «Поттеріани») тощо.

Серед видатних кінорежисерів, звинувачених у плагіаті – імена Гільєльмо дель Торо з фільмом «Форма води», Джеймса Кемерона (фільм «Аватар»), Рідлі Скотта (стрічка «Чужий»), навіть брата Вачовські (кінофільм «Матриця»). Прикладами в музиці постають десятки присвоєних та зросійщених українських народних пісень та авторських романсів; взаємні

звинувачення у творчій крадіжці багатьох представників популярної музичної культури. В образотворчому мистецтві – відвертий плагіат або підробки в стилі великих майстрів минулого. Ремейк проявляє себе у таких типах як крадіжка та присвоєння, з'являючись в плагіаті та в підробці як живкий безсмертний метод трансформації наявного матеріалу.

Ремейк як механізм трансформованої повторності, що використовує попередні джерела, природним чином пов'язаний з такими поняттями як запозичення, копія, плагіат, вторинне мистецтво тощо. В мистецтві доби Постмодерну та в цифрову епоху соціокультурне середовище є відкритим та сприяє процесам перехресного «взаємозараження» творів ідеями, текстами, образами, сенсами, сюжетами тощо, за яких і автори, і публіка приймають участь у творенні нового, що спонукає публіку виходити на рівень творців та долучатися до спільної творчості.

Американський кінорежисер, впливовий представник незалежного американського кінематографу Дж. Джармуш в інтерв'ю журналу *«MovieMaker Magazine»* зізнався: «Нічого оригінального немає. Крадіть звідусіль, що резонує з натхненням або підживлює вашу уяву. Поглиняйте старі фільми, нові фільми, музику, книги, картини, фотографії, вірші, сни, випадкові розмови, архітектуру, мости, вуличні знаки, дерева, хмари, водойми, світло й тіні. Вибирайте для крадіжки лише те, що відгукується безпосередньо вашій душі. Якщо ви це зробите, ваша робота (і крадіжка) буде автентичною. Автентичність безцінна; оригінальність відсутня. І не соромтеся приховувати свою крадіжку – насолоджуйтеся цим, якщо хочете. У будь-якому випадку завжди пам'ятайте те, що сказав Жан-Люк Годар: «Важливо не те, звідки ви берете речі, а те, куди ви їх несете» [206]. З цієї цитати можна розпочати дослідження плагіату та запозичення як складових процесу ремейку в мистецтві, хоча Ж.-Л. Годар, якого цитують послідовники, не був самотнім у схваленні апропріації чужого творчого надбання.

На думку американського візуального художника та фотографа Т. Додда, кінорежисер проникає в справжню суть творчості, «у якій ми об'єднуємо всі

наші впливи та те, що я називаю нашим «візуальним словником» або загальною сумою всіх образів, які ми обробили в нашій пам'яті, та втілили у наші нові твори. Я часто кажу своїм учням: використовуйте все, що є у вашому розпорядженні, бо мистецтво не створюється у вакуумі ідей» [148]. Т. Додд вважає, що вислів Ж.-Л. Годара «Справа не в тому, звідки ви берете речі, а в тому, куди ви їх несете», є ключовим визначенням для ремейку в кінематографі.

В інтерв'ю «*Les Inrockuptibles*» [208], Ж.-Л. Годар розповідає, що «в автора немає ніяких прав, а самі лише обов'язки». Він часто запозичує фрагменти інших кінофільмів (наприклад, «Пляжі Аньєс», 2008, А. Варда). На запит, чому він не створив власну метафору Палестинського конфлікту, а запозичив, Ж.-Л. Годар відповів, що за нього це вже зробила інша режисерка, її метафора прекрасна, тому він не бачить нічого поганого у використанні чужого творчого матеріалу.

Інший американський кінорежисер Вуді Алєн, граючи головного героя у власному кінофільмі «Щось ще» («*Anything Else*», 2003), виголошує творче кредо вустами головного героя: «Коли ти йдеш по життю, не бракуватиме людей, які розповідатимуть тобі, як жити. Вони матимуть для тебе відповіді на всі питання: що ти повинен робити, а чого не повинен. Не сперечайся з ними. Ти знаєш, скажи: «Так, це геніальна, геніальна ідея», а потім роби те, що хочеш. І щоразу, коли ти правий, прагни до оригінальності. Але якщо тобі доведеться красти, кради у кращих. Тобто, так, якщо ти збираєшся красти, бери в кращих» [92].

Іншим прикладом зухвалої використанні чужої творчості є випадок, коли французький кінорежисер Люк Бєсон був притягнутий до суду за використання десятихвилинного короткометражного фільму «Привид Орхідеї» групи кінопочатківців, які надіслали свій фільм відомому режисеру та не отримали жодної відповіді, втім згодом вони побачили власний твір в контексті кінофільму «Коломбіана» Л. Бєссона (2011).

Згадується подібна історія створення найпопулярнішого твору Александра Дюма «Пригоди трьох мушкетерів», а саме як на А. Дюма подавав позов до суду один з його найманих співавторів, Огюст Маке. Проте, в А. Дюма був в наявності документ про попередню відмову позивача від авторських прав на все спільно створене надбання, тому суд задовольнив сторону А. Дюма.

В кінематографі цитування або запозичення цілих фрагментів та сцен з інших фільмів, використання чужого сценарію виникає досить часто, буває навіть, що цитата поширюється на весь твір: наприклад, знаменитий «Танець Чарлі Чапліна з булочками» з його німої комедії «Золота лихоманка» («The Gold Rush», 1925) є апропрійованим фрагментом з фільму «Кухар» («The Cook», 1918) Роско Арбакла і по формі, і по втіленню [273]. Роско «Товстун» Арбакл (Roscoe 'Fatty' Arbuckle), зірка німого кіно та наставник Ч. Чапліна, виконував подібну сцену танцю з булочками у своєму фільмі 1918 року «Кухар». Ч. Чаплін створив свою версію пізніше, в 1925 році у фільмі «Золота лихоманка», використавши ідею та подовживши й урізноманітивши «танок» [129].

В кінокартині «Мрійники» (2003), режисер Б. Бертолуччі збирає багато цитат з кінофільмів французької «нової хвилі»: в якості лейтмотиву до фільму він використовує музичну тему з фільму Ф. Трюффо «Чотириста ударів», в антуражі приміщень висять плакати кінокартин «Китайка», «Персона», «Фотозбільшення» тощо. Сцена в Луврі повторює сцену з кінофільму «Банда аутсайдерів» Ж.-Л. Годара.

Взагалі, в своїх фільмах Б. Бертолуччі творить історію 1960-х, адже згодом запозичення в європейському кіно стануть культовими саме завдяки французькій «новій хвилі».

Наступним прикладом (не)вдалого плагіату приведемо американський анімаційний музичний фільм «Король Лев» (1994) кіностудії Волта Діснея, всесвітня популярність якого не піддається сумнівам. Втім, фанати японського аніме віднайшли, що «Король Лев» є вкраденою історією. Японська аніматорка Мачіко Сатонака створила аніме «Кімба – білий лев» у 1965 р., який покадрово

(див. Додаток 6), сценарно та змістовно було повністю присвоєно кіностудією Волт Дісней (уточнювалось, що японське аніме виходило в прокат в США, а один з співробітників команди «Короля Лева» в минулому працював на кіностудії в Японії деякий час). Позов японської сторони до американців у цьому випадку залишився незадоволеним.

Іншим прикладом постає творчість кінорежисера К. Тарантіно, який взагалі вважається королем плагіату. Кінознавці вважають, що цьому сприяла величезна «надивленість» кінорежисера – він багато років пропрацював в кінопрокаті, передивившись тисячі кінофільмів різної якості та різні за походженням. Кінокартини К. Тарантіно завжди приносили шалений успіх, можливо, тому, що в них поєднувалося «відоме» та «нове», чого так прагне публіка. Не зважаючи на копіювання цілих сцен з кінофільмів інших режисерів (наприклад, сцена твісту з «Кримінального читива» є повторенням сцени танцю з культового кінофільму «Вісім з половиною» (1963) Ф. Фелліні та сцени танцю з кінофільму «Банда аутсайдерів» (1964) Ж.-Л. Годара), його кінострічки залишаються широко популярними та затребуваними в аудиторії.

Звинувачувати в творчій крадіжці К. Тарантіно почали з першого фільму «Скажені пси» («Reservoir Dogs», 1992), який повністю повторює (покадрова перезйомка) боевик «Місто в огні» (1987) гонконгського режисера Рінго Лама.

В діалогії «Вбити Біла» (2003) немає жодного оригінального кадру, самі присвоєння: це сцена боротьби з фільму «Ігри смерті» (1978) з Брюсом Лі, та з «Самурайської історії» (1998) Хіроюкі Накано, фрагменти картини «Госпожа Кривавий Сніг» (1973) Тошії Фудзіти, навіть ескізи костюмів є запозиченими.

Проте, критики прихильно ставляться до К. Тарантіно і вважають, що він має неабиякий талант збирати все найкраще разом, адже ніхто не буде передивлятися десятки культових старих чи маловідомих фільмів, а він збирає їх в одного «Франкенштейна» разом. Кінознавці приписують режисерові ідеальний смак і майстерність справжнього кіномана та популяризатора кіно, адже він постійно передивляється велику кількість забутих фільмів та

виносить з них найкраще, створюючи у власних творах «захоплюючий похід в музей кіно та навіть всю сучасну поп-культуру» [293].

Отже, мистецтво кінематографу постає вторинним. Проте, чи існує плагіат в образотворчому мистецтві або в музиці? Так, звісно. Розглянемо, що являє собою плагіат, але спочатку наведемо декілька цитат видатних персоналій стосовно плагіату та крадіжки:

Александр Дюма: «Все є плагіат. Навіть Господь Бог створив Адама за своїм образом та подобою. Нове створити неможливо».

Чарльз Калєб Колтон: «Якщо ви крадете у сучасників, вас посварять за плагіат, а якщо у древніх – похвалять за ерудицію».

Хорхе Луїс Борхес: «Немає поняття «плагіат». Само собою зрозуміло, що усі твори є творами одного автора, позачасового та анонімного».

Жюль Жиранден: «Плагіат – основа кожної літератури, за виключенням найпершої, про яку ніхто нічого не знає».

Плагіат (від лат. «*plagiarius*» – викрадач або «*plagium*» – виходити з сіткою, адже в добу Античності поняття було пов'язане з викраденням людей для продажу в рабство), тлумачиться як привласнення авторства на чужий твір або на чуже відкриття, винахід чи раціоналізаторську пропозицію, а також використання у своїх працях чужого твору без посилання на автора [19, с. 977].

Українська літературознавиця О. Рижко у власній монографії дає наступне визначення: «у ширшому розумінні, плагіат – це багатоаспектне явище, що має соціально-комунікаційну природу, проявляється як порушення авторського права та права на творчість... чинник множення симулякрів... занепаду морально-етичних норм... що може бути виражене в різних видах (формах, типах) за допомогою визначених способів і спеціальних технологій. У вужчому розумінні, плагіат – це повне або часткове оприлюднення чужого твору або його фрагментів... під іменем особи, що не є автором цього твору або цих фрагментів [66, с. 238–239].

Вперше поняття «плагіату» як крадіжки інтелектуальної власності застосував Марціал, римський епіграматик у I ст. до н. е., звинувативши колегу

в крадіжці власних віршів та метафорично обізвавши його плагіатором, ототожнюючи крадіжку віршів з крадіжкою власної особистості як внутрішнього світу людини-творця. Інтелектуальні крадіжки засуджували великі поети та мислителі Античності – Ювенал, Горацій, Вергілій тощо.

В образотворчому мистецтві межа між копією та плагіатом є дуже тонкою, адже плагіат є етичним порушенням, яке полягає в присвоєнні чужої інтелектуальної власності, що стосується як роботи в цілому, так і її фрагментів, ідей, стилю тощо.

З другої половини XV ст. почав створюватися європейський ринок творів мистецтва, осередком якого стали міста Флоренція з пам'ятниками епохи Античності та Брюгге як місце продажу робіт сучасних митців. Запити на ці твори постійно зростали, тому з'явилися і численні підробки. Першим намагався відстоювати авторські права А. Дюрер. Копії його гравюр ширилися Європою, серед яких найбільш популярною була серія про Діву Марію. Найбільш нахабним плагіатором був венеціанець Маркантоніо Раймонді, який не гребував копіювати навіть автограф художника – монограмму «AD». А. Дюрер у 1506 р. подав на нього позов до сенату, але суд постановив, що М. Раймонді і надалі має право копіювати твори А. Дюрера, проте не може ставити його автограф, щоб не вводити в оману покупців. Тоді А. Дюрер пожалівся імператору Священної Римської імперії Максиміліану I, і той надав художнику авторське право на власні твори, що не завадило плагіаторам копіювати твори А. Дюрера й надалі. Тоді розлючений митець на одній зі своїх робіт залишив напис: «Нехай будуть прокляті ті, хто копіює та краде чужу працю і талант».

З XVIII ст., коли найважливішим центром арт-ринку став Лондон, комерсанти дійшли висновку, що покупців більше цікавить не сам твір мистецтва, а прізвище митця, яке на ньому написано. Почав удосконалюватися процес створення підробок. Беручи малоцінні картини невідомих авторів, фальсифікатори злегка переробляли їх, щоб вони ставали схожими на більш цінніший твір. До XX ст. підробки розвивались в руслі стилізації, коли

об'єднувалися мотиви з кількох творів на одному полотні. Підробки, на противагу плагіату, полягали в імітації стилю, манери письма та образів видатних митців, позаяк плагіат навпаки, був присвоєнням чужого ідейно-змістовного матеріалу, коли викрадач привласнював чужу інтелектуальну власність, видаючи її за свою. Підробки створювались задля продажу та збагачення – саме так, як робив М. Раймонді з творами А. Дюрера, щоб збільшити ціну власним підробкам та заробити більше коштів. Коли художня експертиза ще тільки розвивалась, методи створення підробок вже вийшли на досить високий рівень.

Серед прикладів художників-підробників, які мали неабиякий хист, можна навести нідерландського художника Хан ван Меєргрена (1889-1947) (див. Додаток 6), який відомий своїми підробками в стилі Я. Вермера (1632-1675). Створюючи картини в стилі «раннього Вермера», фальсифікатор не тільки відтворював холст, підрамник та раму XVII ст., а й навіть кисть часів XVII ст., коли творив сам Я. Вермер. Х. ван Меєргрен винайшов метод «зістарювання» картин, щоб вони були схожі на полотна XVII ст. Він пристрасно любив творчість старого майстра та й добре заробляв на підробках його творів. Під кінець життя художник став героєм, мало не діставши страту. Він обміняв у німців під час окупації Нідерландів в Другій світовій війні одну зі своїх підробок Я. Вермера на 137 вкрадених для колекції Г. Герінга оригінальних живописних полотен інших художників. Подвиг був викритий випадково, під час повоєнного військового трибуналу над художником за колабораціонізм з німецькою владою, вироком до якого могла бути смертна кара. Після визнання провини, Х. ван Меєргрен публічно створив останню зі своїх підробок в стилі Я. Вермера.

Іншим прикладом є найбільша афера у сфері мистецтва XX ст. за версією британського поліцейського управління Скотланд-Ярд. Британець Дж. Маят, вчитель малювання, та Дж. Дрю, аферист, за життєвими обставинами створили дует шахраїв, який довго дурих аукціонні будинки Sotheby's та Christie's: Дж. Маят талановито копіював твори А. Матісса, Ж. Брака, А. Джакометті, Ле

Корбюзьє тощо, а Дж. Дрю спричинився до підробки аукціонних каталогів. Створивши більше як двісті підробок, групу було викрито.

Ринок підробного мистецтва квітнув у ХХ ст.: шість картин Отто Вакера з тридцяти трьох підробок Вінсента ван Гога взагалі визнали оригіналами Ван Гога; Пей-Шен Цянь створив десятки підробних картин в стилях різних художників та уникнув покарання; англійський реставратор Томас Патрік Кітінг створив більше двох тисяч підробок в стилі Рембрандта, Модільяні, Ренуара, Дега та інших, свідомо залишаючи на полотнах непримітні свідчення про підробку. Він спеціально використовував сучасні фарби та ґрунтував картини гліцерином, який з часом знищував фарбовану поверхню полотна. 1976 року митець публічно визнав власний обман, обґрунтувавши його «протестом проти моди на авангард, яка дає змогу критикам і дилерам набивати свої кишені коштом наївних колекціонерів».

Інший відомий фальсифікатор, британський художник Ерік Геборн, працюючи в майстерні реставратором, досяг успіхів у створенні копій полотен П. Рубенса, П. Брейгеля, Н. Пуссена, А. ван Дейка, К. Коро та інших великих майстрів. Проте, 1978 року в Національній галереї Вашингтону було викрито його помилку – два твори «різних» художників були створені на абсолютно однаковому папері. Розслідування привело до галереї Е. Геборна, який врешті-решт зізнався у шахрайстві. Згодом реставратор випустив автобіографію, де відкрито насміхався над експертами, які не в змозі були розпізнати підробки, та публікою, що влаштовувала гонитву за славетними іменами, не розрізняючи справжнє та підроблене. Нажаль, за деякий час після виходу публікації, фальсифікатора було вбито анонімами.

Отже, позивачі за законом намагаються притягнути фальсифікаторів до відповідальності, але це дуже довгий та складний процес, адже мистецьке оцінювання є досить суб'єктивним.

Американського митця, засновника художнього напрямку поп-арт, Енді Воргола, декілька разів звинувачували у художньому плагіаті, одним з яких було присвоєння фотографії квітки гібіскусу Патрісії Колфілд зі статті про

кольоропередачу камери Кодак журналу «Modern Photography» у 1964 р. Енді Воргол використав цю фотографію, щоб за допомогою техніки трафарету створити серію масштабних картин «Квіти» (Див. Додаток 6). Від звинувачень йому довелося відкупитися. Тобто, навіть використання чужої фотографії, кадру створеного фототехнікою, а не рукою митця, може постати плагіатом.

Тоді постає питання – чи вся сучасна творчість є плагіатом? В Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку у сезоні 2014-2015 рр. пройшла виставка «Подвійні неприємності» відомих копій видатних творів світового мистецтва американської художниці Елен Стюртевант. Картини на перший погляд виглядали як групова виставка з робіт кількох видатних митців ХХ ст.: Й. Бойса, Е. Воргола, Р. Ліхтенштейна та К. Гарінга тощо. Насправді ж, всі ці роботи були створені Е. Стюртевант, яка талановито відтворила стиль митців за допомогою тих самих технік, які вони використовували, а не за допомогою фотографічних чи цифрових засобів (див. Додаток 6). Це підійняло нові питання в культурній спільноті: чи ці копії є мистецтвом? Якщо так, чи важливе авторство? Чи варто боротися за оригінальність? Межа між оригіналом та копією, плагіатом та підробкою з ХХ ст. все більше розмивається.

Художній плагіат у наші дні стає дедалі більш і більш поширеним, оскільки будь-яку інформацію можна легко отримувати та поширювати через в мережевому просторі. Однак стає простішим не тільки доступ до інформації; факти крадіжок у наші дні також можуть бути розкриті набагато швидше. Тепер митці миттєво дізнаються про плагіат з всесвітньої інформаційно-комунікативної мережі, що дає їм можливість негайно висловити свій протест та подати позов. Цифрові технології, зокрема неймережі та алгоритми глибокого навчання, відкривають широкі можливості для творчого експерименту та персоналізації контенту. Однак, їхнє застосування в неетичних або протизаконних цілях становить серйозний виклик для інформаційної безпеки та соціального регулювання, що актуалізується зі зростанням інтеграції подібних технологій в усі аспекти життєдіяльності

індивіда [75]. Одним з дискусійних аспектів сучасних цифрових маніпуляцій є технологія DeepFake, що дозволяє штучно створювати аудіо чи відеозаписи з імітацією зовнішності або голосу публічних персон. Подібні дії розширюють межі візуальної симуляції, створюючи ризики дезінформації, маніпуляції громадською думкою та підриву довіри до автентичності контенту.

Утім, в суспільстві існує усвідомлення, що швидке розповсюдження та вдосконалення технологій штучного інтелекту становить небачений і невизначений виклик для митців та системи захисту авторського права. Технології штучного інтелекту досить швидко впораються із завданням, на яке у справжнього митця підуть години, дні та тижні. Наприклад, коли оригінальне полотно Я. Вермера «Дівчина з сережкою» вирушило на тимчасову виставку з Королівської галереї Мауріцгайс в Гаазі, менеджери музею вирішили створити копію, щоб місце в музеї не залишалось порожнім. Художник Дж. Ван Дікен (Julian Van Dieken) за допомогою нейромережі MidJourney за лічені хвилини створив картину «Дівчина з сережкою, що світиться» в стилі Я. Вермера, викликавши скандал серед поціновувачів живопису (див. Додаток 6).

Проаналізувавши ситуацію, куратори музею поставили запитання нейромережі, яку небезпеку вона становить для авторів та авторського права, і отримали відповідь: відповідальність лежить не на засобі, яким являється вищезгадана програма, а на замовнику певних протиправних дій з порушення авторського права. Проте, програма може використовуватися також і в зворотному напрямі – для пошуку плагіату та інших порушень.

В музиці питання присвоєння стоїть дещо по-іншому. Як і художники, композитори не існують у вакуумі власних ідей та активно апропріюють й вбирають увесь культурний пласт музики, який обертається навколо. Крім того, народна творчість становить невичерпне джерело натхнення для представників як академічної, так і популярної музики. Велика кількість музичних тем з творчості академічних композиторів ґрунтується на фольклорі. Крім того, композитори також часто присвоювали мелодії один в одного, іноді навіть надаючи посилання на автора: наприклад, В. Моцарт в опері «Дон

Жуан» використовує дві цитати популярних тогочасних опер: «Рідкісна річ» В. Мартін-і-Солера та «Двоє сваряться – виграє третій» Дж. Сарті, а також автоцитату з власної опери «Весілля Фігаро». В опері «Чарівна флейта» композитор використовує елементи клавірної творчості М. Клементі. Іншим прикладом може послужити «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе, де композитор використав випадково знайдену ним кубинську пісню зі збірки пісень в бібліотеці. Згодом було виявлено, що автором пісні є відомий баскський композитор Себастьян Ірадьер.

Плагіат в популярній музиці також не є чимось незвичайним. Наприклад, одна з найвідоміших мелодій Поля Морія «Alouette», 1968 р. [242], апропрійована в аргентинського композитора Аріеля Раміреса, а саме з його кантати для хору «Різдво Господне» («Navidad Nuestra», 1964 р., частина «La Peregrinacion») на слова аргентинського поета Фелікса Луни [266]. Не допомогло навіть використання оригіналу пісні в кінофільмі «Пісня розповідає власну історію» («El canto cuenta su historia», 1976) Ф. Аяли та Г. Олівери, адже поширений французький варіант П. Морія вже набув світової популярності.

Наступним прикладом постає пісня «Come Together», 1969 р. гурту «The Beatles» мелодичною лінією повністю повторює пісню Чака Беррі «You Can't Catch Me», хоча й написана в іншому ритмі. Гурт «The Offspring» навпаки, використали тему пісні «The Beatles» «Ob La Di Ob La Da» у власній композиції «Why Don't You Get a Job» тощо. Легендарна композиція гурту «Eagles» – «Hotel California» була скопійована з менш популярної пісні «We Used To Know» гурту Jethro Tull.

Крім того, класика також активно використовується у поп-музиці: пісня «Go West» гурту «Pet Shop Boys» написана на основі Канону ре-мажор Й. Пахельбеля, Леді Гага в пісні «Александр» цитує віртуозний твір для скрипки з оркестром «Чардаш» В. Монті; в композиції «Bad Romance» лунають фрагменти «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Навіть музичний хіт Елвіса Преслі «I Can't Help Falling In Love With You» є останньою ланкою в ланцюжку перетворень романсу XVIII ст. Жан-Поля Ежид Мартіні «Plaisir

d'amour» на вірші французького поета Жана-П'єра Кларі де Флоріана, що у 1858 р. був оркестрований композитором Г. Берліозом, а згодом до присвоєння вже долучився Е. Преслі.

Проте, позови з плагіату дуже складно довести до справедливого рішення, адже в мистецтві все-ж таки все дуже і дуже відносно. Навіть явний плагіат може бути схвально прийнятий публікою саме тому, що він вже став більш поширений, набув більшої популярності, тоді як оригінал потонув в історичному минулому. Серед тих, хто намагається повернути справедливість в галузі української пісні можна назвати артистів, композиторів та музикознавців Т. Силенка, Т. Житинського, А. Бондаренка, А. Целуйко з його аудіопроектом «Платівка».

Милозвучність та краса української пісні здавна відома в світі. Отже, багато українських пісень зазнали фальсифікації та переробки у російські. Існує навіть праця під назвою «Порча українських народних песень», видана 1893 р. у Києві. Автор, що підписується прихованим ім'ям «Р. Л. Н.», засмучується з приводу того, що пісенна творчість України «искажається» та «вимирає». Існують й інші матеріали (стаття Г. Мордовцева «Подъ небомъ Украины» в «Историческомъ Вѣстникѣ» № 11 за 1884 р., кн. XII), де автор визнає, що «українська пісня, яка відображає все минуле України, її побут, природу під напором великорусскої, в більшості, солдатської, може щезнути» [67, с. 459-473].

Автор відмічає, що в етнографічних мистецтвознавчих експедиціях Україною, П. Чубинський та І. Манжура записали декілька сотень пісень «чудової якості за змістом та мовою», тільки в селі Кирилівка Звенигородського повіту Київської губернії було записано близько двадцяти пісень в експедиції 1875 р. Автор статті зазначає, що «велика кількість великорусских пісень, переважно, солдатських, виникла з пісень козацьких», проте «донських та волзьких, які в старі часи були просочені українським елементом та впливом» [67, с. 461]. Також він відмічає, що це сталося в часи правління К. Розумовського та Г. Потьомкіна і звітує, що українське селянство

співає цих пісень тому, що «відчуває глибинний зв'язок [зі зміненими українськими народними піснями – Н. Ш.], якщо не по змісту, то хоча б по музиці» – що підтверджує тезу про те, що росіяни здавна нахабно використовували милозвучні українські пісні в якості музичної основи до своїх віршів, створюючи власні пісні.

Розглянемо нижче конкретні приклади, які на нашу думку, яскраво відображають процес плагіату – крадіжки, перероблення під власні потреби та видачі результату за власне інтелектуальне надбання.

З утвердженням радянської влади культура була поставлена на службу її ідеології, зокрема й мистецтво, яке підпорядкували прославленню тоталітарного режиму. Більшовики усвідомлювали, що мистецтво є потужною зброєю масового впливу. Однак примусово створені пісні не були популярними й не знаходили відгуку в серці народу. Тому було вирішено звернутись до вже існуючого художнього матеріалу: серед апропрійованих творів постає значна кількість пісень з корпусу «Українських січових стрільців»:

«Розпрощався стрілець» – *«Там вдали, за рекой»*. Пісня початково належала до популярних пісень Українських січових стрільців. Мелодія цієї пісні була сплагіатована та пристосована в якості революційної пісні, хоча в роки Громадянської війни 1918-1920 рр. її не існувало в більшовицькій армії. Порівнюючи мелодію та ритм, бачимо, що вони практично ідентичні. А ось текст зазнав ідеологічного впливу та перероблення (див. Додаток 8). Ця пісня написана на розмір три чверті, як вважають музикознавці, цей розмір є не характерним для радянських пісень, які майже стовідсотково написані на дводольний або чотиридольний метр для зручності марширування. Що також вказує на те, що пісня не є «рідною» для радянської піснетворчості.

«Любо, братцы, любо» є плагіатом пісні *«Як батько заграє»* Революційної повстанської армії України під керівництвом батька Н. Махна, загони якого теж здобували незалежність української держави. Зросійщена версія масово популяризувалася через кінофільм «Олександр Пархоменко» 1942 р., та подавалася як творчість донського козацтва, але як і в попередньому

прикладі, її часова первинність не доведена. Мелодія повністю дублюється, текст частково перероблений (Див. Додаток 8).

«*Смело мы в бой пойдём*» – плагіат пісні «*Чуєш, мій друже, славний юначе*», яка є піснею Київської юнацької школи 1918 р. В радянських збірниках скромно вказується «пісня Громадянської війни», наче автором є народ. Так, народ, проте пісня вкрадена та спотворена в українського народу. Знову, мелодія ідентична, текст оригіналу змінений (Див. Додаток 8).

Навіть славнозвісний радянський гімн II світової війни «*Вставай, страна огромная*» є плагіатом пісні «*Ось день війни народної*». Авторство приписують композитору О. Александрову та поету В. Лебедеву-Кумачу, який був відомим в радянських літературних колах плагіатором (Першоджерело згадується у більш ранніх джерелах, ніж 1941 рік «створення» пісні «*Вставай, страна огромная*» [64, с. 23-25; 48, с. 59-60; 58, с. 450]. За радянською легендою, вірші В. Лебедева-Кумача прозвучали по радіо вже 24 червня 1941 р., а через три дні на них вже написали музику М. Блантер та О. Александров. Проте, «варіант О. Александрова» перемиг і був поширений засобами масової інформації. До речі, ця пісня написана також в незвичному для радянського епосу тридольному метрі, так характерному для українських пісень та романсів. Метроритм оригіналу О. Александров зберіг.

Прикладом прихованого плагіату постає мелодія куплету з *гімну СРСР*, створеного О. Александровим у 1943 р., присвоєна з музичної теми фортепіанного твору М. Лисенка «*Епічний фрагмент*», ор. 20, який композитор створив у 1870 р.

Старовинний вишуканий український романс XIX ст. «*В саду осіннім айстри білі*» було присвоєно та перетворено на колгоспний фольклор «*Вот кто-то с горочки спустился*» Б. Терентьевим у 1958 р. Оригінал надрукований у збірці «*Українські народні романси*» Л. Яценка [78, с. 257-258].

Спотворено й витончений романс Б. Лепкого «*Час рікою пливе*» повоєнним вульгарним текстом «*Про пастушку Катю*» (подивимось також в Додатку 8).

Плюндрувалися й українські народні пісні: *«Де б я не їхала, де б я не йшла»* перетворено на низькоштибну частушку *«Вийду на улицу, гляну на село»*.

Українська народна жартівлива пісня з Полтавщини *«Ой, що ж то за шум учинився»* з'явилася приблизно в XVII ст.: перша фіксація тексту виконана у 1719 р. Л. Ягольницьким у рукописній збірці, друком вийшла в Збірці українських пісень М. Лисенка у 1897 р. [44]. Російськомовний плагіат виник у 1928 р., коли композитор Дмитро Василів-Буглай прилаштував до мелодії української народної пісні вірш Д. Бедного *«Как родная меня мать провожала»*.

Позаяк свого корпусу пісень в більшовиків не було, активно апропріювалась творчість сусідніх народів: матроська пісня-танок *«Яблочко»* є за походженням молдавською народною піснею *«Калач»*, більше того, рухи танцю складають переробку молдавських народних танців; пісня *«Наш паровоз, вперед лети»* є переспівом німецьких народних мелодій, які потрапили на територію колишньої Російської імперії з німецьким військом, зокрема, *«Im Argonenwald»*; польська *«Варшавянка»* 1883 р. на сл. В. Свенціцького 1879 р., отримала присмак *«революційності»* в присвоєному варіанті тощо.

Крім того, присвоєння зазнає й літературна спадщина, серед прикладів якої – давні слов'янські казки: Колобок, Рукавичка, Зайчина хатинка, Курочка Ряба тощо. Наприклад, відомий казкар Сашко Лірник справедливо відмічає – казка про пшеничний Коло-бок не могла народитися в темних лісах, де не вирощували пшеницю, ба навіть і хліб, а жили збиральництвом та мисливством. Так само, як руський билинний герой Ілля Муромець не міг доїхати з сучасного міста Мурому Владімірської області за три дні до Києва [47].

Взагалі, мистецтвознавці відмічають, що в світі існує близько двохсот казкових сюжетів, які приблизно повторюються в різних країнах. Проте, російські перекази українських, нехай, давньоруських казок не зберігають

автентичність текстового викладу, до того ж у них всебічно підкреслюється географія походження казкових героїв: Колобок пішов з міста Ульяновск на р. Волзі, а Ілля Муромець – з міста Муром Владимирської області, тобто відбувається певна приватизація не-своїх героїв, що переростає в тенденцію.

Переробками казок відзначилося і ХХ ст.: радянська культура була заснована на присвоєнні – широко апропріювалися та копіювалися побутові товари, товари галузі легкої промисловості, іграшки, страви національної кухні, казки, популярні музичні теми тощо, чому сприяла монополія на інформацію та політика ізоляціонізму в СРСР.

Отже, відомим прикладом присвоєння стала казка А. К. Толстого «Пригоди Буратіно або Золотий ключик» (1936): автор працював над перекладом італійської казки К. Коллоді «Пригоди Піноккіо» (1881), але в процесі роботи над текстом вирішив створити власну історію, сприявши тривалій забороні передруку «Пригод Піноккіо» в СРСР. В листі М. Горькому А. Толстой писав, що він працює над Піноккіо: «Спочатку я просто хотів перекласти зміст казки на російську, але потім відмовився від цієї ідеї, бо це дуже нудно. Зараз я описую цю ж тему, але по-своєму».

Серед інших присвоєнь постають казки «Лікар Айболить» К. Чуковського – плагіат з американського «Доктора Дулітла» Г'ю Лофтінга. «Чарівник Смарагдового міста» О. Волкова є плагіатом на «Чарівника країни Оз» Лаймена Френка Баума. Створюючи переклад, О. Волков зробив переказ, а потім взагалі створив власний «варіант» американської казки. Навіть «Старий Хоттабич» є плагіатом казки англійського письменника Ф. Енсті «Мідний глечик». За спогадами М. Носова, «Незнайку» він написав після прочитання казки Анни Хвольсон «Царство малечі. Пригоди Мурзілки та лісових чоловічків» (1883), яка написала їх під впливом коміксів канадського художника та ілюстратора Палмера Кокса «Брауні» (1879).

Іншою цікавою сучасною мистецькою практикою постає проект фоторемейку, коли митці створюють з підручних матеріалів ремейк живописного полотна, переосмислюючи класичні твори Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, О.

Ренуара, Г. Курбе, С. Далі тощо (Див. Додаток 7). Проєкт фото-ремейку становить художню інсталляцію, за якої фотографи та художники відтворюють шедеври образотворчого мистецтва за допомогою мистецтва фотографії. Наприклад, проєкт Дж. Хамади (Jeff Hamada), який переосмислює картини старих майстрів за допомогою фотографії.

Це передбачає використання поетапної фотографії з використанням цифрових технологій, що підкреслює трансформацію історичних зображень у сучасні контексти. Деякі проєкти зосереджуються на ретельному відтворенні оригінальної композиції, а інші застосовують більш інтерпретаційний підхід, вхоплюючи задум, а не точну репліку.

У фоторемейку присвоєння проявляється через адаптацію та переосмислення оригінального зображення, що дозволяє художнику створити новий сенс або поставити питання про авторство, оригінальність і культурний контекст, що актуалізується в Постмодернізмі, де межі між оригіналом та копією зникають (див. Додаток 7).

2.3. Ремейк в онтології мистецтва

В попередніх підрозділах ми з'ясували, що ремейк являється явищем і процесом творчого перероблення, а отже, є частиною процесу творення, що на нашу думку унеможливорює дослідження ремейку без розгляду його зв'язку з природою творчості, проблемою творчого акту. Процес творення від наслідування до запозичення в художній культурі є творчим актом, дією створення, композиції або вироблення нового. Ремейк поєднує в собі відоме і нове, використовуючи традиції або минуле, та додаючи нове в творчому акті. Отже, пов'язаність ремейку з феноменом творчості забезпечується механізмом відтворення об'єктивної дійсності в його структурі.

Але як можливе творення нового? В історії художньої культури поняття творчості пов'язується з реалізацією різних видів діяльності, таких як створення, наслідування, впорядкування, запозичення тощо. Всі ці види

діяльності складають основу широкого розуміння сенсу творчості, про який говорив Платон: «Творчість є широким поняттям, адже все, що створює перехід від небуття до буття є творчістю, тому створення будь-яких творів мистецтва та ремесла можна називати творчістю, а тих, хто створює – творцями» [59, с. 71]. Отже, творчість є властивістю свідомої діяльності людини.

Основним питанням творчості як феномену є проблема генези творчої новизни. Чи можливо створити щось нове, що ще не існує в світі? Який сенс творчості як процесу творення? Адже сучасний світ є саме таким тому, що людина здатна творити і створювати нове, а також тому, що людина постійно вдосконалює досвід, напрацьований за всю історію людства. Питання витоків творчого натхнення і критерії оцінки творчості та її результатів непокоїло філософів здавна: що спонукає людину до творчості та звідки з'являється здатність до новаторства?

За теорією культурного перенесення французького соціолога Г. Тарда [294], основою розвитку суспільства є соціально-комунікативна діяльність індивідів у формі наслідування та імітації. Народжуючись, дитина з першої миті пізнає світ, відображає його у наслідуванні, повторює, копіює все у своїй первинній діяльності. Це пізнання, що складає індивідуальну творчість дитини не є принципово новим для соціуму, адже не має компонента новизни для людства загалом. З цієї позиції творчий акт індивіда позбавлений суспільної значимості, адже має практичне значення лише для самого індивіда. Проте, наслідувальна складова творчого акту допомогла людству у створенні багатьох винаходів, просто наслідуючи природу, наприклад, колесо (сонце), орнітоптер Леонардо да Вінчі, літак (крила птахів), гребний гвинт корабля (плавці риб) тощо.

Процеси копіювання та повторення відносяться до всіх існуючих практик, вірувань, установок та ін., що відтворюються з покоління в покоління завдяки наслідуванню. Ці процеси є безперервними та сприяють збереженню цілісності суспільства. Платон також відзначає надважливу роль наслідування

у дорослішанні індивіда: дитина сприймає пізнаваний нею об'єкт; всі знання, які вона одержує являються результатом наслідування як процесу, потоку інформації, який вчитель пробуджує в учневі [25, с. 133-136]. Таким чином, творче начало укорінюється в пізнавальній діяльності людини, її здатності пізнавати та освоювати світ речей і предметів, а також міркувати над специфікою самого процесу пізнання.

Природа творчості, акт творіння – одне з найважливіших питань культурології, філософії, психології, педагогіки, філософії мистецтва, літератури та інших наук. Багато мислителів, починаючи з епохи Античності до сьогодні, намагалися дати визначення поняттю творчості, виявити основні складові цього процесу, поповнюючи загальну скарбницю знань про феномен творчого акту власними концепціями.

Давньогрецькі філософи розуміли поняття творчості як двоїстий процес, що включає створення нового та наслідування вже існуючому. Створення геть нового належало богам як найвищим ієрархам. Натомість, наслідування існуючого належало людині. Платон надавав творчості естетичний критерій, стверджуючи, що творчість є не тільки народженням нових, але й прекрасних творів. Арістотель тлумачив творчість як акт свідомої діяльності, поєднання готової форми, що існує в душі, з відповідною до неї матерією, яка наповнює цю форму [5, с. 17].

В давньогрецькій філософії процес творіння пов'язувався з моральним вдосконаленням людини, просуванням її шляхом знань, філософського споглядання світу. Філософи Античності вважали, що діяльність творця, художника відбувалась під впливом божественного натхнення, описуючи творчий акт як певний психосоматичний стан, за якого автор, художник, творець відчував натхнення і входив в екстатичний стан, під час якого «уподібнювався Богові» в своєму спогляданні. Пошуки раціонального пояснення творчого акту формувались на основі спостережень за художником, творцем у стані творчої наснаги та збудження, який Платон називав «катарсисом» [60, с. 234-292] як процесом душевного очищення від тілесного,

емоційне вивільнення тощо. Поняття катарсису розвивав також Арістотель, розуміючи його як певну форму одержимості, короткочасної форми екстазу та божевілля. Такий екстатичний стан виходу душі з тіла давньоримський лікар Гален називав короткотривалим божевіллям («*oligochronios mania*») [198], коли душа безпосередньо спілкується з Богом. В такому стані людина надихається божественним («*entheos*» з гр. *ἐν θεός* – в Бозі) та стає носієм божественного. Евріпід визначав таких людей як «*entheoi*» або одержимі Богом, «який послав бачення та чинить те, що личить цьому Богові» [60, с. 314]. Наслідуючи божествам, люди відчують, як ці божества ними опановують, відтворюючи в своєму житті, відчуттях та зовнішніх проявах все, що складає характерну особливість певного божества, яке ними опанувало.

Поетична творчість за Платоном, схожа до танців, під час яких танцюристи (*mimoi*) стають одержимими натхненням та творять неусвідомлено, несвідомо [60, с. 73].

Зовнішні ознаки творчого екстазу сучасні психологи визначають як різноманітні прояви межових станів свідомості, які відрізняються від хворобливих станів тим, що в процесі творчого акту творча наснага знаходить емоційний вихід. Отже, вже античні філософи пояснювали феномен творчості через певний психосоматичний стан людини, який супроводжує натхнення.

З Античності мистецтво тлумачили як діяльність в різних сферах логосу, і як наслідування ідеальним формам, спостереженим в природі. На зміну здатності наслідування кращим зразкам прийшли християнські ідеали як свобода, право вибору та оригінальність. І якщо волю характеризували як природну здатність людини, «словесно-розумне та життєве прагнення» [70, с. 262], то з позиції оригінальності оцінювали твори людського духу та його творіння.

В християнстві ідея творчості як творення підтверджується в розповідях про створення світу в Книзі Буття, де творчі прагнення людей підкріплювались ідеєю їх спорідненості з божественною Природою. За цим йшла ідея ремісничого відтворення божественної праці на Землі, тому віруючи в Творця

та Його творіння, людина схвалює наявність в собі творчої сили завдяки підтвердженню своєї спорідненості з Ним. Про здатність людини до творіння як особливої сили та здатності її душі розмірковували й святі Отці Церкви.

Візантійський богослов, ритор і Отець Церкви Святий Григорій Богослов вважав, що душа є природою, яка оживляє та рухає світ. З душею поєднані розуміння («logos») та розум («nus»). Розум є внутрішнім безмежним зором, справа якого – мислення та відображення в собі мислимого. Розуміння є пошуком відбитків розуму. Розмірковуючи над специфікою пізнання як процесу, Григорій Богослов вважав, що «до пізнання наближується досвід, знання, розуміння та відання. Відання є пізнанням самої сутності, таке пізнання, що узгоджується із самим буттям» [28].

Співвідносячи розуміння та знання, Климент Александрійський називає розуміння здатністю «прикладатися до першопричин», тобто, виходити на сутнісний рівень пізнання, розмірковувати про предмет на рівні сутності. Такий підхід розмежовував види пізнання, виділяючи віру в самостійну категорію: «коли розуміння утверджується завдяки доказового розумного слова, то називається знанням, мудрістю та пізнанням; коли ж воно полягає у відношенні до благочестя та без умоглядності приймає відомі начала й визначення, за спостереженням того, хто висловлюється при цьому дійстві, то це називається вірою [40].

В епоху Середньовіччя творчість тлумачили як належну Богові властивість, тому вона стала анонімною «в ім'я Бога» та стосувалася вольового акту як Його волі, що втілюється людиною на землі. Постановка проблеми співвідношення творчості та свободи сходить до філософсько-теологічних диспутів середньовічних схоластів щодо питання про основний принцип Божественного світостворення: твориться світ «по розуму» або «по волі» Божій? Більшість учасників диспутів висловлювалась на користь творіння Богом світу відповідно до Божественного розуму. Талан людини, її надзвичайні здібності виражали прояви Божественного духа, провідниками якого вони служили, як наслідок унікального Божественного дару. Така точка зору

панувала до епохи Відродження, відколи талан артиста розглядався як божественний атрибут, в той же час як діяльність ремісників розглядалась як їх власна здатність та особиста перспектива творчості.

В епоху Відродження з настанням ери антропоцентризму виникає цікавість до творчої особистості та власне акту творіння, який оспівував велич людини як носія розуму. Творчість виступає справою не Бога, а людини. Людина в творчому акті розглядається як творець нового в навколишньому середовищі, а також творець власного розвитку своїх людських якостей. Творчість розумілась як суб'єктивний процес самовдосконалення, зображення ідеальної людини в мистецтві. Ф. Бекон розглядав свободу як важливий компонент раціональності, її індивідуального прояву, виводячи необхідність повної свободи творчості, непідвладної несправжнім авторитетам та соціальним обмеженням.

В епоху Просвітництва філософія знаходилась під впливом досягнень природничих наук, формуючи методологію науки. Н. Копернік, Г. Галілей та І. Ньютон створили теорії, які спровокували глибокі зміни в сприйнятті співвідношення закономірностей природи та людського існування. Їх фундаментальні відкриття піднесли питання «як наука породжує знання?», закладаючи концептуальні принципи творчості та формування уявлень про те, що наукове дослідження є творчим процесом. Пріоритет знання над вірою та пріоритет розуму, що опосередковує творчу діяльність в конкретних галузях стали сутністю вчень Т. Гобса та Дж. Локка [284, с. 180]. Т. Гоббс розглядав індивідуальний процес пізнання як пов'язаний з творчим мисленням, та стверджував, що одного разу отриманий досвід стосовно певного явища фіксується в індивідуальному пізнанні завдяки певним «позначкам», відтворюючи їх в мисленні в потрібний момент, перетворюючи мітки в знаки, а знаки – в імена імен, тобто, загальні поняття. Саме так виникає досвід, а процес пізнання та видобування знання стає цілісним і сталим.

За Дж. Локком набуті з досвіду ідеї не є власне знанням, а лише матеріалом для нього. Дж. Локк розрізняє ідеї, отримані із зовнішнього та

внутрішнього досвіду. Він вперше в філософії називає внутрішній досвід рефлексією, розуміючи її як пізнання душі про власну діяльність, яке здійснюється через самоспоглядання. Після цього вже на початку епохи Просвітництва філософи й вчені стали пов'язувати уяву з мисленням, говорити про індивідуальну свободу та владу авторитету в творчості, що нагадує спроби побудови концептуальних принципів творчості.

Із розвитком гносеології, теорії пізнання в німецькій класичній філософії, розуміння творчості І. Кантом та Г. Ф. Гегелем пов'язується з формами проявлення свідомості, пізнання, мислительної діяльності людини. І. Кант створив цілісну концепцію творчості, тлумачачи творчу активність як продуктивну здатність уяви. Він продовжує протестантську ідею про творчість як предметно-перетворювальну діяльність, що змінює світ, наближуючись до людини, та аналізує творчий процес як важливий елемент структури свідомості, суб'єктивності і уявлення. Творча здатність уяви є проміжною ланкою між різноманітністю чуттєвих вражень та свідомості. Продуктивна здатність уяви є єдністю свідомої та несвідомої діяльності за І. Кантом [38]. Таким чином, творчість є закладеною, передбаченою в природі пізнання. Також в творчій уяві наявний аспект довільності, спонтанності, де вона є тотожною винаходу. Аспект необхідності або споглядання пов'язаний з ідеєю розуму, моральним світом. Витоки творчості І. Кант вбачав у «здатності душі уявляти та міркувати» [38, с.73]. Уяву він розглядав як вид чуттєвої інтуїції, поєднуючи її з розумовою діяльністю, вишкілом, майстерністю тощо. Творчий процес він зводив до ірраціонального натхнення, що постає не пояснюваним: «Геній власне не може пояснити, як саме він створює свій твір; в якості природи він дає правило, тому автор твору сам не усвідомлює, як саме в нього втілюються ці ідеї, щоб він міг розповісти іншим в приписах, як створювати подібні твори» [37, с. 180]. Увівши поняття «геній», І. Кант тлумачить його як вроджену здатність душі (*ingenium*), за допомогою якої природа дає мистецтву канони.

Г. Ф. Гегель стверджував первинність суб'єктивного характеру творчості: «щоб мати можливість творити, виходячи зі своєї суб'єктивності... щоб творити вільне, ціле... автор повинен звільнитися від практичних кайданів та піднятися над ними, вільно оглядаючи зовнішнє та внутрішнє життя» [80, с. 73–89]. Художній твір за Г. Ф. Гегелем є народженим та відродженим на підґрунті духу, це «розкіш духу», адже тільки в мистецтві дух людини може проявляти свободу [26, с. 476–505].

Завдяки поширенню еволюційних ідей Ч. Дарвіна та Г. Спенсера, творчість долучається в загальний еволюційний процес або «творчу еволюцію», за якої становлення інтелектуальних форм пізнання виражалось однією з ліній еволюції світу. При цьому поняття «інтелекту» як здатності створювати та впроваджувати інструменти пізнання спонукає аналізувати та генерувати множину підходів до пізнання інтелекту.

Ідея божественного творчого натхнення зберігалась до межі XVIII-XIX століть, коли філософи почали розрізнявати талант та геніальність. Основою даного розрізнення постало уявлення про свободу, яку стали відносити до універсальній культурі суб'єктивного ряду. Новий підхід до розуміння природи творчості в контексті свободи ґрунтувався на роздумах про людину і свободу. Талант трактувався як здатність до навчання, що не має достатньо індивідуальної свободи для подолання соціальних та інших авторитетів, які виступають бар'єрами та фільтрами. А от оригінальна геніальність тлумачилась як всюдозволеність генію долати будь-які межі і кордони у своїй творчості, індульгенцію на повну свободу та незалежність від загальноприйнятих правил та установок власною поведінкою та способом життя. Хоча в цей період немає чітких формулювань поняття свободи творчості, ця проблематика продовжує зберігати свою актуальність до періоду становлення некласичної філософії, коли проблема свободи творчості знов актуалізується в різноманітних концепціях. Серед них виділяються, наприклад, концепція Ж. П. Сартра про ідею приреченості людини на свободу;

у А. Камю свобода творчості – це можливість бунту; М. Шелер тлумачить свободу як подолання відчуження тощо.

На початку ХХ ст. із винаходом технічних засобів репродукування творчість протиставляється механічній діяльності. В. Беньямін показує як механістичне відтворення радикально змінює природу творчості й відношення до неї та її результатів, порушуючи питання справжності мистецтва: якщо рукотворна репродукція підпорядковувалась оригіналу, то технічна копія не властива людській руці, існує самостійно відносно оригіналу та впливає на його історичну цінність і авторитет.

А. Бергсон пов'язував творчість з інтуїцією, у своїй розгорнутій концепції творчості [12] він вважав світ незакінченою у своєму становленні реальністю, за якої інтуїція дає безпосередній погляд на світ, охоплює динаміку, неоднорідність, рухому неперервність світу. Інтуїція як принцип творчості, інтуїтивне начало в творчості актуалізує несвідоме та чуттєвий, тілесний аспект пізнання дійсності (в класичній філософії був тільки чистий розум, чистий інтелект). Таким чином, інтуїція доповнює інтелект та робить його здатним до творчості. Творчість є уловлюванням тривалості, нестійкості та мінливості життя, вона складає саму сутність життя, є неподільною та неповторною, і фактично є безперервним народженням нового, того, що об'єктивно відбувається (в природі – процеси народження, дорослішання, старіння, в свідомості – виникнення нових образів та переживань).

Розрізняючи інтелект та інтуїцію, А. Бергсон характеризував останню як можливість пізнавати те, що непідвладне розуму. Розум орієнтується на постановку та вирішення проблеми завдяки здатності вбачати та усвідомлювати зв'язки між речами, оперуючи поняттями. Інтуїція ж є здатністю шукати рішення, рухом думки до сприйняття вже готових ідей, що залучаються в творчий процес пізнання, в якому інтуїція стає ведучим методом:

1. Постановка проблеми, перевірка на істинність чи хибність;
2. Виявлення розрізень за їх природою;

3. Схоплювання реального часу.

Ці ідеї сформували методологію наукового дослідження сучасної філософії.

За Е. Гуссерлем, життєвий світ людини є тотальною конфігурацією людського досвіду [30]. Творчість являється відображенням суб'єктивних вказівок на навколишній світ. Досвід міжсуб'єктивного відношення (Я-Інший) втілений у поняття «життєвого світу», що є впорядкованим набором міжсуб'єктивних смислів, які відновлюються або реінтегруються в процесі соціальної взаємодії. Такі смисли можуть поставати множиною всіх множин, які не являючись своїми елементами, зрештою, містять в собі самих себе [278]. Соціокультурний досвід складає основу колективної пам'яті певного суспільства, що ґрунтується на соціально ухвалених зразках колективного мислення і дії – певних соціальних типах, та збагачується в період значних політичних, економічних та соціальних зрушень.

В ХХ ст. складається неklasична концепція творчості в філософії. В рамках неklasичного стилю мислення, піддається сумніву класичне розуміння творчості як створення нового, до того не існуючого. В класичній концепції новизна є критерієм творчості, адже в результаті творчості повинно з'явитися щось нове. В неklasичній концепції творчості новизна полягає не в результаті, а в процесі творення. Новизні протистоїть поняття «інновації» як спонтанності виникнення нового, яке змінює тлумачення феномену творчості.

Пошуки витоків творчого акту збагачуються теорією несвідомого З. Фрейда [84, с. 198–212], який започатковує новий етап дослідження творчості, розглядаючи її як оновлену, найбільш змістовну частину психіки, де відбувається акт творення.

Його послідовник К. Г. Юнг, розвиваючи своє вчення про колективне несвідоме вбачав джерело творчості в архетипах як образах цього колективного несвідомого. Творчий процес, за якого митець, автор, художник актуалізує, оживляє певний образ, є процесом розгортання архетипу. За К. Г. Юнгом [212], творчий процес є результатом напруги свідомості під тиском

несвідомого, завдяки чому твориться нове. К. Г. Юнг вважає, що трансценденція є онтологічною людською характеристикою та притаманна лише людині. В цьому трансцендуванні є творчий зміст, адже трансцендування є проривом у позасвідоме, те, що непідвладне людському досвіду, вихід за межі традиції. Завдяки трансцендуванню, творчість є способом людського буття.

Американська філософія Г. Арндт сформулювала концепцію Людини творящої («Homo faber»), яка описує індивіда, що контролює навколишній світ завдяки інструментам. Вона розрізняє створення (виготовлення) та працю (роботу), поділяючи її на продуктивну та непродуктивну [3, с. 159-162]. Homo faber є людиною-творцем, ремісником чи художником, який створюючи об'єкти нового «неприродного» світу, є пов'язаним з продуктивною працею, результат якої залишиться назавжди.

Постмодернізм постає як освоєння досвіду художнього авангарду, що розмиває межу між «високим мистецтвом», «мистецтвом заради мистецтва» та кітчем¹⁶, популярною культурою, закріплюючи перехід від художнього твору до «конструкції». Змінюється місце художньої культури в суспільстві, переорієнтовується творчість на компіляцію, цитування, колаж, змішуючи все з усім. Постмодернізм кидає виклик традиційним уявленням про оригінальність та інновації. Замість того, щоб розглядати творчість як лінійну прогресію, постмодерністська думка охоплює фрагментацію, переосмислення та гібридність. Ключовими аспектами новизни в Постмодернізмі постають переробки та ремікси, що переосмислюють минулі стилі та напрями. Ж. Дерріда та М. Фуко підкреслювали в своїх роботах, що сенс в постмодерністському дискурсі виникає внаслідок деконструкції та реінтерпретації існуючих структур, відкидаючи одиничність істини. Така відкритість сприяє розвитку множинності точок зору та появи нових способів мислення. За Ж. Бодріаром, в постмодерному світі різниця між реальністю та

¹⁶ Кітч (з нім. «Kitsch» – несмак, вульгарність) – це напрям масової культури, що складає дешеві, популярні твори, які не мають високої художньої якості та естетичної цінності.

репрезентацією розчиняється, створюючи нову форму досвіду у вигляді гіперреальності.

Рухаючись до інформаційного суспільства, зникають попередні підстави творчої здібності як натхнення, продуктивна уява, опора на традиції, відсутність прагматичної мети та спонтанність, які замінюються на креативність – особливу творчу здібність, яка передбачає запланованість (на відміну від спонтанності) та прагматичність, що виливається у зміну творчого процесу на технологію створення культурного продукту, який переслідує, між іншим, комерційні цілі. Сам процес створення ідей та артефактів включає «створення незнайомих комбінацій знайомих ідей», що вимагає глибокої ерудованості: «завдання полягає в тому, щоб знайти певні надійні способи отримання комбінацій, які мають сенс» [116]. Концепт креативного етосу складається з індивідуальності, оригінальності та творчого начала. Поняття креативності розуміється як еволюційно обумовлена соціальна діяльність, яка доповнює розуміння сутності глибинних основ творчості. Філософські основи креативності лежать в площині гносеологічних, культур-історичних та психологічних умов формування універсальї культури, за яких обґрунтування теорії творчості пов'язане з реконструкцією їх сенсу, зв'язку між культурою та пізнанням тощо.

Дослідження творчості, творчої діяльності та винаходу стає прерогативою багатьох галузей знань: філософії, педагогіки, психології, математики, економіки, креативних індустрій тощо.

Сучасні теорії осмислення природи і механізму творчого процесу ґрунтуються на концепції «раптового прозріння», яку озвучив на початку ХХ століття в рамках свого доповіді «Математична творчість» видатний французький математик А. Пуанкаре [261]. Він наголошував, що будь-який винахід не створюється з нічого: «насамперед, дивує видимість раптового прозріння, яке є насправді результатом неусвідомленої кропіткої роботи свідомих зусиль, які спочатку здаються марними, проте запускають в роботу несвідоме, з чого постають результати такої діяльності» [261].

У 1926 р. англійський соціолог та психолог Г. Воллес створює на підґрунті ідей А. Пуанкаре теорію творчого процесу [303], що складається з чотирьох стадій, які балансують на межі свідомого та несвідомого:

1. Підготовка (накопичування інтелектуальних ресурсів, інформації про об'єктивний світ);
2. Інкубація (занурення у несвідоме, несвідома обробка накопичених даних), те, що А. Ейнштейн називав «комбінаторною грою» [158], яка полягала у вільному потоку уяви, змішуванні вражень, образів, емоцій, інтуїції у несвідомому;
3. Прозріння, вихід з несвідомого (неочікуваний спалах, коли несвідоме звітує в свідомість підсумки своєї несвідомої роботи);
4. Верифікація або перевірка (свідомий відбір образів та ідей, їх творча переробка та оформлення).

Тези Г. Воллеса підтверджував американський поет і драматург Т. С. Еліот в своїх міркуваннях про народження ідей в літературній творчості, винахідник А. Белл, що наголошував на «несвідомому роздумі» тощо.

Американський економіст та підприємець Дж. В. Янг визначав творчість як звичку розуму бачити зв'язки між різними фактами [307]. Творчий акт за Дж. В. Янгом є поєднанням здатності комбінувати відомі і нові елементи, вмінням бачити взаємозв'язки між ними. Він вважав, що розум можна навчити винаходити ідеї та принципи, які слугують джерелом їх виникнення.

Британський письменник і журналіст А. Кестлер описував творчий акт як процес поєднання двох непов'язаних між собою ідей з різних контекстів, завдяки чому можна значно покращити виробничі, інженерні, науково-винахідні процеси тощо [218]. За його теорією бісоціації для створення нових ідей людина повинна мати високий рівень компетенції в різних сферах діяльності. Ефективність досягається завдяки уникненню звичних схем мислення і встановлення взаємозв'язків між, на перший погляд не пов'язаними один з одним поняттями. На противагу до асоціації, за якої думки рухаються в одній сфері, при бісоціації поєднуються довільні або протилежні сфери

мислення, які ведуть до абсолютно нових шляхів створення ідеї. Його думки підтверджує американський винахідник С. Джобс, наголошуючи, що «творчість просто поєднує речі, адже в певний момент винахідники усвідомлюють очевидність певних ідей завдяки аналізу та синтезу зі свого минулого досвіду» [118].

Угорський соціолог та філософ культури І. Вітаньї [163] виділяє три рівні розвитку творчих здібностей індивіда:

1. Продуктивно-репродуктивний рівень творчих здібностей, за якого все суще тільки повторюється, копіюється, а нове створюється лише у вигляді виключення. Прикладом може постати еволюція, за якої характеристики популяції змінюються, пристосовуючись до зміни середовища, або генетичні мутації, які призводять до появи нових видів чи нових характеристик у живих організмів.

2. Генеративний, за якого творча здатність виражається у створенні нових варіантів на основі даних, в результаті чого виникає оригінальна варіація. Генеративна творча здібність притаманна людям в різному ступені, що виражається у створенні нових варіантів на основі даних елементів та правил.

3. Конструктивно-інновативний рівень творчих здібностей, на якому поява нового є закономірною: створюється щось радикально нове, оновлюються елементи та правила.

Психологи [268] підтверджують, що людина спроможна організувати свою творчу активність та винахідливість, а «раптовість» великих відкриттів є не спонтанним «проясненням» чи інтуїцією, а лише різницею між уже вирішеною та ще не вирішеною роботою.

У З. Фрейда творчість постає як аналіз переживань, самовираження індивіда у вигляді «сценічно розіграних оповідей» [232, с. 56-70]. Метод художньої творчості найбільшою мірою схожий на вільне асоціювання, що являється основним інструментом психоаналізу для проникнення в глибини несвідомого: наприклад, Ф. Шиллер у листі до К. Кернера від 1 грудня 1788

року, говорячи про сутність творчої роботи художника, писав: «Мені здається дуже згубним, якщо розум надто прискіпливо критикує думки, підстерігаючи їх і слідуючи за їх виникненням. В ізольованому стані ідея може бути напрочуд нікчемною та зрадницькою, але у зв'язку з іншими наступними ідеями (в контексті), вона може мати величезне значення. Пов'язуючись з іншими ідеями, з яких кожна така ж мізерна, як основна, така ідея може зумовити надзвичайно цікаве та важливе наслідування думок. ...Про все це розум не може судити, особливо якщо він відкине ідею, перш, ніж розгляне її у зв'язку з іншими ідеями. У творчому ж мисленні, навпаки, розум відмовляється від оцінки, ідеї виникають безладно, і тільки потім він уже охоплює їх як ціле або сукупність. Ті, хто критикують – соромляться і бояться божевільного божевілля, яке можна спостерігати у всякому творчому мисленні. Тривалість цього божевілля відрізняє мислячого художника від мрійника. Ось чому ви скажіть на те, що творчість ваша непродуктивна; ви занадто рано відсторонюєте думки, що виникають, і занадто суворо їх відбираєте» [133].

Вільне асоціювання дозволяє аналітику відбирати з отриманого матеріалу те, що видається йому суттєво важливим для розуміння несвідомих мотивацій індивіда та встановлювати між ними причинно-наслідкові зв'язки.

З. Фройд в деякій мірі розглядав творчість як продовження та заміну дитячої гри, в якій поет, художник захоплено створює світ, до якого ставиться дуже серйозно, одночасно відокремлюючи його від дійсності. При цьому він вважав, що творити здатен саме невдоволений, нещасливий індивід. Адже для створення яскравого образу потрібно пройти через певні випробовування, отримати сильні враження, спричинені дією невирішених внутрішніх конфліктів, на які автору необхідно відреагувати, щоб від них звільнитися, бо якби несвідоме автора не знаходило своєї реалізації у художній фантазії, то енергія несвідомого б витрачалася марно. Наприклад, Й. Гете розповідав, що непереборне бажання звільнитися від своїх душевних мук змусило його написати роман «Страждання молодого Вертера»; композитор К. Дебюссі надихався до написання свого імпресіоністичного шедевра «Місячне сяйво»

під шурхіт дощу в дірявій мансарді Латинського кварталу, де він жебракував. Тобто, побутуючи в достатку та добробуті, художнику складно створити щось дійсно пронизливе та яскраве, якщо він власне на собі не відчує скрутні обставини чи тяжкі умови існування, або не випробує сердечні чи душевні муки.

П. Рікер також вважав [270], що в телеологічній діалектиці образи набувають свій зміст з руху уніфікації, тоталізації, який спрямовує їх за їхні межі, що призводить до поглиблення самосвідомості, або Духу. При меншій глибині опрацювання психікою образів виникає катарсис та тимчасове звільнення від конфліктів, а при ще меншому усвідомленні тимчасове полегшення настає внаслідок простого відтворення власних емоцій. Так як глибинні конфлікти особистості поета, художника не завжди опрацьовуються досить глибоко і всебічно, то складні життєві переживання можуть перетворюватися на шкідливі, тому творчість постає методом тимчасового оздоровлення душі і психіки автора. Наприклад, Лу Андреас-Саломе згадувала, що аналізуючи творчість Р.М. Рільке, вона виявила, що написання віршів є спонтанно знайденим способом одужання від тяжких душевних станів: «Одного разу ми їхали з Рільке потягом та грали у вільні асоціації, будь-які слова, що спадають на думку. Невдовзі я здогадалась, що він написав один зі своїх творів тому, що хотів звільнити пригнічений несвідомий стан своєї психіки. Викривши таким чином несвідому причину створення його певного твору, я почула у відповідь, що тепер би він його нізащо не написав, бо я «вийняла цей задум з його душі, спустошивши її» [265]. Це викликало у Лу Андреас-Саломе занепокоєння та відмову від подальшого осмислення джерел творчості поета.

Сучасна цифрова епоха породжує нові смисли та нове відношення до творчості. Перехід суспільства від технологічного етапу до цифрового, розвиток інформаційних технологій, їхнє постійне вдосконалення та ускладнення сприяють розширенню інтелектуального та творчого потенціалу індивідів, а також змінюють духовну складову особистості. Завдяки

збільшенню потоків інформації розширюються можливості до саморозвитку особистості та її творчого самовираження.

Акт перероблення глибоко пов'язаний з актом творення, адже передбачає декілька етапів в будь-якій формі творчості:

1. Розуміння оригіналу, його контексту, тематики, впливу;
2. Визначення основної суті, що робить оригінал особливим, те що важливе для збереження і перенесення в нову версію твору;
3. Переосмислення суті твору в новому контексті, з оновленими технологіями тощо;
4. Реалізація переробки, що може включати нові техніки, сучасну естетику тощо.

Природа творчості в концепції транскультури постає динамічним процесом, що синтезує змішування, трансформацію та переосмислення культурних елементів через просторово-часові межі. Транскультура підкреслює плинність творчості через взаємодію та обмін. Акцент робиться на інтеграції та взаємопроникненні різноманітних культурних елементів, що веде до створення гібридних форм, які перевершують обмеження окремих культур. Цей процес сприяє формуванню нових культурних явищ, які поєднують риси різних традицій, адаптуючись до глобального контексту. В концепції Ф. Ортіса, створення нових культурних явищ виникає внаслідок транскультурних обмінів між місцевими та іноземними елементами культури. Транскультура підкреслює трансформаційну силу творчості, де культурні запозичення та переосмислення призводять до появи унікальних мистецьких, філософських та соціальних форм.

Творча новизна в неомодерні проявляється у відмові від надлишку, мінімалізмі та відмові від еkleктики постмодернізму та направленості на сучасні потреби в ефективності та ергономічності, за яких переглядаються принципи раціоналізму та функціональності з модерну, адаптуючи їх до сучасних контекстів та підкреслюючи інтеграцію з оточенням, поєднуючи естетику та екологічність.

Прикладом незвичайного поєднання різних культурних перспектив можна розглянути цікавий фільм-мюзикл «В темному-темному лісі» («Into the Woods», режисер Роб Маршалл, Walt Disney Pictures, 2014), в якому поєдналися прикмети мистецтва постмодернізму і художні риси неомодернізму. По-перше, цей музичний фільм в жанрі фентезі, власне, є кіноадаптацією однойменного мюзиклу 1987 року Д. Лепайна та композитора С. Сондхайма.

За сценарієм, в кінофільмі переплітаються сюжети декількох казок братів Грімм («Червона Шапочка», «Джек і бобове стебло», «Рапунцель», «Попелюшка» тощо), автор досліджує трансформацію персонажів, переносячи їх в змінений контекст. Мюзикл пов'язаний історією про бездітного пекаря і його дружину, які хочуть мати дитину, що дуже схоже на початок до казки «Рапунцель». Проте, ця сюжетна лінія розщеплюється на дві різні казки – сім'я пекаря це одна історія, а мати Рапунцель, що постає Відьмою, виростає в іншу сюжетну лінію. Відьма накладає прокляття на подружжя пекарів, що постає фавулою твору. Деякий час усі сюжетні лінії, крім казки про Рапунцель, начебто зберігають своє звичне оповідання: Червона Шапочка («Червона Шапочка») йде до лісу з пиріжками для своєї бабусі й зустрічає Вовка; хлопець Джек («Джек та Чарівні Боби») йде через ліс на ярмарок продавати корову; Попелюшка («Попелюшка») готує сукні сестрам на королівський бал тощо.

Проте казка про Рапунцель («Рапунцель») від початку зазнає переробки в кінострічці: виявляється, в історії Пекаря Відьма наклала закляття ще на його батька, коли той збирав чарівні дзвіночки в її садочку для своєї дружини, яка згодом народила Рапунцель. Отже, Рапунцель постає рідною сестрою Пекаря, але це не розкривається в кінофільмі. Відьма виголошує умови: якщо Пекар хоче мати сина, він повинен принести Відьмі за три доби чотири чарівні артефакти з інших казок: тувельку Попелюшки, білу як молоко корову Джека, кукурудзяно-жовте пасмо волосся Рапунцелі та червоний капелюшок Червоної Шапочки. Тим часом, усі персонажі інших казок вирушають до темного лісу у пошуках своєї мети й потрапляють в різні ситуації, коли

проявляються їх неідеалізовані неоднозначні риси, притаманні більше живим людям, ніж героям казок.

Пекар та його дружина виконують всі умови Відьми, і нарешті, усі казки нібито завершуються згідно літературної першооснови: бідолаха Джек, посіявши чарівні боби, виліз на небо й розбагатів, обікравши Великана; Червону Шапочку та Бабусю рятує Пекар замість Мисливця, образ якого відсутній в кінострічці; в сім'ї Пекаря народжується син; Рапунцель тікає з башти зі своїм обранцем; Попелюшка виходить заміж за Принца; Відьма знімає с себе закляття та омолоджується.

Але кінооповідання ще не закінчено: тепер після ідеалізованого «казкового» щасливого фіналу для всіх сюжетів настає саме життя, де кожен персонаж втрачає свою чарівність та перетворюється на звичайну людину, зі своїми переживаннями, невизначеністю та протиріччями. Таким чином, режисер показує, як казкові персонажі опиняються в реальному житті зі своїми казковими бажаннями, та якими безглуздими є ці бажання в дійсності. Антураж фільму темнішає, головні герої блукають у темряві, казка стає подібною до фільму жахів.

Кожен персонаж раптово усвідомлює, що його фантазії про щастя та фактичний результат їх втілення не співпадають: зроблений персонажем вибір в тій чи іншій казці в дійсності стає помилковим. Таким чином, сценарій фільму руйнує казку, переміщуючи її дійових осіб в контекст реальності та показуючи, як фантазії впливають на власний вибір та подальше життя персонажу.

Кінофільм від початку пронизаний музичними пісенними номерами. Кожен персонаж має власний сольний номер та численні вокальні ансамблі з-поміж собою. В кульмінаційній точці, коли відбувається зіткнення невдоволених казковими фіналами персонажів, звучить загальний ансамбль всіх дійових осіб «Твоя провина», де кожен звинувачує іншого, що «все це сталося через нього». Тобто, автор сценарію розвінчує ідеалізовані казкові образи, переносить їх в справжнє життя та показує звичайнісінькими людьми,

які досягли бажаного ідеалу та не стали від цього щасливими: Попелюшці нудно з Принцем і хочеться більш жвавого життя, «щось посереднє між палацом та домівкою мачухи»; жінка Пекаря спокушує Принца Попелюшки, бо немовля дратує її своїм плачем, і їй хочеться жити в палаці; Рапунцель відмовляється від матері-Відьми, яка втрачає свою чаклунську силу; Червона Шапочка звинувачує Джека у крадіжці чарівної арфи Велетня, після чого Джеку прийшлося вирубати стебло чарівних бобів, від чого Велетень впав на землю і загинув. Джек викриває Червону Шапочку, яка підмовила його на викрадення арфи, адже її бажанням було дізнатися чи справді у Велетня є чарівна арфа. І саме це на думку Джека зруйнувало мирне життя в казковому лісі. Негарзди героїв зростають, дружина Велетня спускається вниз по останньому бобовому стеблу в пошуках Джека, щоб помститися за вбивство її чоловіка. Персонажі намагаються знайти та захистити Джека. В нерівній боротьбі мати і бабуся Червоної Шапочки, мати Джека та дружина Пекаря гинуть. Пекар, Попелюшка, Джек та Червона Шапочка звинувачують один одного у своїх індивідуальних діях, що призвели до трагедії, та знаходять винного в їх нещастях – це Відьма та її чари, завдяки яким все пішло у хибному руслі. Разом вони вирішують вбити винну – Відьму, яка проклинає їх усіх за нездатність взяти на себе відповідальність за свої вчинки та відновити справедливість – віддати Джека дружині Велетня. Відьма гине ямі з киплячою смолою.

Проте, фільм на цьому не закінчується, сюжет розвивається далі, решта персонажів вирішують вбити вдову Велетня. Вони заманюють її в смолянну яму, де вона гине як Відьма. Антураж фільму світлішає, життя продовжується. Пекар, згадуючи дружину, сповнений рішучості стати хорошим батьком для свого сина. Попелюшка вирішує залишити Принца, і разом з Джеком й Червоною Шапочкою допомагати Пекарю, оскільки всі вони тепер однаки, а в малого немає матері. Пекар втішує свого сина, розповідаючи історію, що сталася на початку фільму. Наприкінці звучить мораль Відьми в її пісні «Діти

будуть слухати», про те, що діти будуть відображенням дій своїх батьків – батьки є взірцем для власних дітей.

Отже, даний приклад ремейку спростовує казковість персонажів, переосмислює оригінальні сюжети, додає людських рис ідеалізованим чітко окресленим характерам персонажів та заплутує аудиторію своїм неоднозначним меседжем: всі, хто прагне й досягає своєї мети, втіливши бажання, мають заплатити за це. Вони щасливі тільки у своїх фантазіях, поки не досягли результату, а досягши його, відчують не задоволення, а розчарування. Крім того, за дорослими спостерігають малі, і як батьки будуть себе поводити, такий приклад вони передадуть і своїм дітям.

На прикладі трансформації образів головних героїв від оригінальних казок до їх ремейку, пролягає прірва, через яку простягається певний культурний шлях європейського суспільства за декілька століть, з накладенням сучасних тенденцій індивідуалізму, фемінізму, внутрішньої свободи, зміною самоідентифікації персонажів, переорієнтація ідейного наповнення казок, відмінності в сприйнятті казкової міфології тощо. Таким чином, в цьому ремейку казка виявляє не-казкові риси своїх персонажів, занурюючи глядачів в перипетії складних багатогранних людських характерів, яким притаманні різноманітні почуття, та показує на прикладі казки стан сучасного суспільства, де панує розбрат в думках головних героїв, хаос та невизначеність.

Даний ремейк демонструє риси неомодернізму, що визначається посиленням акцентом на суб'єктивності персонажів, їхніх внутрішніх переживаннях та екзистенційних пошуках. Важливою ознакою неомодернової естетики постає посилення символізму та глибокої рефлексії над вихідними творами, що поєднуються у казці. Додавання сучасних цифрових технологій створює у казковому ремейку додаткові смислові і візуальні шари, при цьому змінюючи сенси джерельної основи ремейку. Завдяки додаванню інноваційних технологій і відходу від лінійної структури, такі ремейки стають не лише інструментом переосмислення попередніх творів, а й способом

створення та провадження нових ідей, що курсують в певному сучасному контексті. Ця тенденція формує новий тип аудіовізуальних текстів, що активно залучають глядача до осмислення мінливих ідей та символічних значень.

Постмодерністський аспект виявляється в ігровій взаємодії авторів фільму з традиційними казковими мотивами, додаючи іронію, метанаративи та несподівані сюжетні повороти. У фільмі всі сюжети позбавлені класичного казкового гепі-енду, адаптуючись до реального контексту. Таким чином, фільм-мюзикл «У темному-темному лісі» є багатоплановим твором, який можна аналізувати з різних культурних перспектив.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

У другому розділі досліджено особливості формування імітаційних стратегій, які складаються в межах естетичних систем мімезису та канону. Концепція мімезису у Платона постає як проблема ієрархії зразку та образу, де образ прагне досягти ідеалу у наслідуванні зразку.

Художні принципи мімезису та канону стають середовищем виникнення й розвитку трансформативних жанрів: пародії, травестії та пастішу. У класичному мистецтві мімезис забезпечує наслідування дійсності та зразків або канонічних творів. Канон визначає ієрархію цінностей, певні естетичні стандарти, якими керуються художники при створенні творів, наслідуючи зразкам. Наслідування зразкам не є звичайним копіюванням, а прагненням до вищої мети – осягнення ідеального, божественного, істинного тощо. Принцип ієрархічності забезпечує підпорядкування образів кращому, позамежному, що надає можливість визначити ідеал та прагнути досягти його. Міметичні образи, створені за каноном, формують художньо-естетичне поле класичної культури, в якому мистецтво відтворює та інтерпретує світ, відображаючи її цінності, ідеали та переконання.

З'ясовано риси ремейку, серед яких виокремлюються такі, як наслідування, запозичення та присвоєння:

а) *наслідування* є художнім принципом, згідно з яким мистецтво прагне відтворити реальність або ідеалізовані форми;

б) *запозичення* є процесом перенесення елементів з однієї художньої системи в іншу, їх дифузія та виникнення нового трактування в процесі взаємопроникнення;

в) *присвоєння* є прийняттям культурних аспектів, які не належать власній культурі.

Визначено трансформативні жанри, в середовищі яких розвиваються стратегії перероблення: пародія, травестія та пастіш.

а) *пародія* має набір характерних рис, властивих твору, які забезпечують трансформативні підходи до вихідного тексту, а саме наслідування, переспівування, використання та зміну попереднього твору, його сюжетних ліній чи образів. Постмодерністська пародія стає іронічною саморефлексією, виявляє вторинність, синтетичність та інтертекстуальність, створюючи приховані сенси на різних рівнях;

б) *травестія* є різновидом пародії, що має подібні властивості, серед яких запозичення текстів, образів, сюжетів з трансформацією їх сенсу навиворіт, застосуванням абсурдно низьких літературних форм. Згодом травестія зникає як жанр, перетворюючись на імітаційну стратегію;

в) *пастіш* є різновидом редукованої пародії в ХХ ст., в якому виникає еклектична імітація стилів одного або декількох митців, який, на відміну від іронічного модусу пародії, пронизаний повагою до використаних творів та їх авторів.

Досліджено укоріненість ремейку в проблематиці творчості та творчого процесу, феномен виникнення нового, новизни в мистецтві. Будь-який вид діяльності в суспільстві є діалектичною єдністю розвитку та функціонування, що поєднує творче і рутинне, продуктивне та репродуктивне тощо. Визначено, що в класичній концепції мистецтва новизна становить критерій творчості, в результаті якої повинно з'явитись нове. В некласичній концепції творчості, цінність результату творчої діяльності поступається процесу творення,

протиставляючи новизні поняття інновації. Ремейк пов'язаний з феноменом творчості як процес, що забезпечує перебіг механізму творення нового: спираючись на традиції і минуле, додає нове в процесі акту творіння. Таким чином, він постає пов'язаним з природою творчого акту як механізм відтворення об'єктивної дійсності в його структурі.

В цифровій культурі творчість є динамічним процесом, що включає новітні цифрові інструменти як соціальні медіа і штучний інтелект, які забезпечують виникнення нових форм спілкування та культурних практик [21].

Завдяки мережевим технологіям та соціальним платформам прискорюється транскультурний обмін, що дозволяє об'єднувати й перетворювати ідеї різноманітного походження, створюючи нові ідеї та тенденції. Цифрова культура передбачає співпрацю в різноманітних мережових спільнотах та просторах, прискорюючи адаптацію та прийняття ідей, що впливає на впровадження інновацій в суспільний і культурний простір.

РОЗДІЛ 3. РЕМЕЙК ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ТА ТВОРЧА СТРАТЕГІЯ В МИСТЕЦТВІ

3.1. Ремейк в кінематографі як принцип створення кінофільму

В період становлення кінематографу, коли режисери фільмували середовище і життя навколо, нагальними питаннями поставали пошук художньої виразності кіномови, співвідношення дійсного та вигаданого, ступінь прийняттого авторського втручання в документальний матеріал, допустима свобода з опрацюванням літературних творів тощо. Кінематограф пройшов тривалий шлях від технічного винаходу, що створювався з метою візуальної фіксації руху на плівку, до масової розваги на кшталт цирку, і лише згодом був визнаний за окремий вид мистецтва: вперше у 1911 р. італійський теоретик кіно Р. Канудо назвав його «сьомим видом мистецтва, що тільки-но зароджується» у своєму «Маніфесті про сьоме мистецтво» [124].

Ремейк як явище в культурі з'явився наприкінці ХІХ ст., з автокопіювання перших кіноспроб як суто технічний прийом перезйомки сюжету в різних місцинах. Перші сеанси показу «рухомих зображень» викликали шалений попит на новий атракціон, й різні режисери воліли повторити успіх перших кінострічок, знімаючи власні версії вдалого сюжету.

Одним з таких сюжетів була 48-секундна стрічка Л. Люм'єра «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота» (фр. «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat», 1896). Фільм настільки вразив публіку, що купа режисерів почали знімати ремейки цього сюжету про різні вокзали світу. Так, французький режисер Ж. 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 Венсані» (фр. «Arrivée d'un train gare de Vincennes»). Український фотограф й один з перших кінематографістів хроніко-документальних фільмів А. Федецький у 1896 році зняв фільм «Огляд Харківського вокзалу в момент відправлення потяга з начальством, яке знаходиться на платформі». У 1901 р. американська кінокомпанія Mutoscope & Biograph зняла фільм під назвою

«Прибуття тонкінського потяга» (англ. «Arrival of Tongkin train»). Численні ремейки з фрагментами, парафразами та омажами на цей сюжет створювались впродовж ХХ століття. Різницею в цих стрічках поставала лише місцина та дійові особи, сюжет залишався незмінним – потяг прибуває на вокзал, публіка радо зустрічає прибуваючих пасажирів.

1910-ті роки були захоплюючим відкриттям нових технік зйомки та технологій оповідання, що також позначилося на активному створенні кіноремейків, серед яких вирізняється стрічка «Велике пограбування поїзда» («The Great Train Robbery», 1903) Едвіна Портера та однойменний ремейк Зігмунда Любіна (1904), що за сюжетом та декораціями практично ідентичний вихідному фільму. Не зважаючи на швидку появу та введення в дію закону про авторське право та копіювання, режисери того часу радо користувалися успішними сюжетами своїх колег. У цей період також створювалися ремейки-екранізації п'єс і романів: «Доктор Джекіл та Містер Гайд» (1908) за новелою Р. Л. Стівенсона, «Три мушкетери» (1915) за романом А. Дюма тощо [306].

До середини 1920-х р. кінематограф не мав звукового супроводу, тому демонстрація фільмів в кінотеатрах часто акомпанувалась грою піаністів-таперів або оркестру наживо, для покращення вражень від перегляду. Тому з початком звукової ери в кіно з 1927 р. для створення ремейків виникли нові причини – озвучення попередніх німих стрічок. Таким чином винайдені технології запису та відтворення звуку стали підставою для створення оновлених версій популярних історій [181], серед яких, наприклад, «Аліса в Країні Чудес» («Alice in Wonderland», 1933), яка стала музичною адаптацією класичного роману Льюїса Керролла, що включає акторську гру та анімацію; «Клеопатра» («Cleopatra», 1934), історична драма, що переповідає історію єгипетської цариці; «В'язень Зенди» («The Prisoner of Zenda», 1937): карколомний пригодницький фільм за мотивами роману Ентоні Хоупа тощо.

В ремейках 1930-х рр. використовувалися переваги нових технологій звукозапису й перших кольорових технік (кінемакопелор, технікопелор), що на той час було проривом в кінематографі. Достатньо довгий час ремейк залишався

технічним та комерційним терміном, що визначав успішність певного сюжету саме в кінематографі. Поширення ремейків у Європі виникає внаслідок впливу монополії голівудського кіно. Ж.-Л. Годар пояснює це прозаїчно: після II світової війни виник перерозподіл у світовому кінематографі: з 1945 р. національні європейські кінематографії втратили першість під тиском Голівуду. Повоєнна Європа була насичена американською кінопродукцією. У Франції. Наприклад, на законодавчому рівні прийняли закон Блюма-Бірнса¹⁷, що подвоював частку американських кінострічок в національному кіновиробництві; Італія так само переповнилась американськими кінофільмами. Голівуд цього часу активно транслиував свою міфологію вільних людей та великих просторів, постійного руху та вчинку, що стало ковтком свіжого повітря для європейців, які після війни переживали кризу традиційних ієрархій та цінностей. Нове покоління європейських кінорежисерів вивчало життя не на вулицях власних міст та селищ, а в кінозалах, дивлячись американські вестерни та гангстерські стрічки. Тому це покоління взялось знімати фільми не про життя, а про власні улюблені фільми. Саме в цьому поколінні американський кіноміф отримав онтологічний вимір власного досвіду, який випадково набув історичності, схожості з дійсністю у Європі. Коли Ж.-Л. Годар відзняв «На останньому диханні» (1960), він зробив ремейк всієї своєї жанрової пам'яті, ніби це була документальна історія. Пізніше С. Леоне відзняв «За жменю доларів» (1964), ремейк на фільм «Тілоохоронець» А. Куросави, (1961), та «Одного разу на Дикому Заході» (1968), ремейк на фільм «Джонні Гітара» Н. Рея (1954), поєднуючи ковбойський та гангстерський кіноміфи в єдину цинічну «філософію життя». Проте, власне, Ж.-Л. Годар та С. Леоне стали неповторними режисерами з точки зору взаємопроникнення культур. С. Леоне не знімав чистого ремейку, його кінофільми є більш інтелектуальною грою з першоджерелом: наприклад, сценарій кінофільму «Одного разу на дикому Заході» він запросив написати

¹⁷ Повоєнна угода Л. Блюма та Дж. Бірнса, підписана 28 травня 1946 р. між урядами Франції та США про умови показу голівудських кінофільмів у Франції.

одночасно Д. Ардженто, майстра барочних кіножахів та Б. Бертолуччі, структураліста з постреволюційними ідеями. В цілому, Ж.-Л. Годар та С. Леоне створюючи ремейк, перероблювали жанр кінострічки, відносячись до нього як до певної схеми, набору інваріантів тощо.

Таким чином, в 1960-ті рр. складався авторський ремейк як напрямок кіномистецтва в цілому. Різниця між ремейками 1960-х та 1970-х полягає у режисерському намірі, авторській грі, індивідуальній дистанції тощо. У 1970-х рр. кінорежисери вже усвідомили неможливість побачити природу поза посередництвом культури, віднайти оригінальне, первинне. Це покоління режисерів, вихованих в кінозалах, які усвідомлюють, що створюють вторинні твори.

В 1970-ті рр. ремейк в кінематографі стає текстом в тексті, деяким двійником-копією, за яким можна зробити важливі підсумки про культуру в цілому, яка самовикривається, стикаючись з переробленим кінотекстом. Найбільш вдалі ремейки засновуються на другорядних В-фільмах, які не зважаючи на невелике фінансове забезпечення, мають перевагу у популярності в аудиторії завдяки неймовірним історіям, жанровим гібридам та прямим запозиченням.

Фабула науково-фантастичного фільму жахів «Вторгнення викрадачів тіл» Д. Сігела (1956) за романом фантаста Дж. Фіннея (1955) про колонізацію Землі прибульцями, яким протистоїть головний герой, змінюється в ремейку Ф. Кауфмана (1978), що відображає зміну структури внутрішніх опозицій самої культури: його герой поділяє долю інших людей, заміненіх прибульцями, риси яких проникають в нього зсередини, та змінюють його.

Порівнюючи оригінальний фільм «Муха» К. Ньюмена (1958) та його однойменний ремейк Д. Кроненберга (1986), можна відзначити, що базову історію збережено (фатальна випадковість перетворює вченого-генетика на муху). Але якщо в оригінальному фільмі К. Ньюмена проголошується позитивний пафос науково-технічного прогресу: головний герой був гуманістом, ентузіастом науки, що працював на оборонну промисловість

періоду Холодної війни, батьком та сім'янином, то в ремейку Д. Кроненберга вчений навпаки, є мізантроп і божевільний одинак, науковий фанатик. На прикладі трансформації образу головного героя від оригіналу фільму до його ремейку, можна прослідкувати певний внутрішній маршрут культури за двадцять років з 1960-х до 1990-х років, зміну самоідентифікації персонажу та аудиторії, різницю в сприйнятті в міфології часу, коли замість ілюзії захоплення наукою виникає відраза від наукових досягнень.

Приблизно у 1970-ті рр. серед кінорежисерів настав час переоцінки, переосмислення та примирення, що відзначилися появою таких ремейків як «Останній будинок біля дороги» В. Крейвена (1972) за сюжетом кінострічки «Дівоче джерело» (1960) І. Бергмана, де американський кінорежисер перетворив європейський шедевр на більш доступний широкому загалу американської аудиторії серіал вторинної В-продукції¹⁸. У Європі свідомий ремейк з'являється під гаслом модерністського «авторства», серед яких спагетті-вестерни¹⁹ С. Леоне та французька «Нова хвиля»²⁰.

З кінця 1970-х рр. починається зворотній процес освоєння європейських сюжетів американським кінематографом. Американець Дж. МакБрайд здійснив однойменний ремейк (1983) годарівського ремейку «На останньому диханні» (1960), адаптувавши сюжет до місцевого середовища в стилі рок-н-рол. Фільм «Американський друг» (1977) В. Вендерса є більш ремейк-роздумом за мотивами драми «Американський солдат» Р. В. Фассбіндера (1970).

¹⁸ Фільми категорії «В» – це тип малобюджетного комерційного фільму, призначеного для показу як менш відомої другої половини повнометражного фільму.

¹⁹ Спагетті-вестерн (з італ. «Western all'italiana») – піджанр кінофільмів жанру «вестерн», що знімалися в Італії та Іспанії на заміну більш дорогим умовам зйомки в США.

²⁰ «Нова хвиля» у французькому кінематографі – експеримент групи кінокритиків, до яких входили Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо та Е. Ромер, що почався зі статті в журналі А. Базена «Cahiers du Cinéma» наприкінці 1950-х років у Франції, які вирішили самостійно керувати виробничим процесом власних кінофільмів. Подія характеризувалася незалежною кінорежисурою та призвела до оновлення виробничого процесу у кіно Європи, Японії та США. Поєднання реалізму, суб'єктивності та висловлювання складних ідей на відміну від концентрованого наративу розважального характеру, створювало непередбачуваний сюжет та кінцівку фільму.

Ж.-Л. Годар визначив це як «гру у футбол» між Європою та Америкою: Голівуд випробовує свої жанрово-міфологічні конструкції і впроваджує їх в європейську свідомість; затим Європа ці конструкції «окультурює», робить більш витонченими та інтелігентними і, в свою чергу, повертає назад.

У 1990-ті рр. Америку захлеснув потік ремейків на сюжети з європейського кінематографу, що в основному втілювали повторну екранізацію сценарію у технологічному аспекті американського кіновиробництва. Використовуючи попередній сценарій, ремейк 1990-х рр. спирається не на літературну чи драматургічну сторону оригіналу, а на попередній фільм в цілому. Результат такого синтезу стає дещо несподіваним: М. Скорсезе зняв трилер – ремейк «Мис страху» (1991) використавши однойменний фільм Дж. Л. Томпсона (1962) та роман Дж. Макдоналдса «Кати» (1957). М. Скорсезе в Америці вважається живим класиком після Д. Гріффіта. Його стиль та мова включаються в загальну концепцію кінокартин. В романі Дж. Макдоналдса та у фільмі Дж. Лі Томпсона головний герой був адвокатом, але на суді давав свідчення як свідок. У М. Скорсезе адвокат свідомо приховує виправдальні докази, тому його провина зростає. Для М. Скорсезе категорія провини актуалізується, занурюється у дійсні реалії. Адвокат предстає в образі яппі, що переживає кризу у всіх сферах: професійній, сімейній, релігійно-етичній тощо. Так ремейк, спираючись на колись розказану історію, оповідає про крах сучасної міфології. С. Леоне робив так само: благородного героя замінював мерзотником, честь знецінював до жмені доларів. Коли М. Скорсезе забирає у гангстерів романтичний ореол, робить їх підлими, нервовими, боягузливими, він відштовхується не від кіно, а від життя і творить правду без романтичного ореолу.

Американський ремейк «Запах жінки» (1992) М. Бреста на однойменну італійську кінострічку (1974) Д. Різі та роман «Морок і мед» Дж. Арпіно (1969) поповнює ряд європейських сюжетів, освоєних американським кінематографом, так само як і драма «Жорстокі ігри» Р. Камбла (1999), що є ремейком європейського сюжету з історичної стрічки «Вальмон» М. Формана

(1989) за епістолярним романом Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки» (1782); трилер «Неповернення» (1993) Дж. Бедема є американським ремейком франко-італійської пригодницької драми про жінку-суперагента «Нікіта» (1990) Л. Бессона; голівудський трилер «Зникнення» (1993) Дж. Слейзера про викрадення та вбивство жінки одночасно є авторемейком франко-голандського трилеру «Зникнення» (1988) Дж. Слейзера та повторною екранізацією роману «Золоте яйце» (1984) Т. Краббе.

Американська військова драма «Сомерсбі» (1993) Дж. Емієла описує події під час Громадянської війни в США, коли головний герой під виглядом зниклого голови сімейства займає його місце в родині, проте з кримінальним звинуваченням зниклого бере його провину на себе та зазнає страти. Ця стрічка є ремейком французької кінострічки «Повернення Мартіна Герра» (1982) Д. Віня про пройдисвіта Арно дю Тілля, що 1556 року з'явився в селищі французької провінції Лангедок та зайняв місце зниклого чоловіка в заможній французькій родині Геррів. В основі обох фільмів лежить дійсна справа авантюриста Мартіна Герра XVI ст. у Франції, яку описував свідок судового процесу М. Монтень в «Досвідах» (1580) та А. Дюма у «Видатних злочинах» (1840).

Чому європейські кінофільми потрапляють в Америку лише шляхом переробки, адаптації та ремейку? Справа в тому, що американська публіка в широкому загалі не дивиться зарубіжне кіно, адже мовний бар'єр є сильнішим за естетичний. Тому американські режисери радше переробляють європейські сюжети в американське середовище, створюючи транскультурний переклад історій, аніж будуть займатися озвучуванням європейського кіно англійською мовою чи супроводжувати його англомовними титрами. В ремейку режисер може перероблювати кіномову, перекладати сюжет на мову власної аудиторії, адже мова належить певній культурі, та подолання лінгвістичної дистанції означає певну міжкультурну взаємодію. Крім того, й комерційна складова із виробництвом власне американського варіанту відіграє не останню роль.

Позаяк кінематограф є синтезом мистецтва та виробництва, економіка кіноіндустрії як бізнесу підприємства напряду пов'язана з отриманням прибутку. У ХХІ ст. ремейк стає економічно обґрунтованою стратегією кіномистецтва, адже використовує заздалегідь успішні та відомі аудиторії сюжети та персонажів, які гарантовано забезпечують кіногалузі сталий прибуток.

Ремейки забезпечують сталий розвиток кіноіндустрії, адже заздалегідь відомі сюжети, персонажі, історії привертають публіку: так, блокбастери охоплюють значно ширшу аудиторію та приносять величезні прибутки у порівнянні з фільмами в жанрі артгаус або нішевими проектами, що знаходять відгук у вузького кола поціновувачів. Тривалі кінофраншизи десятиліттями підтримують популярність сюжетів, наприклад, такі як «Гаррі Поттер», «Людина-павук», «Бетмен», «Зоряні війни», «Залізна людина», «Джеймс Бонд» та багато інших.

Прикладами надлишковості ремейку постають серії блокбастерів «Термінатор», «Міцний горішок», «Пірати Карибського моря», «Дедпул», «Матриця», «Щелепи» та «Трансформери», які поступово втратили свою оригінальність у пізніх частинах через надмірну трансформацію і повторення. Натомість, існує й велика кількість ремейків, які перевершують оригінальні фільми, від яких вони стали похідними: наприклад, «Планета мавп» (2001) Т. Бьортон перевершила однойменний фільм (1968) Ф. Шеффнера, «Суспірія» (2018) Л. Гуаданьїно перевершила «Суспірію» (1977) Д. Ардженто, «Божевільний Макс» (2015) Дж. Міллера перевершив власний однойменний оригінал (1979) тощо.

Кінокритики та дослідники кіно припускають, що вся культура кінця ХХ – початку ХХІ століття власне існує за законами ремейку [152, с. 11–33; 188, с. 1–11; 244, с. 47–63]. Деякі дослідники вважають, що кіноремейк в процесі переробки орієнтується не на окремі теми, мотиви або фрагменти, а на кінофільм в поєднанні усієї повноти його характеристик – естетичних, міфологічних, культурних тощо [231, с. 37–40]. Тому вони не вважають

багаторазові екранізації літературного твору чи театральної п'єси ремейком, адже в основі буде лежати все ж таки літературне чи драматургічне джерело. Так само ремейк неможливо застосовувати до «вічних сюжетів», бродячих історій, вкорінених в архетипах світового фольклору – вони завжди первинні до фільму та передують йому [299]. Інші кінознавці навпаки, вважають, що ремейк апелює до бродячих вічних сюжетів, стверджуючи, що в світі існує лише три сюжети [244, с. 47–63]. Деякі вважають, що коріння ремейку полягає у чистій комерції та є формалізованим [236, с. 123–137]. На думку К. Веревіса для здійснення інтелектуального задуму ремейку важливий перехід – міжжанровий, культурний, інакше залишиться лише чиста комерція серед причин створення ремейку. Він зазначає, що «будь-яка проста класифікація ремейку постає розчаруванням, адже включає ряд факторів і явищ, як, наприклад, прихований режисером ремейк, не-ремейк або передбачуваний ремейк, які суттєво відрізняються у трактуванні нарративних одиниць оригіналу» [299, с. 22].

М. Драксман спочатку обмежує категорію ремейків «тими театральними фільмами, які були засновані на спільному літературному джерелі (тобто, оповідання, роман, п'єса, поема, сценарій), але не були екранізацією цього матеріалу» [150, с. 9]. Але це лише ускладнюється тими фільмами, які «очевидно є ремейками, але не вказують своє походження» [150, с. 10]. Тоді дослідник створює емпіричне правило, яке вимагає, щоб новий фільм запозичив більше, ніж один-два елементи від свого від свого попередника, що дозволяє йому розрізняти неігрові фільми про один історичний випадок або біографію історичної постаті (наприклад, «Заколот на «Баунті» (1935, ремейк 1962) або «Справжня історія Джессі Джеймса» 1938, ремейк 1957), які відрізняються тим, що базуються на конкуруючих версіях одного й того ж інциденту; і такі неігрові фільми про подібні історичні події, які є схожими, хоча й засновані на різних літературних джерелах. Зрештою М. Драксман визнає, що нього виникало багато нерозв'язаних маргінальних ситуацій, в

яких він просто діяв на власний розсуд, вирішуючи, приймати чи не приймати фільм як ремейк.

Таким чином, критики, досліджуючи ремейк як теоретичну категорію, намагались визначити його риси та межі як критичного поняття, розуміючи, що ремейки займають амбівалентну позицію між комерційною вигодою та привабливістю, яка за згодою більшості критиків походить від напруги між різницею та повторенням, що створює конфлікт дискурсів автентичності та оригінальності. Ф. Джеймісон вважає, що фільми, випродуковані конгломератами кіностудій Голівуду є включеними в проблеми пізнього капіталізму, який експлуатує сюжети до їх виснаження й знищення. Л. Гатчеон навпаки, вважає, що кінофільми епохи Постмодерн не заперечують причетність до вторинності і капіталістичних способів виробництва. Австралійський кінознавець і дослідник К. Веревіс стверджує, що «ремейки фільмів розуміються як більш конкретні інтертекстуальні структури, які стабілізуються або обмежуються шляхом іменування та зазвичай юридично санкціонованого або захищеного авторським правом використання певного літературного та/або кінематографічного джерела, яке служить ретроспективно позначеною точкою походження та семантичною фіксацією» [299, с. 21]. Крім того, ці інтертекстуальні структури є дуже специфічними у своєму повторенні оповідних одиниць, і ці повтори найчастіше стосуються змісту, а не форми чи «коду» фільму. На його думку, «будь-яка проста класифікація ремейку є розчаруванням ... від їх розмаїтості та широти трактування. Крім того, питання співвідношення наративних одиниць є хитким: на рівні макрооповіді всі тексти в загальному розумінні є ремейками; на рівні мікрооповіді – жоден, адже завжди інше прочитання старої розповіді буде новим [299, с. 21]. На думку Р. Альтмана, ремейки можна розуміти більше як комерційні продукти, що перебувають в «матеріальних умовах комерційного кіновиробництва, де сюжети копіюються, а формули вічно повторюються» [90, с. 86]. Кінопродюсери переважно вважають ремейки придатними та економічно успішними моделями, які мають певну фінансову

гарантію успіху в публіки. У комерційному контексті ремейки досить легко продаються заздалегідь своїй аудиторії завдяки тому, що вона має певний попередній досвід та володіє «нарративним образом» [90, с. 147].

Проте, до будь-якої класифікації не можна підходити догматично: ще у 1922 році Ф. Мурнау відзняв свій легендарний класичний німий експресіоністський фільм «Носферату. Симфонія жаху» за мотивами готичного роману Б. Стокера «Дракула». В свою чергу, Ф. Ф. Коппола звернувся до літературного оригіналу та створив готичний фільм жахів «Дракула Брема Стокера», отже, фактично виникла подвійна переробка: кінострічки Ф. Мурнау та літературного джерела, поєднавши таким чином повторну екранізацію та кіноремейк. А от, наприклад, чорна комедія²¹ Д. де Віто «Скинь маму з потягу» (1987) є пародією на нуаровий трилер А. Гічкока «Незнайомці в потягу» (1950) та формально не є ремейком. Проте, по-перше саме в жанрі чорної комедії закладено суть ремейку [193], крім того, за сюжетом фільму дійові особи (студент та професор), обговорюючи свій обмін злочинами, промовляють: «Я бачив фільм А. Гічкока, в якому сталося те саме», отже, ремейк відбувається не тільки в персонажному сенсі, а й у ситуаційному, повторюючи кінострічку «Незнайомці в потягу» на рівні історії з роману П. Гайсміт. Отже, *чорна комедія*, що є різновидом пародії, приховує ремейк як трансформаційну стратегію.

Взагалі, на нашу думку, розвиток кіноіндустрії як галузі бізнесу сприяв виникненню багатьох трансформаційних жанрів, де передбачається стратегія перетворювання, що лежить в основі ремейку. Розглянемо їх нижче:

Сиквел (від. лат. «sequentia» – послідовність, з англ. «sequel» – продовження) – продовження попередньої історії, повнометражний фільм, який є наступною частиною попередньої кінокартини та продовжує сюжетні лінії першої частини. Наприклад: «Хрещений батько» (1972), «Хрещений батько 2» (1974) і т. д. Сиквели та похідні від них жанри зазвичай

²¹ Чорна комедія – це різновид пародії, що походить від жанрів бурлеску та трагестії, певний спосіб донесення аудиторії серйозних тем, які не етично обговорювати в пародійному контексті.

сприймаються як комерційна практика отримання сталого прибутку. Проте, їх ще можна розглядати як складні текстові артефакти, які через інтертекстуальні зв'язки з попереднім фільмом створюють багатозаровий сенс та збагачують попередню історію.

Приквел (від. лат. «prequential» – попередній, з англ. «prequel» – передпродовження) – передісторія до первинної кінокартини, яка сюжетно пов'язана з нею, але створена пізніше. Наприклад: кінострічка «Прометей» (2012) відносно фільму «Чужий» (1979).

Інтерквел (з англ. «inter» – між та «sequel» – продовження) – фільм, дія якого відбувається між частинами, які були відзняті раніше. Наприклад: збірка короткометражних анімаційних фільмів «Аніматриця» (2003), де події деяких кіноновел розгортаються посередині між повнометражними картинами «Матриця» (1999) та «Матриця: перезавантаження» (2003).

Мідквел (з англ. «middle» – середина та «sequel» – продовження) – фільм, в якому залучені дійові особи з первинного фільму, але хронологічно події мідквелу відносяться до його середини. Наприклад, мультиплікаційні фільми «Красуня та чудовисько» (1991) і «Красуня та чудовисько: чарівний світ Бель» (1998).

Триквел (з англ. «three» – між та «sequel» – продовження) – фільм, що є сиквелом сиквелу популярного кінофільму. Найчастіше це стосується кінофільмів жанру «блокбастер»²². Наприклад: «Тринадцять друзів Оушена» (2007) є триквелом до кримінальної комедії «Одинадцять друзів Оушена» (2001), в якого є сиквел «Дванадцять друзів Оушена» (2004).

Квадриквел (з англ. «four» – між та «sequel» – продовження) – фільм, що є четвертим в послідовності фільмів, поєднаних спільними дійовими особами. Наприклад: комедійний екшн «Таксі 4» (2007).

²² Блокбастер (з англ. «blockbuster» – букв. руйнувач кварталів) – дуже популярний, комерційно успішний продукт кіноіндустрії жанр високобюджетних кінофільмів для масової аудиторії за участі провідних акторів-кінозірок.

Спін-оф (з англ. «spin-off» – побічний продукт, «відгалуження») – фільм, сюжет якого відгалужується від основного фільму, використовуючи його популярність, визнання в аудиторії та комерційний успіх, використовуючи другорядних персонажів, події або сюжетні лінії. Наприклад: «Вісім подруг Оушена» (2018) – спін-оф до кінофільму «Одинадцять друзів Оушена» (2001); «Жінка-кішка» (2004) – спін-оф до фільму «Бетмен повертається» (1992).

Транснаціональний *ремейк* – переробка попереднього кінофільму в нових соціокультурних умовах. Наприклад, «Дівчина з татуванням дракону» (2011) Д. Фінчера є ремейком шведського трилеру «Чоловіки, які ненавидять жінок» (2009) Н. Уплєва; «Чудова сімка» Дж. Стюрджеса (1960) є ремейком японської самурайської кінодрами «Сім самураїв» А. Куросави (1954).

Омаж (з фр. «hommage» – визнання, данина поваги) – кінофільм в честь певного автора, як данина поваги певному кінофільму або певній епосі в кіно. Наприклад, кінофільм «Артист» (2011) М. Хазанавічуса. Кінострічка знята як присвята німому кіно, у чорно-білій гамі та в атмосфері Голівуду 1920-х рр., діалоги в ній майже не використовуються. Французький кінофільм «Жюдекс» або «Похмурий суддя» (1963) Ж. Франжю є омажем на однойменний міні-серіал (1916) Л. Фейяда. Комедія-драма «Одного разу ... в Голівуді» (2019) К. Тарантіно є омажем власне Голівуду. В серіалі «Дивні дива» (2022) сюжет розгортається навколо різних локацій, завдяки чому оповідь кінострічки являє собою омаж дитячим пригодницьким кінофільмам 1980-х рр. як «Інопланетянин» (1982), «Дослідники» (1985) тощо.

Навіть жанр *серіалу* постає в деякій мірі трансформуючим, адже в ньому через серії розвиваються певні сюжетні лінії, розкриваються певні додаткові обставини та риси характерів персонажів. Серіал являє собою набір невеликих за тривалістю частин однієї довгої розповіді. Усі частини зазвичай пов'язані між собою спільними персонажами, інколи спільним антуражем чи лінійним сюжетом. Причому, цікаво, що причини популярності серіалів такі самі, як і в ремейків, а саме – аудиторія зникає до певних персонажів або героїв та прагне продовження історії про відоме, важче сприймаючи нове. Крім того,

комерційний успіх популярних персонажів створює стаłe середовище для розвитку їх сюжетних ліній і в цілому безпечні та вигідні проєкти для учасників кінобізнесу.

Величезна кількість запозичень виникає між кінематографом та літературою із транспозицією сюжетів, образів та ідей з літератури в кіно у вигляді екранізацій кінофільмів та в зворотному напрямку у вигляді кіноновелізацій, з яких обидва на нашу думку також належать до трансформуючих підходів, що охоплює ремейк:

Екранізація романів є інтерпретацією за допомогою виразових засобів кінематографу творів з інших видів мистецтва, зазвичай, з літератури або драматургії, опери, балету тощо. Літературні твори найбільш поширені в основі екранізацій. Першими кінорежисерами, серед яких Ж. Мельєс, Ж. Жассе, Л. Фейяд, були здійснені перші екранізації творів Дж. Свіфта, Д. Дефо, Й. Гете, В. Гюго, Е. Хемінгвея тощо. Серед театральних постановок велика кількість екранізацій творів В. Шекспіра, К. Гоцці тощо. З оперних екранізацій – велика кількість творів, відзнятих як музично-драматичний оперний твір, але в умовах натурної зйомки: наприклад, «Ромео і Джульєтта», «Травіата», «Отелло» Ф. Дзеффіреллі тощо. Наприклад, британський кінорежисер П. Гріневей вважає, що «окремо кінематографу ніколи не існувало, натомість вся історія кіно є лише понад століття ілюстрованих текстів, запозичених з книжкової крамниці [250].

Новелізація кінофільмів є створенням літературних творів з використанням кіносценарію в їх основі, процесом зворотним до екранізації. Новелізація фільмів дає читачеві додаткову інформацію, яка залишається за кадром кінофільму, адже для створення певної сцени потрібно мінімум тексту в сценарії на відміну від опису цієї самої сцени в літературному тексті. Тому природньо роман-новелізація є значно довшим за оригінальний сценарій. Наприклад: роман «Гладіатор» Д. Грема (2000) за художньо-історичною драмою Р. Скотта (2000); численні романи Т. Леббона, Дж. Міллера, Дж. Уотсона та Р. Уїндема за кіноепопеєю Дж. Лукаса «Зоряні війни» (1976) тощо.

Взагалі, приклад «Зоряних воєн» Дж. Лукаса являє собою один з декількох вигаданих кіновсесвітів, які представляють собою приклад, як трансформативна стратегія ремейку може плідно розвивати певні сюжети та певних персонажів, створюючи медіафраншизу.

Взагалі, франшиза являє собою право на ведення економічної діяльності під певним брендом, використовуючи його технології. *Медіафраншиза* є трансмедійним комплексом інтелектуальної власності, що складається з персонажів, вигаданого всесвіту, в якому взаємодіють ці персонажі, та втілюється на різних платформах – у фільмах, книгах, телепрограмах, комп'ютерних іграх, коміксах, іграшках, мерчі (брендованому одязі, речах, продуктах харчування) тощо. Прикладами успішних медіафраншиз є Marvel, Барбі, Мікі Маус, Покемон, Hello, Kitty!, Зоряні війни, Гарі Поттер, Джеймс Бонд тощо. Інтелектуальна власність на продукцію з використанням бренду може бути ліцензована різними співвласниками чи партнерами для подальшої комерційної експлуатації продукції в рамках мерчандайзингу. Таким чином, мистецтво тісно переплітається з підприємництвом.

Медіафраншизи виникають тоді, коли твір переходить з однієї форми в іншу – з літератури в кіно, з кінофільму в комп'ютерні ігри, з телесеріалу в повнометражний фільм, з документального кіно до ігрового, з ігрового до мультсеріалу тощо. Популярність окремих сегментів медіафраншизи забезпечується їх незалежним розвитком на різних платформах, що дозволяє охоплювати ширші верстви аудиторії.

К. Веревіс виділяє також *свідомі ремейки* [299], поява яких виникла завдяки появі звукозапису у кіно та перезніманню німого кіно, виникненню технологічно нових засобів виразності тощо; та *несвідомі ремейки* [299], які на рівні режисерського задуму орієнтуються на життя, одного разу вже відзняте у кіно (див. вище за цитатою Ж.Л. Годара чи В. Аллена).

На думку теоретиків кіно, режисери повертаються до ремейку як критичної категорії, що спонукає до переосмислення попереднього кінофільму. Глядачам пропонується прийняти порівняльну форму сприйняття,

«щоб насолоджуватися відмінностями, які були створені між текстами свідомо, а іноді й несвідомо» [188, с. 1–11]. Отже, ремейк постає певною творчою та індустріальною практикою, що забезпечує з одного боку, комерційну вигоду, а з іншого сприяє поверненню та оновленню попередніх образів, сюжетів та ідей з їх актуалізацією та збагаченням новими сенсами в актуальному контексті.

В індійському кіно, Боллівуді та азіатському кінематографі ремейк є промисловою практикою, що включає культурні, економічні та творчі аспекти. Боллівуд створює переробки кінофільмів з локального сегменту південно-індійського кіно до більш ширшої аудиторії, що розмовляє гінді (наприклад, екшн «Гаджині», 2008 був ремейком однойменного тамільського фільму). Адаптаціям піддаються також і міжнародні фільми (наприклад, стрічка «Помста і закон», 1975, був адаптованим сюжетом фільму «Сім самураїв» А. Куросави). Крім того, в ремейки Боллівуд часто запрошує провідних зірок індійського кіно, що забезпечує успіх та привабливість кінофільму для публіки (наприклад, «Дон: ватажок мафії», 2006, «Вогняний шлях», 2012 тощо).

Азійський кінематограф охоплює величезний перелік кіноіндустрій різних країн, серед яких Японія, Індія, Таїланд, В'єтнам, Індонезія, Філіппіни тощо. Кожен регіон привносить унікальні культурні, естетичні та оповідальні традиції, що сприяють розмаїттю азіатського кіно. Серед них китійський кінематограф, що відомий своїми історичними епосами, фільмами про бойові мистецтва; корейське кіно з його психологічними триллерами, мелодрамами, японське кіно з їх аніме, самурайськими сагами; тайські бойовики та фільми жахів тощо. Азійське кіно в цілому відображає транскультурну суміш давньої історії, сучасності та художньої еволюції. Наприклад, японські, корейські та китайські кінотеатри часто адаптують твори один одного, пристосовуючи їх до місцевих смаків та культурних нюансів. Корейський та китайський кінематограф завойовує світовий ринок своїми драмами (дорамми), які започаткувались в японському повоєнному кінематографі після 1945 р., що

походять від ранніх телевізійних драм та поширюються по всій Східній Азії, включаючи Корею і Тайвань, де вони стали вагомим частиним популярної культури та середовищем транскультурного обміну. Щодо міжкультурної адаптації з азійського кіно в американське, серед великої кількості прикладів можна навести такі: «Сім самураїв» А. Куросави (1954) перетворився на вестерн «Чудова сімка» (1960), гонконзький трилер «Пекельні справи» (2002) перетворився на фільм про американську мафію «Відступники» М. Скорсезе (2006), «Мулан» (1998, 2020) – адаптація китайської легенди тощо. Кіноремейки напряму неомодерн поєднують ідеї модернізму з сучасними тенденціями кіно, створюючи новий погляд на класичні сюжети. Їхньою особливістю є переосмислення традиційних творів через інноваційні стилістичні підходи, що відповідають запитам сьогодення. Важливим елементом таких ремейків є збереження змістовної глибини і складності оригіналу (вихідного твору), водночас з інтеграцією новітніх технологій, ефектів та унікальних нарративних стратегій.

Такі кінострічки не просто оновлюють старі сюжети, а створюють новий простір взаємодії з публікою. Неомодерністські ремейки відзначаються акцентом на внутрішньому світі персонажів, їхніх емоційних конфліктах і екзистенційних пошуках, що виражаються через символізм, нелінійну структуру й глибоку увагу до вихідного матеріалу.

Серед кінофільмів, створених в естетиці неомодерну прикладами постають «Догвіль» («Dogville», 2003) Л. фон Трієра, який використовує мінімалістичні декорації та театралізовану постановку для глибокого соціального аналізу; «Вічне сяйво чистого розуму» («Eternal Sunshine of the Spotless Mind», 2004) М. Гондрі, що поєднує наукову фантастику з екзистенційними роздумами; «Пан Ніхто» («Mr. Nobody», 2009) – філософська стрічка Ж. Ван Дормеля, яка досліджує концепцію вибору та альтернативних реальностей; «Іда» («Ida», 2013) П. Павліковського, що поєднує історичну драму з візуальною естетикою неомодерну тощо.

Яскравим прикладом неомодерного ремейку постає кінофільм «Великий Гетсбі» Б. Лурмана (2013), що переосмислює роман Ф. С. Фітцджеральда через стилістику, культурні акценти пізнього капіталізму та застосування сучасних технологій Computer-Generated Imagery – технології створення статичних і динамічних зображень за допомогою комп'ютерної графіки, що передає атмосферу розкоші і декадансу 1920-х рр.

3.2. Рецептивна естетика в процесі переосмислення літературної спадщини

Італійський письменник Італо Звево писав: «Минуле завжди є новим. Воно повільно змінюється разом із життям, що крокує вперед. Частини минулого, що потонули в забутті, спливають на поверхню, інші, менш важливі, опускаються на дно. Сучасність диригує минулим, як оркестром: вона вимагає саме цих тонів, а не інших. Отже, минуле з'являється то надовго, то на мить, то воно звучить, то замовкає. В сучасному задіяна тільки та частина минулого, яка покликана освітити чи затінити його» [291, с. 302].

На думку Ролана Барта, кожний текст є своєрідним міжтекстом, взаємопов'язаним з іншими текстами. Інтертекстуальність розкривається через процес пошуку різноманітних способів створення смислів. При цьому, створюючи текст, автор вступає в інтелектуальну взаємодію з читачем, надаючи його не лише свободу інтерпретації, а й можливість долучитися до власне процесу створення тексту. Ця ідея ілюструє сутність постмодерністського тексту, де читач не просто інтерпретує, а активно взаємодіє з текстом. Як зазначає Р. Барт, текст стає простором гри, в якому читач знаходить власні смисли та форми взаємодії. Цей підхід руйнує традиційне сприйняття тексту як ститчного об'єкту, підкреслюючи його динамічність і багатовимірність «читач грає в текст, шукає таку форму практики, в якій би текст відтворювався [103, с. 56–64]. Постмодерністське текстове середовище є непередбачуваним та може породжувати нові версії

смислів. Фінальний же смисл тексту не існує, бо текст завжди є продуктом дискурсу.

Досліджуючи роботи Р. Барта, деякі літературознавці [245; 191, с. 85–100] відмічають, що «в різні історичні епохи твір являється читачу в специфічному ракурсі», проте не замикається у своєму часі, а активно привласнюється наступними епохами. Твір є одночасно як історичним, так й анахронічним, подорожуючи крізь історію та набуваючи «безкінечну смислову повноту» [245; 191].

Існує дуже багато висловів відомих літераторів, поетів та письменників стосовно запозичення та імітації в творчій діяльності. Згадаємо деякі з них: «геніальні поети імітують та покращують, коли талановиті крадуть та грабують» [139, с. 613–628], – вислів англійського письменника і журналіста В. Девенпорта Адамса наприкінці ХІХ ст. На початку ХХ ст. вже Т. С. Еліот парирував йому: «Незрілі поети наслідують; зрілі поети крадуть; погані поети спотворюють те, що вони беруть, а хороші поети перетворюють запозичене на щось краще або принаймні на щось інше» [160, с. 114]. Йому вторить з ХХІ ст. винахідник та інженер С. Джобс, цитуючи П. Пікассо: «Гарні художники копіюють, видатні художники крадуть» [256].

Чимала кількість адаптацій в літературі являються прикладами унікальних підходів до рецепції, присвоєння та оновлення творів минулого. Поняття естетичної рецепції мистецтва формується в межах феноменології: Е. Гуссерль акцентує увагу на метафізичних взаєминах між художнім твором та його сприйняттям читачем. Його концепція інтенціональності, розвинута Р. Інгарденом, підкреслює творчу природу читацької взаємодії з текстом. Р. Інгарден порівнює читача з футляром для тексту, вказуючи на те, що інтерпретація формується як результат динамічної взаємодії між закладеним змістом твору та індивідуальним сприйняттям читача.

Ці ідеї втілилися роботах його наступників, представників Констанської школи критики Г.-Р. Яусса та В. Ізера. За концепцією Г.-Р. Яусса, структура сприйняття мистецтва послідовно включає в себе декілька рівнів:

асоціативний, адміративний, симпатетичний, катарсичний та іронічний. Досліджуючи сприйняття тексту читачем, Г.-Р. Яусс увів поняття «горизонту сподівань» та «естетичної дистанції» між існуючим горизонтом сподівань та появою нового твору, рецепція якого призведе до зміни горизонту сподівань [207, с. 7–37]. Відродження горизонту сподівань твору виявляє різницю між минулим та сучасним розумінням твору та надає літературі вічності, об'єктивності та відкритості для інтерпретації. Г.-Г. Гадамер використовував поняття горизонту як для твору, так і для суб'єкту сприйняття, визначаючи межі розуміння тексту та враховуючи епоху, де злиття обох горизонтів породжує розуміння [31]. В Г.-Р. Яусса поняття горизонту розуміється подібно, й вміщує культурні та соціальні норми епохи, досвід і сподівання: в процесі сприйняття тексту, горизонт сподівань читача розширюється, реагуючи на акценти, вписані у текст. На думку В. Ізера, літературний твір народжується в момент зустрічі читача з текстом, створюючи два ключові рівні: художній, що представляє авторський текст, та естетичний, що визначається інтерпретацією читача.

Г.-Р. Яусс і В. Ізер розглядали літературну історію як процес сприйняття смислів, і дійшли висновку, що література має замкнену природу, адже створення нового сюжету неможливе без звернення до минулих концепцій. Г.-Р. Яусс стверджував, що «історія літератури – це історія рецепцій», співзвучна з ідеєю вічного повернення. Він виділяв наступні ознаки рецепції: запозичення елементів попереднього твору, інтеграція персонажів попереднього твору у новий контекст, розвиток сюжетів в сучасних умовах.

Так, найвідомішою рецепцією з часів античності є байки Езопа. За свідченням Геродота, Езоп був рабом, що отримав волю. Викриваючи вади господарів, він наділяв їх анімалістичними образами, створивши певний художній зоотрополіс, наповнений філософськими роздумами, міркуваннями та мораллю. За авторством Езопа зберіглася збірка з 426 байок у прозі, які вивчались в античних школах. Актуальність сюжетів підтверджується

численними рецепціями, найвідоміші з яких створили Ж. де Лафонтен, Г. Сковорода, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, Є. Гребінка, Л. Глібов.

Певною технічною формою переробки з давнини служив *палімпсест* (з гр. «*παλίμψηστον*» – знову зішкріблений), що фактично являв собою пергамент, який із часів свого винаходу був дуже коштовним матеріалом, тому нанесений на нього текст в разі необхідності стирався та наносився новий: наприклад, Лейденський палімпсест, на якому спершу був розміщений текст Софокла датований кінцем X століття, а вже у XIV ст. його зішкрібли та нанесли релігійні тексти. Палімпсест набув неабиякого поширення з VII ст., переважно в Західній Європі. В епоху Постмодерну палімпсест розуміється метафорично, в переносному сенсі, поступово характеризуючи природу Постмодерну, коли на один шар наноситься інший, попередній шар проступає, проте більш яскраво видно новітній шар, створюючи нове на основі минулого та одночасно руйнуючи його. На думку Ж. Жене, сучасна культура являється суцільним палімпсестом [176].

Іншою помітною тенденцією сучасної романістики постає зростання кількості творів, побудованих на імітації, модифікації попередніх сюжетів. Зокрема, у добу Постмодернізму значне поширення отримали літературні адаптації, що перегукуються із концепціями «смерті автора» (М. Бланшо, М. Фуко, Р. Барт), «завершення роману» та жанрової гібридизації (А. Жід, В. Вульф). Ідеї технізованого відтворення, які розвивали В. Беньямін і Т. Адорно [1, с. 235] гармонійно вписуються у контекст рецептивної естетики.

Спосіб, яким постмодерністські історичні романи (за Л. Гатчеон – історіографічна метапроза) являють минуле через поп-образи, втілюється наприклад у романі «Регтайм» Е. Л. Доктороу: «Цей історичний роман не може представляти історичне минуле; він може тільки представляти наші ідеї та стереотипи про це минуле, яке одразу ж стає поп-історією. В таких творах ми приречені шукати історію за допомогою власних поп-образів та симулякрів тої історії, яка сама завжди залишається недосяжною» [204, с. 68-69].

Класичні твори стають джерелом та основою для створення нових творів, формуючи концепт «творчості зі старих матеріалів» [173]. Такий підхід набуває статусу окремої жанрової концепції, відображаючи перехід від «чистих» жанрових форм до письма, яке не визначається строгими рамками («écriture»). У цьому контексті перероблені твори набувають поняття «переписування» (з фр. «réécritures» чи «récritures» – переписування, перефразування, редагування), що відповідає значенню англомовного терміну «ремейк».

В постмодерністському інтертексті прив'язка до вихідного тексту та його цитування створює ігровий простір з жарною формою первинного тексту, що перетворюється на процес відтворення вихідного тексту в трансформованому, пастішованому (з фр. «pastiche» – суміш) вигляді.

В мистецтві Постмодернізму відбувається жанрова трансформація, що розширюється різними експериментальними практиками з класичним художнім спадком, діалогом з ним та загальним рухом в бік розсіювання жанрових меж. Примітною ознакою епохи стає полемічна інтерпретація класики, за якої виникає трансформація першоджерела – літературного зразка. Зазвичай це *пародування, переосмислення, інтертекстуальність, дописування* тощо.

Взагалі, розвиток літератури через пародіювання, гру вважається дослідниками сталою моделлю, яка завжди була присутня в літературі (Abraham, Jameson, Hutcheon, Davison, Francis Taylor). Американський літературний критик Ф. Джеймісон відзначає проникнення ремейку в літературу, визначаючи його як «порожню пародію» (blank parody), що втратила почуття гумору, певну нейтральну практику стилістичної мімікрії, що вже не має прихованого мотиву пародії. Л. Гатчеон навпаки, вбачає в постмодерністській пародії більшу цінність в пародійній саморефлексії, бачачи імпліцитну політичну критику та історичну обізнаність. Однією з головних рис, що розділяють модернізм від Постмодернізму, є той факт, що він «приймає форму самосвідомого суперечливого самопідривного твердження»

[194]. Один із способів створити цю подвійну та протирічну позицію за будь-яким твердженням є створення пародії: цитування умовності тільки для того, щоб висміяти її: пародія, яку часто називають іронічною цитатою, підробкою, присвоєнням чи інтертекстуальністю, вважається основним елементом Постмодернізму. На відміну від Ф. Джеймісона, який вважає таку постмодерністську пародію симптомом епохи, одним із способів втрати зв'язку з минулим і ефективною політичною критикою, Л. Гатчеон стверджує, що «через подвійний процес інсталяції та іронізації, пародія сигналізує які сучасні репрезентації прийшли з минулого та які ідеологічні наслідки впливають з продовження та різниці». Переважаюча інтерпретація полягає в тому, що постмодернізм пропонує вільне від цінностей, деісторизоване цитування минулих форм. Л. Гатчеон вважає, що це найпідходящий спосіб для нашої культури, вкрай перенасиченої образами. Натомість, Л. Гатчеон наполягає, що іронічна позиція в репрезентації, жанрі та ідеології політизує їх, ілюструючи остаточну ідеологічність інтерпертації. Пародія дедоксифікує (в риторичі з гр. «δόξα» – думка, переконання) текст, руйнуючи всі загальноприйняті погляди, переконання та ідеології замість того, щоб розглядати цю іронічну позицію як «деякий нескінченний регрес у текстовість» [194, с. 185-186], Л. Гатчеон оцінює такий опір як тотальне розв'язання суперечностей суспільства. Вона вбачає в пародії Постмодернізму заклик поставлення під сумнів усіх ідеологічних позицій та претензій на істинність.

Через іронічно гру із суперечностями постмодерного суспільства, пародія ставить під сумнів низку традиційних уявлень про естетичний продукт. Пародія критикує поняття художньої оригінальності та культу особистості митця, вказуючи на умовність припущень стабільності та цілісності. Одночасно, піддаються сумніву капіталістичні принципи володіння та власності, природність значення й ідентичності, а також віра у можливість пізнання історії «такою, якою вона була» (Л. фон Ранке). Крім того, пародія розмиває віру в існування нейтральної, неідеологічної позиції, а також

заперечує можливість забезпечення автономного і ефективного простору для естетичного продукту, відділеного від масового ринку та аудиторії.

У такій критиці, зазначає Л. Гатчеон, постмодерністська пародія нагадує модерністську, яку можна знайти в творах Т. С. Еліота, Т. Манна, Дж. Джойса, у живописі П. Пікассо, Е. Мане та Р. Магрітта. Однак, постмодерністська пародія ставить під сумнів «невизнані модерністські припущення про закритість, дистанцію художньої автономії та аполітичної природи репрезентації. Вона охоче руйнує відмінності між реальністю та вигадкою, як у таких різномірних творах, як «Регтайм» Е. Л. Доктороу, «Відомі останні слова» Т. Фіндлі, «Зеліг» В. Аллена, використовуючи загальну постмодерністську рису «історіографічна метафікція» [194, с. 185-186].

В процесі розсіювання жанрових меж, заміщення класичних образів відображеними, переосмисленими та міфологізованими, тотального цитування тощо, *інтертекст* стає принципом організації художнього тексту в сучасній літературі, ключовим поняттям епохи постмодернізму, певним системним кодом світосприйняття та світовідчуття сучасної людини початку ХХІ століття в контексті культури. Сучасний літературний процес широко застосовує переробку класичного спадку так, що подібна стратегія стає особливою ознакою епохи Постмодернізму. Більшість літературознавців та критиків тлумачать процес літературної творчості як складний механізм сприйняття та перероблення минулого, та ґрунтуються на загальному твердженні, що звернення авторів до попередньо існуючого тексту або сюжету є обумовленим: «Будь-який текст будується як мозаїка з цитат, будь-який текст – це абсорбція та трансформація іншого тексту» [223].

Твори-переробки стають найбільш повним втіленням стратегії інтертекстуальності, розмиваючи межі між масовим та елітарним, коли масове часто входить органічним компонентом в «високий» Постмодернізм («Ім'я троянди» У. Еко), розкриваючи усю повноту набутих смислів. Наприклад, С. Маларме, втілюючи свій задум створити книгу, яка б пов'язувала «все зо всім», вважав такий проєкт вершиною, апофеозом творення мистецтва та світу

взагалі: «все в світі існує для того, щоб завершитися певною книгою», яка «у взаємному поєднанні сторінок» висловить «зв'язок всього зо всім». В своєму незавершеному намірі «Книга» (1897), він писав: «книга не починається та не закінчується», порівнюючи процес її творення з «великим творенням алхіміків» [240].

Вічні сюжети. Фабульна циклічність, адаптивність, «вічне повернення» відомих сюжетів також складає прикметні риси рецептивної естетичної теорії, що знаходить своє вираження в багатьох літературознавчих школах. Рецептивна естетика зосереджується на існуванні тексту в різних історичних епохах, та на його діалозі з читачем, інтерпретуючи цей зв'язок крізь призму сучасного соціокультурного контексту.

Вона сприяє створенню нових творів на основі вихідних сюжетів. Ідея повторного звернення до раніше існуючих сюжетів започатковується у ХІХ ст., коли Ж. Польті (1867–1946) намагався класифікувати найпоширеніші фабули у своїй праці «Тридцять шість драматичних ситуацій», доводячи, що всі драматичні твори ґрунтуються на одній з тридцяти шести сюжетних конфліктів. В. Пропп, розкриваючи суть морфології казок, вважав, що існує «сім кіл дії» [264, с. 31] у казках. Х. Л. Борхес (1899-1986) в есе «Чотири цикли» наполягав, що всі історії розподіляються на чотири типи сюжетів, а саме: про обложене місто, про пошуки, про повернення та про самогубство Бога. Дж. Кавелті вбачав [113], що в популярній літературі існують структурні закономірності, так звані формули, архетипи, які є структурою оповідальних або драматургічних конвенцій, використаних у величезній кількості творів.

Серед різних форм рецептивної взаємодії з вихідними текстами особливе значення займає прийоми переписування і доповнення вихідних сюжетів. З ХІІІ століття зустрічаються приклади запозичення, переробки і дописування літературних творів. Зокрема, у 1275 році Жан де Мьон завершив середньовічну поему «Роман про троянду» (1225 р.) Гі де Лорріса, поділивши її на дві самостійні частини. У своїй дописаній версії він створив двійника головної героїні, перенісши акцент із теоретичних дискусій про любов на

дидактичні настанови щодо місця людини в природі, доповнивши твір численними цитатами Арістотеля, Платона та давньоримських поетів. Як самостійний жанр переосмислення тексту, прийом утвердився наприкінці XVII століття, коли значна популярність певних романів, наприклад, «Манон Леско» А. Прево, «Дон Кіхот» М. Сервантеса чи «Жиль Блас із Сантільяни» А.-Р. Лесажа, спонукала до створення продовжень. Поряд з цим прийомом виник тип незавершеного роману, де твір переривається на кульмінації сюжету, стаючи основою для літературних доповнень, як це спостерігається в романі «Житті Маріанни» П. Маріво [132].

Поширеною формою рецепції стає *продовження та завершення* романів. Такі спроби з'являлись вже в Середньовіччі (Ж. де Мьон завершив «Роман про троянду» Г. де Лоріса; останню книгу Ф. Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель» завершили його друзі; останній том роману О. д'Юрфе «Астрея» завершив літературний секретар автора). Утвердження роману-продовження як жанру склалося в середині XVIII століття, коли з'явилися численні продовження роману М. Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» (1605): «Дон Кіхот» (1704) А. – Р. Лесажа, «Фарзамон або новий Дон Кіхот» (1712) П. К. Маріво, «Дон Кіхот в Англії» (1734) Г. Філдінга тощо. Х. Л. Борхес взагалі створює своєрідний ремейк «Дон Кіхота», в оповіданні «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота» (1939), в якому втілено образ вигаданого письменника, що намагається відтворити декілька розділів однойменного роману М. Сервантеса.

На межі XX і XXI століть явище запозичення набуло форм своєрідної філологічної гри – загадки, що викликала цікавість компетентного читача. В процесі аналізу читач, в силу власної компетентності, міг розпізнати запозичення, здійснені з літературних творів різних епох. Деякі дослідники (Ж. Жене, Р. Барт) вважають, що така стратегія являлась грою письменників-професіоналів, які мали добру обізнаність в світовій літературі, для яких створення ремейків було передбачено їхньою начитаністю та витонченістю («Улісс» Дж. Джойса, «Гамлет, або Довга ніч доходить кінця» А. Дьобліна,

«Макбет» Е. Іонеско, «Чума на обидві ваші домівки» Г. Горіна тощо). Сучасна літературна практика спрямована на оживлення персонажів творів минулого, продовження їхніх історій, реінтерпретацію в межах автентичної оригіналу епохи або перенесення їх у сучасність.

В Сполученому Королівстві розвивається тенденція переписування класичних текстів: наприклад, п'єса В. Шекспіра «Король Лір» (1608), оновлюється в романі «Тисяча акрів» (1992) лауреата Пулітцерівської премії Джейн Смайлі. Д. Вроблевськи у своєму романі «Історія Едгара Сотела (2008), пропонує переосмислення «Гамлета» (1601) В. Шекспіра. Рецепція романів вікторіанської епохи дала поштовх виникненню течії неовікторіанства, що включає переосмислення творів Ч. Діккенса, що в літературознавчих колах отримали назву «Дікенсіани»: його роман «Великі сподівання» (1861) перетворений П. Кері у «Джек Мегс» (1997), а Л. Джонсом – у роман «Містер Піп» (2006). Іншою популярною для переробки історією постає роман «Джейн Ейр» (1847) Ш. Бронте, що багаторазово піддавався сюжетній та структурній переробці: від «паралельного роману» Дж. Ріс «Безмежне Саргасово море» (1966), де сюжетна лінія головної героїні отримує самостійний розвиток до «Шарлоти» (2000) Д. М. Томаса, де описуються альтернативні відносини головних героїв. Продовження культового роману «Віднесені вітром» (1936) М. Мітчелл було написано у романі «Скарлетт» (1991) О. Ріплі.

Деякі письменники посилаються на класичний сюжет, змінюючи часові межі та імена героїв: в романі «Про красу» (2005) З. Сміт наслідує Е. М. Форестера в його романі «Перешкода Говарда» (1910), переміщуючи персонажів в теперішній час, Ф. Сігал в романі «Невинні» (2012) переносить сюжет роману Е. Вортона «Епоха невинності» (1920) в сучасність.

Античні та міфологічні сюжети також стають популярними для переробок: «Пенелопіада» (2006) М. Етвуд, що посилається на «Одісею» Гомера, «Лавінія» (2008) У. ле Гвін, в основі якої лежить «Енеїда» Вергілія тощо.

В німецькій постмодерністській літературі набули популярності тенденції оновлення романтизму та неоромантизму, які поєднують естетичні та ідейно-філософські ресурси відповідного періоду через «інтертекстуальне» переписування вихідних творів. Наприклад, роман П. Зюськінда «Парфумер» (1985) спирається на мотиви «Дивовижної історії Петера Шлеміля» (1813) А. фон Шаміссо та «Зачарованої гори» (1924) Т. Манна. Гельмут Крауссер в романі «Танатос» (1996) звертається до традицій «чорного роману» і твору Е.Т. А. Гофмана «Еліксир Сатани» (1815). К. Рансмайр в книзі «Хвороба Кітахари» (2002) інтегрує неоромантичну казкову драму Г. Гауптмана «Потоплений дзвін» (1896). Повернення до класичного німецького роману помітно в творах К. Модіка, Р. Шнайдера, Й. Ерпенбека тощо.

Сучасна французька література також вступає в діалог з міфологічними сюжетами: А. Бошо використовує трагедію Евріпіда «Антигона» в однойменному романі «Антигона» (1997), так і до лицарських романів: Ж. Рубо в своєму романі «Лицар Мовчання» (1997) переписує твір XIII століття «Роман про мовчання» Г. Корнуельського. Натомість, легендарна історія ранньосередньовічного епосу про Тристана та Ізольду лежить в основі декількох сучасних творів: «Роман про Тристана та Ізольду» (1900) Ж. Бедьє, «Тристан» (1903) Т. Манна, «Смерть Ізольди» О. Кіроги (1917), «Чотири сторони медалі» Дж. Апдайка (1965), «Ворог Божий» (1996) Б. Корнуелла.

Агіографічна²³ література у Франції стає предметом переробки в XX столітті. Релігійні сюжети в стилі «життя святих» лежать в основі творів: Ж. Бернанос «Щоденник сільського священника» (1936), Ж. – П. Сартр «Святий Жене, комедіант та мученик» (1952), Е. Ажар «Страхи царя Соломона» (1979).

Сучасні французькі письменники (Д. Віар, С. Фурньє) активно використовують жанри агіографії, що пов'язуються з «фікційною біографією», що характеризується доповненням фактологічного матеріалу вигаданими елементами, перетворюючи біографію на об'єкт авторської художньої

²³ Агіографія (з гр. *ἅγιος* – «святий» та *γράφω* – «пишу») – богословська дисципліна, що вивчає життя святих, богословські та історико-культурні аспекти святості.

творчості. Тенденція до використання агіографічної модальності втілюється у великій кількості творів сучасності: М. Турньє «Лісовий цар» (1970), «Гаспар, Мельхіор, Бальтазар» (1980); С. Жермен «Книга ночей» (1984), К. Луїкомбе «Марінус та Марина» (1979), «Магдалина в гріху та во Христі» (2009) тощо.

Перероблюються і класичні французькі романи: від простого запозичення в романі М. Дар'єсьок «Герцогство Клеве» (2011), де автор обігрує роман М. де Лафайєт «Принцеса Клевська», до продовження історії персонажів твору А. Камю «Сторонній» в романі «Мерсо, контррозслідування» (2013) алжирського письменника, володаря гонкурівської премії К. Дауда, «П'ятниця або тихоокеанський лімб» М. Турньє – високохудожня переробка «Робінзона Крузо» Д. Дефо.

Роман Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки» (1782) піддається багаторазовим переробкам впродовж ХХ-ХХІ століть: М. Баррієр «Нові небезпечні зв'язки: роман про сучасні правила» (1925), анонімний роман «Справжні мемуари Сесіль до Волаж» (1927), голландська локалізація сюжету в Х. Хаасе «Небезпечний зв'язок або листи з Дааль-ен-Бергу» (1976), «Зима краси» (1987) К. Барош, «Дурний тон» Л. де Грев тощо. Набуває популярності і епістолярний роман ХVІІІ ст. Сучасні адаптації враховують реалії нашого часу. У ХХІ ст. твір Шодерло де Лакло актуалізується із врахуванням соціокультурних змін: у романі «Небезпечні поєднання» (2002) С. Коен-Скалі, головні персонажі обмінюються листами через Інтернет, а в експериментальному творі М. Олівера роман перетворюється на низку твіттер-повідомлень під назвою «Небезпечні твіти».

Таким чином, переписування, перероблення класичних сюжетів не має меж, адже кожна епоха вносить актуальні зміни у варіативність рецептивного занурення, тому «будь-який текст може приховувати в собі інший текст» [175].

Іншим принципом рецепції творів постає *продовження*, наприклад, арабського циклу казок та новел «Тисяча та одна ніч», перекладене на французьку А. Галана (1711), було здійснено його палким прихильником А. Казотом у 1789. В основу свого видання [200] А. Казот поклав оригінальний

арабський рукопис казок, поєднавши їх з власною стилізацією та адаптацією для тогочасного читача. Серед казок збірки, наприклад, є «Казка про рибалку та джинна», що розповідає про бідного рибалку, який знайшов глек із закритим всередині джинном. Ця казка власне була присвоєна з більш давньої перської збірки «Хезар Есфакне» VIII століття у рукопис «Тисячі й однієї ночі» (прибл. X століття), яка згодом була переведена А. Галаном та присвоєна й перероблена британським письменником Ф. Енсті в казку «Мідний кувшин» (1900), яку в свою чергу, переробив Л. Лагін у гумористичну повість «Старий Хоттабич» (1938).

Авторські казки являють собою цікавий варіант перероблення, адже як правило, збирачі казок (брати Грімм, Ш. Перро, К. Коллоді, Г. Х. Андерсен та ін.) записували існуючі сюжети від різних оповідачів. Німецький літературознавець Гайнц Рьоллеке (Heinz Rolleke) у своїй книзі «Справжні казки братів Грімм та їхні оповідачі» [272] налічує близько сорока осіб, які «постачали» казки Якобу та Вільгельму. З них лише троє були згадані ними. Це Філіп Отто Рунге (Philipp Otto Runge), видатний німецький художник-романтик, який записав народну казку, відому як «Казка про рибалку та рибку» (яку згодом переробив О. Пушкін та представив як власну авторську), Август фон Гакстхаузен (August von Haxthausen), який оповів історію про «Бременських музикантів», та Доротія Фіманн (Dorothea Viehmann), яка переповіла два десятки казок. Кожен з них мав свій особливий життєвий бекграунд, який впливав на манеру оповідання. Тому збірки містять такі різні за сюжетами та стилем розповіді. Звичайно, казкарі обробляли їх на власний розсуд та прийнятні суспільні норми, адже казки передбачалися для дітей. Деякі казки Ш. Перро пішли також від зібраних народних казок, сюжети до яких переповідала йому няня. Г. К. Андерсен казав: «Я іноді створюю, але ніколи не брешу. Взагалі-то я знаходив сюжети своїх історій усюди. Одного разу я згадав людину, що продала свою тінь. Я переписав цей сюжет по-іншому. Так народилась казка «Тінь» [91]. Карло Коллоді написав свого славнозвісного «Піноккіо» з життя реальної людини, яка мала фізичні вади і на додаток

серйозно травмувалася, тому на все життя була закута в дерев'яний корсет. Отже, авторські казки також постають цікавим прикладом рецепції в літературі.

В тоталітарних режимах казки адаптуються, сповідуючи певну ідеологію, завдяки чому найпопулярніші зразки світової дитячої літератури зазнають трансформації. Таким чином було створено багато переробок через переклад творів європейських та американських письменників, серед яких казкові сюжети: «Золотий ключик чи Пригоди Буратіно» А. К. Толстого (1936) – рецепція «Пригод Піноккіо» італійського письменника та журналіста К. Коллоді (1881), «Чарівник Смарагдового міста» О. Волкова (1939) – рецепція казки «Дивовижний чарівник з країни Оз» американського казкаря Л. Ф. Баума (1904), «Айболіт» К. Чуковського (1929) – рецепція «Історії доктора Дулітла» англійського дитячого письменника Г. Лофтінга (1920), «Незнайка» (1953) Н. Носова є рецепцією «Брауні» канадського письменника П. Кокса та ілюстраторки А. Хвольсон (1883) тощо.

Популярними переробки казкових сюжетів є наразі у Франції: К. Анго переписує історію головної героїні з казки «Віслюча шкіра» (2003), переосмислюючи етико-філософські проблеми казки Ш. Перро, Е. Шевійяр створює роман «Хоробрий кравчик» (2003) за мотивами казки братів Грим, К. Мілле перероблює казку Ш. Перро «Рікі з чубчиком» (2005). Сучасні адаптації європейських казок, збірок Братів Грим та Ш. Перро в американський літературний простір здійснив К. Колфер серії збірок під загальною назвою «Країна казок» (2016-2019) та кіноактриса Н. Портман «Казки» (2020). Багато шанувальників в «Аліси в країні чудес» (1865) Л. Керролла. Нові версії «Аліси» з'являються вже у XIX столітті: «Нова Аліса в старій країні чудес» (1895) А. Річардс, «Нові пригоди Аліси» (1917) Дж. Рея, «Аліса в Оркестралії» (1925) Є. Ла Прада, «Аліса в Заїголлі» (1984), «Автоматична Аліса» (1996) Дж. Нуна, «Золотий полуденок» (1997) А. Сапківського. Сюжет з Франкенштейном М. Шеллі з роману «Франкенштейн або сучасний Прометей» (1818) теж зазнав перероблення: «Наречена Франкенштейна» (1995) Х. Бейлі, «Спогади Елізабет

Франкенштейн» (1995) Т. Рошака, «Щоденник Віктора Франкенштейна» (2008) П. Екройда тощо.

В американській літературі дитяча книга «Дивовижний чарівник з країни Оз» (1904) Л. Ф. Баума стала настільки популярною, що автор написав серію з чотирнадцяти книг на тематику твору, а після його смерті було створено більше шестидесяти дописувань надзвичайно популярного сюжету різними авторами, серед яких: Р. П. Томпсон, Дж. Р. Ніл, Дж. Сноу, Р. К. Пайєс, Е. та Л. МакГроу, Е. Шаноуер, Г. Магвайр та інші. Крім того, радянський транснаціональний переклад-переробка О. Волкова «Чарівник Смарагдового міста» також набула надзвичайну популярність та породила багато реценцій – О. Шпагіна, Ю. Кузнєцова, М. Бахнова, С. Сухінова тощо.

На нашу думку, проблематика літературного *перекладу* є актуальною ознакою рецептивної естетики, що свідчить про спробу локалізації сюжетів, образів, історій, їх укорінення в середовищі приймаючої культури. Ця теза підтримується концепцією італійського теоретика перекладу Лоуренса Венуті [297] про іноземний переклад, за якого перенесення твору з однієї мови в іншу уже несе в собі трансформацію тексту, сенсу, та адаптацію до приймаючої культури.

Транскультурні пошуки в літературі відображаються в творах письменників, що працювали не перетині культур, відображаючи взаємодію декількох традицій: наприклад, поєднання елементів латиноамериканської культури з універсальними темами (Г. Маркес «Сто років самотності»), дослідження проблематики ідентичності, колоніалізму та культурного обміну (С. Рушді «Опівнічні діти»), зіткнення африканської культури з європейською колоніальною системою (Ч. Ачебе «Розпад»), дослідження досвіду мігрантів та їх адаптацію до нової культури (Дж. Лахірі «Тезка»), культурної багатогранності регіону Балкани (М. Єргович «Сараєвські Мальборо») тощо.

Неомодерністські тенденції прослідковуються в творчості багатьох авторів сучасності, які переосмислюють модерністські ідеї в сучасному контексті (М. Кундера «Нестерпна легкість буття», Дж. Барнс «Відчуття

закінчення», О. Памук «Мене звать Червоний», І. Мак'юен «Спокута», М. Етвуд «Оповідь служниці» тощо), що включає дослідження екзистенції, свободи, часу, пам'яті та сенсу життя.

Філософські концепції ризоми та «машини бажання» Ж. Дельоза в деякій мірі передбачають ідеї, пов'язані з децентралізованими мережами і глобальною комунікацією. Філософ типологізує проблему співавторства, розділяючи *переписування* текстів минулого як повторення та *дописування* як створення нового тексту на основі вдосконалення тексту попередників. Повторення за Ж. Дельозом є крадіжкою або даром: повторення як крадіжка є статичним відтворенням того самого, копія, що не змінює запозичене та не розширює його поняття, нестачею вербальної репрезентації. Повторення-дар навпаки, пов'язане з надлишком лінгвістичної та стилістичної ідеї [142, с. 21], ґрунтується на диференціації, не-тотожності, реалізуючись в формі становлення, вічного повернення, яке Ж. Дельоз співставляє зі світом розрізень, включених один в одне, зі складним, позбавленим ідентичності хаотичним світом [142, с. 69]. Таке повторення постає безкінечним семантичним розвитком початкової ідеї.

Мережева література. Віртуальний простір створює нові можливості для митців, авторів у творчому самовираженні. Українська культуролог В. Волинець зазначає, що «відмінністю віртуального мистецтва від інших різновидів художньої діяльності з використанням комп'ютерних технологій полягає в тому, що його основа – не репрезентація, а комунікація [20, с. 15].

Цифровий мережевий простір утворює горизонтальні зв'язки між усіма користувачами, коли кожен може відчувати себе автором, використовуючи будь-який текст, сюжет або ідею, щоб створювати власні інтерпретації або варіації. Відбувається дифузія між автором тексту та його читачем, все більша кількість індивідів залучається у створення текстів, змінюючи споживацьку сутність мережевих спільнот на творчу. Це надає додаткового імпульсу розвитку переробленню, оскільки ремейк як переробка лежить в основі професії копірайтингу, що стало однією з форм активного освоєння літератури в

текстопороджуючому середовищі мережі. Виникає феномен активного читання, створення рецензій, відгуків, переписувань сюжетів тощо. В мережі літературний твір тим є цінніший, чим більше він має потенціал для читацького самовираження [187].

Чим більше читачів залучається до прочитання і обговорення певного тексту, тим більше різноманітних форм присутності цього тексту виникає у мережевому просторі. Однак кількісний показник не завжди свідчить про об'єктивний рівень художньої чи інтелектуальної цінності подібного вихідного тексту – він може бути, наприклад, тимчасово популярним, а потім втратити увагу аудиторії і зникнути назавжди.

Осмислення улюблених літературних творів породжує феномен читацької рефлексії, наслідування, адаптації та спонукає варіювати вихідний твір, створюючи його продовження. Сучасна мережева література представлена трансформуючими жанрами-переробками *мешап і фанфікшн або фанфік*.

В жанрі мешап²⁴ прослідковується стратегія перероблення, що поєднує текст оригіналу та трансформацію сюжету. Прикладами мешапу є «Гордість і упередження та зомбі» (2009) С. Грем-Сміта, «Почуття та чуттєвість та Морські чудища», «Анна Кареніна та андроїд», «Том Соєр та мрець», «Пригоди Гекльберрі Фінна та зомбі Джима» Б. Вінтерса. Я. Дошер випускає серію мешап-п'єс «Зіркові війни В. Шекспіра» (2013-2017).

Іншим підходом до переосмислення текстів та співтворчості між автором і аудиторією, читачем і літературним твором в мережевому середовищі постає жанр фанфікшну або фанфіку (з англ. «fun fiction» – кумедна вигадка). Фанфікшн являє собою альтернативний спосіб взаємодії автора з аудиторією, де читач стає активним учасником творчого процесу, в рамках якого читач переосмислює оригінальний текст, розширюючи його зміст, додаючи нові сюжетні лінії, інтерпретації персонажів та жанрові

²⁴ Мешап (з англ. «mash up» – змішувати) – жанр літератури, в основі якого лежить інтеграція класичного твору чи історичного сюжету з фантастичним.

експерименти. Такий формат перетворює літературний твір на динамічний простір для творчої трансформації, розмиваючи межі між автором та читачем.

Фанфікшн постає продуктом ігрової функції культури, як умовної абстрагованої діяльності, що цілком залучає гравців до ігрової модальності, формуючись в умовному просторі та орієнтований на розвагу. Ігрове начало проявляється у пародійній полеміці фанфікшну, який відроджує фольклорну традицію переказу варіативного наративу. На відміну від фольклору, який є результатом рівноправної колективної творчості, фанфікшн надає особливого значення автору твору, який почасти походить з аудиторії пристрасних читачів, залучених вихідним текстом.

Автор фанфікшну переважно є суперником автора вихідного тексту, конкуруючи за художні світи в індивідуальній жанрово-стилістичній манері, що виводить оповідання в інший жанр. Витоки фанфікшну сягають міфологічної та фольклорної традиції, спираючись на практики повторення і трансформації вихідних текстів. Його розвиток безпосередньо пов'язаний із жанром роману-продовження ХІХ–ХХ ст, таких як «Шерлокіана» за мотивами творів А. К. Дойла (серед авторів: М. Твен, А. Аверченко, М. Леблан, Е. Борхес, Р. Желязни, Б. Акунін, Р. Бах, С. Лук'яненко та інші) або «Бондіана» (Я. Флемінг, К. Еміс, Д. Пірсон, К. Вуд, Д. Гарнер, Р. Бенсон, С. Фолкс, Д. Дівер, У. Бойд, Е. Горовиц). Створення фанфікшн «поверх» відомих літературних текстів іноді трактується як невіддалене наслідування оригіналу.

Автори фанфікшн діючи по законах масової літератури, прагнуть залишитися в рамках жанру – фентезі, детектив, трилер, рідше пародії, стилізації. Авторами фанфікшн або фікрайтерами створено специфічну систему розрізнення персонажів: дійсна особа «real person fiction» означає використання образів знаменитостей як героїв фанфіку, оригінальний характер «original character» – власне, герої автора фанфіку, альтер его «alter ego» – прийом, що дозволяє створити протилежну сутність персонажу тощо.

Хоча переважна більшість фікрайтерів залишались маловідомими, деякі спромоглися досягти широкої популярності, наприклад: К. Клер створювала

невеликі оповідання на основі роману-епопеї «Володар кілець» Р. Толкіна, згодом ставши відомою письменницею завдяки власній сазі «Знаряддя смерті». З фанфікшн починали такі письменники, як Е. Л. Джеймс, що спершу писала невдалі фанфіки на сагу «Сутінки», а згодом прославилась, створивши бестселлер «П'ятдесят відтінків сірого»; Н. Новік, що створила більше 450 фанфіків та літературні адаптації до фільму «Титанік», здобувши популярність за переробку німецьких легенд в збірку «Зимове срібло»; С. Р. Бреннан писала фанфіки до «Гарі Поттера», згодом ставши письменницею і опублікувавши велику кількість романів в жанрі фентезі.

Естетична основа фанфікшну базується на глибокому опрацюванні вихідного тексту та переосмисленні авторитету його автора. Фікрайтер активно взаємодіє з аудиторією під час написання фанфіку, створюючи ефект співтворчості, що реалізує ключову ідею постмодернізму: читач стає автором через власну інтерпретацію вихідного твору. У фанфікшні тексти і образи переплітаються, створюючи нові семіотичні моделі колективної творчості.

З боку концепції Р. Барта про символічну «смерть автора», співпраця автора фанфіку з читачами вступає в полеміку з нею, адже автор вихідного тексту-основи відсутній, а з текстом його твору працює аудиторія, що підкріплює ідею: в умовах перенасиченості культури семіотичними знаками, неможливо створити щось нове, вихідні твори слугують основою наступним творам. Таким чином, сучасний автор перетворюється в певній мірі на скриптора – переписувача чи інтерпретатора, а читач стає повноцінним учасником творчого процесу створення тексту. Феномен фанфікшн відображає тенденції сучасної популярної культури: спираючись на літературну традицію та функціонуючи у віртуальному просторі, фанфікшн моделює культурну практику активного читача-автора і вплітає паралітературні форми в контекст колективної творчості.

3.3. Засоби музичного варіювання в композиції та виконавстві

Музичний жанр (з лат. «genus» – рід, вид) характеризує історично складені роди та види музичних творів, що розподіляються за своїм походженням, призначенням, способом виконання, умовами сприйняття та змістовними особливостями. За походженням жанри розподіляються між народною, духовною, академічною та популярною музикою. Соціокультурна генеза музичних жанрів характеризується середовищем побутування в якому зародились первинні жанри, безпосередньо пов'язані з умовами свого існування (наприклад, пісня, танок), та професійне середовище, в якому розвиваються вторинні жанри, що формувались в умовах концертного виконавства (наприклад, симфонія, концерт для певного інструменту з оркестром, опера тощо). Найдавнішими та найпоширенішими музичними жанрами є пісня і танець. Пісня являє собою поєднання музики з текстом, а танець – пластичної виразності людського тіла, жестів, рухів і музики. На початку свого формування, пісня і танець існували в синкретичній неподільності як єдність співу, рухів та музичного супроводу. Крім соціальної сфери, генеза жанру обумовлювалась видами життєдіяльності суспільства (працею, дозвіллям, ритуалом, війною), за яких мистецтво виконувало прикладну функцію, та культурними інституціями (театром, концертним залом тощо), де музичні твори виконували функцію естетичного задоволення публіки. Ремейк як форма передачі знань про минуле нащадкам посідає особливе місце у світі мистецтва, оскільки створює певний зв'язок між минулим і сьогоденням, підкреслюючи нескінченний потік творчої наснаги та наслідувальну природу творчості.

Найдавнішою формою побутування ремейку в музиці на нашу думку, можна вважати усну творчість мандрівних співців, які передавали пам'ять про історичні події, побут та життя предків нащадкам. Аеди, рапсоди, трувери, менестрелі, барди, менестрелі, трубадури, лірники, кобзарі, бандуристи були носіями важливих сакральних та історичних знань про минуле в багатьох народів, зокрема в Україні. Творчість кобзарів є унікальним явищем

української музичної культури. Усна форма передачі інформації про минуле сприяла імпровізаційній переробці, фантазійній трансформації основної теми оповіді. Для нашої праці це є важливим припущенням саме тому, що форма викладу пісні, билини або думи була довільна, текст з часом помалу змінювався, але суть залишалась незмінною. Творчість мандрівних співців мала надзвичайне значення, адже вони були носіями історичної пам'яті, переказуючи традицію, що збереглася в так званих Устиянських книгах – збірниках пісень, дум, що складала зведення правил і звичаїв старцівського цеху [36].

На нашу думку, ремейк як стратегія перероблення, зміни, трансформації притаманний музичному мистецтву, адже в основі композиційної побудови музичного твору лежить повторення та зміна, як єдність протилежностей, завдяки яким розгортається розвиток музичного матеріалу. Трансформація музичного матеріалу зокрема, полягає у зміні його інструментальних, структурних, композиційних, стилістичних, виконавських параметрів тощо.

Композиційна побудова будь-якого музичного твору починається з головної думки, навколо якої буде розгортатися музичний твір – музичної теми, яка є одно- чи багатоголосною завершеною музичною думкою. Кожна тема подібна до завершеного твору в мініатюрі, бо має власний початок, середину і кінець, займаючи невеликий проміжок музичного простору – переважно, один період (32 музичних такта). Не зважаючи на невеликий обсяг, музична тема є зерном основної ідеї, фабули, закладеної в музичний твір, яка експонує (від лат. «expositio» – виклад, опис) основну ідею, що буде розроблятися протягом розгортання музичного твору. Так як музичне мистецтво розвивається у часі, деталь за деталлю, музичне ціле виникає в свідомості поступово, з частин, та пов'язується в пам'яті. Тому повтор відіграє дуже важливу роль в укріпленні основної думки в свідомості слухачів. Така особливість природи музичного мистецтва впливає на будову музичних творів, роблячи повторення незамінним компонентом музичного твору, його смисловим чинником. Отже,

музична форма завжди представляє собою процес, розвиток, що розгортається в часовому вимірі.

В музиці існує багато способів розвитку, які пов'язані з повторенням, переробкою і переосмисленням:

1. Повторення теми або тотожність являється найпростішим способом розвитку музичної думки, який її утворює, можливо зі зміною гармонії або фактури.

2. Варіювання (з лат. «*variatio*» – зміна) теми, що передбачає суттєві зміни мелодичного та ритмічного малюнку теми, її тривалості та переосмислення. Проте, варіювання не порушує ідейну та гармонічну основу теми.

3. Тонально-мотивний розвиток, за якого тема поділяється на окремі мотиви, кожний з яких розвивається самостійно. Основна відмінність – проведення теми або її мотивів в інших тональностях, що значно змінює характер їх звучання, зміна динамічних відтінків, виконавських штрихів, оркестровий розвиток, що передбачає передачу мотивів теми різними групами інструментів, що разом значно змінює первісне звучання теми та її ідейно-змістовне наповнення.

4. Похідність теми: з однієї теми виростає інша, що контрастує з головною темою або головна тема розвивається методом трансформації: її ритмічним збільшенням або зменшенням, зміною ладового відтінку: з мажору на мінор або навпаки.

5. Тематичне поєднання (комбінування, модуляція та контрастне зіставлення) різних тем між собою.

6. Гармонічний розвиток теми: зміна послідовності гармоній, зміна способу викладу гармонії або співвідношення голосів (в багатоголосі).

7. Фактурний розвиток теми: фактура є музичною «тканиною» твору, тому зміна фактурного викладу змінює звучання власне теми (наприклад, акордовий виклад змінюється на поліфонічне багатоголосся або на гармонічні фігурації тощо);

8. Поліфонічний розвиток теми: тема переміщується в інші голоси, ритмічно збільшується або зменшується, йде в дзеркальному відображенні або зі зміною ритму, метру; в супровідних голосах виникають підголоски та інші музичні теми або їх елементи (контрапункт).

9. Система лейтмотивів (від нім. «leitmotiv» – головний, ведучий мотив), коли музичний твір розвивається завдяки тематичним зв'язкам, повторенням лейтмотивів, що відображають певні образи, через увесь твір, або цикл творів, в певних моментах, реперних точках, де формуються зв'язки між частинами твору (наприклад, в сонатній формі, в симфонічному доробку композиторів, в циклі опер «Кільце Нібелунгів» Р. Вагнера).

10. Рондо-сонатна форма розгортання має логічно-структуровану завершеність. Форма рондо (від лат. «rotundus» – круглий, від фр. «rondeau» – рух по колу) є найстарішою і полягає у чергуванні незмінних рефренів (від фр. «refrain» – повторювати) зі змінними в плані музичного матеріалу епізодами. Рондо являється важливою трансформуючою формою, що нагадує куплет-приспівну побудову пісні. Рефрен являється прообразом приспіву та експонує головну тему, яка завжди повторюється в незмінній тональності і ритмі (для довершеної форми рондо їх повинно бути не менше трьох). З рефреном чергуються епізоди, що контрастують з рефреном за своїм змістом та характером.

11. Сонатна форма складається з експозиції, розробки та репризи. Головна тема з'являється в першій (умовно) частині музичного твору, що має назву «експозиція» та показує весь музичний матеріал, який буде розвиватися в наступних розділах. Середня частина твору має назву «розробка» («motus»), в якій тема експозиції розвивається до своєї кульмінації (найвищої точки смислового, емоційного та композиційного напруження). Реприза завершує побудову та повторює головну тему та музичний матеріал експозиції в незмінному вигляді або в переосмисленому та варійованому, динамічно розвинутому вигляді.

Ремейк як поняття в музичному мистецтві виник в середовищі популярної музики, а саме естрадної пісні у 1960-хх рр. з появою звукозаписуючих технологій та перевипуском колишніх треків новими засобами аудіозапису. Існують декілька різновидів обробки музичних творів в популярній музиці, до яких можна застосувати поняття «ремейк»: триб'ют, ремікс, ремастеринг, кавер, меш-ап тощо. Загалом, поняття «ремейк» в музиці досі досконало не визначено та використовується радше до популярної музики, ніж академічної. Проте сучасна академічна музика вже давно вийшла за рамки суто академізму та допускає широку трактовку та комбінацію понять стосовно свого жанрового визначення.

Наша задача полягає у виявленні поняття ремейку шляхом відбору, аналізу та дослідження трансформуючих жанрів музичного мистецтва, визначенні характерних рис, притаманних ремейку в музиці, його функцій та властивостей у цьому виді мистецтва.

Отже, *ремейком* в популярній музиці називають записані версії або варіанти раніше виданих композицій. Так як в популярній музиці більшість авторів (композиторів) та музичних гуртів самі є виконавцями власних творів, то ремейк в популярній музиці може бути створений як самим автором (композитором) твору або музичним колективом – автором і першим виконавцем оригінального твору, так і іншим виконавцем або іншим музичним колективом. Отже, в популярній музиці ремейк є варіативним різновидом попереднього оригінального музичного треку певного автора (композитора), який виконує або власне сам автор, або інший виконавець. Таким чином, ремейк стає інтерпретацією одного й того ж самого музичного матеріалу різними виконавцями, що пов'язує поняття «ремейк» в музичному мистецтві з поняттям «інтерпретація».

Інтерпретація (з лат. «interpretatio» – роз'яснювати, тлумачити) визначається як фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація є основою процесу комунікації,

тлумачення намірів, вчинків людей, творів художньої літератури, музики, мистецтва, знакових систем тощо. У філософському енциклопедичному словнику інтерпретація тлумачиться троїсто:

1. В широкому сенсі як зображення, дешифрування чи моделювання однієї системи (тексту, твору, подій, фактів, життя);

2. В мистецтві є формою передачі, відтворення художнього явища, коли реалізується співучасть виконавця літературного, музичного, театрального твору у створенні можливих варіантів передач змісту цього твору;

3. В сучасній логіці та методології науки є побудовою систем об'єктів, які складають предметну область значень базових термінів теорії, що досліджується і задовольняють вимогам істинності її положень. Інтерпретація здійснюється шляхом ізоморфного відображення елементів вихідної теорії в елементах іншої, змістовно фіксованої системи, яка реалізує аксіоми теорії та має спільну з нею структуру [81, с. 247].

Інтерпретаційною формою ремейку в популярній музиці виступає *триб'ют* (з англ. «tribute» – данина, винагорода) – музичний альбом або концерт, присвячений творчості певного композитора, поета-пісенника, видатного виконавця або виконавського колектива, складений з його найбільш визначних творів та виконаний іншими музикантами на його честь.

Ремейк може створюватись для оновлення колись популярної мелодії або пісні, зі зміною стилю, інструментального складу, з додаванням інших мелодичних ліній (голосів), з додаванням фрагментів інших творів в інших стилях (ремікс) тощо. Зі зміною епохи, популярність деяких мелодій не вщухає, тому сучасні композитори та виконавці створюють ремейки таких мелодій, змінюючи вокально-інструментальний склад, додаючи синтезовані звукові ефекти, змінюючи стиль виконання та твору тощо.

В популярній музиці до ремейку відносять *кавер* (з англ. «to cover» – покривати), або відродження, нове виконання або запис, створені не автором твору, а його прихильниками чи послідовниками. Кавер – це альтернативне, не авторське виконання існуючої музики, як правило, попередньо записаної пісні

популярної групи чи виконавця іншими музичними колективами, які прагнуть створити свою версію пісні, схожу на оригінальну, проте з власними нюансами. В кавері зазвичай зберігаються текст та гармонія, а от аранжування (обробка, фактура) може змінитися, варіюватися. Наприклад, за Книгою рекордів Гіннеса, пісня «Yesterday» гурту «The Beatles» має найбільшу кількість каверів серед усіх пісень світу, маючи більш ніж 1600 варіантів виконання. Іноді кавери стають відоміші, ніж оригінальні треки²⁵. Серед прикладів можна навести пісню «Sunny», що була написана американським R&B соул-виконавцем Боббі Хебом та вийшла в однойменному альбомі 1966 року. Проте світовим хітом ця пісня стала у виконанні гурту «Boney M», увійшовши у дебютний альбом «Take the Heat off Me» гурту у 1976 р.; іншим прикладом постає пісня «You're in the Army Now», 1981 р. з міні рок-опери про Холодну війну нідерландського дуету «Bolland & Bolland» братів Роба і Ферді Болландів, яка була переспівана гуртом «Status Quo» в середині 1980-х рр., ставши всесвітньо відомою; у 1973 р. американська кантрі-співачка Доллі Партон написала пісню «I Will Always Love You», але завдяки кінофільму «Тілоохоронець» 1992 р., ця пісня у виконанні Вітні Г'юстон стала найбільш поширеною та знаною в світі, асоціюючись в прихильників саме з її виконанням тощо.

Інший різновид музичної переробки в популярній музиці є *ремікс* (з англ. «remix» – змішувати) або новий варіант музичного твору, що створюється шляхом поєднання декількох фрагментів оригінального твору з сучасною обробкою його інших частин, накладення спецефектів, синтезованих електронних звуків, зміни темпу, тональності тощо. Тобто, створення сучасного аранжування²⁶ твору. Прикладом реміксу є виконання Гімну українських січових стрільців «Ой у лузі червона калина» лідером гурту

²⁵ Музичний трек (з англ. «track» – доріжка) – це технічно оброблена (тобто, записана та зведена) пісня, що існує у вигляді звукової доріжки із текстовим супроводом.

²⁶ Аранжировка (від фр. «arranger» – упорядковувати, влаштувати) – це зміна або адаптація нотного тексту музичного твору до виконання його іншим виконавським складом, відмінним від оригінального, що широко практикується в популярній музиці.

Бумбокс А. Хливнюком та гуртом Pink Floyd у 2022 р.; пісня «Додому», виконана гуртом «Kalush Orchestra» та репером Skofka у 2021 р.

До переробки також відносять *ремастер* (з англ. «remaster» – перевипуск, перевидання), що означає відновлення музичного твору через тривалий проміжок часу, що допускає невелике відходження від оригінального звучання, проте покращується якість та деталі виконання завдяки новим технічним можливостям та доопрацюванню музичного матеріалу. Особливо популярним ремастер був у зв'язку з перенесенням звукозаписів з грампластинок та аудіокасет на компакт-диски.

Іншим різновидом ремейку в музиці є *меш-ап* (з англ. «mash-up» – змішувати, товкти) – музичний твір, що складається з двох або більше вихідних творів, які поєднуються шляхом накладення вокальної (мелодія) або інструментальної (супровід) партії одної композиції на іншу. Предком жанру меш-ап є жанр «кводлібет» (з лат. «quod libet» – що завгодно) – старовинна техніка музичної композиції з XV ст., а також багатоголосна п'єса гумористичного характеру, написаного в техніці послідовного або одночасного комбінування відомих мелодій з текстами або без них. Меш-апи в популярній музиці з'явилися у 1960-ті рр. з розвитком спеціалізованого музичного програмного забезпечення та MIDI-контролерів²⁷. Спочатку вони записувалися в студіях, а згодом стали окремим жанром танцювальної електронної музики в середовищі ді-джеїв²⁸ та створюються наживо під час виступу [178, с. 45]. Прикладами меш-апів є зазвичай поєднання треків найбільш віддалених по стилю та напрямку виконавців: The Beatles vs Metallica «When I Saw Sandman Standing There», Daft Punk vs Michael Jackson «Billie Jean Get Lucky», Pink Floyd vs Bee Gees «Stayin` Alive in the Wall», Led Zeppelin vs Puff Daddy «Come with me».

²⁷ MIDI-контролер – це пристрій, що перетворює певний фізичні процеси (наприклад, натискання клавіш на клавіатурі або зміна гучності тощо) на набір цифрових команд формату MIDI («Musical Instrument Digital Interface») або цифровий інтерфейс музичних інструментів).

²⁸ Ді-джей – це людина, що здійснює публічне відтворення записаних на звукові носії музичних творів зі зміною або без зміни музичного матеріалу технічними засобами.

Отже, в популярній музиці ремейк постає як пента понять:

1. Концерт або альбом, присвячений певному композитору, поету або виконавцю, творчість якого виконують та/або записують в знак поваги до нього (триб'ют);
2. Авторське оновлене виконання власних музичних творів (ремастер);
3. Альтернативне виконання музичних творів іншими музикантами (кавер);
4. Змішування фрагментів різних музичних творів в одному (ремікс);
5. Накладення одного музичного треку на інший за допомогою електронних засобів відтворення музики (меш-ап).

Якщо в популярній музиці автори музики, пісень, переважно власноруч виконують свою музику, академічна музика представляє собою величезний пласт творів з попередніх епох, композитори яких увійшли у всесвітню історію музики. Тому поняття авторського перероблення або перевиконання, як в популярній музиці, не може існувати взагалі, окрім випадків перероблення власних творів сучасними композиторами академічного напрямку. Тому поняття «перетворення» або «перезапису» музичних творів відійшло до виконавців академічного напрямку, перетворившись у певне виконавське «змагання» інтерпретаторів музики, виконавській передачі задуму композитора, духу епохи або власного бачення як повинен звучати певний твір.

Інтерпретація постає творчим чинником видозміни естетичної складової твору, адже як зазначив відомий італійський піаніст-віртуоз Ф. Бузоні, виконання твору – це є теж інтерпретація, розшифровка задуму композитора [219, с. 24].

Музична інтерпретація є художнім тлумаченням музичного твору виконавцем (співачом, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем тощо) в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики засобами виразності і технічними засобами виконавського мистецтва. Таким чином, інтерпретаторами художнього твору є саме виконавці. Музична

інтерпретація полягає в оновленні, розкритті виразних рис музичного твору, навіть у «створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу» [51, с. 6]. Наприклад, український музикознавець В. Москаленко розширює перелік інтерпретаторів музичного твору та додає до інтерпретаторів музики ще композиторів, музикознавців, музичних режисерів, викладачів музики та теоретиків-музикознавців, тобто, всіх, чия діяльність дотична до створення художнього образу та відображення ідейно-естетичного змісту музичного твору. В. Москаленко виділяє вісім видів музичної інтерпретації: виконавську та музичне перекладення, редакторську, режисерську, слухацьку, технологічну та музикознавчу, композиторську.

Так, *виконавська* інтерпретація виражається творчим перечитуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури (форми) твору та без заміни задуманого композитором інструментарію.

Музичне перекладення є перенесення нотного запису твору від одного інструменту з оригінального твору до іншого зі збереженням авторського нотного тексту та певною коректурою, спрямованою під особливості виконання на певному інструменті. Так, наприклад, твори, написані для фортепіано часто перекладаються для гри на баяні, акордеоні, твори для голосу з акомпанементом – для скрипки з акомпанементом, оркестрові твори – для гри на фортепіано у чотири руки тощо. При цьому композиторська трактовка твору повинна зберігатися.

Редакторська або видавнича інтерпретація полягає в адаптації нотного запису музичного твору до завдань текстологічного, виконавського чи педагогічного характеру.

Для *режисерської* інтерпретації характерні суттєві зміни у внутрішній структурі твору композитора (наприклад опера, балет, мюзикл тощо), в його драматургічній організації, сюжетній спрямованості, за якими не втрачається його художня одиничність. Може змінюватися антураж твору, епоха, герої, але зазвичай фабула постає незмінною та упізнаваною навіть при повному перенесення персонажів історії в незнайомі обставини.

Слухачька інтерпретація постає в слухових уявленнях професійних музикантів, який уявляє певне еталонне звучання музичного твору, яке служить підставою для створення реальної виконавської інтерпретації.

Технологічна інтерпретація полягає в технічній обробці звукозапису виконання, реставрації та відновлення старих записів, позбавлення шумів, призвуків та покращення якості звучання, монтаж музичного спектаклю, зведення звуку та відеозапису з декількох відеокамер тощо.

Музикознавча інтерпретація полягає у вербальному трактуванні музичного твору із залученням графічних символів та таблиць, за якої набувається певне знання про музичний твір, його музичний аналіз.

Композиторська інтерпретація є творчою переробкою музичного матеріалу з твору іншого композитора, або музично-стильової системи іншого композитора. Композиторська інтерпретація може виражатися у різноманітних формах музичних запозичень: цитуванні, стилізації; програмними творами, в яких використовується раніше зафіксований у слові, живописі, архітектурі тощо художній матеріал, сюжет, образ. Також, виконавець-інструменталіст, що імпровізує або попередньо створює каденцію²⁹ в інструментальному концерті, реалізує принцип композиторської інтерпретації.

Крім інтерпретації, на нашу думку, в академічній музиці ремейк постає також та переважно як перелік *жанрів*, дотичних до переробки попереднього музичного матеріалу. Музичний жанр є таксономічною одиницею класифікації музичних творів за родами та видами, що ґрунтується на характерних композиційних, стилістичних особливостях, властивих певній групі творів, а також їх окремих різновидів.

Поняття ремейку передбачає перероблення, тому до ремейків можна віднести такі музичні жанри, в основу яких покладено попередній твір, найчастіше – народну пісню або танець, рідше – оригінальну мелодію або

²⁹ Каденція (від італ. «cadenza», «cadere» – падати) – це віртуозний сольний фрагмент, що обов'язково присутній наприкінці I частини концертів з оркестром, а також сольний фрагмент для виконання певним музичним інструментом у симфонічній музиці.

фрагмент з твору іншого композитора. Серед музичних жанрів на прийомів, які взаємодіють з попереднім музичним матеріалом ми виділяємо такі:

- *Обробка* твору або використання його фрагментів іншими авторами (композиторами). Наприклад, численні хорові обробки українських народних пісень П. Ніщинського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового;

- *Транскрипція, оркестровка, аранжування*: І. С. Бах – Ф. Бузоні «Чакона», Ф. Шуберт – Ф. Ліст «Серенада», Ф. Мендельсон – Ф. Ліст «Весільний марш» з концертної увертюри «Сон в літню ніч», М. Мусоргський – М. Равель «Картинки з виставки», Ж. Бізе – Р. Щедрін «Кармен-сюїта», М. Римського-Корсаков – С. Рахманінов «Політ джмеля», «Мелодія» М. Скорика з кінофільму «Високий перевал»;

- *Наслідування, омаж, твір у стилі* певного композитора: М. Равель – фортепіанний цикл «Надгробок Ф. Куперена», Р. Щедрін «У наслідування І. Альбенісу», П. Сайнс-Вільєгас «Омаж А. Сеговії», А. Хачатурян «Наслідування народному»;

- *Варіації, парафраз або фантазія на тему*: Варіації на тему української народної пісні «Стоїть гора високая» для гітари соло К. Смаги, Ф. Ліст «Парафраз на теми з опер Дж. Верді», Ф. Шопен «Фантазія на польські теми» для фортепіано з оркестром;

- *Попури*: переважно з популярних пісень або творів популярної класики у виконанні духових, камерних, симфонічних оркестрів, оркестрів народних інструментів, народних вокально-танцювальних та хорових колективів тощо.

Будь-яка зміна, взаємодія та обробка першоджерела, твору-основи або первинного музичного твору на нашу думку постає саме ремейком, адже ремейк власне передбачає будь-яку видозміну первинного оригінального музичного твору задля створення на його основі нового твору з упізнаваною темою або фрагментом першоджерела. Такою взаємодією може бути, наприклад, спрощення твору для його вивчення в учнівському середовищі

дитячої музичної школи, як музично-педагогічний репертуар, виконання іншим складом інструментів, що створює інше темброве звучання твору. Такі способи перероблення передбачають різні ступені втручання в початковий матеріал та різні типи його видозміни. Розглянемо жанри, які на нашу думку передбачають такого роду переробку.

Найпоширенішим трансформуючим жанром є обробка первинних жанрів народної музики – народної пісні чи танцю. *Обробкою* вважається твір, що використовує мелодику народної пісні або мелодику та ритміку народного танцю з додаванням акомпанементу, гармонії у вигляді різних типів фактури або перетворення одноголосся на багатоголосся, зміни з сольного складу на хоровий. В музичних довідниках обробка визначається як видозміна музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції [85].

Становлення жанру *обробки* починається з музики епохи Відродження, коли мелодії григоріанського розспіву (хоралу) з католицької служби стали широко використовуватися у світській музиці в західно-європейській культурі XVI–XVII ст. Найвідомішим представником такого стилю обробок став Й. С. Бах, який використав велику кількість мелодій протестантських хоралів у своїх творах. В епоху панування класичного стилю в музиці (XVII–XVIII ст.), створення обробок з використанням народних мелодій здійснювалось багатьма композиторами, серед яких В. Моцарт, Н. Паганіні, Й. Гайдн, Л. Бетховен. В своїй творчості композитори стилю «романтизм» в період розквіту національної самобутності та національного піднесення також широко використовувалися народні теми в творчості, зокрема, танці: Е. Гріг «Халінг» (норвезький танок), Й. Брамс «Угорські танці», А. Дворжак «Слов'янські танці», Б. Сметана «Чеські танці», Б. Барток «Румунські танці» тощо.

Українські народні пісні, їх мелодика та ритміка надихали композиторів різних шкіл та епох, обробки створюються для різних складів, від сольного (Л. ван Бетховен написав обробку української народної пісні «Їхав козак за Дунай», Ф. Ліст створив програмну п'єсу для фортепіано «Думка на теми українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють

буйні»), голосу із супроводом (концертні обробки українських народних пісень для голосу із супроводом М. Дремлюги, М. Глінка – романс на тему української народної пісні «Не щебечи, соловейку»), до хорових (обробки українських народних пісень М. Лисенком, М. Леонтовичем, Ф. Колессою, Ю. Мейтусом тощо), оркестрових та навіть як частини опер (М. Лисенко в опері «Тарас Бульба» в увертурі використав українські народні пісні «За світ встали козаченьки», «Пісня про Байду», Дума «Іван Богун». П. Ніщинський в музичній картині до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» використав українську народну пісню «Закувала та сива зозуля», Є. Станкович опера «Коли цвіте папороть»), балетів (М. Вериківський – в балеті «Пан Каньовський» використав українську народну пісню «У містечку Богуславку», А. Кос-Анатольський в балеті «Хустка Довбуша» використав українські народні танці «Решето» і «Коломийка», А. Хачатурян – український народний танець «Гопак» в балеті «Гаяне»), концертів для сольного інструменту з оркестром (І. Беркович – Концерт №2 для фортепіано з оркестром, в 3 частині головною темою є українська народна пісня «Ой, лопнув обруч», П. Чайковський – Концерт для фортепіано з оркестром №1, в 3 частині головною лейттемою є українська народна пісня «Вийди, вийди, Іванку»), симфоній (П. Чайковський Симфонія №2, в 4 частині в основу головної теми покладено українську народну пісню «Журавель») тощо.

Аранжування є перекладенням музичного твору з одного виконавського складу на інший (наприклад, хорова пісня перекладається для сольного інструменту у супроводі оркестру, або симфонічний твір перекладається для виконання камерним ансамблем). Наприклад, численні аранжировки М. Різоля популярної класики та українських народних пісень для ансамблю баяністів, так само як і аранжировки Л. Матвійчук для ансамблю домристів. Сюди також відноситься й *оркестровка* – зворотнє перекладення музичного твору з будь-якого виконавського складу для оркестру, наприклад, балет «Шопеніана» складено з фортепіанних творів Ф. Шопена й оркестровано для симфонічного оркестру О. Глазуновим чи балет К. Голейзовського «Скороминущості»,

складений з фортепіанного циклу п'єс С. Прокоф'єва. Оркестрування передбачає знання особливостей звучання, техніки та звуковидобування певних інструментів, вміння розподіляти окремі голоси між певними інструментами в оркестрі так, щоб їхнє сукупне звучання було збалансованим та гармонійним.

За романтизму у XIX ст. композитори почасти були ще й віртуозними виконавцями, беручи на себе функцію виконавців власних творів та творів попередників, створюючи на їхні теми транскрипції, парафрази та фантазії.

Транскрипція (з лат. «transcriptio» – переписування) є найбільш неоднозначним твором, певним різновидом перекладення попередньо створеного музичного твору або декількох творів, можливо навіть з одного виконавського складу в інший, його вільне трактування через вираження авторської індивідуальності: наприклад, видатний угорський композитор та піаніст-віртуоз Ф. Ліст написав багато транскрипцій з оперного доробку Р. Вагнера, Дж. Верді, М. Глінки та П. Чайковського, пісень Ф. Шуберта, симфонічної спадщини Г. Берліоза; видатний італійський піаніст Ф. Бузоні здійснив близько 100 транскрипцій творів Й. С. Баха, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста тощо; так само як і видатний композитор і скрипаль Ф. Крейслер здійснив більше 50 концертних транскрипцій творів В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова; піаніст і композитор С. Рахманінов здійснив багато транскрипцій з творів Ф. Шуберта, Ж. Бизе, Ф. Мендельсона, Ф. Крейслера, П. Чайковського, М. Мусоргського тощо.

Фантазія на тему є поширеним в період романтизму жанром інструментальної музики, основаної на використанні тем, запозичених з творів інших композиторів. Термін «фантазія» зустрічається у джерелах з середини XVI ст. як позначення музичної п'єси вільного викладу. В епоху високого бароко фантазія означала музику прелюдійного, передуючого характеру, наприклад, Фантазія Й. С. Баха на григоріанський хорал «Komm heiliger Geist, Herre Gott». У фантазії відбувається глибока творча переробка художніх

образів запозичених тем, за якого творче уявлення створює нове художнє ціле в нових стилістичних або жанрових умовах: Ф. Ліст «Спогади про оперу В. А. Моцарта «Дон Жуан», П. Венявський «Фауст-фантазія», П. Сарасате «Кармен»-фантазія.

Парафраз є різновидом вільної віртуозної фантазії та буквально означає «переспів» з доданою віртуозною (технічно складною) фактурою, що показує майстерність та технічну досконалість виконавця. У зв'язку з посиленням віртуозного начала музичного твору, проста мелодія, покладена в його основу, може набутися іншого емоційно-образного наповнення та відповідного впливу на слухача: Ф. Ліст – Парафраз на теми з опери Дж. Верді «Ріголетто», Ф. Ліст – «Танок смерті» (парафраз на тему григоріанського хоралу «Dies Irae»), М. Скорик – Парафраз на тему Л. Бетховена «До Елізи». Жанр парафраза на теми з опер розквітнув в період романтизму із розповсюдженням концертної діяльності піаністів-віртуозів початку ХІХ ст. й утвердився як вільна фантазія на теми з опер, що відображає враження виконавця від прослуханих оперних вистав з додаванням віртуозних складнощів задля демонстрації майстерності виконавця й пропагування творів оперного мистецтва.

Наслідування передбачає створення музичного твору у стилевих рамках наслідуваного композитора, з використанням характерних інтонацій, ритміки, фактури властивих наслідуваному твору задля упізнаваності. До таких творів належать *омажі, варіації та попури*.

Омаж (від фр. «*hommage*» – данина, шана) – є особливою формою вираження поваги, пошани, та наслідування певному композиторові. Це може бути тонким посиленням на творчість або стилеві риси композитора або відкрите визнання впливу та значущості іншого твору, особистості чи події. Так, наприклад, М. Равель написав фортепіанну сюїту – омаж «Надгробок Куперена» французькому композитору-клавесіністу ХVІІ ст. Ф. Куперену; О. Глазунов вибрав та оркестрував фортепіанні твори Ф. Шопена для балетної вистави «Шопеніана» тощо.

Історія виникнення поняття «омаж» сягає доби феодалізму у Франції, коли васал присягав своєму сюзерену на вірність, опускаючись на одне коліно без зброї та з непокритою головою. З тих пір омаж набув метафоричного значення «поклоніння» в мистецтві як данина глибокої поваги та пошани певному видатному митцю. Спочатку жанр омажу був характерний для образотворчого мистецтва, згодом поширився в літературі, архітектурі, драматургії та музиці. Омаж може проявлятися як запозичення стилю або його певних елементів, використання персонажів, частини запозиченого твору, цитування тощо. Відмінною рисою омажу є його упізнаваність з джерелом.

Омаж сприяє культурному збагаченню наступних поколінь, залучення їх до мистецтва, знайомства з творчістю видатних митців. Багато творів втрачають свою популярність у наступних поколінь, тому омаж є дієвим способом залучити молодь до мистецтва. Таким ремейк стає більш доступним мистецтвом, сприяє демократизації «високого» мистецтва, незрозумілого для більшості.

Варіації (з лат. «*variatio*» – змінювати) є однією з найстаріших музичних форм, відомою ще з XIII ст., що складається з теми та її варіацій, в яких тема видозмінюється, варіюється. Витоки варіацій прослідковуються з пісенній куплетно-варіаційній формі, за якої мелодія або основна тема змінювалась при куплетних повтореннях. Багатоголосся сприяє варіюванню за рахунок голосів хорової фактури при тотожності чи схожості основного наспіву. Варіації можуть бути створені як на оригінальну тему (власну тему композитора), або запозичену – тему іншого композитора, на народну пісню або танець: наприклад, Гольдберг-варіації Й. С. Баха, Варіації Й. Брамса на тему Н. Паганіні, Варіації на тему української народної пісні «Стоїть гора високая», Варіації на тему української народної пісні «Лугом іду, коня веду» тощо.

Попури (з фр. «*pot-pourri*» – збірна страва, мішанина) представляє собою музичний жанр, складений із запозичених уривків та фрагментів популярних творів від класики до популярної музики, поєднаних однією темою. Уперше зустрічається на початку XVIII ст. у Франції у збірці творів видавника К.

Баларда. Зазвичай попури складають для концертів, де відмічають публічні свята з визначних дат, коли потрібно скласти багато творів до купи коротко, наприклад – попури з популярних пісень, щоб не співати кожен куплет окремо усі куплети, складають окремі фрагменти пісень по 1-2 куплету разом. Наразі попури виконуються різноманітними складами – від сольних виконавців, фортепіанних ансамблів до оркестрів – духових, камерних, симфонічних, естрадних тощо: наприклад, Б. Вольф – Попури з опери Р. Леонкавалло «Паяци», Дж. Бріччальді – Фантастичне попури на теми з опери «Севільський цирульник», М. Каркассі – Попури на теми з опер Дж. Россіні, Е. Л. Веббер – Попури на теми з рок-опер тощо.

Неомодерн в академічній музиці пов'язаний із стилем неокласицизму, який є одним із ключових напрямів неомодерну. Композитори, що працювали в стилі неокласицизму, поєднували традиційні музичні форми з новими гармонічними та ритмічними експериментами, комбінуючи стилі та створюючи унікальні звучання. Серед композиторів академічного музичного напрямку це І. Стравінський, С. Прокоф'єв, М. Равель, П. Гіндеміт, Д. Мійо, О. Респігі, Ф. Пуленк. Музика як явище транскультури є постійним діалогом між різними традиціями, стилями та підходами, що породжує нові форми творчості. Завдяки інтеграції етнічних мотивів у сучасну композицію, змішуванню жанрів та багатомовності, музика стає універсальною формою глобального культурного обміну.

Джаз, фолк, електронна музика, хіп-хоп, класичний кросовер набувають нового звучання, перетворюючись на крос-культурні експерименти, що впливають на розвиток музичної культури. Застосування традиційних інструментів в популярній музиці, поєднання фольклорних мотивів і електронного саунду, лінгвістичне розмаїття відкриває перспективи для нових форм музичного вираження. Через ці процеси транскультурність в музичному мистецтві формує унікальне просторове та емоційне середовище, в якому культурні межі стираються, трансформуючись в глобальну звукову структуру.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

Ремейк в мистецтві виступає своєрідним містком між минулим та сучасністю, втілюючи водночас творчий пошук нових значень і комерційні прагнення. В художньому сенсі він постає методом інтерпретації, що розкриває нові смислові пласти вже відомого твору, а в практичному аспекті – стратегічним продуктом, спрямованим на розширення аудиторії слухачів.

Транснаціональний ремейк покликаний адаптувати історію для глобального сприйняття, популяризуючи її поза межами національного контексту. Такий ремейк відображає взаємодію між різними традиціями, формуючи нові форми художньої комунікації. Транснаціональний ремейк універсалізує ідею, залишаючи культурний відбиток локального колориту в глобальному дискурсі, водночас вбираючи актуальні тенденції іншого соціокультурного середовища.

Використання сучасних цифрових технологій в творчості, таких як генеративні нейронні мережі, технології віртуальної та доповненої реальності, анімація та відеовиробництво, 3D-моделювання та друк тощо, вдосконалюють візуальні втілення та стилістичні прийоми і служать не лише засобом оновлення, а й способом перевинайдення твору з урахуванням актуальних тенденцій.

Крім технологічного оновлення, ремейк часто виникає через глибоку рефлексію над вихідним твором, його сюжетною структурою, культурними кодами та ціннісними орієнтирами. Таким чином, ремейк стає не просто повторенням, а трансформацією, що відкриває нові перспективи для аналізу й сприйняття мистецького твору.

Транскультурні впливи в музиці проявляються у взаємодії музичних стилів та напрямлень з різних культур, адже музика становить один з найпотужніших засобів транскультурного обміну, сприяючи появі нових гібридних стилів, жанрів і форм, наприклад, джаз, фолк, електронна музика, хіп-хоп, класичний кросовер, фолк-ф'южн тощо. Використання традиційних

інструментів в сучасних композиціях, поєднання кількох мов, стилів, етнічні елементи створюють унікальне середовище транскультурного обміну.

Літературний ремейк є певною формою рецепції, що полемізує з оригінальним текстом та його новою інтерпретацією. Ремейк в такому сенсі пропонує нові сенси, адаптуючи твір до сучасних культурних, історичних або ідеологічних контекстів. Функціями ремейку в літературі є переосмислення класичних історій, інтертекстуальність, критика, різноманітні доповнення до оригінального сюжету. Адаптація може виникати також на межі синтезу різних традицій, підкреслюючи набуті риси твору та прищеплюючи нові сенси

Кіноремейк постає важливим транскультурним явищем, оскільки він дозволяє адаптувати історії, стилі та культурні коди для нової аудиторії, враховуючи як національні, так і глобальні контексти. В процесі створення ремейку часто змінюється сюжет, персонажі, візуальні рішення, які визначають стиль, атмосферу та естетику фільму. Транснаціональні ремейки передбачають встановлення семантичної відповідності для того, щоб історія була зрозуміла інокультурній аудиторії: наприклад, американські ремейки азійських кінофільмів модифікують тематику і стилістику відповідно до американських символів та цінностей.

Голівудські ремейки використовують історії з національних кінематографів, привертаючи їх до американської культури з її цінностями індивідуалізму, прагматизму, рівності та культу успіху тощо. Голівуд популяризує цікаві локальні історії на міжнародному рівні, додаючи технологічне оновлення, сучасні спецефекти і нові кінематографічні прийоми, актуальні стилістичні рішення, які представляють знайому історію в новому ракурсі, переосмислюючи її, додаючи нові смислові пласти і культурні контексти, рефлексуючи над вихідним твором. В такому випадку ремейк постає не просто відтворенням, а способом міжкультурного діалогу, що дозволяє історіям подорожувати в просторово-часовому вимірі.

ВИСНОВКИ

За підсумками проведеного дисертаційного дослідження отримано науково обґрунтовані висновки:

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше виявлено, що ремейк як процес трансформації постає універсальним творчим підходом в мистецтві на історичному шляху розвитку художньої культури. Висунуто авторську гіпотезу, за якої ремейк є мистецькою стратегією, що постає ціннісно-смысловим механізмом еволюції культури в історичній та соціокультурній динаміці. Досліджено причини і передумови виникнення ремейку як наслідувального процесу, що включає адаптацію культурних кодів, збереження ціннісно-смыслових структур і їхню трансформацію відповідно до актуальних соціокультурних запитів.

Спираючись на концепцію соціальної взаємодії через наслідування, французького філософа й соціолога Г. Тарда, аргументовано, що ремейк як процес трансформації, інтеграції та реконфігурації побутує в культурі як об'єктивно притаманна людській діяльності форма наслідування і повторення.

Обґрунтовується, що ремейк постає інструментом культурної пам'яті, який впливає на спосіб її збереження і передачі. За допомогою ремейку як механізму збереження та відновлення, історичні, мистецькі та культурні феномени актуалізуються та інтегруються в сучасний контекст. Це набуває особливої важливості в умовах швидких технологічних змін, коли традиційні форми мистецтва можуть втрачати свій безпосередній вплив. Крім того, як інструмент культурної пам'яті, ремейк слугує засобом конструювання ідентичності, спонукаючи індивіда чи спільноту переосмислювати своє минуле, інтегруючи його в сучасні дискурси та практики.

Досліджений зв'язок ремейку з природою творчості і творчим актом аргументується участю ремейку в процесі створення нового, а саме через пізнавальну діяльність та спогади індивіда. Використовуючи аспекти свідомої діяльності та несвідомого, індивід створює нові тексти, образи, ідеї, як

занурюючись у підсвідоме, так і пізнаючи навколишній світ. Феномен ремейку пов'язується з обома аспектами творчого акту: свідомим як відтворенням досвіду взаємодії з об'єктивною реальністю, і з несвідомим як поверненням минулого через спогади.

Визначається крос-культурна сутність феномену «ремейк» як унікального інструменту культурного обміну, який дозволяє адаптувати ідеї, стилі та сюжети з однієї культури до контексту іншої. Ремейк сприяє міжкультурному діалогу, гібридизації та взаємозбагаченню культур, створюючи нові форми вираження, які виходять за межі традиційних культурних бар'єрів. В мистецтві ремейк сприяє переосмисленню текстів, образів, сюжетів, додаючи інокультурні елементи, що відображається у кінофільмах, літературних творах, музичних стилях, сучасних візуальних мистецьких практиках тощо. Такі адаптації демонструють, як культурні особливості впливають на інтерпретацію й втілення текстів, образів, ідей та сюжетів в сучасному контексті. Ремейк у крос-культурному контексті виступає важливим культурним і мистецьким процесом, що сприяє взаєморозумінню та інтеграції різних культур.

1. Визначено сутність ремейку як крос-культурного феномену. Ремейк як крос-культурний феномен є унікальним інструментом культурного обміну, що дозволяє адаптувати ідеї, стилі та сюжети з однієї культури до контексту іншої. Ремейк сприяє міжкультурному діалогу, гібридизації та взаємозбагаченню культур, створюючи нові форми вираження, які виходять за межі традиційних культурних бар'єрів. Мистецькі адаптації демонструють, як культурні особливості впливають на інтерпретацію й втілення текстів, образів, ідей та сюжетів в сучасному контексті.

Ремейк у крос-культурному контексті виступає способом збереження культурної спадщини, водночас додаючи їй нових смислів й актуалізуючи її для сучасної аудиторії.

Отже, ремейк як крос-культурний феномен є важливим культурним і мистецьким процесом, що сприяє взаєморозумінню та інтеграції різних культур.

2. Визначено особливості ремейку в контексті мистецтва в межах постмодернізму, транскультури і неомодерну. В постмодерністському мисленні ремейк набуває ознак вторинності, певної передбачуваності та штучності. Застосування пародіювання, іронізації, ігрових практик по відношенню до попередніх стилів, жанрів та культурних артефактів охоплюється актуальними підходами ремейку як універсальної мистецької стратегії ХХ-ХХІ ст. Ремейк використовує інтертекстуальність для реконтекстуалізації першоджерел, за якої тексти включають елементи попередніх текстів, що створює мережу посилань, які розмивають межі між вихідним та похідним твором. Повторення підкреслює фрагментарність і дробність постмодерністських оповідань, де повторювані мотиви або теми постають у різних контекстах, підкреслюючи множинність і неоднозначність смислів. Медіасередовище сприяє поширенню переробок завдяки повторенню та копіюванню, що забезпечується соціальними платформами та мережевими технологіями. В цілому ці ознаки роблять ремейк універсальним творчим методом та мистецькою стратегією культури Постмодерну.

В транскультурному контексті ремейк не просто відтворює вихідні тексти, образи, ідеї, а радше адаптує їх до нових культурних умов, інтегруючи елементи різних культурних традицій. Поширеними є транскультурні адаптації кінофільмів в інокультурному середовищі, прикладами яких постає продукція американського кінематографу по відношенню до європейського кінематографу, або азійського чи індійського кінематографу по відношенню до американського.

Таким чином, ремейк в межах концепції транскультури є дієвим механізмом у процесі культурного обміну та переосмислення. Необхідно підкреслити, що в концепції транскультури передбачається динамічний процес

взаємодії різних культур, який призводить до створення нових форм вираження, де ремейк становить один із механізмів трансформації.

Зазначимо, що поєднання модерністських принципів з сучасними тенденціями в мистецтві, переосмислення класичних сюжетів через нові стилістичні та ідеологічні підходи характерні для неомодерну. Кіноремейки в межах неомодерну зберігають глибину і структурну складність вихідного твору, водночас інтегруючи сучасні технології, візуальні ефекти та нові нарративні стратегії, що веде до створення нової версії вихідного твору, яка відповідає актуальним соціокультурним запитам.

Так, центральною рисою неомодерністського ремейку є увага до суб'єктивності персонажів, їхніх внутрішніх переживань та екзистенційних пошуків. Необхідно визначити, що нелінійний монтаж, символізм та глибока рефлексія над вихідним твором з використанням цифрових технологій (наприклад, CGI генерації зображень), додає неомодерністському ремейку нових візуальних і смислових пластів, зберігаючи глибину вихідного твору. Безмежним джерелом для неомодерністської адаптації постають екранізації літературних творів. В науковій роботі проаналізовано ремейк казкового фільму-мюзиклу, що висвітлює риси естетики неомодерну.

3. Висунуто гіпотезу, що ремейк постає еволюційним процесом в художній культурі, який побутує в мистецтві як універсальна творча стратегія, певний спосіб дій, спрямованих на створення оригінальної ідеї за допомогою актуальних художніх і технічних засобів на підґрунті попереднього творчого досвіду.

4. Запропоновано класифікацію жанрів в різних видах мистецтва, що початково містять ремейк як формотворчу структуру:

- в живописі: омаж, серія, копія, автокопія;
- в кінематографі: ремейк як жанр, сиквел, приквел, інтерквел, мідквел, триквел, квадриквел, спін-оф, омаж;

– в академічній музиці: наслідування, омаж, твір у стилі певного композитора, варіації, парафраз, фантазія на тему, попуррі; в популярній музиці: триб'ют, кавер, ремастер, ремікс, меш-ап;

– в літературі: пародія, травестія, пастіш, палімпсест, історіографічна метапроза.

5. Запропоновано класифікацію прийомів в різних видах мистецтва, що містять трансформацію:

– в живописі: копіювання, плагіат та підробка;

– в кінематографі: екранізація літературних творів; медіафраншиза;

– в музиці: обробка, транскрипція, аранжування, оркестровка, інтерпретація;

– в літературі: переписування, продовження та завершення романів попередників, літературний переклад або перекладацька адаптація, новелізація кінофільмів; в мережевій літературі: мешап, фанфікшн;

6. Необхідно підкреслити наступні риси ремейку, які було виявлено в ході дослідження:

а) *повторюваність*: повторюваність є ключовою складовою процесу трансформації, що забезпечує відтворення вихідного твору, тексту, образу, сюжету, ідеї та її репродукування у сучасному контексті. Повторюваність забезпечує спадкоємність поколінь, збереження та відтворення культурної спадщини, передачу традицій, знань, норм, етико-моральних цінностей з минулого до сучасності, формуючи основу для збереження ідентичності певної спільноти.

В мистецтві повторення неможливе без копіювання. Художники, митці, в різні епохи копіювали твори великих попередників, тим самим забезпечуючи збереження і передачу форми, ідеї або техніки. Митець, що відтворює чи переосмислює певний образ, не просто копіює, а вписує оригінал у новий контекст, додаючи до нього актуальні значення. В ремейку повторення трансформується у засіб формування нових культурних значень, постає способом переосмислення вихідного твору, його деконструкції та адаптації для

нової аудиторії. В постмодернізмі цей процес набуває особливого значення через ідею інтертекстуальності, що підтримується використанням цитації, алюзії, пародування та інших художніх практик, які є невід'ємною складовою постмодерністського мислення.

б) циклічність: циклічність є наступною важливою складовою процесу трансформації, що забезпечує повторний перебіг і повернення подій, текстів, образів, ідей з минулого та їх повторення в сучасному смисловому контексті. В мистецтві циклічність проявляється через ремейки як адаптація та повернення текстів, образів, сюжетів з наступним переосмисленням відповідно актуального контексту. Наприклад, сюжети давньогрецьких трагедій постають живким прикладом безкінечного циклу адаптацій; візуальні образи попередніх епох відтворюються у цифровому мистецтві з набуттям нових сенсів, що відповідають сучасним викликам.

в) повернення та спогад: механізм ремейку тісно пов'язаний з поверненням та спогадом: заснований на процесах повернення, повторення та трансформації, ремейк звертається до пам'яті у пошуках спогадів про минуле, щоб відтворити та актуалізувати їх у сьогоденні. Цей зв'язок базується на багатогранній природі ремейку, що поєднує відоме і нове, спираючись на знання, що містяться в колективній пам'яті певної спільноти та нашаровуючи поточні події на актуальний простір-час.

Ремейк є ключовим механізмом збереження та переосмислення культурної спадщини через призму сучасності. Пам'ять забезпечує основу для повернення до минулого через повторення її елементів і трансформації в новому контексті. Ремейк забезпечує відродження знакових для колективної пам'яті культурних символів, сюжетів та образів, що формують національну ідентичність певної спільноти.

Ремейк забезпечує повторення і переосмислення минулого, додаючи нові смисли, які відповідають сучасним викликам і запитам та підтримує зв'язок між поколіннями. Ремейк і травма пов'язуються в культурному контексті в площині переосмислення історичних подій та культурних артефактів,

виступаючи способом відновлення пам'яті про минуле, яке може бути травматичним для суспільства. Через переосмислення та адаптацію до сучасності, ремейк зберігає зв'язок з минулим і допомагає суспільству осмислити травматичний досвід, віднайти нові сенси та шляхи його подолання.

7. Визначені наступні типи ремейку:

а) наслідування: наслідування є фундаментальним механізмом, що забезпечує передачу знань, культурних цінностей та поведінкових моделей між поколіннями, основою формування ідентичності, соціалізації та розвитку особистості. Наслідування сприяє збереженню та передачі традицій, мови та інших елементів культури, забезпечуючи їх наступність та спадковість. В художній культурі наслідування охоплює збереження культурної спадщини через відтворення, передаючи культурні цінності, техніки, стилі, створюючи діалог між епохами. Митці наслідують майстрів минулого для опанування техніки й стилю, вдосконалення власної майстерності тощо. Наслідування підтримує зв'язок між минулим та сучасністю, сприяє переосмисленню текстів, образів, ідей в нових контекстах, стаючи інструментом для створення нового.

б) присвоєння: присвоєння постає протилежним наслідуванню процесом завдяки різній природі й етичним наслідкам: якщо наслідування передбачає повагу до вихідного твору, джерела та його автора, збереження його автентичності та інтеграцію у новий контекст з творчим переосмисленням, то присвоєння супроводжується порушенням етичних норм, включаючи несанкціоноване заволодіння елементами культури або об'єктами інтелектуальної власності. Присвоєння обмежується використанням вихідних текстів, образів, ідей без актуалізації; елементи культури вилучаються з власного контексту, що призводить до втрати їхнього первісного значення.

8. Визначено наступні функції ремейку:

а) циклічна функція ремейку: ремейк функціонує як динамічний механізм культурної трансформації, де текстові, візуальні та концептуальні структури

проходять крізь цикли оновлення, перетворення та реконфігурації, формуючи нові смислові структури у відповідь на соціокультурні зміни.

б) ревізійна функція ремейку: ремейк функціонує як механізм ретроспективної адаптації, трансформуючи культурні надбання та інтегруючи їх у сучасні смислові контексти. Ремейк слугує інструментом реконструкції пам'яті, увиразнюючи історичні маркери та забезпечує сталість культурної ідентичності через динаміку інтертекстуальних перетворень.

в) еволюційна функція ремейку: еволюційна функція ремейку полягає у здатності адаптувати культурні форми до сучасних умов, зберігаючи їхню актуальність для нових поколінь. Ремейк сприяє трансформації мистецьких творів, через еволюцію смислів, інтеграцію нових ідей та опрацювання соціокультурних змін. Еволюційна функція ремейку впливає на збереження культурної спадщини, водночас відкриваючи простір для творчих експериментів.

9. Досліджено зв'язок ремейку з природою творчості і творчим актом. Можливість виникнення нового пов'язується з тим історико-культурним контекстом, в якому знаходиться творець, автор, художник, та середовищем, де б могли виникнути і розвиватися нові ідеї. Творчий акт складається з двох аспектів: свідомого та несвідомого. Свідомий аспект творчого акту лежить в площині пізнавальної діяльності індивіда. Несвідомий аспект творчого акту охоплює прояви підсвідомості, а саме сновидіння, спогади, фантазії, уяву. Використовуючи аспекти свідомої діяльності та несвідомого індивід створює нові тексти, образи, ідеї, як занурюючись у підсвідоме, так і пізнаючи навколишній світ.

Феномен ремейку пов'язується з обома аспектами творчого акту: свідомим як відтворенням досвіду взаємодії з об'єктивною реальністю та з несвідомим як поверненням минулого через спогади і сновидіння.

Таким чином, ремейк у XXI ст. виступає як багатовимірний процес, що поєднує авторську оригінальність, ностальгію за класикою, прагнення до комерційного успіху в популярній культурі. Він здатний долати часові та

просторові межі, адаптуючи тексти, образи, ідеї для нового покоління, накладаючи трансформований образ на вихідний твір як палімпсест, що відображає розвиток твору у часі.

Отже, ремейк з кінематографічного прийому перетворюється на свідомий інструмент творчості, стаючи універсальною творчою стратегією в мистецьких практиках ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 518 с.
2. Адорно Т. Що означає «опрацювання минулого» / переклад, примітки та анотація В. Брижніка. Філософія освіти. *Philosophy of Education*. 2018. № 1 (22). С. 6-24.
3. Арндт Г. Становище людини. Львів : Літопис, 1999. 256 с.
4. Арістотель. Нікомахова етика. Київ : Аквілон-плюс, 2002. 480 с.
5. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
6. Ассман А. Простори спогаду: форми трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
7. Безручко О. До питання ремейку в кінематографі: технічні та художні властивості. *Культурологічний альманах*. 2025. № 1 (13). С. 464-471.
8. Безручко О. Микола Мащенко. Пошуки власної температури душі. *Кіно-Театр*. 2005. № 1. С. 49–51.
9. Безручко О. Маловідомі спроби екранізації літературних творів М. В. Гоголя. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колективна монографія*. Київ : Видав. центр КНУКіМ. 2016. Т. 2. С. 18–46.
10. Безручко О Два маловідомі міжнародні кінопроекти українських кінематографістів. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 2018. № 6. С. 305–320. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0011.7967>
11. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Беньямін: вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 53-97.
12. Бергсон А. Творча еволюція. Буча : Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
13. Бибики С., Сюта Г. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання. Харків : Фоліо. 2006. 623 с.
14. Бичков В. За разбирането на образа в ранната средновековна култура // *Философска мисъл*. Кн. 8. София : БАН, 1983. С. 95-102.

15. Білінський В. Країна Моксель або Московія. Роман-дослідження. Книга 1. Київ : Видавництво імені Олени Теліги. 2009. 376 с.
16. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Пер. з фр. Л. Кононович. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symvolichnyi_obmin_i_smert.pdf
17. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Основи, 2004. 230 с.
18. Боецій С. Розрада від філософії. Київ : Основи, 2002. 146 с.
19. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
20. Волинець В. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. Культура і сучасність. 2021. № 23(1). С. 9-16.
<https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238532>
21. Волинець В. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2023. № 6(1). С. 21-31. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933>
22. Волинець В. До проблеми культурологічного вивчення віртуальної реальності. Культура і сучасність. 2016. № 1. С. 127-132.
23. Волинець В. Новий зміст і потенціал віртуального музею. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2020. №3 (2). С. 122-133. <https://doi.org/10.31866/2617-796x.3.2.2020.220582>
24. Вступ до філософії / під ред. Г. І. Волинки. Київ : Вища школа, 1999. 624 с.
25. Галазюк О. Філософія і наука у колізіях та протиріччях сучасності. Наука, Релігія, Суспільство. 2009. № 2. С. 133-136.
26. Гегель Г. Феноменологія духу. Київ : Основи, 2004. С. 476-505.
27. Гончаренко К. Воєнне кіно в об'єктиві Дельозіанської часової тріади: Війна як пам'ять, подія та образ. *International Journal of Slavic Studies Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture*. 2020. Vol. 1, No. 2. <https://doi.org/10.34768/A3K6-4J11>

28. Григорій Богослов. П'ять слів про богослов'я. Львів : Видавництво УКУ, 2018. 270 с.
29. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Харків : Фоліо, 2021. 348 с.
30. Гусерль Е. Картезіанські медитації: вступ до феноменології. Київ : Темпора, 2021. 304 с.
31. Гадамер Г. Г. Істина і метод: основи філософської герменевтики. Том I. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
32. Дейко М., Дейко В., Дейко А. Англійсько-український словник широкого вжитку. Т. II. Австралія, Донвейл : Рідна мова, 1979. 556 с.
33. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
34. Естетика: навчальний посібник / за ред. О. Лозового. Київ : Юрінком Інтер, 2003. 208 с.
35. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид., доп. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
36. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні. Київ : Темпора, 2007. 592 с.
37. Кант І. Критика сили судження. Київ : Темпора, 2022. 904 с.
38. Кант І. Критика чистого розуму. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
39. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой. Львів : Terra incognita, 2020. 416 с.
40. Климент Олександрійський. Стромати. Київ : Видавничий відділ УПЦ КП, 2012. 848 с.
41. Кондратьєва Т. Концепція транскультурного простору: літературна перспектива // Формування професійної компетентності майбутніх фахівців: педагогічна та філологічна парадигми : матеріали Міжнар. наук.-практ. міждисциплін. конф. Тернопіль : ТНПУ, 2023. С. 29-32.
42. Конквест Р. Жнива скорботи. Терен : Луцьк, 2007. 456 с.

43. Конфуцій. Бесіди і судження. Київ : Арій, 2022. 224 с.
44. Лисенко М. Збірка народних пісень в хорovому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних: шостий десяток. Київ, 1897.
45. Листи темних людей / пер. Й. Кобіва та Ю. Цимбалюка. Дніпро : Київ, 1987. 272 с.
46. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Громяк, Ю. Ковалів, І. Теремко. Київ : Академія, 2007. С. 522-523.
47. Лірник Сашко. Казкова війна або кому належить Колобок. BBC News Україна. 28 квітня 2011 р. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news/2011/04/110428_fairytale_ros_ukr_ob
48. Літопис Української Повстанської Армії. Т. 25: Пісні УПА. Торонто-Львів : Зиновій Лавришен, 1996. 585 с.
49. Миславський В. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХДУМ, 2007. 327 с.
50. Мозгова Н., Гончаренко К. Культура діалогу і діалог культур в парадигмі Захід-Схід в модерному та постмодерному світоглядних контекстах. С. 142-155. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-357-6-8>
51. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : НМАУ, 2013. 134 с.
52. Надута Т. В. Транскультурна модель сучасної сіноамериканської літератури: теоретичний аспект. Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля : серія «Філологічні науки». 2012. № 1 (3). С. 133–139.
53. Невідомий галицький книжник. Житіє Олександра Невського: текст першої редакції за одним з найдавніших з тринадцяти списків, що датується кінцем XV ст. ГИМ, Синодальне зібрання № 154. URL: <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr43.htm>
54. Ніч Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007.
55. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 420 с.

56. Осадча В. Форми побутування фольклору в сучасному культурному середовищі. Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури : матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції. Харків : Регіон-інформ, 2000. С. 38-41.

57. Отрешко Н. Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі. Культурологічна думка. 2019. № 16. С. 91-97. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.91-97>

58. Пісня – то моє життя: українські народні пісні з голосу Анни Опришко. Ужгород : ТДВ «Патент», 2013. 620 с.

59. Платон. Бенкет. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2005. 178 с.

60. Платон. Діалоги. Київ : Основи, 1999. 395 с.

61. Платон. Держава: книга X. Київ : Основи, 2000. 355 с.

62. Платон. Кратил / пер. П. Содомори. Sententiae. 2018. Vol. XXXVII. Issue 2. С. 108-140.

63. Платон. Діалог «Менон» URL: <https://classics.mit.edu/Plato/meno.html>

64. Повстань, повстань, народе мій: спогад Юрія Степового / Кость Блакитний, отаман Степової дивізії : збірник документів і спогадів. Незборима нація. Київ : Просвіта, 1997. С. 23-25.

65. Ренан Е. Що таке нація? Націоналізм: антологія / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського, упор. О. Проценко, В. Лісовий. Київ : Смолоскип, 2000. С. 107-120.

66. Рижко О. Плагіат як соціальнокомунікаційне явище. Київ : Паливода А. В., 2017. 438 с.

67. Р. Л. Н. Порча українських народних п'єсень. Київская старина. Київ : Типографія Г. Т. Корчак-Новицького. 1893. С. 459-473.

68. Розова Т. Digital anthropology: шлях від етнографічних досліджень до осягнення проблеми людини кіберантропологією. Digital transformations in

culture : scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 1-18.
<https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-1>

69. Сverbілова Т. Дискурс транскультурації та культурної гібридності як предмет літературної компаративістики. Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2019. Вип. 35. С. 318-336.

70. Святитель Афанасій Великий: творіння. Книга І. Київ : Видавничий відділ УПЦ КП, 2012. 1632 с.

71. Смаглий Г. Теорія музики. Харків : Ранок, 2013. 391 с.

72. Стегній О. Методологічні складності крос-культурних досліджень. Український соціум. 2013. № 2(45). С. 99-111.

73. Судакова В. Транскультурні проєкції стратегій глобальної інтеграції сучасних полікультурних суспільств. Культурологічна думка. 2019. № 15. С. 12-24.

74. Трач Ю. Культурні та креативні індустрії в цифровому середовищі: можливості й перспективи. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2024. Т. 7. № 1. С. 110-122.

75. Трач Ю. Дискурс навколо етики штучного інтелекту: особливості формування та інституалізації. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2024. Т. 7. № 2. С. 299-310.

76. Туркало Я. Нарис історії Вселенських соборів. Брюссель : Літературно-наукове видавництво, 1974. 320 с.

77. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ : видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. 679 с.

78. Українські народні романси / упор. Ященко Л. Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1961. С. 257-258.

79. Український правопис. Київ : Наукова думка, 2015. 288 с.

80. Федчишин С. Естетика Гегеля. Гарт. 1928. № 2. С. 73-89.

81. Філософський енциклопедичний словник: НАНУ, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

82. Франків Р., Ляшківський О. Термінологічні та означальні рамки поняття «неомодернізм» в сучасній теорії архітектури. Сучасні проблеми Архітектури та Містобудування, 2020. № 56. С. 117–126. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.117-126>
83. Франкл В. Людина у пошуках справжнього сенсу: психолог у концтаборі. Харків : Книжковий клуб сімейного дозвілля», 2016. 160 с.
84. Фройд З. Лекція XIII: архаїчні та інфантильні види сновидь // Вступ до психоаналізу. Харків : Книжковий «Клуб сімейного дозвілля», 2015. С. 198-212.
85. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2003. 352 с.
86. Ярошенко А. Ремейк в конвергентному медіасередовищі. Культурологічний альманах. 2025. № 1 (13). С. 480-486.
87. Abraham A. Plagiarising the Victorian Novel: Imitation, Parody, Aftertext / Cambridge Studies in XIX Century Literature and Culture. Series # 118. Cambridge University Press, 2021. 300 p.
88. Alberti L. B. On the Art of Building. Cambridge, MA : The MIT Press, 1991. 470 p.
89. Allen G. Intertextuality. New York : Routledge, 2000. 238 p.
90. Altman R. Film/Genre. UK : Bloomsbury Publishing, 2019. 256 p.
91. Andersen H. C. The Fairy Tale of My Life: An Autobiography. New York : Cooper Square Press, 2000. 610 p.
92. Anything Else. A Romantic Comedy by W. Allen URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/anything-else-2003>
93. Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. University of Minnesota Press, 1996. 229 p.
94. Aristotle. On Memory and Reminiscence. URL: <https://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>
95. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination. Cambridge University Press, 2011. 319 p.

96. Auerbach E. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press, 2003. 616 p.
97. Barash J. A. *Why Remember the Historical Past? Reflections on Historical Skepticism in Our Times*. *Hermeneutik der Geschichte/Germeneutik der Kunst : Internationales Jahrbuch fur Hermeneutik*. 2008. Vol. 7. P. 79-91.
98. Barthes R. *Textual Analyses of a Tale by E. A. Poe // Roland Barthes: the Semiotic Challenge*. Oxford : Blackwell, 1988. 294 p.
99. Barthes R. *Mythologies*. New York : Noondays Press, 1991. 142 p.
100. Barthes R. *Pleasure of the Text*. New York : Hill and Wang, 1975. 67 p.
101. Barthes R. *S/Z*. United Kingdom : Blackwell Publishing, 1975. 271 p.
102. Barthes R. *Image-Music-Text*. London : Fontana Press, 1977. 226 p.
103. Barthes R. *From Work to Text // Roland Barthes: the Rustle of Language*. New York : Hill & Wang, 1986. P. 56-64.
104. Barthes R. *The Death of the Author*. *Image, Music, Text*. London : Fontana, 1977. P. 142-148.
105. Barthes R. *The Third Meaning / The Responcibility of FOrms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley, CA : University of California Press, 1991. 320 p.
106. Batteaux C. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Oxford University Press, 2015. 232 p.
107. Baudelaire C. *Lettre a Felix Nadar*. Honfleur, 14 Mai 1859 // Charles Baudelaire: *Lettres 1841-1866*. Paris : Societe du Mercure de France, 1907. P. 204-213.
108. Bayless M. *Parody in the Middle Ages: the Latin Tradition*. University of Michigan Press, 1996. 440 p.
109. Becatti G. *The Art of Ancient Greece and Rome*. New York : Harry N. Abrams Inc., 1967. 441 p.
110. Belkin K. *Rubens: Art & Ideas*. London : Phaidon Press, 1998. 352 p.
111. Benjamin W., Tarnowski K. *Doctrine of the Similar*. *New German Critique*. 1979. No. 17. Special Walter Benjamin Issue (Spring, 1979). P. 65-69.

112. Benjamin W. The Storyteller. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* / ed. By Hale E.D. Malden, Massachusetts, 2006. P. 361-378.
113. Bergson H. *Matter and Memory*. London : George Allen and Unwin, 1911. 339 p.
114. Bergson H. *Le Rire: L'Essai sur le Signification du comique*. Paris : PUF. 2012. 360 p.
115. Blumenberg H. *Arbeit am Mythos*. Berlin : Suhrkamp, 2001. 699 p.
116. Boden M. *The Creative Mind*. London : Routledge, 2004. 344 p.
117. Borges J.L. *The Gold of the Tigers: Selected Later Poems*. New York : Dutton, 1977. 95 p.
118. Brennan C. *The Bite in the Apple: A Memoir of My Life with Steve Jobs*. New York : St. Martin`s Press, 2013. 320 p.
119. Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/remake?form=MG0AV3>
120. Buchanan P. J. *The Death of the West: How Dying Populations and Immigrant Invasions Imperil Our Country and Civilization*. New York : Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, 2002. 320 p.
121. Burke P. *Varieties of Cultural History*. Cornwall University Press, 1997. 256 p.
122. Cambridge Advanced Learner`s Dictionary & Thesaurus URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/remake>.
123. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press, 2008. 432 p.
124. Canudo R. *Manifeste des sept arts*. Paris : Seguiet editions, 1995. 30 p.
125. Cardwell S. *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester University Press, 2007. 240 p.
126. Castells M. *The Rise of the Network Society*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 1996. 481 p.
127. Cawelty J. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 1977. 344 p.

128. Cennini C. *The Book of the Art: A Contemporary Practical Treatise of Quattrocento Painting*. London : George Allen & Unwin Ltd., 1922. 288 p.
129. Charlie Chaplin *Roll Dance / The Gold Rush*. 1925. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DLdMa98JdM>
130. Cocker E. *Ethical Possessions: Borrowal from the Archives. Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. 2009. Scope. P. 92-110.
131. Connerton P. *Seven Types of Forgetting*. *Memory Studies*. 2008. Vol. 1. P. 59-71.
132. Cook M. & Plagnol-Dieval M.-E. *Reecritures 1700-1820: French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Berlin : Peter Land Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2002. 298 p.
133. *Correspondence of Schiller with Körner*. London : Legare Street Press, 2023. 364 p.
134. Costandinidies C. *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation: Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters Across Old and New Media*. New York : Continuum, 2010. 176 p.
135. Cuelenaere E., Willems G., Joye S. *Remaking identities and stereotypes: How film remakes transform and reinforce nationality, disability, and gender*. *European Journal of Cultural Studies*. 2019. P. 1-17. <https://doi.org/10.1177/1367549418821850>
136. D'Agén B. *Ingres d'après une Correspondance inédite*. Paris : H. Daragon Libraire`editeur, 1909. 543 p.
137. Dagnino A. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. Purdue University Press, 2015. 250 p.
138. D'Angelo E. *La letteratura latina medievale*. Roma : Viella, 2009. 380p.
139. Davenport Adams W. *Imitators and Plagiarists*. *Gentleman`s Magazine*. 1892. Vol. 272, Part 2. P. 613-628.
140. Davison S. *Parody: History and Theory // Modernist Parody: Imitation, Origination and Experimentation in Early XX Century Literature*. Oxford University Press, 2023. P. 7-42.

141. Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image*. MN, USA : University of Minnesota Press, 1986. 264 p.
142. Deleuze G. *Difference and Repetition*. Columbia University Press, 1995. 350 p.
143. Deleuze G. *Plato and the Simulacrum // Logic of Sense*. London : The Athlove Press, 1990. 253-264 p.
144. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota University Press, 1987. 632 p.
145. Derrida J. *Writing and Difference*. London : Routledge, 1978. 362 p.
146. Descartes R. *Meditations on First Philosophy*. Oxford University Press, 2008. 336 p.
147. Dobrenko Y. *The Making of the State Reader*. Stanford University Press, 1997. 392 p.
148. Dodd T. *Is Creativity Theft? The Painterly Photographer*. June 13. 2019. URL: <https://www.thomasdodd.com/blog/2019/6/13/is-creativity-theft>
149. Domino M. *La réécriture de texte littéraire Mythe et Réécriture*. Semen, revue de Semio-linguistiq revue des textes et discours. 1987. № 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/semen.5383>
150. Druxman M. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. New York : A. S. Barnes, 1975. 285 p.
151. Dyer R. *Pastiche*. London : Routledge, 2006. 224 p.
152. Eberwein R. *Remakes and Cultural Studies // Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. University of California Press, 1998. P. 11-33.
153. Eco U. *The Open Work*. Harvard University Press, 1989. 320 p.
154. Eco U. *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, 1991. 304 p.
155. Eco U. *Innovation and Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics*. *Daedalus*. 2005. Vol. 114. No. 4. P. 161-184.
156. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, 1979. 288 p.

157. Education and the Colonial Experience / ed. Kelly G. P., Altbach P. G. New Brunswick : Transaction Pub, 1984. 297 p.
158. Einstein A. Ideas and Opinions. New York : Crown, 1995. 384 p.
159. Eliade M. Cosmos and History : The Myth of Eternal Return. New York : Harper & Brothers Publishers, 1954. 176 p.
160. Eliot T. S. Philip Massinger // The Sacred Wood and Major Early Essays. New York : Dover Books, 1997. P. 112-130.
161. Encyclopaedia Britannica. Polykleitos. URL: <https://www.britannica.com/biography/Polyclitus>
162. Escude C. Hacia un nuevo Medievo? El neomodernismo frente al conflicto global actual. Universidad del CEMA, Area de Ciencia Política Serie de Documentos de Trabajo № 330, 2006. P. 1-24.
163. European culture and world development: UNESCO joint studies for the European cultural forum. Oxford : Pergamon Press, 1995. 156 p.
164. Evans-Pritchard E. Levy-Bruhl's Theory of Primitive Mentality. Journal of the Anthropological Society of Oxford. 1970. Vol. 1. # 2. P. 39-60.
165. Evans J. Film Remakes, the Black Sheep of Translation. Translation Studies. 2014. Vol. 7. No. 3. P. 300-314. DOI: 10.1080/14781700.2013.877208
166. Fabich A. Time to Abandon Postmodernism: Living a New Way. Answers Research Journal. 2011. No. 4. P. 178–183.
URL: <https://answersresearchjournal.org/time-to-abandon-postmodernism/>
167. Faye J. Neo-modernism: A New Approach to the Humanities / After Postmodernism. 2012. P. 176-198. DOI:10.1057/9780230355484_8
168. Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice. Cornwall University Press. 1977. 240 p.
169. Foucault M. Discipline and Punish. New York : Vintage Books, 1995. 333 p.
170. Francis Taylor D. The Politics of Parody: A Literary History of Caricature 1760-1830. Yale University Press, 2018. 320 p.

171. Freidenberg O. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*. London : Routledge, 1997. 511 p.
172. Fuente, de la E. *Neomodernism: the sociology of a style*. In: *Proceedings of the Australian Sociological Association Conference*. Australian Sociological Association Conference. 25-28 November 2013. Caulfield East, VIC, Australia : TASA.
173. Gabler H. W. *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*. Cambridge: Open Book Publishers, 2018. 402 p.
174. Gauding M. *The Signs and Symbols Bible: The Definitive Guide to Mysterious Markings*. New York : Sterling Publisher Group, 2009. 400 p.
175. Genette G. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972. 288 p.
176. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
177. Genette G., Maclean M. *Introduction to the Paratext*. *New Literary History*. 1991. Vol. 22. No. 2. P. 261-272.
178. Geoghegan M. and Klass D. *Podcast Solutions: The Complete Guide to Podcasting*. California : Create Space Independent Publishing, 2005. 240 p.
179. Gilson E. *Peinture et Realite*. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2002. 368 p.
180. Grabar A. *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton University Press, 1968. 432 p.
181. Gaigner E. *A Brief History of Sound in Film*. Science Media Museum. 13 September 2021. URL: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/brief-history-of-sound-in-film/>
182. Grauer V. *Modernism/postmodernism/neomodernism*, *Downtown Review* 3, nos. 1 & 2, Fall/Winter/Spring 1981/82.
183. Gray J. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York Press, 2010. 256 p.

184. Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project / Critical Essays on the Philosophical Discourse of Modernity*, eds. By M. P. D’Entreves and S. Benhabib. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1996. P. 38–58.
185. Halbwachs M. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992. 254 p.
186. Harrison J. *Ancient Art and Ritual*. London : Kessinger Pub, 1995. 256 p.
187. Hellekson K., Busse K. *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa Press, 2014. 254 p.
188. Horton A., McDouglas S. Introduction // *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. University of California Press, 1998. P. 1-11.
189. Hofstede G., Minkov M. *Organizations and cultures: Software of the mind*. New York : McGraw Hill, 2010. 576 p.
190. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Brooklyn : Angelico Press, 2016. 232 p.
191. Huppertz D. Roland Barthes, Mythologies. *Design and Culture*. 2011. Vol. 3. Issue 1. P. 85-100. <https://doi.org/10.2752/175470810X12863771378833>
192. Husserl E. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory: Collected Works*. Vol. XI. Netherlands : Springer, 2005. 724 p.
193. Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000. 168 p.
194. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism: Parody and History*. *Cultural Critique*. 1986-1987. No. 5. *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*. (Winter, 1986-1987). P. 185-186.
195. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism: New Accents*. New York : Routledge, 1989. 206 p.
196. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York/London : Routledge, 2012. 304 p.
197. Ingarden R. *The Literary Work of Art*. Northwestern University Press, 1973. 415 p.

198. Inge W. R. *The Greek Mysteries and Christian Mysticism // Christian Mysticism*. South Carolina : BiblioBazaar, 2007. 322 p.
199. Innis H. A. *Empire and Communications*. URL: <https://gutenberg.ca/ebooks/innis-empire/innis-empire-00-h.html>
200. Irwin R. *The Arabian Nights: A Companion*. New York : Viking, 1994. 352 p.
201. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, 1980. 224 p.
202. Jakoby R. *Social Amnesia: A Critique of Conformist Psychology from Adler to Laing*. Boston : Beacon Press, 1975. 191 p.
203. Jalsevac J. *The Intentio of Pastness in Aquinas's Theory of Memory*. *Dialogue*. 2023. Vol. 62. No. 3. P. 475-489.
204. Jameson F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review*. 1984. No. 146. P. 53-92.
205. Jameson F. *Postmodernism and the Consumer Culture // The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture / ed. by Hal Foster*. Washington : Bay Press, 1982. P. 111-125.
206. Jarmush J. *Things I've Learned: Jim Jarmusch // MovieMaker Magazine*. 2004. 22 January. No. 53.
207. Jauss H. R., Benzinger E. *Literary History as a Challenge to Literary Theory*. *New Literary History*. 1970. Vol. 2. No. 1. P. 7-37.
208. Jean Luc Godard. *Les Inrockuptibles*. 2010. 12 Mai. No. 754.
209. Jenks C. *The Story of Post-Modernism, Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. NJ : John Wiley & Sons Inc., 2011. 272 p.
210. Jenks C. *The Language of Postmodern Architecture*. Hoboken, NJ : Wiley-Academy, 1991. 168 p.
211. Jung K. G. *Symbols of Transformation*. Princeton University Press, 1977. Vol. 5. 590 p.

212. Jung C. G. On the Relation of Analytical Psychology to Poetry // Collected Works of C. G. Jung. Vol. XV: The Spirit in Man, Art and Literature. Princeton University Press, 2014. 184 p.
213. Kelleter F., Looch K. Hollywood Remaking as Retrospective Serialization. *Media of Serial Narrative*. 2017. P. 125-147.
214. King R. *The Judgment of Paris: The Revolutionary Decade that Gave the World Impressionism*. New York : Waller & Company, 2007. 464 p.
215. Kirk G. S. *Heraclitus: The Cosmic Fragments*. Cambridge University Press, 1954. 444 p.
216. Kirkegaard S. *Repetition*. New York : Harper & Row, 1964. 144 p.
217. Knyt E. *Beyond Busoni: Building Music in the Twentieth Century*. Oxford University Press, 2023. 221 p.
218. Koestler A. *The Act of Creation*. USA : One 70 Press, 2014. 752 p.
219. Kogan G. *Busoni as Pianist*. University of Rochester Press, 2010. 197 p.
220. Koller H. Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. *The Classical Review*. 1955. Vol. 5. Issue 3-4. P. 258-260.
221. Krakauer S. *From Caligari to Hitler*. NJ, USA : Princeton University Press, 2004. 432 p.
222. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press : New York, 1984. 271 p.
223. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 2024. 305 p.
224. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*. New York : W. W. Northon & Company. 1998. 304 p.
225. Leawenworth M.L. *The Paratext of Fan Fiction*. *Narrative*. 2015. Vol. 23. No. 1. P. 40-60.
226. Le Goff J. *History and Memory*. Columbia University Press: New York, 1996. 288 p.

227. Le Goff J. *Intellectuals in the Middle Ages*. New Jersey : Wiley-Blackwell, 1993. 224 p.
228. Lehman P. *Die Parodie im Mittelalter*. Montana, USA : Kessinger Publishing, 2010. 254 p.
229. Leitch T. *Film Adaptation and Its Discontents: From «Gone with the Wind» to «The Passion of the Christ»*. John Hopkins University Press, 2007. 368 p.
230. Leitch T. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017. 784 p.
231. Leitch T. *Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake // Dead Ringers: The Remake in Theory and Practise*. State University of New York Press, 2002. P. 37-40.
232. Leithäuser T. *Psychoanalysis, Socialization and Society: The Psychoanalytical Thought and Interpretation of Alfred Lorenzer*. *Historical Social Research*. 2013. Vol. 38. No. 2. P. 56-70.
233. Lescourret M.-A. *Rubens: A Double Life*. Chicago, IL : Ivan R. Dee, 1993. 289 p.
234. Letisser G. *The Dickensian Tropism in Contemporary Fiction*. *Cahiers, Victoriens et Edouardiens*. 2012. Hors-serie. P. 245-259. <https://doi.org/10.4000/cve.12419>
235. Levinas E. *Time And the Others And Additional Essays*. Duquesne University Press, 1987. 150 p.
236. Look K. *Sound Memoires, Talker Remakes, Paratextes, and the Cinematic Past. The Politics of Ephemeral Digital Media*. 2016. Cornwall : Routledge. P. 123-137.
237. Loucas I. *Meaning and Place of the Cult Scene on the Ferrara Krater T128 // The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Liège : Presses universitaires de Liège 1990. P. 78-83.
238. Lurker M. *The Routledge Dictionary of Gods and Goddess, Devils and Demons*. London and New York : Routledge, 2004. 272 p.

239. Mack R. L. *The Genius of Parody. Imitation and Originality in XVII-XIX Century*. London : Palgrave MacMillan, 2007. 291 p.
240. Mallarme S. *Selected Poetry and Prose*. New York : New Directions, 1982. 145 p.
241. Marx W. *L'Adieu a la literature: histoire d'une devalorisation, XVIII-XX siècle*. Paris : Minuit, 2005. 238 p.
242. Mauriat Paul. Alouette. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2pwPzgRv0B4>
243. Mazdon L. *Encore Hollywood: Remaking French Cinema in America*. British Film Institute, 2000. 240 p.
244. Mazdon L. *Rewriting and Remakes: Questions of Originality and Autenticity / On Translating French Literature and Film*, ed. Harris G. T. 1996. Amsterdam. P. 47-63.
245. McQuillan M. *Roland Barthes*. Bloomsbury : Red Globe Press, 2011. 256 p.
246. McLuhan M., Lapham L. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1994. 389 p.
247. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1994. 462 p.
248. Neumann E. *The Origins and History of Consciousness*. Karnac Books: London, 1986. 553 p.
249. Nietzsche F. *The Gay Science*. Cambridge University Press, 2008. 277 p.
250. Noakes T. 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. 2017. URL: <https://medium.com/tim-noakes/peter-greenaway-80240e8d7f7f>
251. Novati F. *La Parodia Sacra Nelle Letterature Moderne: Studi, Critici e Letterari*. London : Forgotten books, 2018. 316 p.

252. Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Duke University Press, 1995. 408 p.
253. Osborne P. Neo-classic: Alain Badiou's Being and Event. Radical Philosophy. No. 142. Mar/Apr 2007. P. 19-29.
254. Overing J. The Role of Myth: An Anthropological Perspective, or: The Reality of the Really Made Up. Myths and Nationalhood / ed. by Hosking G., Schopflin G. New York, 1997. P. 1-18.
255. Oxford Learner's Dictionaries URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/remake_1
256. PBS television special show. Steve Jobs speaking. Triumph of the Nerds: The Rise of Accidental Empires. June 1996.
257. Perruchot H. Edouard Manet. Utrecht : Bruna, 1962. 89 p.
258. Petrarch F. On His Own Ignorance / The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives. University of Chicago Press, 2010. P. 524-540.
259. Pfefferman R. Strategic Reinvention in Popular Culture: The Encore Impulse. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013. 260 p.
260. Philo of Alexandria. On the Creation of the Cosmos According to Moses. Atlanta, GA : Society of Biblical Literature, 2005. 443 p.
261. Poincare H. The Foundations of Science : Science and Hypothesis, The Value of Science, Science and Method. Cambridge University Press, 2014. 570 p.
262. Polti G. The 36 Dramatic Situations. Franklin OH, 1921. 206 p.
263. Poole A. Shakespeare and the Victorians. London : A&C Black, 2014. 312 p.
264. Propp V. Morphology of the Folktale. University of Texas Press, 1968. 184 p.
265. Rainer Maria Rilke and Lou Andreas-Salome: The Correspondence. New York : W. W. Northon & Company, 2006. 448 p.
266. Ramirez A. La Peregrinacion from «Navidad Nuestra». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ggZWglaNgtA>

267. Rebei M. A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting. *LISA Revue*. 2004. Vol. II. No. 5. P. 45-59. DOI: <https://doi.org/10.4000/lisa.2895>
268. Ribot Th. *Essay on the Creative Imagination*. Project Gutenberg E-book. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/26430>
269. Ricoeur P. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004. 642 p.
270. Ricoeur P. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Northwestern University Press, 2007. 544 p.
271. Robertson R., Combs A. *The Uroboros // Indra's Net: Alchemy and Chaos Theory as Models for Transformation*. Wheaton, IL : Quest Books, 2009. 196 p.
272. Rolleke H. *Kinder- Und Hausmarchen*. Goettingen: Vanderhoech & Ruprecht, 1986. 971 p.
273. Roscoe 'Fatty' Arbuckle «The Cook». 1918. Кінофільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jNN7bd3QHFE>
274. Rose M. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge University Press, 1993. 328 p.
275. Rossman J. *The Psychology of the Inventor: A Study of the Patentee*. Washington DC : Inventors Publishing Co., 1931. 252 p.
276. Routledge Encyclopedia of Philosophy URL: <https://www.rep.routledge.com/>
277. Rusakov S. S., Shevchenko N. V. *Remake in the environment of new media. Cultural and Artistic Practices: World and Ukrainian Context : scientific monograph*. Riga, Latvija : Baltija Publishing. 2023. P. 468–484. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-21>
278. Russell B. *The Philosophy of Logical Atomism*. UK : Routledge, 2009. 208 p.

279. Rüsen J. Lo(o)s(en)ing the Order of History: Some Aspects of Historical Studies at the Intersection of Modernity, Postmodernity and the Discussion on Memory. *Historia*. 2000. Vol. 45. Issue 2. P. 255-270.

280. Saintsbury G. A History of the French Novel. Vol. 1. From the Beginning to 1800. United Kingdom : FQ Books, 2010. 378 p.

281. Sanders J. Adaptation and Appropriation. London: Routledge, 2006. 200 p.

282. Sandler J. On Freud's Analysis Terminable and Interminable. London : Routledge, 2019. 184 p.

283. Szyjkowska-Piotrowska A. Neo/Modernism – Philosophical Awareness in Art. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. 2016. № XVIII(XXVII). P. 23-36.

284. Skirbekk G. A History of a Western Thought. Oxford : Routledge, 2001. 544 p.

285. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/medieval-philosophy/>

286. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/kant/>

287. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <https://plato.stanford.edu/entries/descartes-method/>

288. Stelmakh M. Slow Expansion as a Postnational Tendency in Contemporary Cinema. *Transmissions: the Journal of Film and Media Studies*. 2016. Vol. 1. No. 2. P. 100-117.

289. Stern L. Emma in Los Angeles: Remaking the Book and the City. *Australian Humanities Review* : essay. August 1997. Issue 07.

290. Stokstad M. Art: A Brief History. New Jersey : Pearson College Div., 2006. 624 p.

291. Svevo I. Death / Italo Svevo: Short Sentimental Journey and Other Stories, trans. B. de Zoete, L. Morely and B. Johnson. University of California Press, 1967. 319 p.

292. Swastika // Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/swastika>
293. Tarantino Q. *Cinema Speculation*. New York : Harper, 2022. 400 p.
294. Tarde G. *The Laws of Imitation*. Henry Holt and Company : New York, 1903. 404 p.
295. Trompf G. W. *Idea of Historical Recurrence in Western Thought: From Antiquity to the Reformation*. University of California Press, 1974. 400 p.
296. Truffaut F. *Hitchcock*. London, UK : Faber & Faber, 2017. 368 p.
297. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/NY : Routledge, 1995. 344 p.
298. Verevis C. *Film Novelization*. Melbourne : Palgrave Macmillan, 2017. 19 p.
299. Verevis C. *Film Remakes*. Edinburgh University Press, 2006. 208 p.
300. Verevis C. *Cross-Cultural Translation*. Rev. of *How the World Remade Hollywood: Global Interpretations of 65 Iconic Films*. *Film International*. 2023. Issue 101. P. 136-139.
301. Walker H. *Food on the Move: Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery*. UK : Prospect Book, 1997. 336 p.
302. Wall I. M. *The United States and the Making of Postwar France 1945-1954*. Cambridge University Press, 1991. 338 p.
303. Wallas G. *The Art of Thought*. Poole, UK : Solis Press, 2014. 202 p.
304. Welsch W. *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today / Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. By M. Featherstone and S. Lash. London : Sage, 1999. P. 194–213. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446218723.n11>
305. Wilson T. *The Swastika: The Earliest Known Symbol and Its Migrations*. San Francisco : Symbolon Press, 2010. 298 p.
306. Wisconsin Centre for Film and Theater Research. *Changes in Film Style in the 1910s*. University of Wisconsin-Madison. URL: [Changes in Film Style in the 1910s – Wisconsin Center for Film and Theater Research – UW–Madison](https://www.wisc.edu/~wiscrc/)

307. Young J. W. A Technique for Producing Ideas. NY : McGraw Hill, 2003. 65 p.
308. Zanger A. Film Remakes as Ritual and Disguise : From Carmen to Ripley. Amsterdam University Press, 2006. 160 p.
309. Zizek S. Living in the End Times. NY – London : Verso, 2011. 520 p.
310. Zizek S. The Sublime Object of Ideology. NY – London : Verso, 1989. 272 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

ІКОНОГРАФІЯ

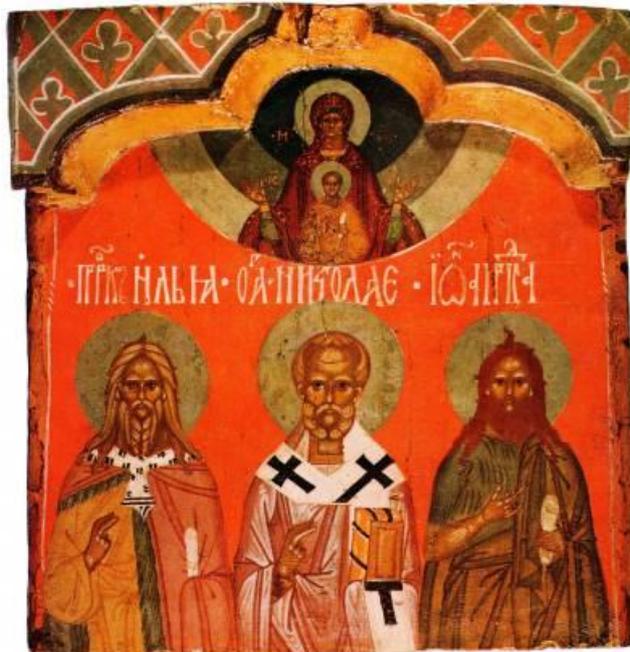


Ікона «Святі Сергій і Вакх» (VII ст.),

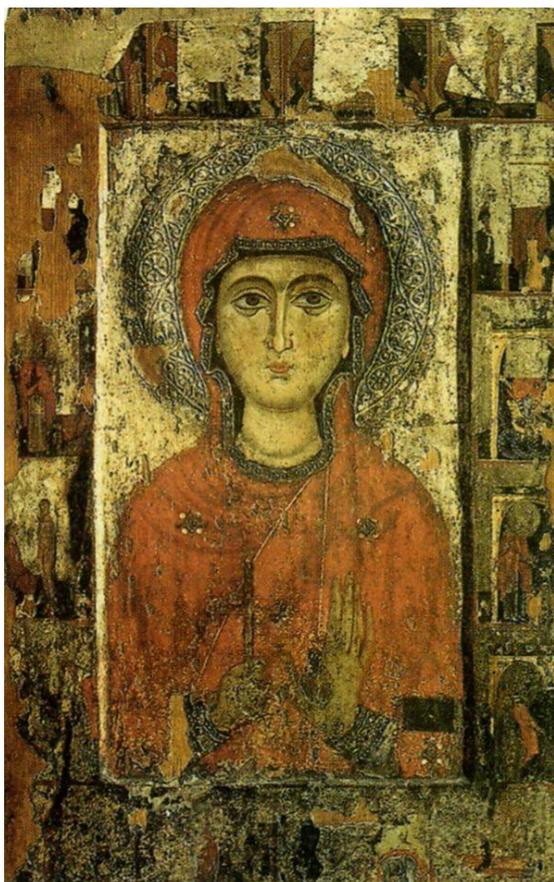
Національний музей імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ, Україна)



Ліворуч – Ікона «Флор, Іаков Єрусалимський, Лавр», кінець XIV ст.;
 праворуч – Ікона «Параскева П'ятниця, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст,
 Василій Великий», початок XV ст.



Ікона «Ілія Пророк, Микола, Іоанн Предтеча з Богоматір'ю», кінець XV ст.

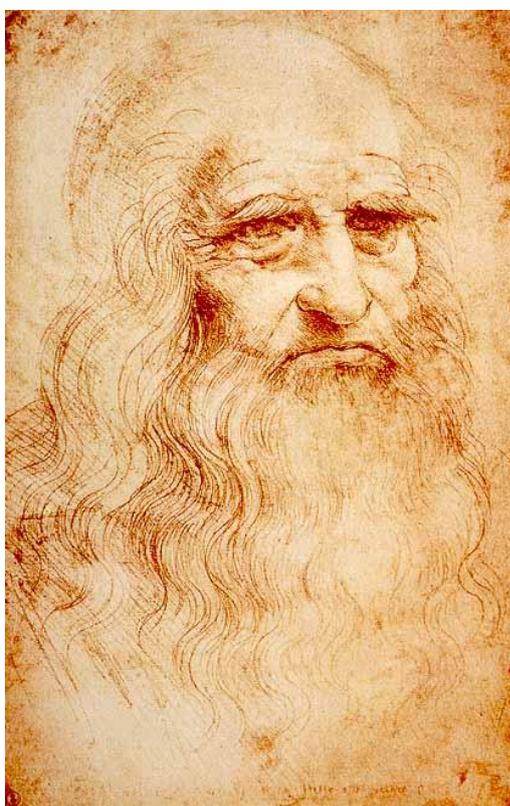
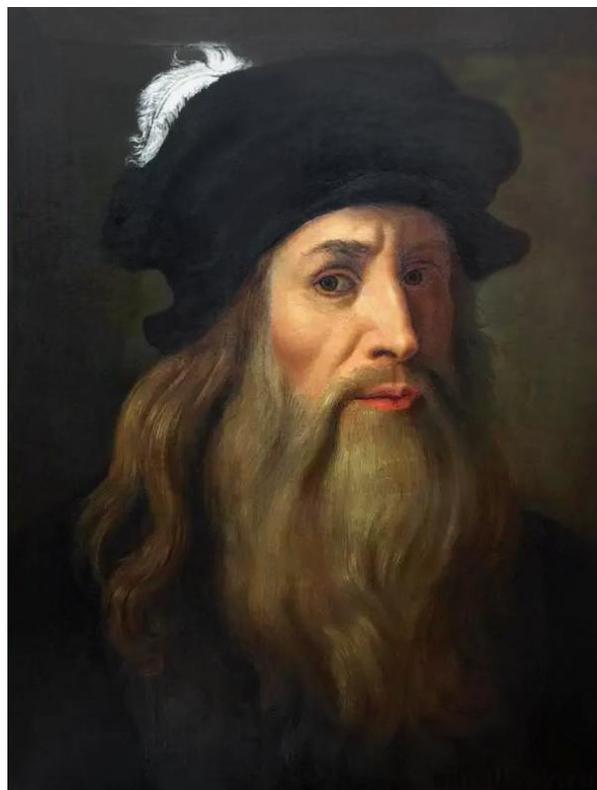


Ліворуч – Ікона «Великомучениця Марина, з житієм», кінець XII ст.,
 Візантійський музей, м. Нікосія;
 праворуч – Ікона «Святий Пантелеймон в житті» кінець XIII ст.,
 монастир великомучениці Єскатерини на Синаї



Ліворуч – Ікона «Св. Іоанн Хреститель з житієм», початок XIII ст.,
монастир великомучениці Єкатерины на Синаї;
праворуч – Ікона «Св. Микола Чудотворець, з житієм», друга половина
XIII ст., Візантійський музей, м. Нікосія

ЖИВОПИС



Леонардо да Вінчі (1452-1519) – Автопортрет в різні роки життя

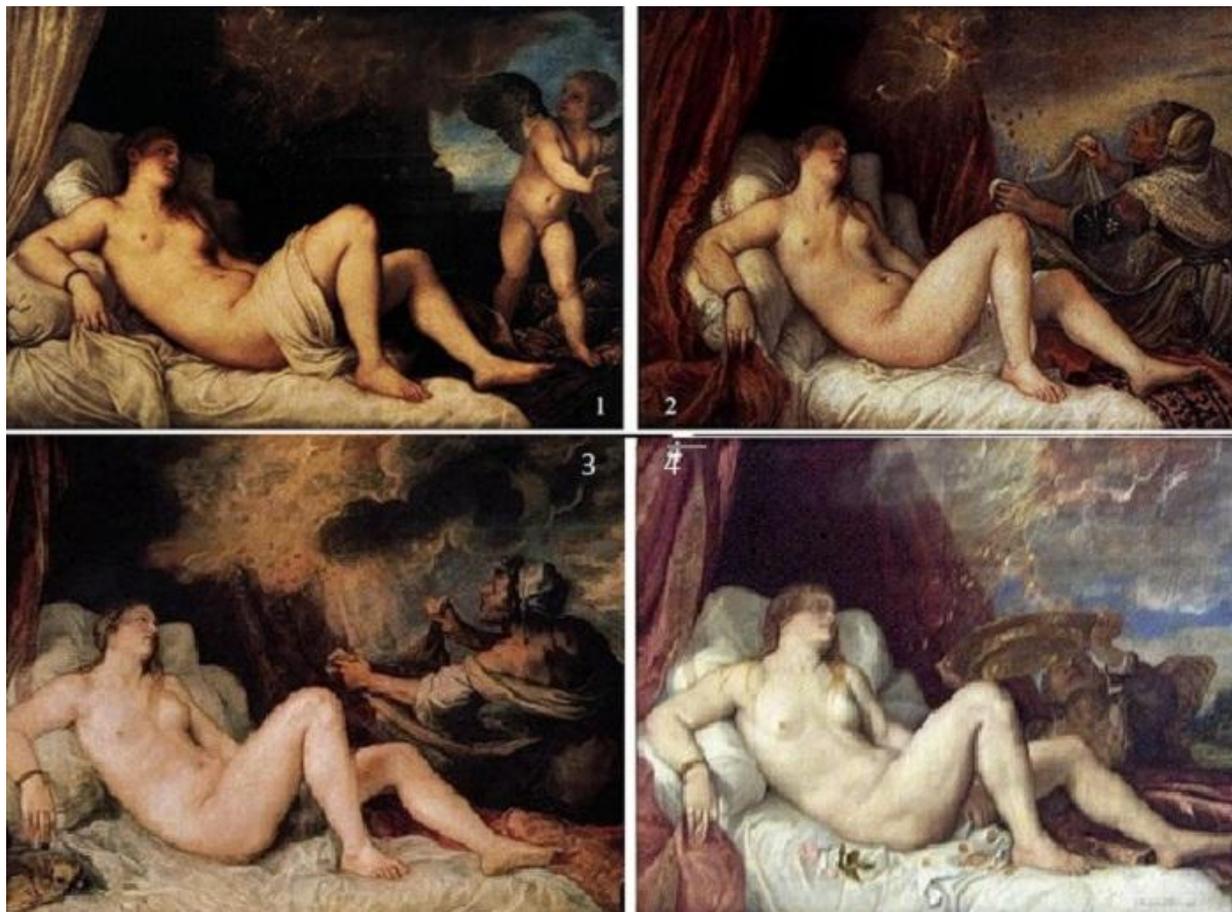


Рембрандт Гарменсзоон Ван Рейн (1606-1669) – Автопортрет
в різні роки життя



Альбрехт Дюрер (1471-1528) – Автопортрет в різні роки життя

АВТОКОПІЯ



Тіціан Вечелліо «Даная» – історія трансформацій за 20 років:

1. Верхній ряд ліворуч – 1544-1545 рр., Музей Капо ді Монте Неаполь, Італія;
2. Верхній ряд праворуч – 1553 р. Ермітаж, Санкт-Петербург;
3. Нижній ряд ліворуч – 1553-1554 рр., Музей Прадо, Мадрид, Іспанія;
4. Нижній ряд праворуч – 1564 р., Історико-художній музей, Відень, Австрія



Тіціан Вечелліо «Каяття Марії Магдалини»:

1. Верхній ряд ліворуч – 1531 р., Музей Флоренції
2. Верхній ряд праворуч – 1555 р., Музей Поля Гетті, США
3. Нижній ряд ліворуч – 1560-ті рр., приватна колекція
4. Нижній ряд праворуч – 1565 р., Ермітаж, Санкт-Петербург

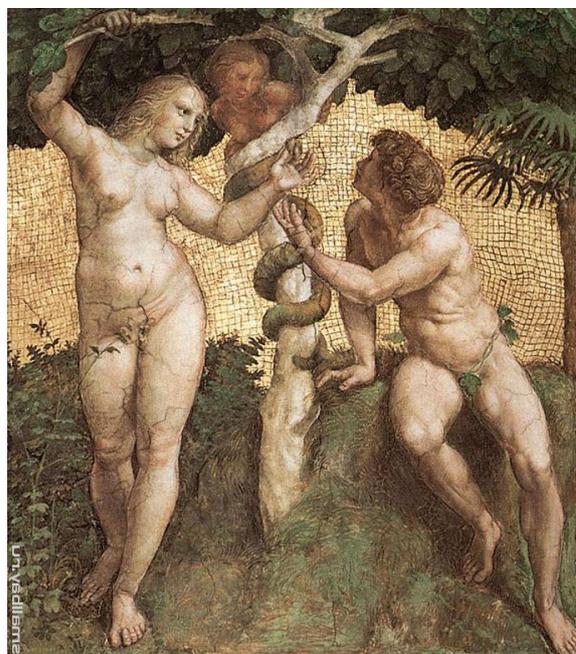
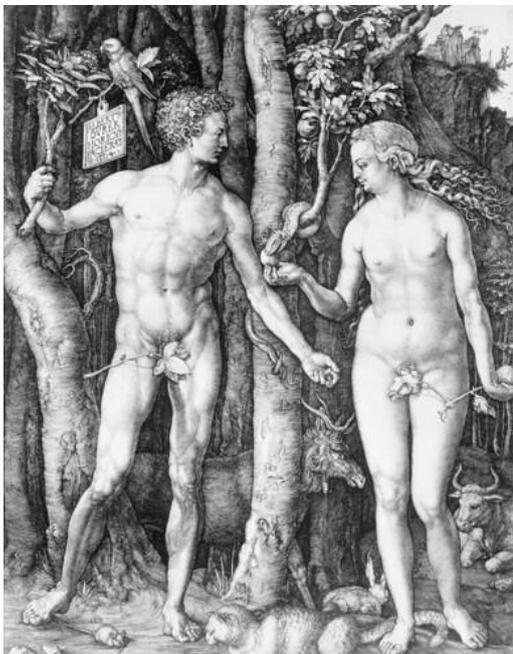


Данте Габріель Россетті «Блаженна Бетріче»:

Ліворуч – 1864 р., галерея Тейт, США

Праворуч – 1871-1872 рр., Художній інститут Чикаго, США

НАСЛІДУВАННЯ ТА КОПЮВАННЯ



Ліворуч – Альбрехт Дюрер «Адам і Єва», гравюра (1504);
 праворуч – Рафаель Санті «Адам і Єва», фреска (1509-1511)



Ліворуч – Тіціан Вечелліо «Адам і Єва» (біля 1550);
 праворуч – Пітер Пауль Рубенс «Адам і Єва» (1628-1629)



Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» (1495-1498)



Тіціан Вечелліо «Тайна вечеря» (1564)



Тіціан Верчелліо «Венера Урбінська» (1538)



Жан-Огюст-Домінік Енгр «Велика Одаліска» (1814)



Едуард Мане «Олімпія» (1865)



Тіціан Вечелліо «Венера и Амур» (1515)



Пітер Пауль Рубенс «Венера і Купідон» (1614)



Ліворуч – Тіціан Вечелліо «Венера біля дзеркала» (1554-1555);
 праворуч – Пітер Пауль Рубенс «Венера і Купідон» (1608)



Ліворуч – Андреа Мантенья «Вакханалія з Сіленом», гравюра (1475);
 праворуч – Альбрехт Дюрер «Вакханалія з Сіленом» (1494)



Ежен Делакруа «Алжирські жінки в своїх покоях» (1834)



ліворуч – Пабло Пікассо «Алжирські жінки, версія О» (1955);
 праворуч – Рой Ліхтенштейн «Жінка в Алжирі» (1963)



Ліворуч – Рембрандт Харменс ван Рейн «Дівчина біля вікна» (1645);
праворуч– Томас Саллі «Дівчина, що спирається на вікно» (1821);
по середині – Чарльз Вілсон Піл «Розальба Піл. Дівчина біля вікна» (1846)



Жан-Франсуа Мілле «Відпочинок опівдні» (1866)



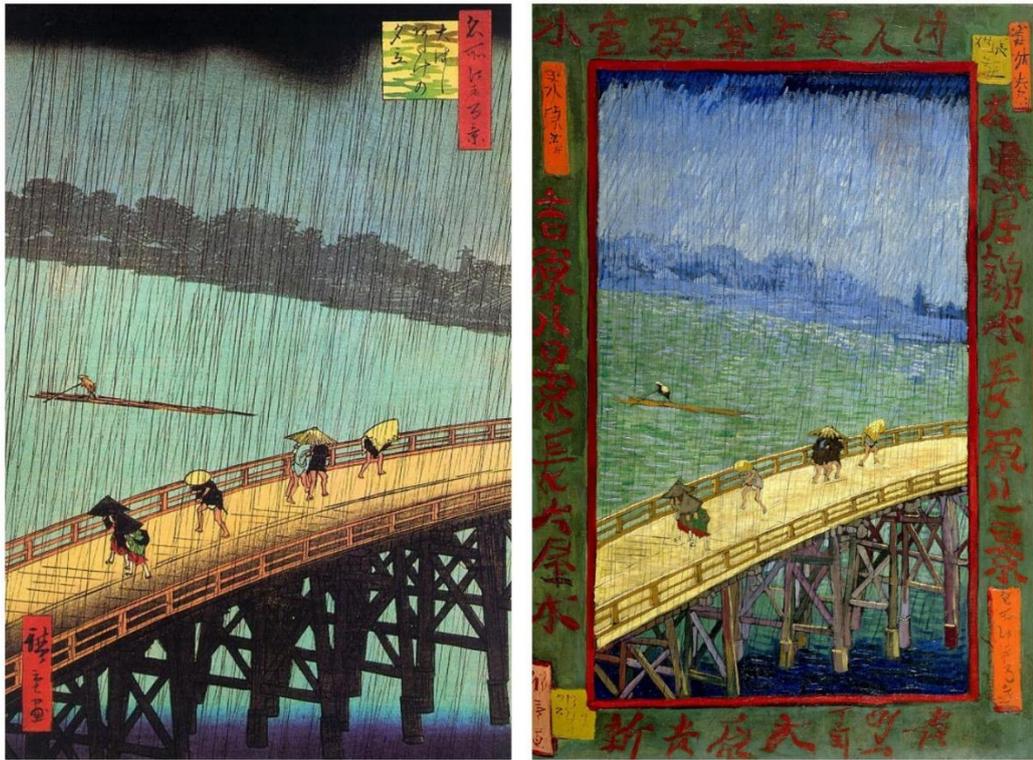
Вінсент Ван Гог «Опівдні: відпочинок від роботи» (1890)



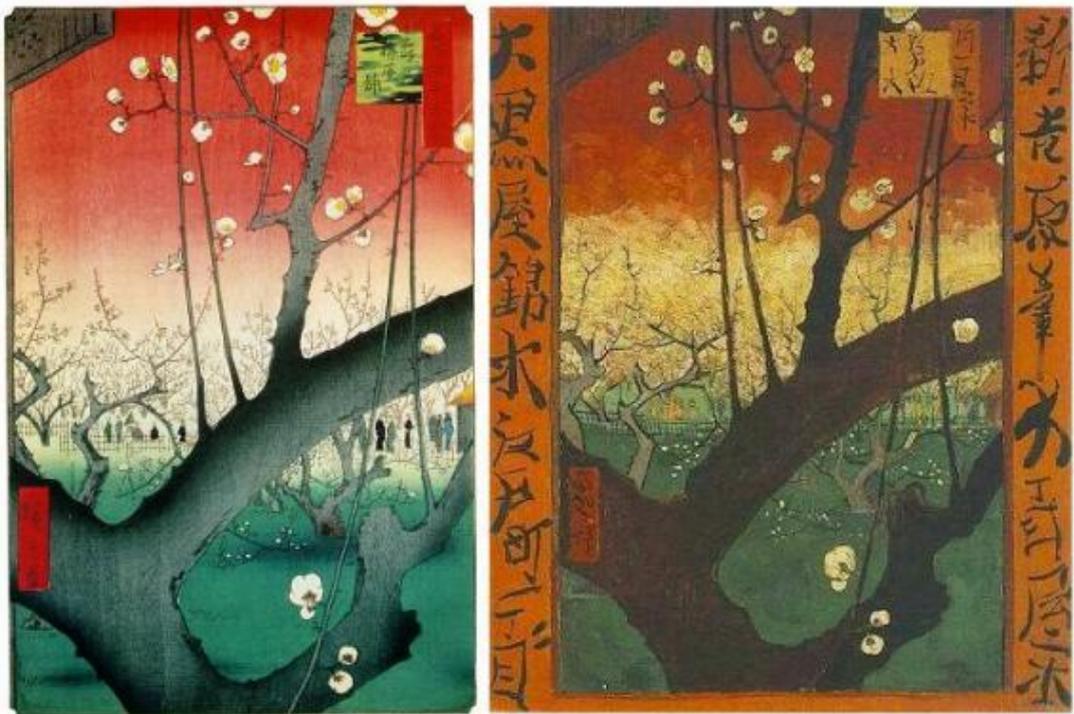
Ліворуч – Ганс Гольбейн «Анна Клевська» (1539);
 праворуч – Едгар Дега «Анна Клевська» (1860-1862)



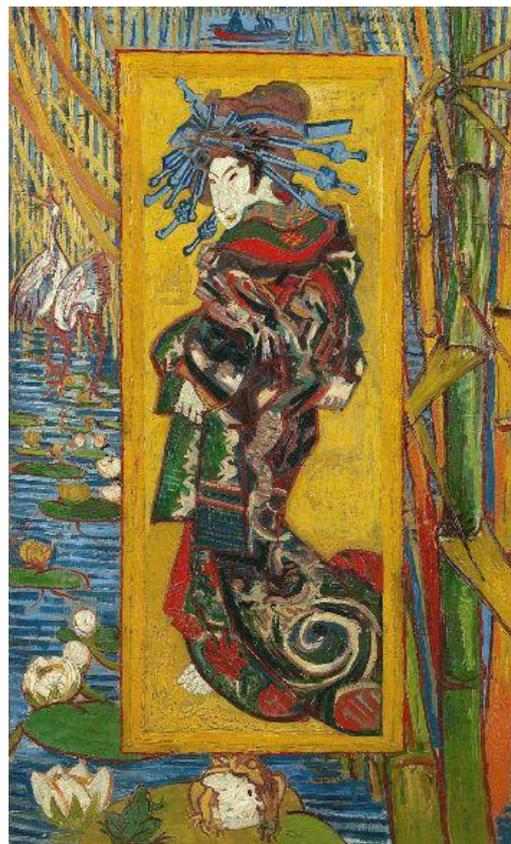
Ліворуч – Георг Фрідріх Керстінг «Діти біля вікна» (1813);
 праворуч – Йоган Батист Райтер «Діти біля вікна» (1865)



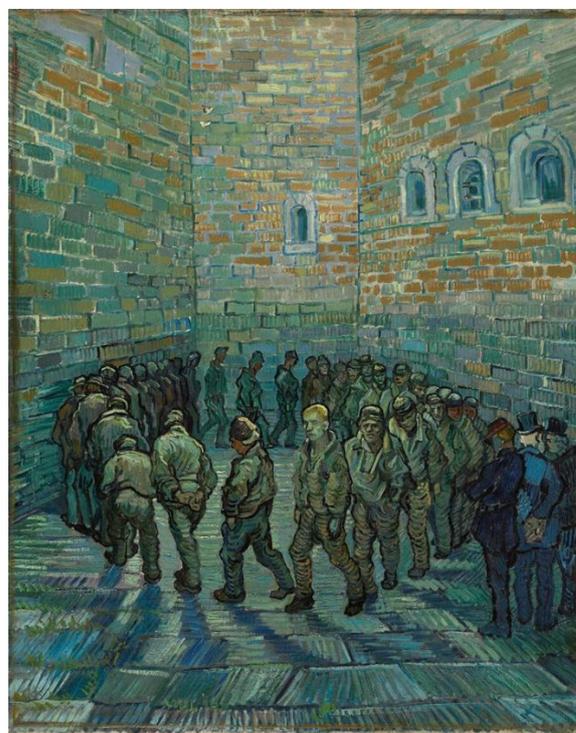
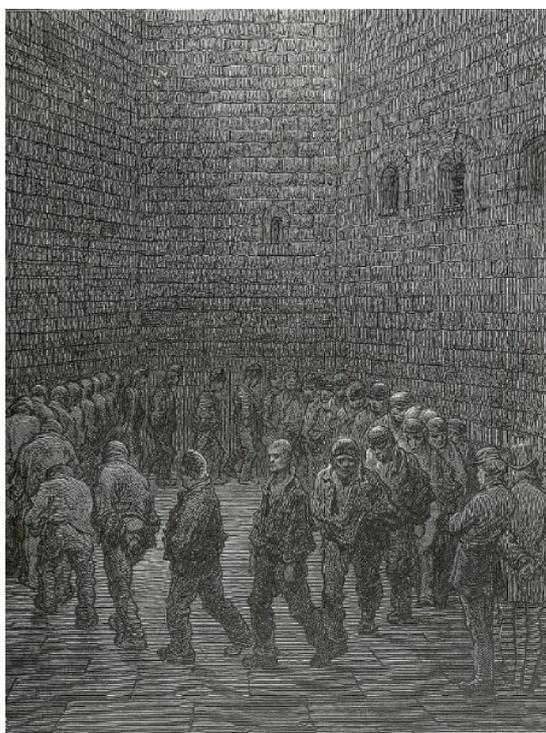
Ліворуч – Утагава Хіросіге «Несподівана злива над мостом Охасі в Атаке», естамп (1857); праворуч – Вінсент Ван Гог «Міст під дощем» (1887)



Ліворуч – Утагава Хіросіге «Сливовий сад в Камейдо», нісікі-е (1856-1857); праворуч – Вінсент Ван Гог «Квітуха слива» (1887)



Ліворуч – Кейсай Ейсен «Куртизанка Ханаогі», естамп (1825);
 праворуч – Вінсент Ван Гог «Куртизанка» (1887)

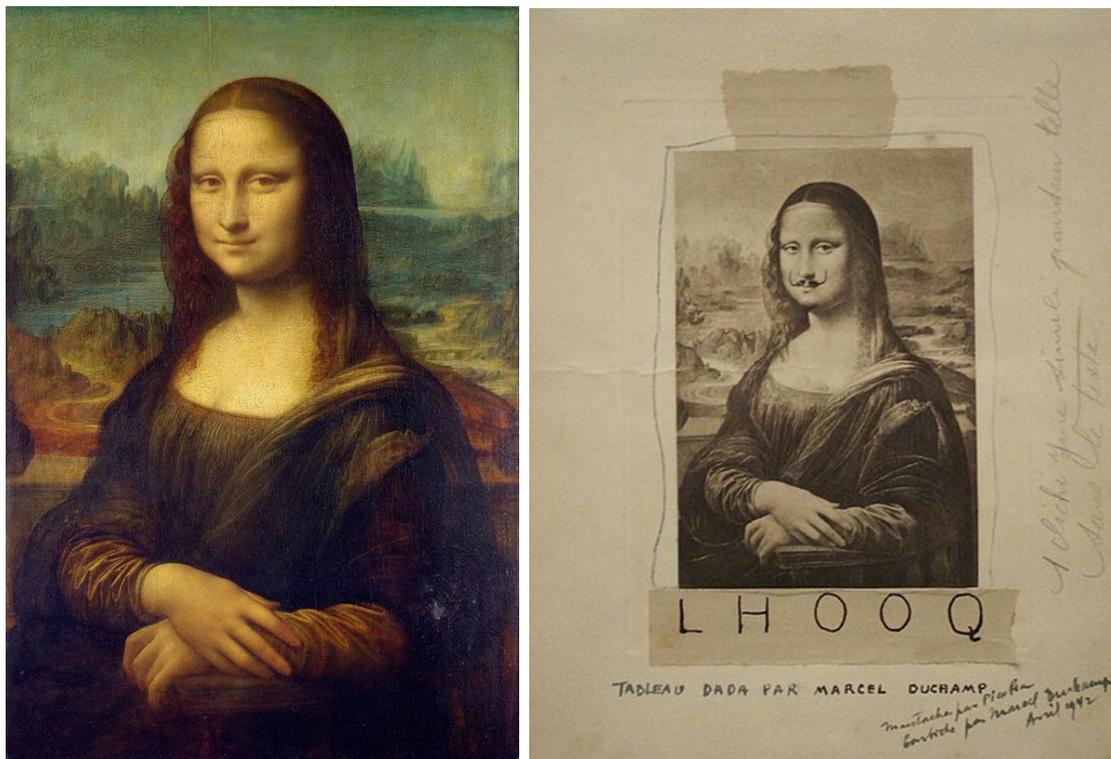


Ліворуч – Гюстав Доре «В'язниця» (1872);
 праворуч – Вінсент Ван Гог «Прогулянка ув'язнених» (1890)

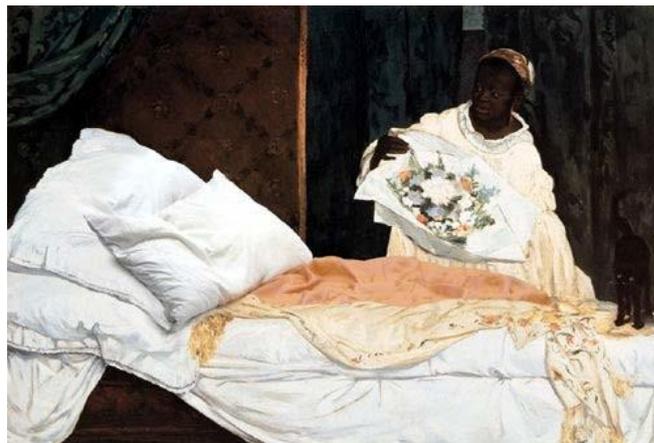
РЕМЕЙК



Вище – Тіціан Вечелліо «Венера Урбінська» (1538);
нижче – ремейк: Невідомий автор «Щасливі разом» (2021)



Ліворуч – Леонардо да Вінчі «Джоконда» (1505-1507);
праворуч – ремейк: Марсель Дюшан «L.H.O.O.Q.» (1919)



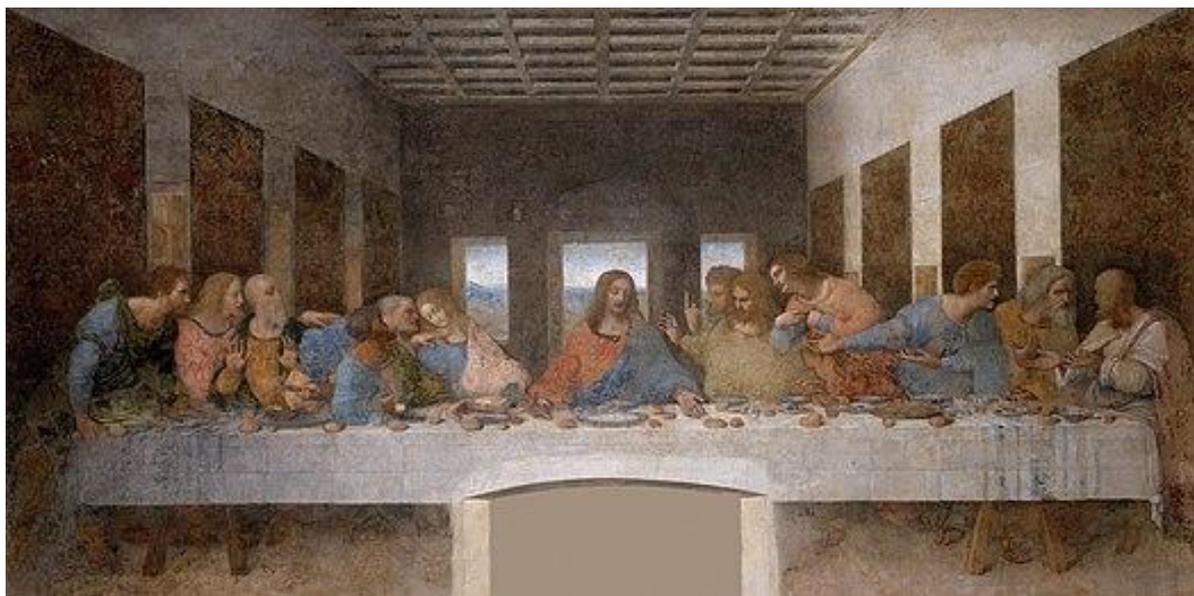
Ліворуч – оригінал: Едуард Мане «Олімпія» (1865);
 праворуч – ремейк 1: Vincent Nesbert «After Manet Olympia» (до 1900); нижче
 зліва – ремейк 2: Felix Vallotton «La Blanche et la Noire» (1913);
 нижче праворуч – ремейк 3: Julie Rrap «Untitled (after Manet's 'Olympia')»
 (2002);
 нижче по центру – ремейк 4: Seward Johnson «Confrontational Vulnerability»
 (2011), скульптура



Вище – Ян Вермер «Дівчина з перловою сережкою» (біля 1665);
нижче – ремейк: Ясумаса Морімура «Ескіз до Вермера» (2008)



Вище – Едуард Мане «Бар в «Фолі-Бержер» (1882);
нижче – ремейк: Ясумаса Морімура «Дочка історії мистецтв» (1989)



Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» (1495-1498)



Ремейк: Цзен Фаньчжи «Тайна вечеря» (2001)



вище – Дієго Веласкес «Портрет Папи Інокентія Х» (біля 1650);
нижче – ремейк: Френсіс Бекон «Портрет Папи Інокентія Х» (1954)



Вище – Огюст Ренуар «Обід в ресторані «Фурнез»;
нижче – ремейк: Сьюард Джонсон «Роздум про користь справ»,
скульптурна група



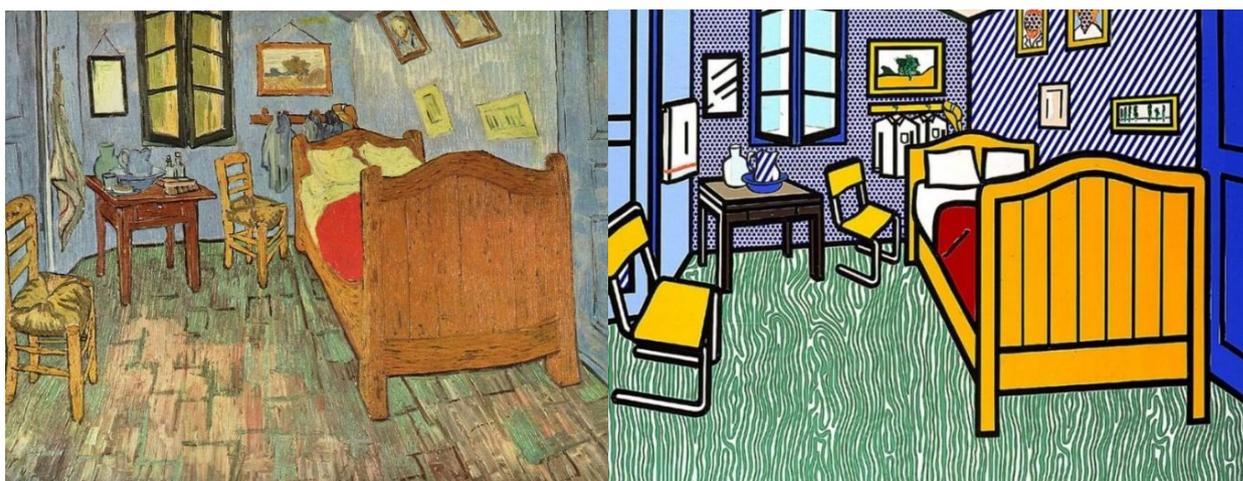
Ліворуч – Пабло Пікассо «Гітара, бокал та ваза з фруктами» (1924);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Натюрморт за Пікассо» (1964)



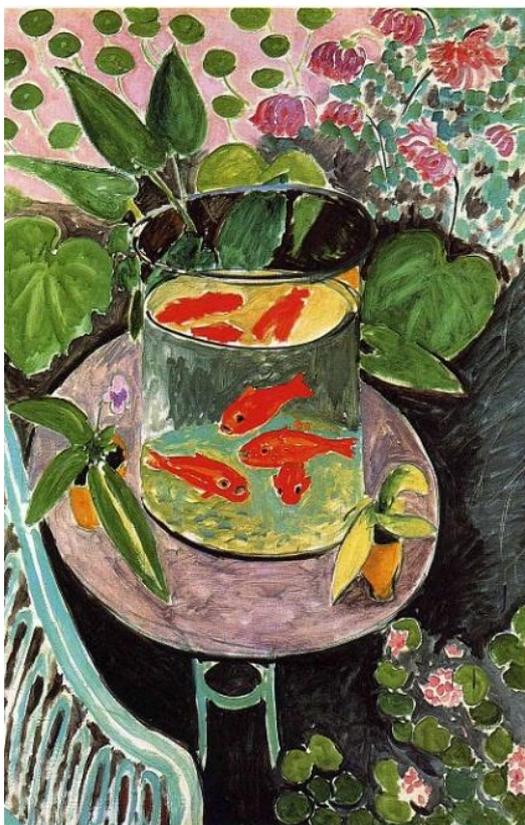
Ліворуч – Пабло Пікассо «Дора Маар з кішкою» (1941);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Жінка в квітчастому капелюсі» (1963)



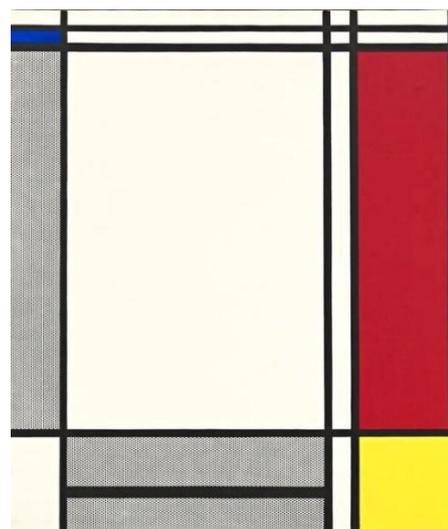
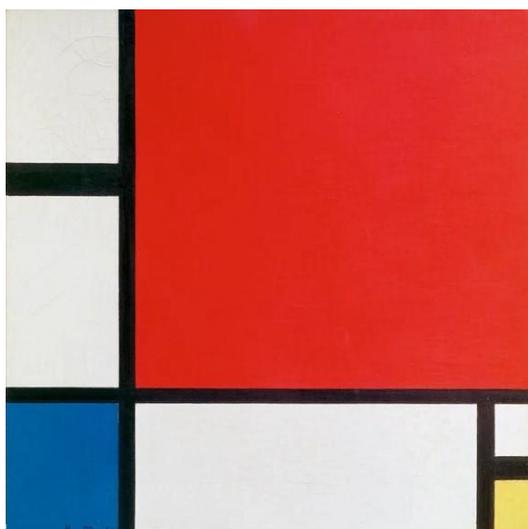
Ліворуч – Анрі Матісс «Танець» (1910);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Студія художника. Танець» (1974)



Ліворуч – Вінсент Ван Гог «Спальня в Арлі» (1889);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Спальня в Арлі» (1992)



Ліворуч – Анрі Матісс «Золоті рибки» (1911);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Натюрморт із золотими рибками» (1974)



Ліворуч – Піт Мондріан «Композиція з червоним, синім та жовтим» (1930);
 праворуч – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Безпредметний я» (1964)



Вище – Клод Моне «Стога, серія» (1888-1891);
нижче – ремейк: Рой Ліхтенштейн «Стог сіна» (1964)

ОМАЗ



Вихідний твір: Едуард Мане «Сніданок на траві» (1863)



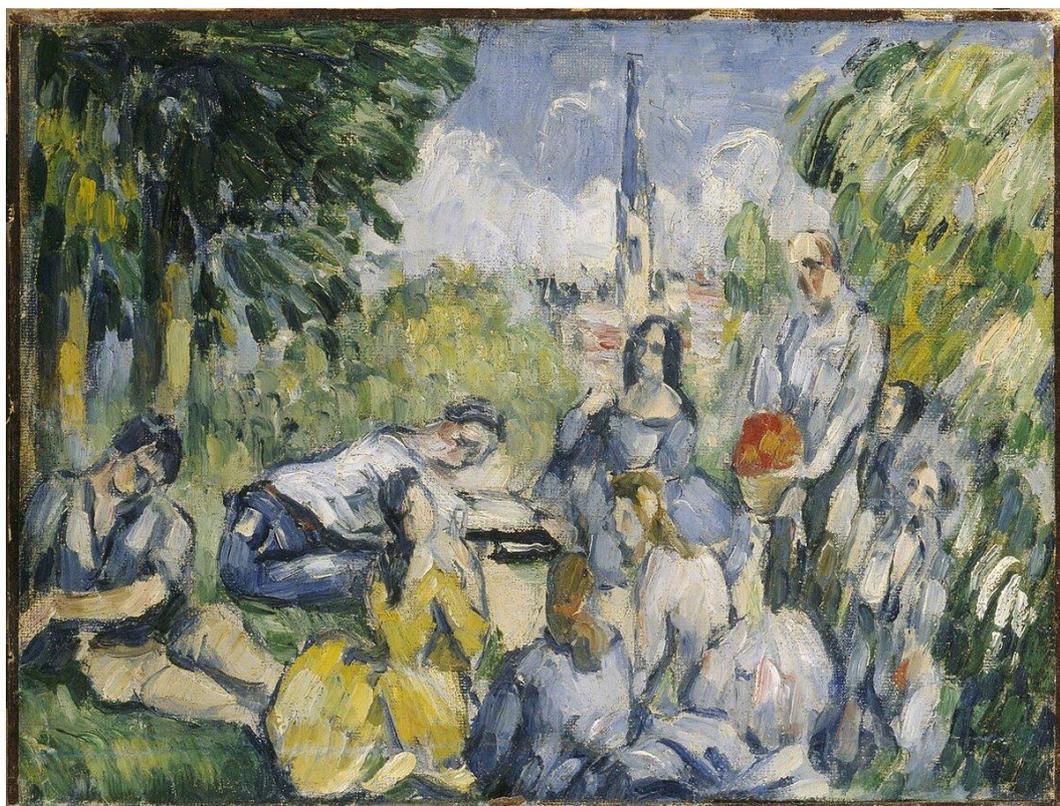
Першоджерела:

Ліворуч – Маркантоніо Раймонді «Суд Паріса» (1515), фрагмент гравюри по втраченому оригіналу Рафаеля Санті;

Праворуч – Джордоне да Кастельфранко «Пасторальний концерт» (1509)



Омаж 1: Клод Моне «Сніданок на траві» (1866)



Омаж 2: Поль Сезанн «Сніданок на траві» (1876-1877)



Омаж 4: Пабло Пікассо «Сніданок на траві» (1960)



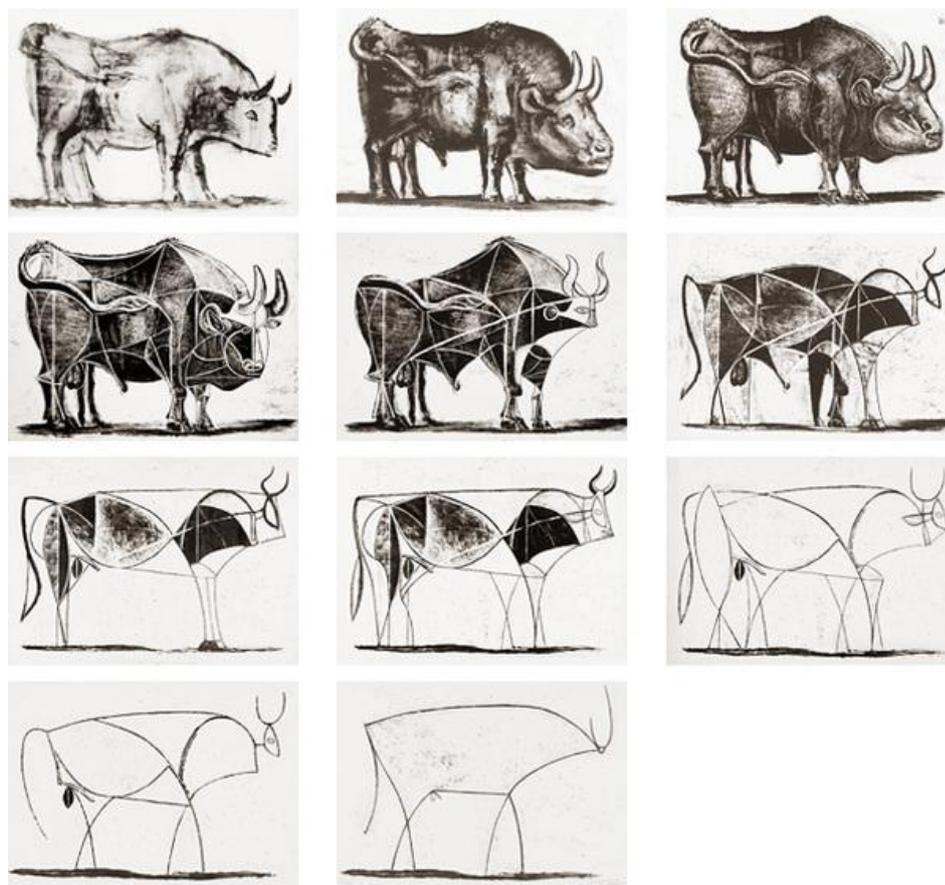
Омаж 5: Пабло Пікассо «Сніданок на траві» (1961)



Вихідний твір: Жан-Франсуа Мілле «Анжелюс» (1857-1859)



Омаж: Сальвадор Далі «Археологічний відгомін Анжелюс» (1935)



Пабло Пікассо «Бик, серія літографій» (1945-1946)



Омаж: Рой Ліхтенштейн «Профіль бика, серія» (1973)



Клод Моне «Руанський собор, серія» (1892-1895)



Омаж: Рой Ліхтенштейн «Руанський собор, серія 3» (1969)

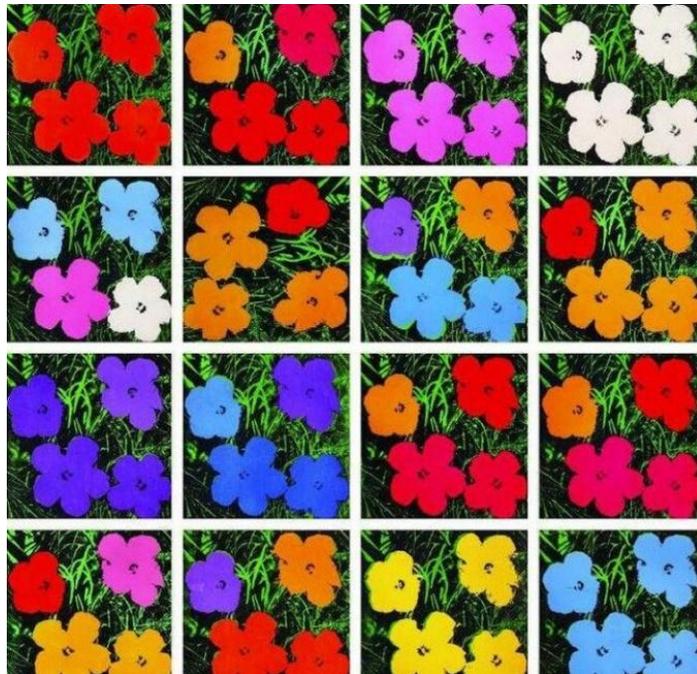
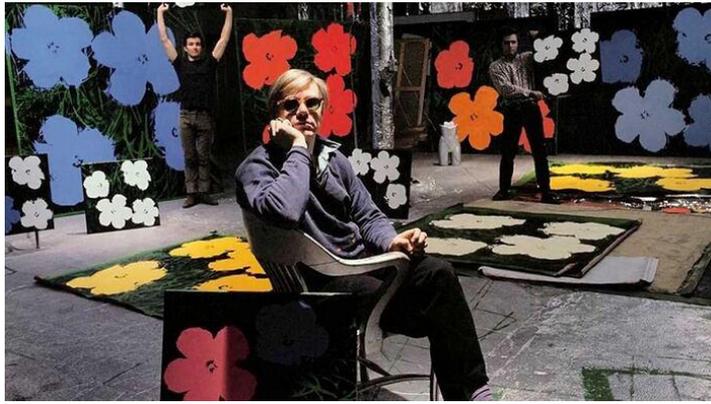
ПЛАГІАТ ТА ПІДРОБКА



Ліворуч – плагіат «Король Лев» (1994), студія Волта Діснея;
праворуч – оригінал «Кімба – білий лев» (1965) Мачіко Сатонака



Ліворуч – плагіат «Король Лев» (1994), студія Волта Діснея;
праворуч – оригінал «Кімба – білий лев» (1965), Мачіко Сатонака



Вище – фотографія з журналу «Modern Photography» (1964) Патрісія Колфілд;
 посередині – Енді Воргол в майстерні в процесі створення серії «Квіти»;
 нижче – Енді Воргол, серія «Квіти» (1964)



Ліворуч – Леон Перро (Leon Bazile Perrault) «Молода швачка» (1863);
 праворуч – Євгенія-Марія Саласон (Eugenia Maria Salason) «Рибачка» (1878)



Ліворуч – Джованні Коста (Giovanni Costa) «Молода дівчина з квітами»;
 праворуч – Владислав Чахорський (Władysław Czachórski) «Дама в бузковій
 сукні» (1903)

ПІДРОБКА В СТИЛІ ПЕВНОГО ХУДОЖНИКА

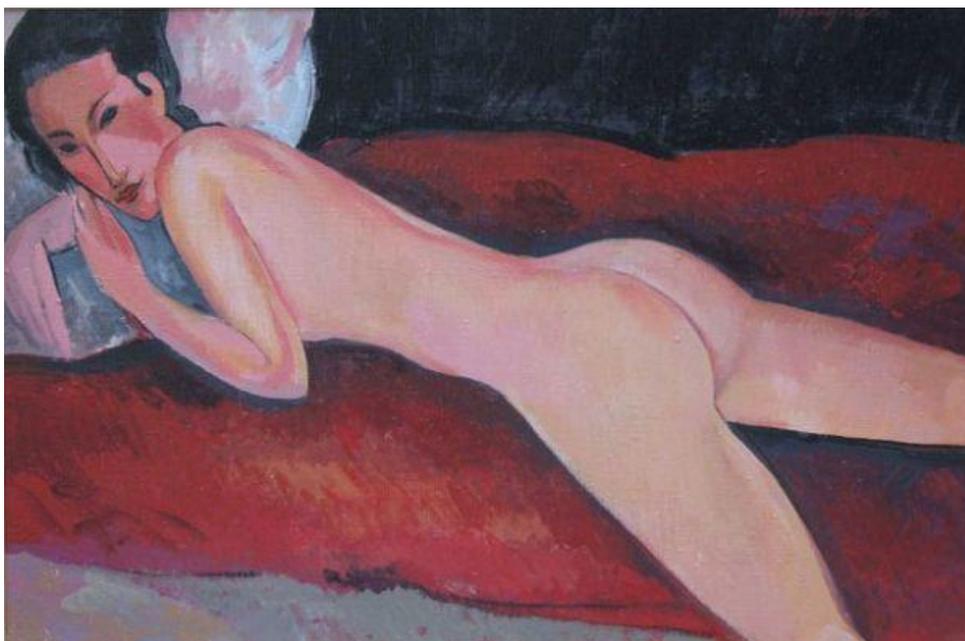
Вище – Я. Вермер «Христос в домі Марфи і Марії» (1655);
нижче – Ханс фон Меєргрен «Вечера в Еммаусі» (1936-1937), підробка в
стилі Я. Вермера



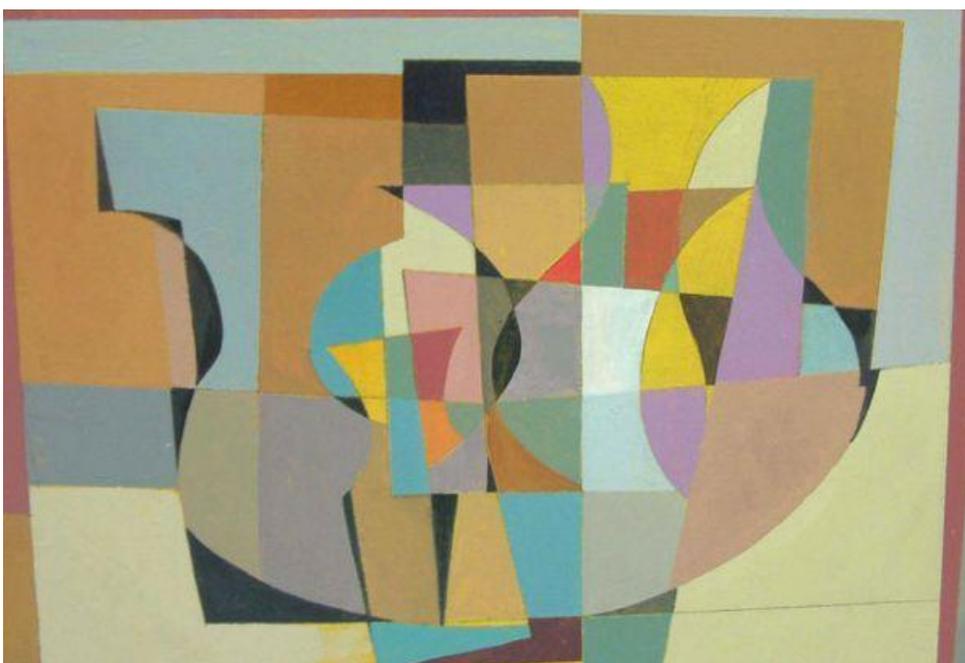
Ліворуч – Я. Вермер «Дівчина в блакитному читає листа» (1663);
 праворуч – Ханс фон Меєргрен «Дівчина читає ноти» (1935-1940), підробка в
 стилі Я. Вермера



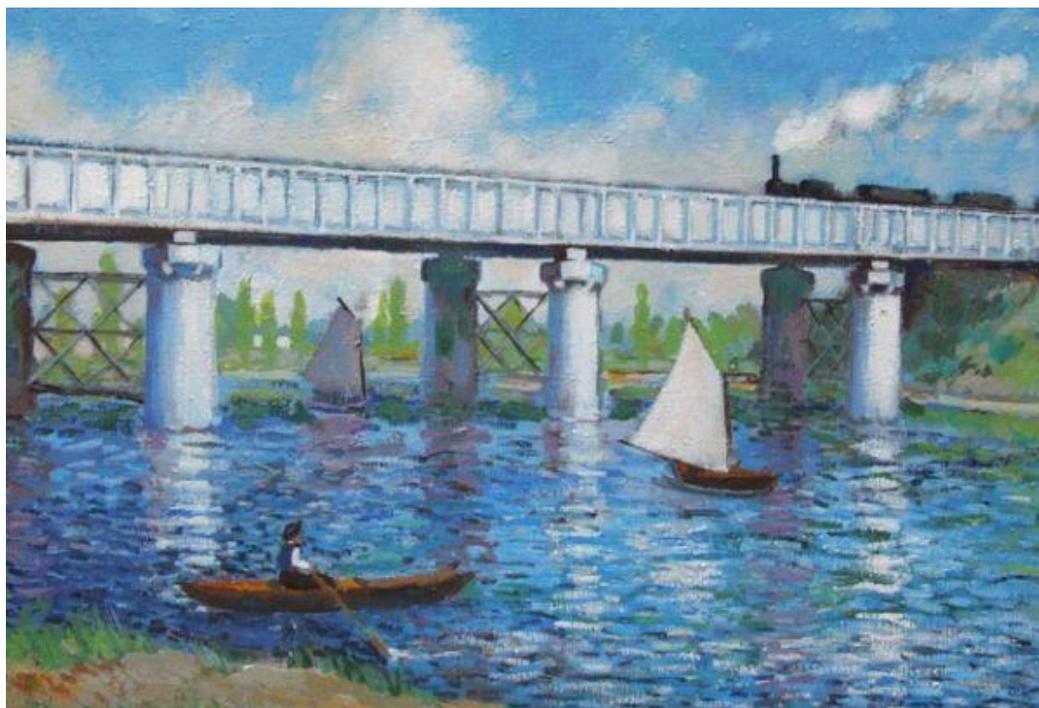
Ліворуч – Ян Вермер «Дівчина з перловою сережкою» (біля 1665),
 праворуч – Джуліан ван Дікен та MidJourney «Дівчина з сережкою, що
 світиться» (2023)



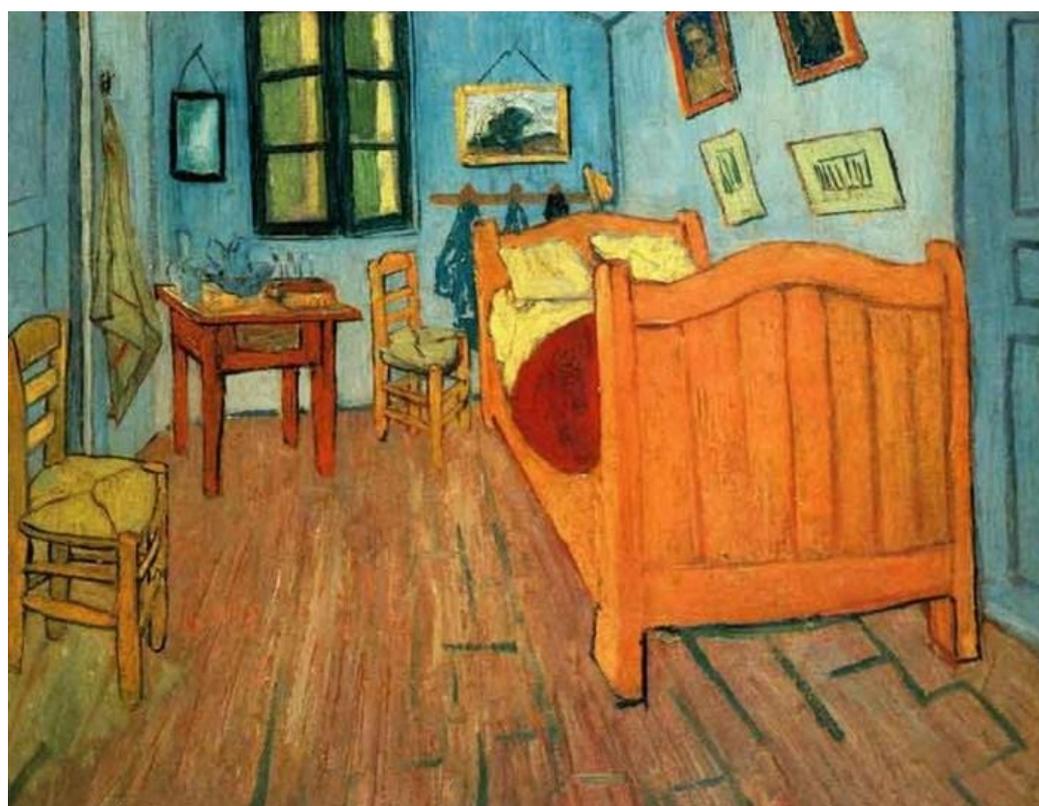
Джон Майатт «Оголена, що лежить» в стилі Модільяні



Джон Майатт «Натюрморт» в стилі Бена Ніколсона



Джон Майатт «Міст в Аржантей» в стилі Клода Моне



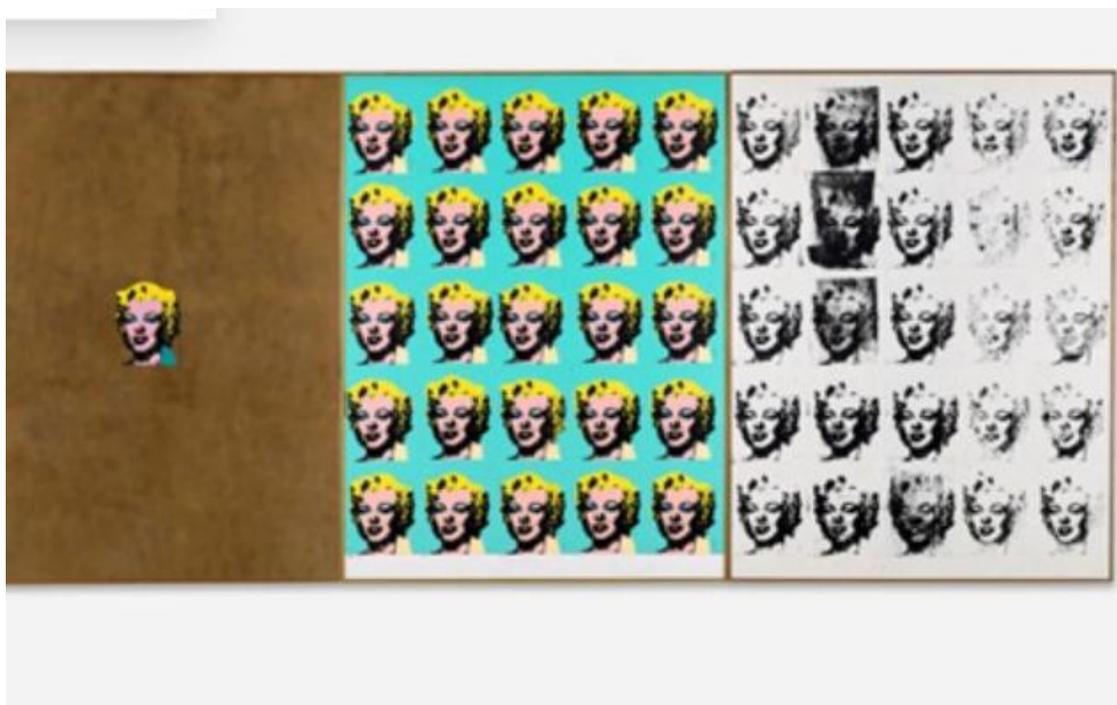
Отто Вакер «Спальня в Арлі» в стилі Вінсента Ван Гога



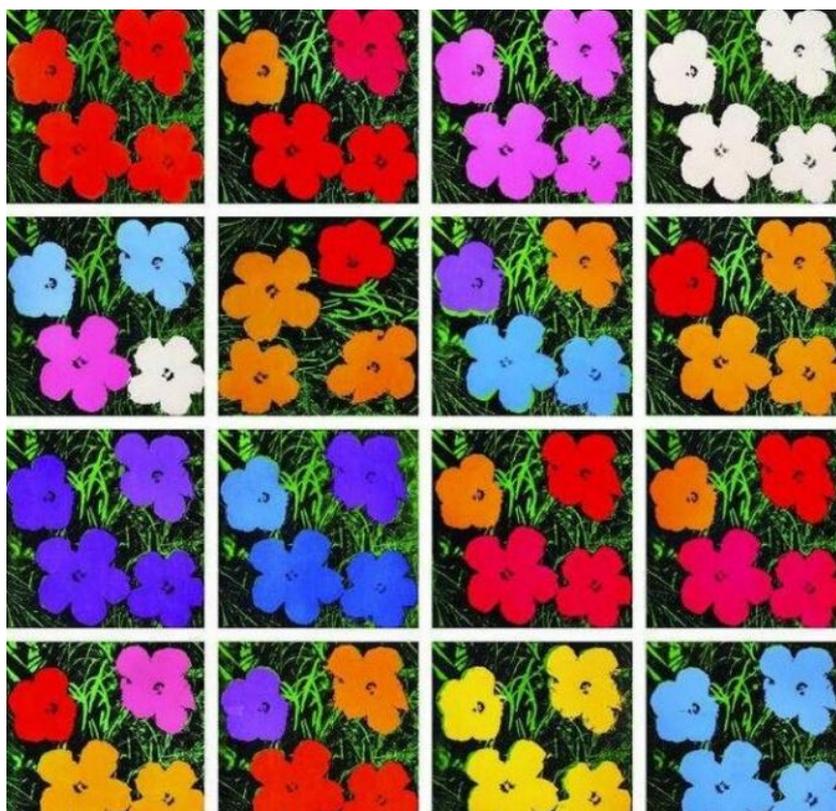
Пей-Шен Цянь «Натюрморт» в стилі Джексона Поллока



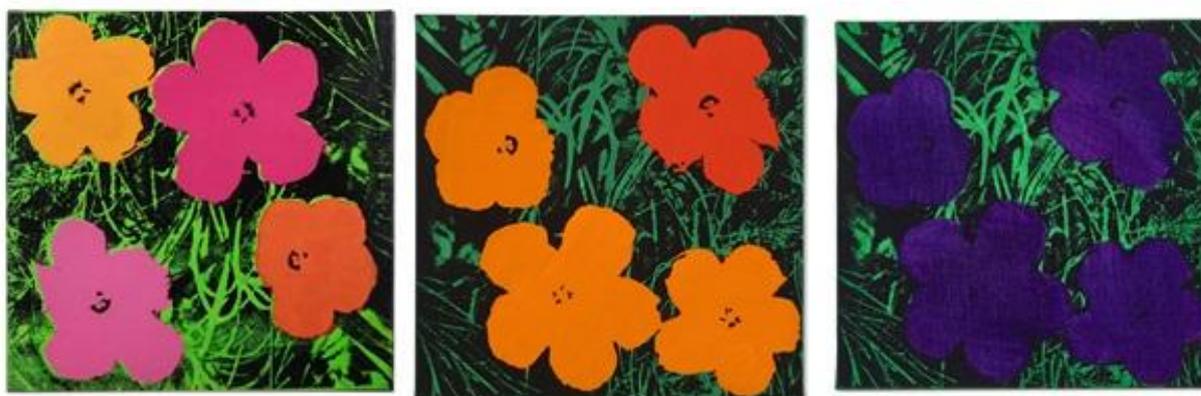
Енді Воргол «Диптих Мерилін» (1962)



Елен Стюртевант «Етюд «Мерилін Монро» (1973) в стилі Ентоні Воргола



Енді Воргол «Квіти» (1964)



Елен Стюртевант «Квіти Воргола» 1965, 1970, 1990



Ліворуч – Кіт Гарінг «Без назви», 1981,
 праворуч – Елен Стюртевант «Гарінг без назви», 1986



Ліворуч – Рой Ліхтенштейн «Дівчина» (1961);
 праворуч – Елен Стюртевант «Дівчина Ліхтенштейна з стрічкою у волоссі»
 (1966-1967)

ФОТОРЕМЕЙК ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН

Ліворуч – фоторемейк Раян Голівіл,
по центру – Ян ван Ейк «Портрет чоловіка в тюрбані» (1433)
праворуч – фоторемейк Лолі Касас Марино



Ліворуч – фоторемейк Сібіла де Шевіньяк,
праворуч – Ян Вермер «Дівчина з перловою сережкою» (1665)



Ліворуч – фоторемейк Женев'єва Блейз,
праворуч – Карло Дольчі «Свята Роза Лімська» (1674)



Ліворуч – фоторемейк Клер Болл,
праворуч – Фріда Кало «Дві Фріди» (1939)



Ліворуч – фоторемейк Таня Брассеско та Ласло Пассі Норберто;
 праворуч – Джеймс Дрейпер «Попуррі» (1897)



Ліворуч – фоторемейк Тоні Мак,
 праворуч – Ель Греко «Дама в хутровій накидці» (1570-1580)



Ліворуч – фоторемейк Ци Вей Фонг;

праворуч – Вінсент Ван Гог «Ваза з дванадцятьма соняшниками» (1888-1899)



Ліворуч – фоторемейк Джошуа Луїс Саймон;

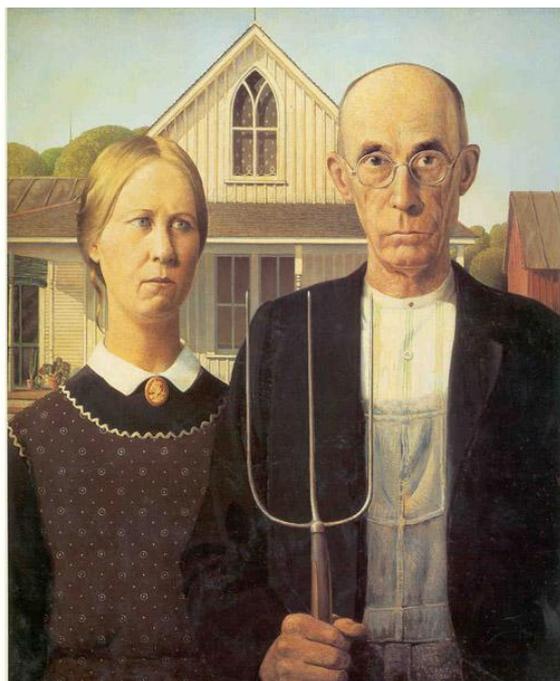
праворуч – Вінсент Ван Гог «Спальня в Арлі» (1888)



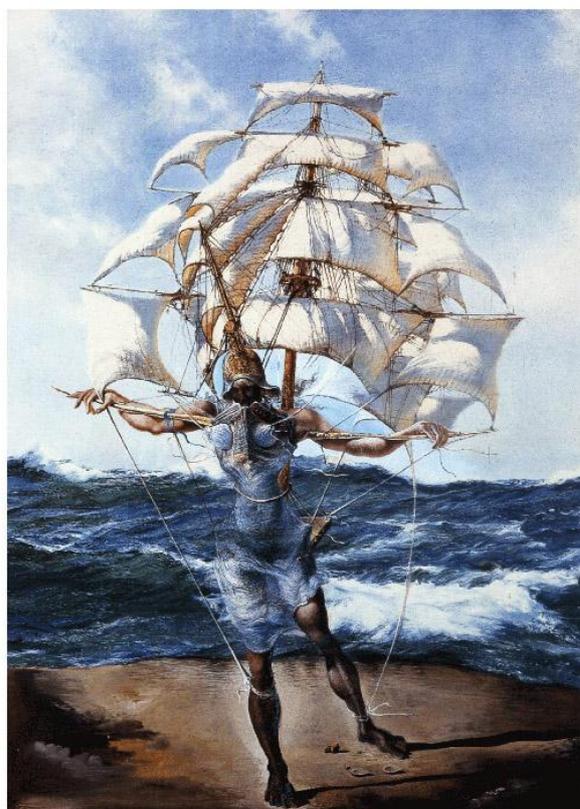
Ліворуч – фоторемейк Макс Зерран,
 праворуч – Караваджо «Нарцис» (1597-1599)



Ліворуч – фоторемейк Адріан Адел;
 праворуч – Жак-Луї Давид «Смерть Марата» (1793)



Ліворуч – фоторемейк Джес Ганіфорд;
праворуч – Грант Вуд «Американська готика» (1930)



Ліворуч – фоторемейк Джастін Нуннік,
праворуч – Сальвадор Далі «Корабель» (1943)



Вище – фоторемейк Лінда Ченявська, нижче - Рене Магрітт «Коханці» (1928)



Ліворуч – фоторемейк Стефано Теллоні,
праворуч – Гюстав Курбе «Відчай» (1843-1845)

Додаток 8

Розпрощався стрілець
(історична)

Поволі $\text{♩} = 100$ Редакція хору "Гомін"

Роз - про - щав - ся стрі - лець із сво - є - ю рід -
не - ю, сам по - ї - хав в да - ле - ку до - ро - гу, за
свій рід - ний край, за ко - заць - кий зви -
чай, здо - бу - ва - ти в бо - ю ле - ре - мо - гу.

Розпрощався стрілець із своєю ріднею,
Сам поїхав в далеку дорогу,
За свій рідний край, за козацький звичай,
Здобувати в бою перемогу.

Відримів лютий бій у широких степах,
День кривавий над вечір схилився,
Лиш трава шелестить, вбитий стрілець лежить,
Над ним коник його зажурився.

Ой коню мій, коню, не стій наді мною,
Не копай сиру землю копитом,
Біжи, коню мій, скажи неньці моїй,
Що я впав за Україну забитий.

Нехай батько, і мати, і рідні сестри,
Нехай вони за мною не плачуть...
Я в степу лежу, за ріднею тужу,
Чорний крук наді мною вже кричаче.

Ряди за рядами ідуть партизани,
До походу гармата їм грає.
За волю і честь лиш березовий хрест
Дрібні сльози на шлях проливає.

Та слава козацька не вмере, не загине!
Будуть люди про нас говорити,
Що були козаки і отут полягли –
Вони вміли свій край боронити!

ТАМ, ВДАЛИ ЗА РЕКОЙ

Слова Н. Кооля

Музыка народная

Умеренно

1. Там, вда - ли за ро - кой, за - свер - ка - ли о -
гни, в не - бе яс - ном за - ря до - го - ра - ля; сот - ня
ю - ных бой - цов из бу - ден - нов - ских войск на раз - вад - ку в по -
ля по - ска - ка - ла. Сот - ня // - ка - ла. 2. О - ни
Для окончанія
// - ша - лась.

Там, вдали за рекой,
Засверкали огни,
В небе ясном заря догорала;
Сотня юных бойцов
Из буденновских войск
На разведку в поля поскакала.

Они ехали долго
В ночной тишине
По широкой украинской степи.
Вдруг вдали у реки
Засверкали шткы:
Это белогордейские цепи.

И без страха отряд
Поскакал на врага,
Завязалась кровавая битва.
И боец молодой
Вдруг поник головой –
Комсомольское сердце пробито.

Он упал возле ног
Вороного коня
И закрыл свои карие очи.
- Ты, конек вороной,
Передай, дорогой,
Что я честно погиб за рабочих...

Там, вдали за рекой,
Уж погасли огни,
В небе ясном заря разгоралась.
Сотня юных бойцов
В стан буденновских войск
Из разведки назад возвращалась.

«Розпрощався стрілець» – «Там вдали, за рекой»

ЛЮБО, БРАТЦЫ, ЛЮБО!

Тональність ля мінор

Слова и музыка народные

Не спеша

1. Как на горный Те-рек вы-гна-ли ка-за-ки, вы-гна-ли ка-за-ки со-рок ты-сяч ло-ша-дей.
И по-крыл-ся бе-рег, и по-крыл-ся бе-рег сот-ня-ми по-ру-бан-ных, по-стре-лян-ных лю-дей.
Лю-бо, брат-цы, лю-бо, лю-бо брат-цы жить, с на-шим а-та-ма ном не при-хо-дит-ся ту-жить.

Як батько заграє, - ворог враз ридає;
То є іти до кого молодому козаку?!
Червоні ліворуч, білії праворуч,
А я піду до батька на гражданську війну.

*Любо, братці, любо, любо, братці, жить,
З нашим отаманом не приходиться тужить.*

Із валки лунко, лунко в береги
Вдарили одразу короткі батоги.
Батько нахилився, коня у кар'єр,
"Вісітки сволоту!", цівку плечем впер.

А першая куля, а першая куля
Порснула по мені та й спасли ремні.
А другая куля, а другая куля
Ранила коня, ще за світла дня.

*Любо, братці, любо, любо, братці, жить,
З нашим отаманом не приходиться тужить.*

А третья куля, а третья куля
Цілила мене, мого коня мене.
Як терпец урвався - то не налякать,
Тільки б дотягнуться, а на смерть начхать.

Как на грозный Терек
Выгнали казаки,
Выгнали казаки сорок тысяч лошадей.
И покрылось поле,
И покрылся берег
Сотнями порубленных, пострелянных людей.

Припев:

Любо, братцы, любо,
Любо, братцы, жить!
С нашим атаманом не приходится тужить!

Атаман наш знает,
Кого выбирает.
- Эскадрон по коням! - да оставили меня.
Им осталась воля,
Да казачья доля,
Мне досталась пыльная горячая земля.

А первая пуля,
А первая пуля,
А первая пуля в ногу ранила коня.
А вторая пуля,
А вторая пуля,
А вторая пуля в сердце ранила меня.

Жинка погорюет -
Выйдет за другого,
За мово товарища, забудет про меня.
Жалко только волюшки
Во широком полюшке,
Жалко сабли вострой да буланого коня.

«Як батько заграє» – «Любо, братцы, любо»

СМЕЛО МЫ В БОЙ ПОЙДЕМ ПЕСНЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

В темпе марша

Слу-шай, ра - бо - чий, вой - на на - ча - ла - ся! Бро -
- сая сво - е де - ло, в по - ход со - би - рай - ся.
Сме - ло мы в бой пой - дем за власть Со - ве - тов
и, как о - дин, у - мрем в борь - бе за э - то!

Чуеш, мій друже, славний юначе,

Як Україна стогне і плаче?

З півночі чорна постає хмара,
Рикає хижо московська навала.

Приспів:

Ми сміло в бій підем за Україну
І голови складемо за Землю Рідну.
Ми сміло в бій підем за Русь Святу
І як один проллєм кров молодю.

Ворог лукавий йде на Вкраїну
Щоб обернути Край Наш в руїну.
Лава до лави станьмо як криця
На герць кривавий з ворогом бицця

Приспів.

Сміло до бою брате рушаймо,
Землі Святої врагу не даймо.
Жереб щасливий за Край вмірати,
А не в кайданах вік звікувати

Приспів.

Слушай, рабочий -
Война началась.
Бросай своё дело,
В поход собирайся!

Смело мы в бой пойдём
За власть Советов,
И, как один, умрём
В борьбе за это!

(Два раза)

Рвутся снаряды,
Трещат пулемёты,
Но их не боятся
Красные роты.

Смело мы в бой пойдём
За власть Советов,
И, как один, умрём
В борьбе за это!

(Два раза)

Вот показались
Белые цепи -
С ними мы будем
Биться до смерти!

Смело мы в бой пойдём
За власть Советов,
И, как один, умрём
В борьбе за это!

...

Вечная память
Павшим героям!
Вечная слава
Тем, кто живёт!

«Чуеш, мій друже, славний Юначе» – «Смело мы в бой пойдём»

СВЯЩЕННАЯ ВОЙНА

Слова В. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА

Музыка А. В. АЛЕКСАНДРОВА

Маршово

Ось день війни на - род - но - і, ось ка - ри й пом - сти
 час, не - ма вже си - ли жод - но - і, щоб стрим - у - ва - ла нас
 Пов - стань, пов - стань, на - ро - де мій, бе - ри за збро - ю вми - ть, за
 У - кра - і - ну смерт - ний бій, свя - та вій - на го - рить

Умеренно скоро

1. Вста - вай, стра - на ог - ром - на - я, вста -
 - вай на смерт - ный бой с фа - шис - тской си - лой тем - ной, с тро -
 - скля - го - ю ор - дой. Пусть я - рость бла - го - род - ная вски -
 - пает, как вол - на. И - дет война на - род - ная, свя -
 - щен - ная война!

1. Ось день війни народної,
 ось кари й помсти час,
 нема вже сили жодної,
 щоб стримувала¹ нас.
 Приспів: Повстань, повстань, народе мій,
 бери за зброю² вмиць,
 за Україну смертний бій,
 свята війна горить.

2. Ми йдемо в бій з ворожими
 полками орд чужих,

¹ У Білевич: здержувала.

² У СпівГоляша: кидайсь до зброї

ми віримо, що зможемо
 звільнити край від них.

Приспів...

3. Не нам неволя й панщина
 і не для нас тюрма,³
 не хочемо Московщини,
 й німецького⁴ ярма!

Приспів...

³ У СпівГоляша: Для нас неволя й панщина / огидна мов тюрма.

⁴ У СпівГоляша: ні польського.

Вставай, страна огромная,
 Вставай на смертный бой
 С фашистской силой темною,
 С проклятою ордой.

Пусть ярость благородная
 Вскипает, как волна,
 Идет война народная
 Священная война.

Дадим отпор душителям
 Всех пламенных идей,
 Насильникам, грабителям,
 Мучителям людей.

Пусть ярость благородная
 Вскипает, как волна,
 Идет война народная
 Священная война.

Пусть ярость благородная
 Вскипает, как волна,
 Идет война народная
 Священная война.

Гнилой фашистской нечисти
 Загоним пулю в лоб,
 Отрепью человечества
 Сколотим крепкий гроб.

Пусть ярость благородная
 Вскипает, как волна,
 Идет война народная
 Священная война.

Пусть ярость благородная
 Вскипает, как волна,
 Идет война народная
 Священная война.

«Ось день війни народної» – «Вставай, страна огромная»

25 *p* 3

28 *cresc.* *fz* *f*

Red. * Red. * Red. * Red. *

Музична тема твору для фортепіано «Епічний фрагмент» оп. 20
М. Лисенка, 1870 р.

C e F C d F D G7 C e

F e F C D G7 C e G7 F e

e F F F d7 G7 C d E7

F F C |1. D7 G7 |2. G7 F G7 C C

Куплет гімну СРСР, муз. О. Александрова, 1943 р.

В МОЄМУ САДУ АЙСТРИ БІЛІ

Поволі, задумливо

В моєму саду айстри білі
 схилили голови в журбі...
 В моєму серці гаснуть сили:
 Чужою стала я тобі... (2)

В саду осіннім айстри білі
 Схилили голови в журбі...
 В моєму серці гаснуть сили:
 Чужою стала я тобі... (2)

Мені сімнадцятий минуло
 Весною, як сади цвіли,
 Я про кохання ще й не знала,
 Ми тихо з сестрами жили... (2)

Як я садила айстри білі,
 То ти поміг мені полить...
 З тих пір я мрію про кохання,
 З тих пір душа моя болить... (2)

Як ти проходив мимо двору,
 Я здивилась на твій стан,
 Стояла довго під вербою,
 Поки вечірній спав туман... (2)

Коли умру я від кохання,
 То поховайте серед трав,
 А ти, зірвавши айстру білу,
 Згадаєш, хто тебе кохав... (2)

ВОТ КТО-ТО С ГОРОЧКИ СПУСТИЛСЯ

Умеренно

Вот кто-то с горочки спустился,
 Наверно, милый мой идет.
 На нем защитна гимнастерка,
 Она с ума меня сведет.

На нем погоны золотые
 И яркий орден на груди.
 Зачем, зачем я повстречала
 Его на жизненном пути!

Зачем, когда проходит мимо,
 С улыбкой машет мне рукой,
 Зачем он в наш колхоз приехал,
 Зачем нарушил мой покой!

Его увижу – сердце сразу
 В моей волнуется груди.
 Зачем, зачем я повстречала
 Его на жизненном пути!

Вот кто-то с горочки спустился,
 Наверно, милый мой идет.
 На нем защитна гимнастерка,
 Она с ума меня сведет.

Вот кто-то с горочки спустился,
 Наверно, милый мой идет.
 На нем защитна гимнастерка,
 Она с ума меня сведет.

На нем погоны золотые
 И яркий орден на груди.
 Зачем, зачем я повстречала
 Его на жизненном пути!

Зачем, когда проходит мимо,
 С улыбкой машет мне рукой,
 Зачем он в наш колхоз приехал,
 Зачем нарушил мой покой!

Его увижу – сердце сразу
 В моей волнуется груди.
 Зачем, зачем я повстречала
 Его на жизненном пути!

Вот кто-то с горочки спустился,
 Наверно, милый мой идет.
 На нем защитна гимнастерка,
 Она с ума меня сведет.

Старовинний український романс XIX ст. «В саду осіннім айстри білі»

– «Вот кто-то с горочки спустился», 1958 р., Б. Терентьев

Час рікою пливе

Підзаголовок

Composer / arranger



<p>Час рікою пливе... Я побачив тебе На проході в міськiм огороді. І дивився, дивив, Довго очі трудив, Бо пізнати чомусь було годі. Та ж стать рівна, струнка, Та ж голівка мала, Очі сиві палкі, говірливі, Лиш уста мов не ті, Мов чужі, не твої, Маломовні, сумні, нещасливі. Ті дрібонькі уста, Що мов пташка пуста, Щастя повні були, все розмовні, Так упрямо мовчать, Наче кару терплять, Що були не досить правдомовні... На той вид тяжкий сум Обгортає мій ум, Похоронні нути в серцю чути, Невмолимий докір Вилітає в простір: "Як ти міг, як ти міг позабути?" Не забув тебе я, Хоть взивав забуття, Не було позабути спромоги, Лиш непривітний час З серця квіти обтряс І поніс їх на інші дороги...</p>	<p>Как-то ранней весной Пасла стадо овец Деревенская Катя-пастушка, И понравился ей Чернобровый Андрей, Чернобровый красавец-Андрюшка.</p> <p>«Давай Катя с тобой Переменим всю жизнь, Деревенскую на городскую, Разодену тебя В шелка, бархат, атлас, И куплю тебе шаль голубую».</p> <p>И поверила Катя Всем этим словам, Вот красавец-Андрей в город едет, Он Катюше сказал: Как найдёт он жильё, Так на тройке за нею приедет... І т. д.</p>
--	--

Романс Б. Лепкого «Час рікою пливе» –

Пісенька «Про пастушку Катю», сл. і муз. народні за збіркою 1950 р.

319. Не швидко Де б я не їхала, де б я не йшла

Музична партитура для пісні «Де б я не їхала, де б я не йшла». Вона складається з чотирьох рядків нотного запису. Під нотою вказано українські ліричні тексти. Темп позначено як «Не швидко».

Де б я не їхала, де б я не йшла,
Я тобі, мамо, подякувала.
"Дякую тобі, мамо, що будила мене рано,
Більш не будеш, не будеш!"

Де б я не їхала, де б я не йшла,
Я тобі, тату, одякувала.
"Дякую тобі, тату, що збудував мені хату,
Більш не будеш, не будеш!"

Де б я не їхала, де б я не йшла,
Чим би я брату подякувала?
"Дякую тобі, брате, що водив хлопців в хату,
Більш не будеш, не будеш!"

Де б я не їхала, де б я не йшла,
Чим би я сестрі подякувала?
"Дякую тобі, сестро, що навчила косу плести,
Більш не будеш, не будеш!"

Выйду на УЛИЦУ

Музична партитура для пісні «Выйду на Улицу». Вона складається з чотирьох рядків нотного запису. Під нотою вказано українські ліричні тексти. Темп позначено як «Задорно».

Выйду на улицу, солнца нема,
Девки молодые свели меня с ума.
Выйду на улицу, гляну на село,
Девки гуляют, и мне весело.
А-а девки гуляют, и мне весело.

Матушка родная, дай воды холодной,
Сердце мое аж кидает в жар.
Раньше гулял я в зеленом саду,
Думал на улицу век не пойду.

А теперь под вечер, аж пятки горят,
Ноженьки резвые в пляску хотят.
Выйду на улицу, к девкам пойду,
Голосом звонким я им подпою.
О-о голосом звонким я им подпою.

Матушка, слышишь, соловушка поет,
Это под горою пляска идет.
Девки голосистые звонко поют,
Мне, добру молодцу, спать не дают,
О-о мне, добру молодцу, спать не дают.

Девки голосистые звонко поют,
Мне, добру молодцу, спать не дают.
Девки голосистые звонко поют,
Мне, добру молодцу, спать не дают.

«Де б я не їхала, де б я не йшла» – «Выйду на улицу, гляну на село»

ОЙ, ЩО Ж ТО ЗА ШУМ

Moderato

Ой що ж то за шум у - чи - нив - ся, гей!
 що ко - мар тай на му - сі о - же - нив - ся.

Проводы
 Музыка народная
 Слова Э.Бедного

Vocals
 Как ро - дна - я ме - ня мать про - во - жа - ла, тут и вся мо - я ро - дня
 "Ах, ку - да ж ты, па - ре - нёк, ах ку - да ты? Не хо - дил бы ты, Ва - нёк,
 на - бе - жа - ла, тут и вся мо - я ро - дня на - бе - жала. "Ах,
 во сол - да - ты. Не хо - дил бы ты, Ва - нёк, во сол - да - ты."

Ой що ж то за шум
 Учинився,
 Що комарик та й на мусі
 Оженився!

Та взяв собі жінку
 Невеличку,
 Що не вміє шити-прясти
 Чоловічку.

Що не вміє шити-прясти,
 Ні варити,
 Що не вміє з комариком
 Добре жити.

Полетів же комар
 В чисте поле,
 В чистее поле,
 В зелену діброву.

Ой сів же комар
 На дубочку,
 Звісив свої ніженьки
 По листочку.

Де взялася
 Шура-бура,
 Вона ж того комарика
 З дуба здула.

Как родная меня мать провожала,
 Тут и вся моя родня набежала:
 Тут и вся моя родня набежала.

"Ах, куда ж ты, паренёк, ах куда ты?
 Не ходил бы ты, Ванёк, во солдаты.
 Не ходил бы ты, Ванёк, во солдаты.

В Красной Армии штыки, чай найдутся.
 Без тебя большевики обойдутся.
 Без тебя большевики обойдутся.

Поневоле ты идёшь, аль с охоты?
 Ваня, Ваня, пропадёшь ни за что ты.
 Ваня, Ваня, пропадёшь ни за что ты.

Мать, страдая по тебе, поседела.
 Эвон в поле и в избе сколько дела!
 Эвон в поле и в избе сколько дела!

Утеснений прежних нет и в помине.
 Лучше б ты женился, свет, на Арине.
 Лучше б ты женился, свет, на Арине.

«Ой, що ж то за шум учинився» – «Как родная меня мать провожала»

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Шевченко Н. В. Генезис ремейку в контексті культурологічної науки. *Культурологічний альманах: науковий журнал* 2023. №1. С. 225–231. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.30>
2. Шевченко Н. В. Ремейк казкових сюжетів як сучасний спосіб переосмислення морально-етичних цінностей та суспільних норм. *Культурологічний альманах: науковий журнал*. 2023. №3. С. 357–365. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.48>
3. Шевченко Н. В. Ремейк як провідний принцип рецептивної естетики. *Fine Art and Culture Studies: науковий журнал*. 2024. №1. С. 265–272. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-33>

Наукові праці, які додатково відображають результати дисертації

4. Шевченко Н. В. Ремейк у цифрову епоху. Трансформація людини і особистості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету*. 2024. Вип. 49. С. 445–450. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.895>
5. Rusakov S. S., Shevchenko N. V. Remake in the environment of new media. *Cultural and Artistic Practices: World and Ukrainian Context : scientific monograph*. Riga, Latvija : Baltija Publishing. 2023. P. 468–484. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-21>

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Шевченко Н. В. Ремейк як провідна стратегія рецепції в мережевій літературі. *Філософія та публічні комунікації: інформаційний простір сучасної культури* : міждисциплінарний круглий стіл, приурочений пам'яті української журналістки, публіцистки, громадської діячки, головного редактора газети «Освіта», члена Національної спілки журналістів України Коноваленко Ольги Степанівни (27 жовтня 2023 року, Київ).

7. Шевченко Н. В. Ремейк у кінематографі: актуальні тенденції початку XXI століття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : VII Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів (02 листопада 2023 року, Київ).

8. Шевченко Н. В. Повернення та пам'ять як складові феномену ремейку. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : V Міжнародна наукова конференція (15–16 листопада 2023 року, Київ).

9. Шевченко Н. В. Повернення та пам'ять – формотворчі аспекти ремейку як соціокультурного феномену. *Актуальний філософський дискурс: трансформаційні зміни в умовах війни* : науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії (16 листопада 2023 року, Київ).

10. Шевченко Н. В. Пост'югославські країни та Україна: досвід екзистенційного протистояння. *Interaction of the experience of post-Yugoslav and Ukrainian areas: cultural, linguistic, literary, artistic, historical, and journalistic aspects* : International Scientific Conference and Winter School (February 23–24, 2024. Ljubljana, Slovenia). DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-393-4-8>

11. Шевченко Н. В. Колективна пам'ять у пастці історичного ремейку. *Платон мені друг, але істина дорожча* : II Міжнародна молодіжна конференція : теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук (01 березня 2024 року, м. Чернівці).

12. Шевченко Н. В. Історичний ремейк як патерн трансгенераційної травми. *Topical issues of social science under martial law in Ukraine* : International Scientific Conference (March 27–28, 2024. Oradea, Romania).

13. Шевченко Н. В. Ремейк як креативний чинник культури сталого розвитку. *Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс* : Всеукраїнська Інтернет-конференція молодих учених, студентів, аспірантів (30 березня 2024 року, Київ).

14. Шевченко Н. В. Ремейк і природа творчого акту. *V Академічні читання пам'яті професора Г. І. Волинки: філософія, наука та освіта* : науково-практична конференція, присвячена пам'яті професора Г. І. Волинки та 75-річчю від Дня народження, а також приурочений до 190-річчю Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (01 травня 2024 року, Київ).

15. Шевченко Н. В. Захист та збереження нерухомих об'єктів культурної спадщини в реаліях російсько-української війни. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва – культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : IX Міжнародна науково-практична конференція (24–26 травня 2024 року, Світязь).

16. Шевченко Н. В. Ремейк в цифрову епоху. Трансформація людини і особистості. *Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір* : XX Міжнародна науково-практична конференція (21-22 листопада 2024 року, м. Рівне).