

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
ОБРАЗУ В. ШЕКСПІРА В СУЧАСНИХ КІНОБІОГРАФІЯХ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-а-з,
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури, перша – англійська
освітньої програми Мова і література
(англійська)

Микитченко Дар'я Миколаївна

Керівник: к.філол.н., доц. Васирина К.М.

Рецензент: к.пед.н., доц. Надточій Н.О.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035. 041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
МИКИТЧЕНКО ДАР'І МИКОЛАЇВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Особливості художньої
репрезентації образу В. Шекспіра в сучасних кінобіографіях»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Василина Катерина Миколаївна,
к.ф.н., доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 596-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) _____
28 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
теоретико-методологічні засади дослідження категорії інтертекстуальності,
біографічного письма; фільми «Закоханий Шекспір» (1998), «Втрата
сорому» (2005) і «Вілл» (2017)

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) проаналізувати та систематизувати засади теоретичного осмислення феномену
інтермедіальності, вироблені у межах сучасної компаративістики; 2) дослідити
характер оприявлення інтермедіальності в процесі діалогу літератури з різними
видами мистецтва; 3) визначити особливості біографічного письма як такого та
встановити специфіку власне кінематографічної біографії; 4) розкрити
інтермедіальну природу осмислення образу В. Шекспіра у біографічній стрічці
"Закоханий Шекспір" у порівнянні з кінобіографіями "Втрата сорому" і
"Вілл".

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	22.05.2019	22.05.2019
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	15.06.2019	15.06.2019
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	05.09.2019	05.09.2019
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	15.10.2019	15.10.2019

6. Дата видачі завдання 22.05.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3.	Написання вступу	червень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	жовтень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	жовтень 2019	виконано
9.	Захист	жовтень 2019	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Студент _____
(підпис)

Д. М. Микитченко
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту) _____
(підпис)

К. М. Василина
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____
(підпис)

М. В. Залужна
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 62 стор., 83 джерела.

Об'єкт дослідження: специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій біографічного письма у сучасному кінематографі.

Мета роботи: визначення основних форм та механізмів структурування образу Вільяма Шекспіра в інтермедіальному просторі.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтермедіальності (І. Лімборський, Ю. Лотман, А. Нюнніг та В. Нюнніг, А. Понасенко, М. Ямпольський та ін.) та алгоритм дослідження біографічного письма (І. Савенко, П. Франсен, Т. Черкашина).

Отримані результати: Серед провідних ознак розглянутих стрічок – художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опора на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимислу та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді тощо. Усе це дозволяє віднести ці кінобіографії саме до метажанру кінематографічної біографії письменника.

Стратегії формування образу Вільяма Шекспіра, були розглянуті на трьох основних рівнях: 1) структурна організація і особливості паратексту; 2) хронотоп і специфіка відтворення історичного контексту; 3) характер переосмислення образів персонажів. У композиційній структурі даних біографічних текстів поєднуються різні елементи й засоби: документ, реконструкція, складна взаємодія хронотопів, паралельний монтажний метод поєднання епізодів тощо. Образ Шекспіра формується низкою засобів: це характеристика через вчинки і мовлення інших дійових осіб, деталь, мовна гра тощо.

Ключові слова: *компаративістика, біографія, біографічне письмо, літературна біографія, кінематографічна біографія, сценарій, паратекст*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ БІОГРАФІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОМПАРАТИВІСТИКИ	6
1.1 Компаративістика як літературознавча дисципліна	6
1.2 Поняття інтермедіальності у термінологічній сітці компаративістики.....	12
1.3 Літературна біографія і кінобіографія в контексті сучасного літературознавства	18
1.4 Художні особливості біографічного письма і його інтермедіальний потенціал.....	22
РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗУ В. ШЕКСПІРА.....	31
2.1 Засади літературознавчого аналізу кінобіографій В. Шекспіра	31
2.2 Структурні й паратекстуальні особливості	37
2.3 Специфіка хронотопу	45
2.4 Особливості переосмислення канонічного образу драматурга	51
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Таємниця генія Вільяма Шекспіра – це потужний магніт, який не перестає приваблювати нові покоління шанувальників. Видатний вчений-шекспірознавець Гарі Тейлор метафорично представляє унікальну природу драматичного таланту Шекспіра як «чорну діру»: «Світло, інсайт, інтелект, матерія – все це постійно переливається в нього, в той час як критики втягуються у всеохоплюючий вир його репутації; вони додають власну вагу до його зростаючої маси» [Taylor 1990, с. 410]. У сучасному інтелектуальному просторі творчість Шекспіра настільки впливова, що вона стала підсилювачем культурних імпульсів, який можуть використовувати інші митці для кращого розуміння специфіки культурного контексту. Як пише М. Хант, «коли ми шукаємо Шекспіра, ми також полюємо на самих себе, постійно займаючись внутрішнім пошуком того, ким ми є як особистості» [Hunt 2007, р. 100]. Інтермедіальні культурні продукти, зокрема кінематографічні біографії, що входять до Шекспірівського дискурсу, дозволяють вченим всебічно й глибоко дослідити цю унікальну метатекстуальну здатність Шекспіра бути дзеркалом для сучасної цивілізації.

Вивчення феномену інтермедіальності крізь призму літературної компаративістики постає напрочуд перспективним та актуальним напрямом аналізу літературного твору як синергетичної художньої цілісності не тільки на тлі вихідного історико-культурного контексту, але у рецептивному культурному просторі. Поняття інтермедіальності уможлиблює комплексне дослідження різних креативних аспектів генези й рецепції тексту з нової точки зору, що відрізняється більш високим рівнем системності.

На сьогодні накопичено певний досвід дослідження теоретичних аспектів феномену інтермедіальності в рамках літературної компаративістики, основи якої заклали такі видатні вчені, як О. Діма [Діма 1977], Т. Денисова [Денисова 2005а, Денисова 2005б], Д. Дюришин [Дюришин 1979], О. Веселовський

[Веселовский 1989], В.М. Жирмунський [Жирмунский 1979], Д. Наливайко [Наливайко 1986, 1988, 2002, 2003, 2006, 2009]. Різні аспекти явища інтермедіальності розглядали Л. Бербенець [Бербенець 2009], І. Борисова [Борисова 2004], У. Вайсштайн [Вайсштайн 2009], А. Гір [Гир 1999], Л. Кондратюк [Кондратюк 2009], І. Лімборський [Лімборський 2011], Ю. Лотман [Лотман 2000], Д. Міллер [Miller 1991], Я. Мукаржовський [Мукаржовский 1994], А. Нюнніг та В. Нюнніг [Nünning 2007], А. Понасенко [Понасенко 2012], К. Рей [Ray 2002], А. Синяя [Синяя 2008], Н. Тишуніна [Тишунина 2000], П. Тороп [Тороп 1995], М. Ямпольський [Ямпольский 1993] та ін.

Таким чином, варто відзначити, що вчені-компаративісти приділили доволі багато уваги вивченню феномену взаємодії різних видів мистецтва. Втім, на сьогодні усе ще бракує досліджень, які б демонстрували системність в плані розгляду різних взаємопов'язаних аспектів інтермедіальності, які могли б бути проаналізовані на прикладі інтермедіального осмислення творчості письменників різних епох. На окрему увагу заслуговують цікаві інтермедіальні продукти, що утворюються на перетині літератури і кінематографу. Так, приміром, особливо перспективним бачиться дослідження інтермедіальних ресурсів біографії В. Шекспіра, адже саме цей англійський драматург є одним з тих авторів, до яких звертаються у пошуках витоків музичності, живописності, пластичності сучасної літератури. Це обумовлює **актуальність** роботи, яка тісно пов'язана з нагальною потребою апробації новітнього теоретичного підходу на конкретному історико-літературному матеріалі.

Отже, **об'єктом** дослідження в даній роботі має стати специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій осмислення біографічного нарративу у сучасному кінематографі.

Предметом безпосереднього літературознавчого аналізу обрано сценарій фільму «Закоханий Шекспір» (1998), який розглядається у порівнянні з кінобіографіями «Втрата сорому» (2005) і «Вілл» (2017).

Основна **мета** даної роботи полягає у визначенні специфіки конструювання образу Вільяма Шекспіра в інтермедіальному просторі кінематографічної біографії.

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких **завдань**:

- систематизувати і узагальнити досвід теоретичного осмислення феномену інтермедіальності, накопичений літературною компаративістикою;
- вивчити особливості реалізації інтермедіального потенціалу твору в процесі діалогу літератури з різними видами мистецтва;
- проаналізувати специфіку біографічного наративу в цілому та кінематографічної біографії зокрема;
- визначити основні стратегії інтермедіальної інтерпретації образу В. Шекспіра у біографічній стрічці «Закоханий Шекспір» у порівнянні з кінобіографіями «Втрата сорому» і «Вілл» на трьох рівнях – структури, хронотопу і системи образів.

Мета і завдання роботи обумовили вибір **методів дослідження**. До них належать типологічний, історико-літературний, порівняльно-історичний, а також стратегії «прискіпливого читання» ("close reading") і алгоритм аналізу інтермедіальних ресурсів літературного твору (А. Нюннінг, В. Нюннінг).

Наукову новизну становить комплексне дослідження біографічної реконструкції постаті В. Шекспіра з точки зору саме феномену інтермедіальності.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали роботи можуть бути використані при подальшому вивченні інтермедіальних ресурсів літератури, а також при розробці лекційних курсів, спецкурсів, підготовці відповідної навчально-методичної літератури.

Логіка дослідження зумовила **структуру** магістерської роботи. Вона складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, що нараховує 83 позиції. Загальний обсяг роботи становить 62 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ БІОГРАФІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОМПАРАТИВІСТИКИ

1.1 Компаративістика як літературознавча дисципліна

У сучасному культурному контексті усе більш цікавих форм набувають процеси культурної гібридизації, серед ключових механізмів якої чільне місце посідає саме інтермедіальний переклад. Результатом цих творчих експериментів часто стають цікаві, багаторівневі інтелектуально-мистецькі конструкти, які відображають потяг сучасної культури до синергетичної еkleктики і метатекстуальності. Дослідження таких складних і інтригуючих за своєю природою феноменів постає завданням-викликом для гуманітаристики. Науковою дисципліною, що здатна дати адекватну відповідь на цей виклик є саме літературна компаративістика.

Компаративістика, філологічна дисципліна, що почала найбільш активно розвиватись у другій половині ХХ століття, займається вивченням конкретних генетико-контактних зв'язків і типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей. Генетично літературна компаративістика споріднена з мовознавчою та перекладознавчою компаративістикою. Мовознавча компаративістика цікавиться зіставленням різних мов, їхньої структури, семантики, історії розвитку тощо. Найвідомішими представниками є В. Гак [Гак 1972], Т. Гамкрелідзе [Гамкрелідзе 1984], С. Старостін [Старостин 1989] та Р. Цейтлін [Цейтлин 1996]. Протягом останніх десятиліть все більшої популярності набуває перекладознавча компаративістика, пріоритетною сферою інтересу якої постають художні тексти та їхні переклади іншими мовами. Найвідомішими українськими фахівцями в цій галузі є Р.

Зорівчак [Зорівчак 1985], З. Лановик [Лановик 2006], Л. Коломієць [Коломієць 2002].

Теоретичну базу літературної компаративістики складають роботи Д. Дамроша [Damrosch 2009], О. Діма [Дима 1977], Т. Н. Денисової [Денисова 2005а, Денисова 2005b], Д. Дюришина [Дюришин 1985], О. М. Веселовського [Веселовский 1989], В. М. Жирмунського [Жирмунский 1979], С. Т. де Зепетнека [Zeretnek 2003], Д. С. Наливайка [Наливайко 1986, 1988, 2002, 2003, 2006, 2009], Г. Сосі [Saussy 2006], П. Сталькнехта [Stallknecht 1961] тощо. Ці вчені визначили предмет і методи компаративістики, виділили галузі її функціонування, розробили базисний термінологічний інструментарій та основні алгоритми аналізу сюжетно-образного матеріалу.

Як галузь науки про літературу, порівняльне літературознавство складається в другій половині ХІХ ст., проте, його багатовікова передісторія сягає класичної пори античності (V–IV ст. до н. е.) [Наливайко 2009, с. 5]. Отже, попри те, що компаративістика як галузь літературознавства є відносно молодого, вивчення сюжетно-образних структур, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігались та активно функціонували у культурному континуумі епохи-реципієнта, має довгу історію.

Окремі елементи компаративного аналізу зустрічаються ще у межах "пасивної" (донаукової) стадії розвитку дисципліни. Так, ще у ХVІІ ст. помітним явищем стало вивчення іспано-французьких літературних зв'язків через інтерес до циклу творів про Сіда (іспанський сюжет ХІІ ст., до якого звертались, зокрема, Хуан де ла Куева, Лопе де Вега, Гільєн де Кастро, П'єр Корнель та ін.) [Гурдуз 2005а, с. 115]. У Ранній Новий час процес формування літературної компаративістики інтенсифікується і, наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст., набирає необхідної критичної маси, відбуваються глибокі зрушення у порівняльному підході до літератури й визначається настанова на вироблення її наукової парадигми [Наливайко 2009, с. 5]. А отже, саме на цей час припадає поступовий перехід від пасивної, донаукової стадії розвитку компаративістики до активної, наукової стадії.

Наявністю сприятливої атмосфери для діалогу культур та, зокрема, літератур відзначилось ХІХ століття, для якого характерним був інтенсивний політичний, суспільний та культурний розвиток. Й. Гердер розвинув концепт літератури як органічного породження національно-історичного ґрунту, формується умовами, традиціями, особливостями життєстрою і культури етносу. Тим самим учений піддав рішучому запереченню домінуюче в естетиці й теорії літератури попередніх епох парадигматичне розуміння класичних принципів і форм як універсальних і незмінних норм для всіх епох і народів. В цей же час Й.В. Гете вводить до наукового обігу поняття "світової літератури", а брати В. і Я. Грімм обґрунтовують міфологічну теорію походження поезії [Наливайко 2009, с. 5]. Таким чином, правомірно відзначити, що саме ХІХ століття заклало фундаментальні підвалини розгляду літератури як динамічної системи.

Також для цього періоду характерною є посилена увага до оригінальної творчості різних народів, пов'язана з швидким розвитком етнографії. Ці тенденції сприяли виявлення певного фонду світових, загальнолюдських тем, образів, сюжетів. На цьому етапі літературознавство починає зосереджуватись на вивченні процесу формування традиційного сюжетно-образного матеріалу, його руху у часі та виявленні безпосередньо або опосередковано в літературі різних народів та епох [Гурдуз 2005а, с. 115].

В ХІХ ст. головним чином у Франції та Німеччині, розгортається формування наукової компаративістики на рівнях експериментально-практичному і науково-теоретичному. Перший із рівнів названого процесу активніше протікав у французькій науці, а другий – у німецькій. Так, у 1816 р. Ф. Ноель артикулює у Сорбонні «Курс літературної компаративістики», у вжиток входить сам термін «літературна компаративістика» (*littérature comparée*), поступово визначаючись у своїй семантиці. В першій половині ХІХ ст. у кількох французьких університетах з'являються кафедри іноземної літератури, деякі із них набирають компаративістичної векторності

[Наливайко 2009, с. 6]. Тож, на цьому етапі розпочинається процес інституалізації компаративістики як літературознавчої дисципліни.

У першій половині XIX ст. активно вивчаються "мандрівні сюжети". Першим дослідником у цій сфері став Д. Денлоп. Пізніше німецький сходознавець Т. Бенфей створює та обґрунтовує теорію наслідування [Гурдуз 2005а, с. 115]. Т. Бенфей та його послідовники переносять проблему мандрівних сюжетів з доісторичних часів на історичний ґрунт міграції творів з краю в край, зі століття в століття, таким чином, поширюючи теорію мандрівних сюжетів на всю сферу історії літератури [Папуша 2002, с. 10].

В літературознавстві інших країн Європи й в США формування наукової компаративістики відбувається більш сповільнено й припадає воно в основному на кінець XIX – початок XX ст. Так, зокрема, в англійському літературознавстві цей процес набирає інтенсивності й визначається на межі зазначених століть, коли з'являються праці, знакові для наукової компаративістики цієї країни, як-то «Порівняльне літературознавство» Х.М. Поснета (1886), «Слабкість літературної компаративістики» Г.Г. Сміта (1901) й «Майбутнє літературної компаративістики» Г.В. Рауза (1913). До межі XIX–XX ст. відноситься започаткування американської наукової компаративістики, яка формується під впливом французької і німецької компаративістики [Наливайко 2009, с. 7].

В останній третині XIX – на початку XX ст. активно розвивається російська компаративістика, де з'явилася видатна постать О.М. Веселовського, котрий, безперечно, був одним із найзначніших тогочасних вчених-компаративістів у європейському масштабі. До межі XIX–XX ст. відноситься й поява української наукової компаративістики, фундаторами якої виступили М. Драгоманов та І. Франко [Наливайко 2009, с. 7]. М. Драгоманов у своїх фольклорних студіях підтримав теорію «мандрівних сюжетів». Вивченням мігруючих сюжетів та їхніми проявами в українському фольклорі й літературі цікавився І. Франко.

Дослідження функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу взагалі було характерним для так званого «класичного» періоду розвитку української компаративістики (остання третина XIX – початок XX ст.) [Гурдуз 2005b, с. 93]. Як пише Д. Наливайко, в Україні компаративістичні дослідження проводились у нормальному обсязі та на високому рівні лише до 30-х рр. XX ст. [Наливайко 2002, с. 25]. На початку 30-х розпочався тиск на цю галузь вітчизняного літературознавства, який продовжувався аж до останньої третини XX ст. [Гурдуз 2005b, с. 94-95].

Новий етап історії літературної компаративістики в нашій країні починається у 80-х та 90-х рр. XX ст. Цей період характеризується поглибленням культурних та літературних взаємин України з іншими країнами світу [Гурдуз 2005b, с. 97]. Переважна більшість компаративних досліджень містить аналіз українсько-європейського матеріалу. В одних дослідників вибір спричинений інтересами й уподобаннями, а в інших – чітко вираженими європоцентристськими поглядами [Грицик 1998, с. 8]. Проте, поступово фокус української компаративістики розширюється і починає охоплювати більш широкий спектр літературних творів, що різняться за своїм походженням, жанром, стилістикою тощо.

Отже, в цей період внаслідок різкого повороту від спільного вивчення історії багатьох літератур до спеціального вивчення окремих національних літератур порівняльно-історичне літературознавство поступово трансформувалося у літературознавчу компаративістику, перенісши основну увагу з побудови паралелей літературного розвитку на виявлення та з'ясування специфіки міжлітературних взаємин: контактів, запозичень, впливів, взаємовпливів, взаємозапозичень [Папуша 2002, с. 12].

Розглянувши ключові тенденції розвитку світової літературної компаративістики, Д.С. Наливайко виділив основні етапи її становлення і функціонування. Ці три фундаментальні етапи ознаменовані домінуванням трьох відмінних методологічних парадигм. Перший із них припадає на другу половину XIX – першу третину XX ст. й характеризується домінуванням

генетико-контактологічних методологій та методик в порівняльних літературних дослідженнях. У середині ХХ ст. цей напрямок літературної компаративістики входить у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка в центр уваги ставить вивчення типологічних відповідностей і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Домінування цього напрямку триває до 80-х рр. ХХ ст., коли розпочинається третій, сучасний етап літературної компаративістики, означений відсутністю домінуючої теоретико-методологічної парадигми, методологічним плюралізмом, корелятивним добі постмодерну [Наливайко 2009, с. 9].

Таким чином, наприкінці ХХ ст. компаративістика входить у новий етап розвитку, який означився появою нового розуміння її об'єкта і новими методами його дослідження. Відбувається «подвоєне розширення» об'єкту дослідження: вивчення міжлітературних відносин доповнюється вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності [Наливайко 2009, с. 15]. Починають активно досліджуватись проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й живопису, літератури і музики, літератури і театру та кіно [Наливайко 2003, с. 9]. Серед іншого, це є одна з істотних форм інтегрування літературознавства в культурологію [Наливайко 2009, с. 15]. В такому контексті дослідження закономірностей функціонування інтермедіального діалогу у різні культурно-історичні періоди стає одним з провідних завдань сучасної літературної компаративістики.

1.2 Поняття інтермедіальності у термінологічній сітці компаративістики

Наприкінці ХХ століття функціонування інтермедіального діалогу у різні культурно-історичні періоди стало пріоритетним дослідницьким напрямом літературної компаративістики. Як констатує Д. Х. Міллер, в 1979 році після публікації роботи Поля де Мана «Алегорії читання» відбулася відчутна зміна фокусу у вивченні художніх текстів від «внутрішніх» до «зовнішніх» стосунків літератури, її «розташування» у психологічному історичному або соціологічному контексті із подальшим все відчутнішим зміщенням поля дослідження у культурологічний дискурс [Miller 1991, с. 102]. Отже, в цей час компаративістика суттєво розширює термінологічні межі поняття література, а отже, у фокус її аналітичної уваги потрапляє усе більше цікавих культурних феноменів, які не вписувались у більш жорсткі рамки порівняльного літературознавства.

Наочним прикладом практичного застосування в університетській освіті засадничих для сучасної компаративістики принципів багатовекторності та гетерогенності може слугувати перелік курсів, що зараз пропонує найстаріша в Америці кафедра літературної компаративістики Колумбійського університету [CUOF]: окрім традиційних напрямків дослідження (міф та епіка; порівняння літератур доби Середньовіччя; європейський модернізм; модернізм та постмодернізм тощо), тут представлено цілу низку курсів із очевидним домінуванням культурологічного дискурсу (приміром, література, культура та інтелектуальна історія ХVІІІ ст.; література та філософія; джазова культура – музика, література, живопис, кіно, фотографія, театр та танець; поп-культура; культурна пам'ять; фільм та література) або навіть майже повним виключенням філологічного компоненту (наприклад, медіа дослідження; візуальна культура; урбаністична та архітектурна історія; теорії гендеру та сексуальності; історія сексуальності).

Отже, можна побачити, що рух розвитку компаративістики свідчить про динамічні процеси всередині самої науки, про її живу реакцію на суспільне життя, на проблеми особистості у її зв'язках зі світом, в чому власне і полягає одне із головних завдань гуманітарного знання в добу гетерогенності [Дубініна 2009, с. 164]. Саме сучасна компаративістика є однією з тих демократичних гуманітарних дисциплін, що найбільш швидко та адекватно відреагували на виклики доби «інтермедіального зсуву».

Швидке зростання популярності нових аудіовізуальних та цифрових медіа спричинило нагальну потребу розширення поняттєвого обсягу категорії «Література», а також виникнення міждисциплінарних аналітичних векторів компаративного дослідження. Медіа-орієнтована інтерпретація розглядає літературу в контексті розвитку засобів аудіовізуальної інформації (журналів, газет, радіо, телебачення). Цей підхід досліджує такі проблеми, як: тематизація засобів аудіовізуальної інформації; відносини між засобами аудіовізуальної інформації у літературних текстах; вплив технологічних інновацій та появи засобів аудіовізуальної інформації, таких як фотографії, радіо, кіно і телебачення, на літературу [Nünning 2007, с. 132].

Вчені-компаративісти виділяють декілька цікавих тенденції взаємодії літератури та інших культурних феноменів в сучасному інтелектуально-духовному просторі. Однією з найбільш впливових є «літературизація перегляду кінострічок»: сьогодні глядач може «читати» фільм як книгу, «гортаючи» епізоди або маркуючи їх для повторного перегляду, повторюючи певні фрагменти або змінюючи їх послідовність. Іншою важливою тенденцією є «діджиталізація» культурного простору, активне розгортання культурного дискурсу в Інтернет-середовищі, в якому розвиваються нові форми інтерактивного «культурного виробництва», докорінно змінюються відносини між автором тексту і читачем, ставиться під сумнів концепція авторства [Nünning 2007, с. 132]. Медіа-орієнтовані інтерпретації літератури засновані на припущенні, що зміст повідомлення буде певною мірою залежати від характеру конкретних аудіо-візуальних засобів, використаних для того, щоб

передати його [Nünning 2007, с. 134]. Таким чином, новітні компаративні підходи дозволяють розглядати текст у широкому розумінні як семіотичну систему, яка вивчається з урахуванням безпосереднього культурного контексту та усього багатства міжсеміотичних зв'язків.

Зближення різних форм конвергенції різних аудіо-візуальних культурних феноменів, зокрема, літератури, театру і кіно, виражається в різних формах гібридизації в сучасній культурі. Однією з тенденцій, що репрезентують гібридність в літературі і мистецтві, є інтермедіальність – термін, запроваджений австрійським літературознавцем Оге Ганзен-Леве. У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва [Понасенко 2012]. Н. Тишуніна надає більш широке визначення: «У ширшому смислі – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури)» [Тишуніна 2000, с. 16-17]. За П. Торопом, термін «інтермедіальність» вказує на те, що переклад чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті відбувається між мономедіальністю (літератури, живопису, німого кіно тощо) та мультимедіальністю (театру, фільмів тощо) [Тороп 1995, с. 125]. В даному дослідженні інтермедіальність буде розумітись у відповідності із концепцією А. Нюннінга як взаємодія форм мистецтва, літератури та інших аудіо-візуальних засобів [Nünning 2007, с. 136].

Пов'язаним з інтермедіальністю поняттям є термін «інтермедіальний» потенціал, який означає тяжіння до «перекладу» тексту-оригіналу на «мову» іншого виду мистецтва [Бербенець 2009, с. 21]. Інтермедіальність літературної мови – «це змістова й образна взаємодія різних видів мистецтва у тексті художнього твору» [Синяя 2008, с. 3].

При дослідженні інтермедіальності вчених цікавлять два основні аспекти: 1) тематизація і репрезентація музики, живопису, фотографії і кіно в літературі; 2) адаптація літературного твору в просторі різних видів мистецтва [Nünning 2007, с. 136].

Як відзначає І. Лімборський, під терміном «інтермедіальність», зазвичай розуміють: а) особливий спосіб організації тексту, в якому різні види мистецтв взаємодіють одне з одним; б) методологію аналізу, яка дозволяє вивчати способи кореляції між різнорідними художніми (мистецькими) дискурсами, виявляти точки «перетину» смислових і образних інтенцій творів живопису, музики і літератури; описувати «канали зв'язків» у творах з «поліхудожньою» структурою. На відміну від традиційного погляду на взаємозв'язок мистецтв як на їхній «синтез» або «синестезію», інтермедіальні дослідження базуються на постструктуралістській і постмодерністській методології. Якщо структуралізм дослідив механізми культури як взаємодію різних текстів, в основі яких система дискретних символів, то постструктуралізм абсолютизував тезу про всеохоплюючу пантекстуальність культури (світ як текст у Дерріди, світ як бібліотека в У. Еко). Важливого значення набуває принцип евристичної кореляції з інтертекстуальністю як «транспозицією» однієї системи знаків в іншу (як у Ю.Крістєвої і Р.Барта) [Лімборський 2011, с. 26].

Інтертекстуальність дозволяє не тільки «привнести історію в структуру тексту» [Ямпольський 1993, с. 11], оскільки реципієнт змушений ідентифікувати текст у своїй культурній пам'яті, а й побачити такі образні структури, що містять інформацію про «присутність» одного виду мистецтва в іншому.

В інтермедіальності важливі як форми комунікації, так і її «канали», а сама комунікація, що покладена в основу кожного з мистецтв, ідентифікується як «медіа», які циркулюють у сфері культури. При цьому основоположною залишається компаративна теза про те, що засоби виразності мистецтва слова та інших мистецтв порівнювані між собою як на рівні естетичних, художніх принципів, так і в плані більш загальному, як, приміром, принцип співвіднесеності художнього змісту, що покладений в основу живопису, музики та літератури [Лімборський 2011, с. 27].

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася у річищі компаративістики у 50 – 60-х роках ХХ ст. і постала на спільній для структуралізму і постструктуралізму концептуальній основі – ототожненні законів побудови тексту і культури. Важливу роль тут відіграли ідеї О. Вальцеля про «взаємне висвітлювання мистецтв» (*die wechselseitige Erhellung der Künste*), а згодом і праці У. Вайсштайна, який закликав до зваженого і поміркованого використання міждисциплінарних підходів при порівняльному вивченні різних видів мистецтв або, за його термінологією, «інтермедійності» [Вайсштайн 2009, с. 385]. Виключну роль науковець відводив літературі, яка, як він вважав, має бути початковою точкою при розбудові всіх наукових теорій порівняння мистецтв.

Не можна в цьому контексті не згадати і праці О. Лосєва, який висловив думку про недоцільність поділу мистецтв у залежності від матеріалу, яким послуговується митець. На переконання російського дослідника, твори різних мистецтв здатні викликати одне й те саме враження. Мистецтво, як гадав О. Лосєв, слід поділяти за принципом «оформленості» – чистий художній досвід (музика, лірика) і образний, структурований (література, живопис) [Лосєв 1991, с. 320].

Інтерес представляє і думка про "поліглотизм" будь-якої культури і будь-якого твору Ю. Лотмана, який вважав, що кожний твір мистецтва зашифрований багатьма кодами різних мистецтв. А також вельми цікавою є висунута ним концепція «семіосфери», згідно з якою будь-яка мова, у тому числі і мова різних мистецтв, занурена у певний семіотичний простір, який і дозволяє реалізуватися такій «мові». При цьому спостерігаються моменти асинхронності у функціонуванні окремих мов: «Треба враховувати те, що різні мови мають різні періоди обертання: мода в одязі змінюється зі швидкістю, яку неможливо порівняти з періодом зміни етапів літературної мови, а романтизм у танцях не є синхронним романтизму в літературі» [Лотман 2000, с. 242].

Не можна тут обминути увагою і концепцію Я. Мукаржовського, який, наголошуючи на значенні «автономного знаку» у кожному з мистецтв, розрізняв їх за "функцією комунікативного або сполучного знаку" [Мукаржовский 1994, с. 194]. Комунікація – при всій специфіці її проявів у мистецтвах – виступає у ролі об'єднувального чинника. На думку цього дослідника, поетичний твір функціонує не лише як художній твір, але водночас і як «слово», що виявляє стан душі, думку, почуття, тощо. Тут комунікативний аспект виявляється найбільш рельєфно і послідовно, як і в живописі і скульптурі. В деяких мистецтвах комунікація виявляється слабкою (танець) або взагалі невидимою (музика, архітектура), проте, комунікативний знак у них так само присутній. Наприклад, генетичну близькість можна спостерігати між мелодією й лінгвістичною інтонацією, комунікативна сутність якої є цілком очевидною.

Всі ці підходи більшою чи меншою мірою співвідносяться з літературознавчою компаративістикою, з її теоретичними парадигмами і стратегіями. Деякі художні явища виявляються в цьому контексті показовими. Так, наприклад, імпресіонізм, який загострив зображувальний момент в різних мистецтвах, причому не тільки в літературі (музику Дебюссі вже сучасники називали «пейзажами, що рухаються»), вирізняється тут низкою характеристик, які стосуються і шляхів «перекодування» мови різних мистецтв, і їхніх типологічних характеристик [Лімборський 2011, с. 29].

Водночас тут залишається простір для дослідження таких важливих аспектів поетики в контексті проблем інтермедіальності мистецтв, як цитація (використання в літературі тем і образів живопису) і кореляція (зіставлення засобів і методів творення художніх образів в літературі, живописі і музиці). Ці аспекти виглядають надзвичайно перспективними в контексті нової ситуації літературознавчої компаративістики, яка неухильно виявляє тенденцію до аналізу глобального проекту «імпортування» культур на всіх рівнях художнього мислення включно з відповідними засобами і формами художньої виразності в різних видах мистецтв [Лімборський 2011, с. 29].

У цілому ж, необхідно відзначити, що інтермедіальний підхід є актуальним для дослідження не тільки модерних і постмодерних текстів, але і текстів класичних, канонічних. В цьому випадку саме розгляд специфіки перекладу мови інших мистецтв (зокрема, кінематографу, живопису, скульптури, музики тощо) мовою літератури сприятиме більш повному висвітленню поетикальних особливостей аналізованого твору.

1.3 Літературна біографія і кінобіографія в контексті сучасного літературознавства

Біографічне письмо є важливою частиною західного культурного контексту взагалі і літературного процесу зокрема, адже цей тип наративу втілює у собі потяг до ретроспективного переосмислення особистості, іманентний індивідуалізм та антропоцентризм Європейської цивілізації. Сучасна популярність біографічних творів пов'язана із релевантністю жанру потребам різних типів читачів: від пересічного реципієнта до професійного письменника. Привабливість біографічних творів обумовлена також специфічним поєднанням у їхніх межах фікційності і документальності, які відкривають широкі можливості як для пізнавальної діяльності читача, так і для додумування, гри уяви. Ця унікальна дуальна природа біографічного письма зацікавила дослідників-літературознавців другої половини ХХ століття і до сьогодні залишається актуальним предметом вивчення.

Останні десятиліття позначені сплеском надзвичайного інтересу до біографії в широкому розумінні: і як до літературного жанру, і як до наукової методології в різних галузях гуманітарного знання, і як до метажанрового інтермедіального феномену. Про це свідчить значна кількість біографічної (в тому числі автобіографічної) літератури, опублікованої останнім часом як в Україні, так і за кордоном. Значною популярністю користуються теле- та

радіопроеми, документальні і художні фільми, присвячені життєвому шляху видатних людей. Крім того, зросла кількість наукових робіт в різних сферах знання (філософія, соціологія, психологія та ін.), які в якості методології обирають біографічно орієнтоване дослідження [Смельянова 2011, с. 17]. Тож, правомірно говорити про неабиякий інтерес до біографізму як такого як серед дослідників, так і серед реципієнтів.

Крім того, вчені відмічають суттєві зміни у культурному статусі та обсязі креативних можливостей цього типу наративу. Докорінні трансформації, які відбулися у науці в ХХ–ХХІ ст., дозволили побачити в біографізмі виключно перспективні евристичні можливості. Тим не менш, стратегії та методологія філософського аналізу біографії й дотепер знаходяться в стадії становлення. Як відзначає український філософ О. Валевський, «біографія (біографічна традиція, біографічне письмо) потребує автентичної теоретичної доктрини та методологічної бази, перш за все, для того, щоб відповідним чином осмислити свої перспективи у сучасній гуманітаристиці» [Валевский 1993]. Формування такої системної теоретичної бази можливе лише за умови наявності значної кількості історико-літературних розвідок, які дозволять теоретичне осмислення природи біографічного наративу на конкретному матеріалі.

Сучасна біографія є напрочуд динамічним метажанром, який використовує готові жанрові форми роману, збагачуючи їх родо-жанрове наповнення. На основі таких «метаморфоз» утворюються його численні жанрові модифікації та різновиди [Савенко 2007, с. 15]. До таких жанрових модифікацій слід віднести і кінобіографію, адже вона базується на біографічному кіносценарії. Саме тому правомірним буде розглядати кінобіографії, спираючись в першу чергу на дослідження стратегії біографічного письма, реалізованих у сценарії.

За свідченням О. К. Ковальнової, основними причинами популярності біографії серед авторів-постмодерністів є продуктивна напруга між теоретичними положеннями пост-сучасності та шкалою цінностей

традиційної біографістики (емпіризм, віра в індивідуалізм та гуманізм, у прогресивний поступ історії, важливість хронології, установка на «правду», а також сприйняття жанру у парадигмі масової культури [Ковальова 2008, с. 3]. Не можна не враховувати й впливу відомої бартівської теорії «смерті автора»: постмодернізм отримує задоволення від відродження історичних авторів як героїв. З'ясовано, що експеримент у біографії має багату історію (принаймні з XVII ст.), але набув тотального характеру лише в останній чверті XX – на початку XXI ст. у межах постмодерністської історіографічної металітератури [Ковальова 2008, с. 3]. Саме в рамках постмодерного експерименту могли з'явитись біографічні тексти, які з такою легкістю мігрують із простору літератури у простір радіо, телебачення, кінематографу, перетворюючись на навдивовижу цікаві багаторівневі метатекстуальні інтермедіальні конструкти.

Серед провідних ознак художньо-біографічної прози слід назвати художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опору на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимислу та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді тощо [Черкашина 2007, с. 6]. Усі ці ознаки властиві як для літературного біографічного наративу, так і для кінобіографії.

Серед усього термінологічного багатства сучасної біографістики найбільш зручним в компаративному контексті буде використання термінів «літературна біографія», «біографічне письмо», «біографічний наратив» і «життєпис», оскільки вони є більш універсальними й позбавлені тонких семантичних відтінків. Окрім цього, доречним буде застосування термінів «біографіка» (на позначення сукупності творів художньо-біографічного спрямування) і «біографістика» (термін, що охоплює історію, теорію й практику біографічного письма). Нарешті, поняття «кінобіографія», або «кінематографічна біографія» у даному дослідженні вживатиметься на

позначення інтермедіальної інтерпретації біографії певної історичної постаті засобами кінематографу, яке базується на літературно-біографічному сценарії.

Одним із найбільш дискусійних питань у колах як вітчизняних, так і закордонних дослідників сьогодні є створення класифікацій всередині самого жанру біографії. Складність вироблення уніфікованого підходу до цієї проблеми зумовлена значною термінологічною дифузією. Одним з найпопулярніших і в зарубіжному, і у вітчизняному літературознавстві терміном для опису біографій, написаних із використанням більшої чи меншої частки вимислу, є художня біографія, яку також називають літературною біографією. Крім того, більшість зарубіжних фахівців розмежовують художні біографії (*biographical fictions/fictional biographies*) і біографічні романи (*biographical novel*) [Колесник 2008, с. 7]. Правомірним буде стверджувати, що кінобіографія може бути заснована на літературному тексті будь-якого з цих типів, що обумовлюватиме поетикальні особливості конкретного сценарію. Проте, коли мова йде про кінематографічну біографію Вільяма Шекспіра, то найбільш ймовірним є звернення до жанру фікційної біографії, який надає більше простору для уяви і творчих експериментів сценаристів і режисера.

На сучасному етапі дослідження в галузі художньо-біографічної прози ведуться по трьох основних напрямках – вивчення історії й теорії художніх життєписів, а також їх соціологічних характеристик. Серед питань, що привертають увагу новітніх дослідників художніх біографій, слід згадати вивчення художньо-біографічного письма з позицій герменевтики й психоаналізу, можливість написання біографії на основі автобіографії головного героя, розгляд особливостей контракту читання автобіографа та біографа зі своїм читачем, дослідження проблеми трансформації життєвої правди в художню, розгляд особливостей жанрової еволюції сучасної художньої біографії, питання об'єктивного й суб'єктивного, особистісного та документального в художніх життєписах, з'ясування ролі документа й факта у відтворенні подій та характерів біографічного твору тощо. При цьому художня біографіка активно розвивається, докладно аналізуються нові

жанрово-типологічні форми (як-от апокрифічна біографічна повість, біографічний роман-пошук, іманентна біографія), з'являються нові терміни й поняття (зокрема біографема, автобіографічний синерген, суб'єктивне й об'єктивне біографічне знання, біографічний мета-жанр, кінобіографія та інші) [Черкашина 2007, с. 8].

Отже, правомірно сказати, що попри наявність значної кількості робіт, присвячених вивченню біографічного письма, актуальним залишається дослідження сучасних експериментів у царині біографіки, зокрема інтермедіальних форм біографічної інтерпретації (в тому числі, кінобіографій), детальний аналіз жанрово-стилістичних особливостей таких текстів, що включатиме розгляд авторської наративної стратегії.

1.4 Художні особливості біографічного письма і його інтермедіальний потенціал

З огляду на те, що вивчення художніх особливостей конструювання постаті протагоніста кінобіографії правомірно проводити в рамках компаративних досліджень із залученням стратегій літературознавчого аналізу, доцільним бачиться вивчення жанрово-стилістичної специфіки біографічного письма, яка буде реалізованою у сценарії інтермедіальної біографії, а отже зумовлюватиме кінцевий інтермедіальний продукт.

На сучасному етапі культурного розвитку на передній план у теоретичному осмисленні жанру біографії вийшла низка проблемних питань, що віддзеркалюють усвідомлення науковцями його суперечливої природи. Серед них – проблема кореляції між фактуальністю та фікціональністю; етичні аспекти біографічного дослідження; проблема автентичності та межі інтерпретацій; принцип вибору героя та його зв'язок з особистістю автора біографії, а також оптимальний ступінь використання уяви під час створення

біографії [Колесник 2008, с. 4]. Авторський вибір конкретних варіацій зазначених вище характеристик формує концептуальне підґрунтя сучасних біографій, у тому числі кінематографічних, і обумовлює їхні нарративні стратегії та поетику.

Відштовхуючись від фактичного матеріалу, який є в наявності в біографа, і спираючись на свій власний історичний досвід, автор біографічного твору подає оригінальну точку зору на певні події, тобто він сприймає історичну особу крізь призму документів і фактів, які потім інтерпретує й класифікує в залежності від своїх світоглядних позицій. Будь-який твір не може бути осягнений і зрозумілий до кінця без діалектичного взаємозв'язку з тим полем значень і смислів, які він охоплює або включає в себе [Савенко 2007, с. 8].

Послугуючись сучасними тенденціями в концептосфері генології жанрів та жанрових систем, І.Л. Савенко характеризує особливості біографічного роману за трьома чинниками:

1) *Жанрозумовлювальні чинники* складає концепція людини та її відношення і взаємозв'язки з навколишнім світом. Специфіка романного мислення в біографічному романі реалізується через особливе відношення до документального матеріалу, як предмету художнього пізнання фактичної дійсності, і утворює стійкий тип жанрової структури. Формування цілісної концепції, яка об'єднує в собі знання документа, розуміння його, спирається на сукупність знань і умінь біографа, що стає засобом проявлення його майстерності. Авторська позиція, яка зумовлює специфіку ставлення до документального матеріалу, є базою для реалізації цього матеріалу через авторське бачення і виступає жанрозумовлювальним чинником при формуванні романного мислення біографічного роману [Савенко 2007, с. 10].

2) *Жанроформівні чинники* містяться у принципах сюжетно-композиційної організації та концептуальному хронотопі й зумовлюють завершеність / незавершеність жанрової структури, які визначають жанровий канон. Модифікації романних різновидів виникають на основі специфічного

включення фактичного матеріалу до часо-просторових зв'язків і виведення їх на рівень сюжету. Сюжет біографічного роману спрямований на пошук подробиць і заповнення «білих плям», побудову гіпотез, внаслідок чого композиційна будова роману-пошуку характеризується асоціативно-психологічним розгортанням сюжетних подій. Незавершеність хронотопу біографічного роману, як жанроформівний чинник, зумовлює часові рамки досліджуваного матеріалу. Маючи незавершений хронотоп, біографічний роман не обов'язково бере до уваги все життя біографічної особистості [Савенко 2007, с. 10].

3) *Жанроутворювальні чинники* полягають у «типі світорозуміння». До них дослідники відносять особливості сюжетобудови, komponування художнього матеріалу, своєрідність часово-просторових відношень і оповідної структури, зв'язок з іншими жанрами та видами мистецтва. Вони є специфічно індивідуальними для кожного твору [Савенко 2007, с. 10].

Таким чином, на основі розгляду теоретичних положень сучасних дослідників біографічного письма доцільним буде включити сценарій кінобіографії, як жанровий різновид документально-біографічної або літературно-біографічної прози, до новочасного теоретичного дискурсу жанрової системи документального письма.

Однією з ключових особливостей біографічного твору є його **структурна організація**. Художньо-біографічний текст постає системою, що складається з паратексту та основного тексту. Паратекст, у свою чергу, складається з трьох частин: передтекстового (що включає в себе ім'я (псевдонім) автора, заголовок, підзаголовок, присвяту, епіграф до всього твору, передмову), поміжтекстового (що складають епіграфи до частин, книг, розділів; примітки; внутрішні заголовки) та післятекстового (що об'єднує післятекстові примітки, епілог, післямову, позначення дати й місця написання твору, коментарі, додатки, зміст тощо) комплексів. Паратекст виступає вторинним по відношенню до основного тексту та виконує допоміжну роль у сприйнятті та інтерпретації основного тексту, виявляючи при цьому високий

ступінь авторської присутності. Ім'я (псевдонім) автора встановлює наративний контакт з читачем і формує читацький горизонт очікування. Обов'язковою наративною умовою є те, що ім'я автора нетотожне імені головного персонажа [Черкашина 2007, с. 9]. Для кінобіографії дані елементи також є актуальними, адже титри на початку фільму і перші кадри, які відкривають фільм, виконують важливу функцію формування горизонту очікувань глядача. Фінальні титри також є важливими, адже саме у біографічних фільмах вони доволі часто містять додаткові відомості про подальше життя протагоніста.

Назва є візитівкою як художньо-біографічного твору, так і біографічної стрічки. Вона відповідає за встановлення наративного контакту між автором і читачем. Характерним є те, що більшість заголовків/назв прямо чи опосередковано вказують на біографічне спрямування подальшої оповіді. При цьому в залежності від ступеня прозорості заголовки художньо-біографічних творів та назви біографічних фільмів розподіляються на три групи. До *першої групи* входять заголовки, які прямо вказують на біографічне спрямування подальшої оповіді й будуються навколо імені головного героя. *Друга група* включає в себе символічні заголовки, які називають головного героя через лейтмотив і вимагають від читачів наявності певних літературних знань. *Третя група* об'єднує поетичні заголовки, які опосередковано називають ім'я головного героя та не містять прямих вказівок на біографічне спрямування твору. У випадку з важкими для дешифрування описовими заголовками на допомогу читачеві приходять підзаголовки, за допомогою якого читач має змогу конкретизувати головний заголовок, дізнатися про жанрово-стильові особливості твору, отримати додаткову інформацію щодо головного героя художнього життєпису [Черкашина 2007, с. 10].

На рівні передмови відбувається укладання наративного контракту читання між автором і читачем. Останньому гарантується правдивість та високохудожність подальшої оповіді, розкриваються таємниці авторського тексту, формується читацький горизонт очікування. Характерним є попередне

ознайомлення з постаттю головного героя й автором художнього життєпису, обґрунтування вибору даного героя, пояснення джерельної бази та історії написання біографії, роз'яснення творчої манери художнього біографа тощо [Черкашина 2007, с. 10]. Для кінематографічної біографії подібні функції виконують початкові титри, назва і початкові кадри.

Система внутрішніх заголовків, що є факультативним компонентом, деталізує загальний заголовок і допомагає структурувати оповідь. Як правило, читач має справу з двома типами внутрішніх заголовків: прозорими (стосовно подальшого змісту твору) внутрішніми заголовками, що складаються в систему за одним принципом (як-от за принципом рубрикації, періодизації й таке інше) чи є змішаного типу; та образно-поетичними внутрішніми заголовками, які не містять прямих вказівок на біографічне спрямування твору [Черкашина 2007, с. 10]. Такий тип внутрішнього паратексту є особливо важливим для біографічних серіалів, адже кожен епізод такого серіалу може мати власну назву і навіть епіграф.

Іншою важливою поетикальною особливістю біографічного письма виступає хронотоп. Центральність теми часу у біографічному творі пов'язана з тим, що у сучасному світі традиційне сприйняття цього концепту, так само, як і історії, втрачає свої позиції та переоцінюється. Через це часова лінійність вже не вважається надійним засобом організації наративу. Тому актуальності набуває його реконцептуалізація, що виявляється у постмодерністських експериментах з різними можливостями пізнання та відтворення плину часу [Колесник 2008, с. 14]. Що стосується сучасних кінобіографій, то їхні творці, так само як і письменники-постмодерністи, вдаються до експериментів з хронотопом, хоча лінійна нарація ще й досі залишається популярною.

Серед особливостей функціонування часу в біографічному творі є те, що в основі оповіді – ретроспекція, незамкненість життєпису, сегментація часу, які проявляються в нерівномірності описів різних часових відрізків, що мотивується особливостями авторського хронотопу, відбором документів і вибором тих часових відрізків, які стають об'єктами детального опису автора.

Підкреслення часо-просторової незамкненості, відкритість руху композиційно-сюжетної організації біографічного тексту призводить до того, що його сюжетно-композиційна конструкція базується на часо-просторових суміщеннях, взаємопов'язаних і взаємообумовлених подіях [Савенко 2006, с. 175]. Для кінобіографій цей аспект є тим більш актуальним, що їх творцям доводиться обирати доволі обмежений відрізок життя протагоніста, або навіть декілька окремих епізодів, що зумовлено вимогами жанру. Для біографічних серіалів ці вимоги є не такими жорсткими, проте навіть тут вони не нівелюються.

Ретроспекція виступає важливим складником жанрової системи біографічного тексту. Вона показує, що особливості функціонування художнього часу мають поліваріантне вираження: автор може керувати плином часу, його структурою, напрямком, швидкістю [Савенко 2007, с. 12]. Активне використання засобів ретроспективи (спогадів, роздумів, авторських відступів) дозволяє розширити рамки творів, показати характери не статично, а в процесі їхнього формування [Богданова 2007, с. 9-10].

У біографічному творі ретроспекція, будучи особливим видом текстового зв'язку, виконує дві функції:

1) за допомогою повторів ретроспекція поновлює раніше відкриті факти і додає нові відомості до них. Будуючи гіпотезу в процесі пошуку, дослідник постійно повертається до попередніх версій, перевіряючи, яка з них вірна. Завдяки повторам-поверненням утворюються своєрідні ретроспективні блоки, які вводять у дію нову інформацію;

2) коментар до документа, переоцінка документів в інших умовах, враховуючи попередні факти, що розширює образ біографічної постаті. Використовуючи матеріал, який дає епоха (документи доби, літературний спадок, автобіографії, щоденники, листи тощо), автор пошуку домислює шляхи розвитку біографічної особистості, заповнює, часто гіпотетично, «білі плями», створює портрети й характеристики, користуючись засобами художньої образності [Савенко 2007, с. 12].

Специфіка часо-просторових зв'язків хронотопу, вираження авторської позиції через коментар до означуваних подій і фактів, використання ретроспекції, – усе це і складає жанрові особливості біографічного тексту [Савенко 2007, с. 13]. Варто відзначити, що ці особливості є актуальними і для кінобіографічного тексту.

Біографічний текст – змістовна форма, де специфіка ставлення автора до документального матеріалу виступає одним із жанрозумовлювальних чинників. Тому вирішальний критерій у визначенні загальної жанрово-стильової спрямованості залежить від авторської ідейної позиції, що виражається в специфіці подання образів, композиційних прийомах та сюжетній організації. Авторський коментар є важливою складовою художнього часу, який доповнює хронотопи документа та біографічної особи і виступає своєрідним каркасом твору [Савенко 2006, с. 42]. У просторі кінобіографії авторський коментар доволі рідко виражається експліцитно, проте, він завжди присутній і може бути реалізований низкою засобів.

Отже, стиль біографічного твору формується через взаємодією й синтез усіх складових художньої форми під впливом дослідницької ідеї автора, що виражає цільність змістової форми. Стильова єдність біографічного твору найяскравіше проявляється в композиції, яка обумовлюється специфікою авторської трансформації документального матеріалу. У композиційній структурі біографічного тексту поєднуються різні елементи й засоби: документ, реконструкція, складна взаємодія хронотопів, монтажний метод поєднання епізодів тощо [Савенко 2007, с. 13]. Усі ці елементи і засоби є важливими і для кінобіографії, проте, опора на документ зазвичай є імпліцитною.

Композиція для автора в біографічному творі стає тим засобом, який допомагає осмислити й оцінити елементи сюжету, органічно поєднати їх, а не просто «штучно» зціпити. Структура композиції передбачає її заповнення, семантичне насичення ознаками художнього простору й часу в тій мірі, в якій сюжетно-композиційний розвиток актуалізується в конкретних фабульно-

фрагментарних ситуаціях, що витікають із авторського задуму. Через це специфіка композиційної побудови біографічного тексту характеризується зміщенням біографічного часу й порушенням послідовності хронотопів (автора, документа, біографічної особи) [Савенко 2007, с. 13].

Внаслідок особливостей композиційної фрагментарності структури біографічного твору, у тексті можуть подаватися різні події, розділені в часі й просторі, різнорідні смислові блоки, факти й документи. Проте поєднуються вони за допомогою змістовних компонентів (наприклад, авторський коментар), які складають основу композиції [Савенко 2007, с. 13]. Для кінематографічної біографії така зв'язність є не просто важливою, а життєво необхідною, адже цілісність фільму є запорукою адекватного сприйняття матеріалу реципієнтом.

Документ є головним стильотворчим атрибутом сучасної біографістики, який суттєво впливає на її жанрову природу й стає своєрідною ознакою стилю. Документ в біографічному романі є головним фактором, що впливає на композиційно-стильове розташування елементів сюжету, який ґрунтується на реальних документах і фактах з життя біографічної особи. Документ виступає як перехід до наступного етапу або життєвої колізії біографічної особи: він спрямовує науковий пошук у певному напрямку й часі. Від цього залежать часо-просторові хронотопічні зв'язки сюжету [48, с. 224]. Як можна побачити, хронотоп вибудовується навколо документу, який стає сюжетною основою: він впливає на рух часу, робить його швидшим або повільнішим.

Втім, не тільки документальний елемент є важливим для успіху біографічного твору. Філософське осмислення історії спонукає авторів до пошуків нових форм і прийомів – включення до традиційного, реалістичного типу оповіді різних елементів умовності, міфу, притчі, символіки, фантастики, казки, гротеску [Богданова 2007, с. 9]. Саме такі тенденції є найбільш характерними і для кіномистецтва, в рамках якого творцям доводиться у більшій мірі орієнтуватись на потреби глядача, якого сьогодні усе менше задовольняють сухі біографічно-документальні форми оповіді.

Отже, у XXI столітті біографічне письмо залишається не менш актуальним, аніж за доби античності, що пов'язано в першу чергу із невгамовним потягом людства до авторефлексії, іманентним бажанням людини зрозуміти власну сутність. Цей пошук відбувається і у жанрово-стилістичній сфері: з'являється усе більше модифікацій біографічного метажанру, що різняться в залежності від ступеня правдивості зображення образу видатної особи, опори на справжні документи та факти, безпристрасності біографа, глибокого занурення в психологію головного героя тощо. Більш популярними стають альтернативні й фіктивні життєписи, які поєднують правду та вимисел, надаючи реципієнту широкий простір для додумування. Художній життєпис може набувати вигляду логічно-послідовного тексту з чіткою хронологією або яскравого калейдоскопу з окремих епізодів, включати у себе реальні та фікційні події, знайомити читача з історичними особами та вигаданими персонажам. Сучасні літературознавці активно досліджують жанрово-стилістичне багатоманіття біографічних творів, проте, у дослідницькому полі сучасної біографістики усе ще багато білих плям, поява яких пов'язана із швидким та продуктивним розвитком жанра, що відбувається і у інтермедіальній площині. Такі цікаві інтермедіальні феномени, як кінобіографія, до сьогодні залишаються предметом розгляду лише поодиноких літературознавчих розвідок. Вирішення саме цієї проблеми є метою літературознавчого аналізу, представленого в практичному розділі даної магістерської роботи.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗУ В. ШЕКСПІРА

2.1 Засади літературознавчого аналізу кінобіографій В. Шекспіра

Сьогодні, у період постмодерного захоплення метатекстуальністю, метанарацією, метатеатральністю, метаписьмом, письменник як персонаж перетворився на один з улюблених образів не тільки літератури, але й кінематографа. Режисери не могли оминати увагою і постать Вільяма Шекспіра, генія, класика, центра Західного канону. Як персонаж, Шекспір доволі часто потрапляє на екран, але фільмів, які можна було б віднести до жанру кінобіографії, не так багато. Перш за все, це славнозвісна стрічка «Закоханий Шекспір» (1998), яка до сьогодні залишається найбільш яскравим і майстерним зразком фікційної кінобіографії великого англійця.

«Закоханий Шекспір» – це американська романтична комедія режисера Джона Меддена за сценарієм, написаним Марком Норманом та драматургом Томом Стоппардом. У фільмі зображено вигадану любовну історію за участю драматурга Вільяма Шекспіра (Джозеф Файнз) та Віоли де Лессепс (Гвінет Пелтроу), яка розгортається паралельно з написанням «Ромео та Джульєтти». Декілька персонажів – це реальні історичні фігури, а багато сюжетних поворотів та реплік персонажів є алюзіями до п'єс і сонетів Шекспіра. «Закоханий Шекспір» здобув позитивні відгуки від критиків і мав успіх у прокаті. Фільм отримав сім премій Оскар на 71-й церемонії, в тому числі за найкращий фільм, найкращу актрису першого плану (Гвінет Пелтроу), найкращу актрису другого плану (Джуді Денч) та найкращий оригінальний сценарій.

У 2005 році з'явився ще один біографічний фільм про Шекспіра під назвою інтригуючою «Втрата сорому» з підзаголовком «Таємниця Шекспіра та його сонетів». «Втрата сорому» – це 90-хвилинна телевізійна драма, побудована навколо тих життєвих подій, які були безпосередньо пов'язані зі створенням і публікацією Шекспірових сонетів. Свою назву він бере з першого рядка сонета 129. Фільм був вперше показаний на BBC Four 22 листопада 2005 року в рамках проекту BBC ShakespaRe-Told. Сценарій фільму написав Вільям Бойд, а режисером став Джон Маккей. У фільмі використовуються рядки із сонетів, які подаються як думки Шекспіра, а також містяться сцени з таких п'єс як «Гамлет», «Віндзорські жартівниці» і «Міра за міру».

Нарешті, найбільш сучасною кінобіографією варто вважати американський драматичний телесеріал «Вілл», створений Крейгом Пірсом і Шекхаром Капуром. Серіал складається з десяти епізодів. Прем'єра серіалу відбулася 10 липня 2017 року. Серіал побудований навколо приїзду молодого Шекспіра до Лондона і початку його театральної кар'єри. Молодий Вільям втомлюється шити рукавички, залишає дружину та трьох дітей, подорожує до Лондона і продає одну зі своїх п'єс театру, який належить Джеймсу Бербеджу. Він сприяє з акторами, виштовхує попереднього драматурга і закохується в дочку Бербеджа Алісу. Шукаючи слави та багатства в Лондоні, Вілл зберігає свій католицизм у таємниці від усіх. Йому вдається зробити собі ім'я, врятувати театр Бербеджа та знайти своє місце у столиці. Хоча ця кінобіографія містить напрочуд велику кількість цитат та алюзій до Шекспірових творів, вона, тим не менш, є найбільш осучасненою серед усіх кінобіографій.

У фокусі даного дослідження знаходиться, в першу чергу, фільм Дж. Меддена «Закоханий Шекспір», що зумовлюється декількома факторами: по-перше, фільм має не тільки функціональний, але й літературний сценарій; по-друге, саме цей фільм став передтечею кінематографічної традиції осмислення біографії Шекспіра; по-третє, саме цей фільм правомірно вважати найбільш досконалим з естетичної точки зору. Проте, увагу також приділено

особливостям осмислення постаті В.Шекспіра у фільмі «Втрата сорому» і серіалі «Вілл», рогляд яких подається у компаративному контексті і уможливорює більш цілісне та системне осмислення специфіки інтермедіальної інтерпретації образу великого драматурга.

Перш ніж приступити до аналізу конкретного текстового матеріалу, необхідно звернути увагу на кілька значущих факторів, які впливатимуть на хід такого аналізу. *По-перше*, слід підкреслити, що дослідження буде ґрунтуватися насамперед на тексті сценарію, який є основним предметом розгляду, тоді як суто кінематографічні аспекти будуть використовуватися як другорядні, допоміжні предмети.

По-друге, алгоритм дослідження визначатиметься не стільки кінематографічною сферою, скільки орієнтацією на стратегії літературознавчого аналізу (зокрема, ті, що виробляються в контексті сучасної біографістики; див. підрозділи 1.3, 1.4). Такий міждисциплінарний підхід дозволить зосередити увагу на аспектах біографічної реконструкції образу драматурга, які є більш важливими для науки про літературу, при цьому не нехтуючи особливостями міжсеміотичної трансформації тексту словесного в текст аудіо-візуальний.

По-третє, в центрі аналізу знаходитиметься специфіка художнього конструювання постаті В. Шекспіра, втім, в ході її вивчення широко залучатиметься також контекст, адже для будь-якої форми біографічного письма постать і контекст виступають як неподільне, діалектичне ціле.

Що стосується *четвертого* моменту, слід згадати, що протагоністом кінобіографії у даному випадку виступає не просто видатна історична особистість, але письменник. Голландська дослідниця А. Фоккема наголошує на тому, що без зайвих перебільшень образ літератора можна назвати традиційним для постмодернізму [Fokkema 1999, с. 41]. Сучасні західні науковці П. Франссен і Т. Гонселаарс так пояснюють активізацію інтересу до життєпису літераторів: «Духовні пошуки, а не щоденні пригоди цікавлять авторів. У більшості випадків вибір літератора як героя носить характер

саморефлексії: розмірковуючи над життям і працею свого попередника, сучасний автор замислюється над генезисом літератури в цілому і власних творів зокрема» [Franssen 1999, с. 18]. Саме тому правомірно приділити окрему увагу тематизації письма та постаті творця у даному фільмі, тобто осмисленню автотематичних, автореференційних проблем.

Нарешті, охарактеризуємо особливості кінобіографій Шекспіра за трьома чинниками:

1) Жанрозумовлювальні чинники. Кінобіографії структуруються навколо постаті В. Шекспіра як найвидатнішого та найталановитішого письменника Західного канону. Специфіка предмету зображення обумовлює і його загальний характер, зокрема особливе співвідношення фактуального і фіктивного компонентів. Автори сценарію усіх трьох фільмів орієнтувались на історичну точність при зображенні історичного контексту, але в той же час доволі вільно трактували факти біографії самого Шекспіра (особливо творці «Закоханого Шекспіра» і серіалу «Вілл»). Втім, таке рішення постає цілком логічним, адже успіх біографії залежить великою мірою від художньої майстерності письменника або ж сценариста і режисера, від вправного використання вимислу і домислу. Варто відзначити, що художній вимисел і домисел відрізняють літературно-художню біографію від суто наукової або документальної. Фільм «Закоханий Шекспіра» та серіал «Вілл» можна визначити як власне неканонічні або альтернативні кінобіографії. Коли автори сценарію відриваються від документального первеню і заглиблюються у сферу умоглядних припущень і абстрактних гіпотез, усе це надає їм ширший простір для фантазування, й іноді саме вимисел дозволяє їм ближче підійти до розуміння сутності буття талановитої людини у всесвіті. Що стосується стрічки «Втрата сорому», то її жанр все ж таки частково наближається до канонічної біографії: хоча ступінь звернення до домислу залишається тут доволі високим, проте сценарист і режисер намагаються мінімально вдаватись до вимислу, спираючись, в першу чергу, на факти.

2) Жанроформівні чинники. В цьому контексті слід перш за все вказати на обмеженість хронотопу кінобіографії рамками доволі стислого хронологічного періоду: приміром, для фільму «Закоханий Шекспір» це всього два тижні, відведені для створення і постановки п'єси «Ромео і Джульєтта» у ренесансному Лондоні. Але певною мірою цей хронотоп правомірно вважати відкритим, адже в ході розгортання дії через алюзивний зв'язок охоплюється також минуле і майбутнє драматурга, при цьому не тільки побутування його творів на англійській землі, але і їх подорож у «хоробрий новий світ». Фільм «Втрата сорому» має дискретний хронотоп, в рамках якого нарація переключається між минулим, спогадами Шекспіра (1596, 1600) і актуальним часом (1609), замкнений у кільце: наприкінці фільма у наративному фокусі знав опиняється той самий зрілий, досвідчений Шекспір, який відкрив фільм спогадами. Що ж стосується серіалу «Вілл», то його хронотоп – це 1589 – 1592 роки, початок драматургічної кар'єри Шекспіра. Події в обох фільмах відбуваються як у Лондоні, так і у Стретфорді.

3) Жанроутворювальні чинники. Ці чинники виявляються індивідуальними для кожної конкретної біографічної проекції. До них дослідники відносять особливості сюжетобудови, компонування художнього матеріалу, своєрідність часово-просторових відношень і оповідної структури, зв'язок з іншими жанрами та видами мистецтва. Більш детально ці чинники розглядатимуться у наступних пунктах магістерського дослідження. Тут хотілося б відзначити ключову жанроутворювальну рису даних кінобіографій – це системна, масштабна і одночасно художньо гнучка опора на тексти драматурга.

Специфічною рисою даних кінобіографій є те, що вони являють собою своєрідний фаховий діалог «професіоналів», який може перерости або у напружений інтелектуальний двобій, або у творче «ділове партнерство», або ж у певний гібрид двох модальностей. Письменник (сценарист), який пише про іншого письменника, обов'язково має бути упередженим, адже обидва належать до однієї сфери творчої активності, а отже, постають суперниками у

змаганні. Модальність ставлення сценаристів Марка Нормана і Тома Стоппарда до об'єкту зображення спрямована скоріш на ідейну апропріацію. У статті «Портрети містера В. Ш.: Міф про солодкого майстра Шекспіра у творах Азімова, Вайльда і Берджеса» П. Франссен пов'язує апропріацію зі свого роду опосередкованим самопроекуванням, створенням такого собі автопортрету письменника у власному творі, зокрема, його головному персонажі. Протилежний вектор – конфронтація – на його думку є виявом внутрішнього бунту проти всезагального авторитету певної видатної постаті [Franssen 2007, с. 140]. Подібне ставлення знаходимо у стрічці «Марнування сорому», яка виконує функцію маргіналізації постаті великого драматурга, знімаючи його з п'єдесталу як генія, який, тим не менш, залишається людиною. Амбівалентну модальність можна побачити у серіалі «Вілл», де постать Шекспіра послідовно звеличується, юний Шекспір показується як беззаперечний геній, проте, автори також намагаються модернізувати образ драматурга, зробити його ближчим і зрозумілішим для сучасної глядацької аудиторії.

Таким чином, правомірно відзначити, що основні особливості даних кінобіографій тісно пов'язані з тим, що ці фільми – це кінематографічні життєписи саме творчої особистості, поета і драматурга. По-перше, в усіх трьох фільмах широко використовуються цитати з творів В. Шекспіра, а також широкий спектр алюзій і ремінісценцій. По-друге, важливою складовою даних кінобіографій є літературознавчий елемент, який вписує дані тексти у більш широкий дискурс, уможливаючи взаємодію інтерпретацій і версій. По-третє, сюжет структурується саме навколо творчого акту, тем натхнення і геніальності, пошуків митцем власної ідентичності, що обумовлює позачасову цінність, актуальність та універсальність біографічного тексту.

Отже, можна побачити, що фільми «Закоханий Шекспір», «Втрата Сорому» і «Вілл» постають надзвичайно цікавим багатоаспектним предметом аналізу, що має яскраво виражену природу подвійного кодування: на поверхневому рівні це історичні фільми із захопливим любовно-авантюрним

сюжетом, на більш глибокому рівні це – інтермедіальне дослідження природи геніальності, джерел письменницького натхнення, особливостей авторської авторефлексії.

При розгляді даних кінобіографій, доцільно дотримуватись трьох основних рівнів аналізу: 1) структурна організація і особливості паратексту; 2) хронотоп і специфіка відтворення історичного контексту; 3) характер переосмислення образів персонажів.

2.2 Структурні й паратекстуальні особливості

Перш за все, необхідно відзначити, що у тексті сценарію паратекст та основний текст є взаємодоповнюючими елементами, кожен з яких виконує важливу роль у вибудовуванні екранного наративу. До паратексту відносимо перші кадри із ввідними титрами, кадр із назвою фільму, заключні кадри із післямовою та фінальні титри.

Розглянемо ці елементи більш детально. У фільмі «Зікоханий Шекспір» перший кадр – це темний фон із написом "LONDON - SUMMER 1593". Разом із назвою цей паратекст формує очікування глядача, окреслюючи хронотоп: золота доба англійського театру, покровителькою якого була сама королева Єлизавета I, роки становлення творчого генія В. Шекспіра. Титри, що слідують за першим кадром, звужують фокус: "*In the glory days of the Elizabethan theatre two playhouses were fighting it out for writers and audiences. // North of the city was the Curtain Theatre, home to England's most famous actor, Richard Burbage. // Across the river was the competition, built by Philip Henslowe, a business with a cash flow problem... // ...The Rose...*" [Norman, Stoppard 2001]. Цей паратекст включає особисту історію Шекспіра у широкий історичний контекст і вводить наскрізний мотив «суперництва і ворожнечі», який у подальшому актуалізується на декількох рівнях: 1) суперництво театрів; 2) суперництво

драматургів; 3) суперництво Шекспіра і Вессекса; 4) ворожнеча і суперництво Монтеккі і Капулетті у трагедії «Ромео і Джульєтта», яку ставить Шекспір. Такий багаторівневий конфлікт дозволяє тримати глядача у постійній напрузі, чергуючи або показуючи паралельно різні сюжетні лінії. Приміром, цікавим є прийом паралельного монтажу, коли сучка Монтеккі і Капулетті на репетиції театру «Роуз» показується одночасно із наближенням до театру розлюченої трупи «Завіси», яка влаштовує бійку.

Після передісторії на екрані можна побачити оздоблення театру «Роуз», відтворене доволі точно і детально. За основу був прийнятий напрочуд добре збережений фундамент театру «Роуз», розкопаний у 1989 році [Аникст 2010]. Прямокутник сцени, також відомий як «авансцена», висунутий в середину відкритого двору. На цій сцені був люк, який використовували виконавці для того, щоб виходити з підвального приміщення під сценою. Сцена театру не мала завіси. По внутрішній стороні стіни театру йшли ложі для аристократії. Над ними поміщені були галереї для заможних городян. Всього було три рівня сидячих місць. Окремі привілейовані глядачі знаходилися прямо на сцені. Біля сцени був майданчик – «яма» або «двір» (за аналогією з народним театром, що грав на заїжджих дворах), де за один пенні люди («граундлінги» - невибагливі глядачі) могли бачити виставу стоячи. Граундлінги під час представлення їли лісові горіхи або апельсини. У фільмі можна побачити, як перед виставою у «ямі» жінки продають різноманітний харч [Аникст 2010].

Великі колони по сторонам сцени підтримували дах над тильною частиною сцени. Стеля під цим дахом називався «небесами». Люк в «небесах» давав можливість виконавцям «спускатися з неба» (*deus ex machina*), використовуючи деякі пристосування з мотузок і канатів. Задня стіна сцени мала двері на основному рівні із завішеною внутрішньою сценою і балконом над нею. Ці двері вели за лаштунки, де актори одягалися і очікували свій вихід. Балкон вміщував музикантів, а також міг бути використаний для сцен, що вимагають використання верхнього простору, таких, наприклад, як сцена на балконі з «Ромео і Джульєтти» [Аникст 2010].

Точне історичне відтворення оздоблення елизаветинського театру слугує не тільки меті більш достовірної репрезентації тогочасної дійсності в цілому, але і виконує роль набагато більш важливу: «... шекспірівська драма і сцена, для якої ця драма призначалася, складають одне ціле ... успадковані від театру позаминулого століття принципи натуралістичної життєвості, структура традиційної «сцени-коробки» несумісні з вільним диханням, стрімкими ритмами і відкритою умовністю шекспірівських творінь» [Аникст 2010]. Сучасні шекспірознавці вважають, що проникнути в справжню природу шекспірівської драми дано тільки тим, хто намагається відновити форму і сценічну мову театру, для якого писав Шекспір. Саме тому усі такі кінобіографії як «Закоханий Шекспір» і «Вілл» доволі часто демонструють глядачеві як зовнішній вигляд, так і внутрішнє оздоблення театру, відтворені доволі точно (хоча творці серіалу більш вільно трактують локус театру).

Проте, варто відзначити, що творці фільму «Закоханий Шекспір» допускають певну неточність: на одній з галерей можна побачити напис "*Totus mundus agit histrionem*" (лат.), тобто «Весь світ грає (комедію), весь світ – актори». Прийнято вважати, що цей напис містився на фронтоні театру «Глобус», в якому трупа Шекспіра виступала пізніше [ТМАН 2008]. Думається, режисер свідомо послуговується популярним стереотипом аби створити найбільш канонічний вигляд елизаветинського театру.

Що стосується кінобіографії «Втрата сорому», то тут локус театру відіграє не настільки важливу роль, адже фільм майже виключно присвячено історії створення сонетів, а не драматичним творам великого англійця. Театр тут скоріш постає фоном для любовної колізії, аніж перетворюється на майже самостійного, повноцінного «персонажа», як це можна спостерігати у кінобіографіях «Закоханий Шекспір» і «Вілл».

Після перших кадрів подається сцена, в якій володаря театру Філіпа Генсло піддають тортурам через його борг певному містеру Феннімену. Генсло обіцяє повернути борг і пропонує Феннімену стати його партнером, адже наразі готується нова вистава за п'єсою самого Вільяма Шекспіра.

Феннімен погоджується. Цей фрагмент, по-перше, виступає зав'язкою до усього фільму. По-друге, він створює доволі комічну атмосферу завдяки «чорному гумору»: *"You Mongrel! Why do you howl When it is I who am bitten?"*; *"HENSLOWE: I have a wonderful new play! // FENNYMAN: Put his feet in. // HENSLOWE: It's a comedy. // FENNYMAN: Cut his nose off. // HENSLOWE: A new comedy. By Will Shakespeare! // FENNYMAN: And his ears"* [Norman, Stoppard 2001]. Тут також присутні важливі фінансові подробиці, які зазвичай цікавлять реципієнта: *"That's – what – five hundred groundlings at tuppence each, in addition four hundred groundlings tuppence each, in addition four hundred backsides at three pence - a penny extra for a cushion, call it two hundred cushions, say two performance for safety how much is that Mr. Frees? // FREES: Twenty pounds to the penny, Mr. Fennyman"* [Norman, Stoppard 2001]. Згадка про фінансовий аспект не тільки є своєрідною «родзинкою», але також вказує на ключові творчі імперативи тогочасного театрального життя: драматург, актор, володар театру мали орієнтуватись виключно на глядача, підкорятись його смакам, театр у багатьох відношеннях був у першу чергу бізнесом, індустрією розваг, а вже потім – мистецтвом.

Що стосується назви фільму, то вона з'являється після появи у кадрі самого Шекспіра – природно, що саме у цей момент він пише, а змарновані зім'яті аркуші паперу кидає у бік жовтого черепа, який доповнює хрестоматійний образ. Фоном для назви фільму є один з найбільш цікавих моментів фільму – Шекспір схилився над аркушем паперу і нам здається, що він працює над п'єсою чи сонетом, але ось камера наближається і можна побачити, що він пробує різні варіанти написання власного прізвища: *"Will Shagsbeard... W. Shakspur... William Shasper..."* [Norman, Stoppard 2001]. Цей жарт походить з роману "No Bed for Bacon", співавтором якого був Том Стоппард: *"He always practised tracing his signature when he was bored. He was always hoping that one day he would come to a firm decision upon which of them he liked best"* [Brahms, Stoppard 1999, с. 27]. Письменник грає із відомим історичним фактом, який став приводом для дискусій: існувало декілька

варіантів написання прізвища «Шекспір», якими послуговувався сам драматург. Але даний фрагмент може мати і більш глибокий сенс. Як відмічає шекспірознавець і біограф Г. Голдернес, «ця сцена у фільмі натякає на проблеми сучасної біографістики. Тут, як ми бачимо, Шекспір у комічному ключі приміряє різні ідентичності, так, немов би він вже стурбований тими проблемами, з якими пізніше зіткнуться люди, що намагатимуться встановити, ким саме він був» [Holderness 2011, с. 1].

В той час, як драматург випробовує різні варіанти написання власного імені, наче з-під його пера народжується і назва фільму "Shakespeare in Love". Але в цей момент глядач може тільки здогадуватися, в кого саме чи в що саме Шекспір закохався. У поєднанні із зображенням акту письма така назва породжує враження, що Шекспір закоханий у власну творчість, власний талант. Цей заголовок можна визначити як поетичний, адже хоча він і вказує на ім'я протагоніста, але не підкреслює біографічної спрямованості оповіді.

Що стосується кінцевого паратексту, то тут ключовою особливістю постає світла, оптимістична тональність. Розлука закоханих – це не кінець, а тільки початок: для Шекспіра – це початок нового творчого етапу, для Віоли – нового життя у «новому світі», і одночасно – це початок нової п'єси, «Дванадцята ніч». Фігура дівчини, що після страшної корабельної аварії виходить на безлюдний берег і впевнено рухається на зустріч долі, уособлює також музу драматурга, якій попри усі життєві колізії під силу буде підкорити «новий» і «старий світ». Варто відзначити, що сам Шекспір усвідомлює неминуще значення власної творчості, він дивиться у майбутнє: "*It will be a love story ... for she will be my heroine for all time*" [Norman, Stoppard 2001].

Таким чином, варто відзначити, що паратекст виконує у фільмі «Закоханий Шекспір» доволі важливу роль, формуючи доволі широкі горизонти очікувань: з одного боку, глядач налаштований на романтичну комедію, з іншого боку, готовий до сприйняття більш серйозного історичного, часом навіть філософського аспекту екранного наративу. Фінальний паратекст також відкриває широкий простір для філософського переосмислення широко

відомих біографічних відомостей та широко розповсюджених рецептивних стереотипів.

Творці фільму «Марнування сорому» та серіалу «Вілл» рухаються у руслі традиції, прокладеному «Закоханим Шекспіром» Меддена, адже кожен з цих фільмів розпочинається з іконічного акту письма. При цьому, в обох кінобіографіях головний герой доволі емоційно щось викреслює. Зрозуміло, що таким чином автори намагались наблизити свого Шекспіра до звичного широкому загалу образу митця, хоча, як відомо, Шекспір дуже рідко вносив виправлення у власні твори. Що ж стосується контексту та вектору хронотопу цього метатекстуального фрагменту, то вони є суттєво відмінними для двох стрічок. У «Втраті сорому» Шекспір працює над сонетами у Лондоні у 1609, і подумки повертається до подій 1596 і 1600 років. Увесь фільм побудований ретроспективно і наприкінці коло замикається 1609 роком, коли Шекспір закінчує роботу над сонетами і віддає їх для публікації. Так, наративний фокус фільму – це погляд більш зрілого, мудрого чоловіка назад, на власне минуле з його гарачими пристрастями та невиправними помилками. «Вілл», навпаки, має пряму і логічну хронологію життєпису. На початку фільму молодий Шекспір працює над своїм драматургічним дебютом у Стретфорді. Наративна перспектива фільму – це погляд сповненого мрій і надій юнака у майбутнє, його поступове дорослішання і формування його драматургічного таланту.

Що стосується назви, то заголовок телевізійної драми BBC – “A Waste of Shame” – є символічним, адже він називає головного героя через лейтмотив – через цитату з сонета 129, і вимагає від глядача наявності певних літературних знань. Ця назва є навмисною провокацією і покликана збудити цікавість глядачів, а також, можливо, викликати дискусію. Назва серіалу – “Will” – належить до поетичних заголовків, у ній подається лише ім’я у скороченій формі і зовсім не згадується прізвище. Мета цієї назви – сфокусувати увагу глядача саме на юному віці протагоніста, зробити його образ ближчим, сучаснішим і зрозумілішим, акцентувати позачасовість тих проблем, з якими

зтикається і які перемагає молодий Шекспір. Крім того, це алюзія до гри словами “Will / will”, до якої Шекспір вдається у сонетах.

Що стосується введних титрів, то фільм «Втрата сорому», так само, як і «Закоханий Шекспір», відкривається вступним паратекстом. Цей паратекст, в першу чергу, виконує інформативну функцію:

“In 1609 William Shakespeare published a collection of 154 sonnets, creating the greatest lyric sequence of poems in world literature.

At the centre of this sonnet sequence lies a mystery that has endured for almost 400 years.

126 of these sonnets are addressed to a fair youth. 26 are addressed to a dark lady.

Who was the fair youth that inspired such passion?

Who was Shakespeare’s dark lady?” [A Waste of Shame 2005].

Але він також грає роль своєрідного гачка, адже обіцянка наявності таємниці та відкриття ймовірного ключа до неї має зацікавити глядача, а також окреслює композиційний центр фільму, який побудований саме навколо історії створення і публікації сонетів.

Окрім введних титрів, початковий паратекст фільму «Втрата сорому» містить також три символи – перо, свічка і годинник. Ці три наскрізні образи пов’язані з провідними темами сонетів і з’являються у фільмі декілька разів, надаючи символічному шару стрічки цільності і системності.

Закінчується «Втрата сорому» кінцевим паратекстом: “Seven years later William Shakespeare died in Stratford. He was fifty-two years old” [A Waste of Shame 2005]. Цей паратекст не тільки виконує інформаційну функцію, але й ставить виразну крапку в цій історії, натякаючи на те, що за додатковими роз’ясненнями варто звернутись до першоджерел.

Серіал «Вілл» не має такого паратексту, адже сам формат не передбачає додаткових пояснень: по-перше, інтрига є важливим фактором привернення уваги глядачів серіалу; по-друге, режисери мають ще дев’ять епізодів аби донести необхідну інформацію до глядача. Проте, перші кадри першого

епізоду доволі цікаві *per se*, адже вони показують Вілла у сімейному колі, його трьох дітей, які ще сплять, ніжне прощання з сином, якого молодий Шекспір називає Принцем Гамнетом і якому він радить слухати казки королеви Маб, а також холодне прощання з Анною. Такий початок фільму є яскравим контрастом до бурхливого, жорстокого, динамічного і яскравого життя, що вирує у Лондоні. Шекспір тут показаний як реальна людина, особистість, радше ніж геній, класик, ікона. Крім того, цей фрагмент просякнений біографічними та літературними алюзіями, які стають важливою стилістичною рисою серіалу в цілому. Що стосується кінцевого фрагменту фільму, то кінець останнього епізоду відкритий – Еліс залишає Англію, а Шекспір залишається у Лондоні, аби продовжувати жити і творити. Також, слід вказати на те, що кожен новий епізод має назву, що є цитатою або алюзією до того чи іншого твору Шекспіра, а також відкривається епіграфом – рядками з драм і сонетів Шекспіра, які за змістом відповідають певній колізії, присутній у епізоді. Цей оригінальний творчий задум допомагає творцям фільму більш тісно пов'язати біографічний елемент з власне творчим, актуалізувати літературознавчий компонент, створити складну інтертекстуальну мережу, яка занурює глядача у світ Шекспіра і його творів.

Отже, правомірно зробити висновок про те, що розглянуті вище кінобіографії оригінально і ефективно використовують можливості паратексту, проте саме «Закоханий Шекспір» робить це найбільш повно і продуктивно з метою формування горизонту глядацьких очікувань, пов'язаних з подальшим розкриттям образу драматурга. Думається, це пов'язано з укоріненістю сценарію фільму у літературній і шекспірознавчій традиції.

2.3 Специфіка хронотопу

Хронотоп постає одним з найбільш цікавих, але в той же час складних об'єктів літературознавчого аналізу в контексті дослідження специфіки інтермедіальної репрезентації образу Шекспіра у кінобіографіях, адже саме точне відтворення історичних реалій доби або ж навпаки кардинальна модернізація впливають на сприйняття канонічної / модернізованої / маргіналізованої постаті реципієнтом.

Кінобіографія «Закоханий Шекспір» має доволі обмежений і компактний хронотоп: дія відбувається у Лондоні влітку 1953 року. Як відомо, у вісімнадцятирічному віці Вільям Шекспір одружився з донькою заможного селянина Анною Гетвей, яка була старшою за нього на вісім років. Через півроку у них народилася донька Сюзен, а два роки потому – двійнята Джудіт і Гамнет. Однак подружнє життя майбутнього драматурга, вочевидь, не було безхмарним: у 1587 році він вирушив до Лондона, залишивши сім'ю у Стретфорді на утриманні своїх батьків. Чим саме займався Шекспір у столиці протягом перших двох-трьох років точно невідомо: чи-то стеріг під час вистав коней, чи-то виконував допоміжні функції у самому театрі, працюючи суфлером або забезпечуючи належні шумові ефекти [Торкут]. Творці фільму майстерно оминають цей загадковий період і знайомлять глядачів з Шекспіром як ще молодим, але вже відомим драматургом, хоча й не таким славнозвісним, щоб суперничати із самим Крістофером Марло. Таким чином, «Закоханий Шекспір» хронологічно є ланкою між юним «вороною-вискочнем» з серіалу «Вілл» і досвідченим, заможним Шекспіром з «Втрати сорому».

Припускають, що Шекспірова акторська кар'єра розпочалася у театрі «Роуз» десь наприкінці 80-х років, а згодом, разом із трупкою Джеймса Бербеджа йому довелося попрацювати і в «Театрі» (1594–1597), і в «Куртині» (1598–1599), і в «Глобусі», збудованому в 1599 році синами Бербеджа. Як

актор Вільям Шекспір не відзначався ані високою майстерністю, ані великими здібностями: грав здебільшого другорядні ролі (достеменно відомо, що у власних п'єсах він зіграв тінь батька Гамлета і старого слугу Адама в комедії «Як вам це сподобається») [Торкут]. Як «Закоханий Шекспір», так і «Вілл» торкаються цього моменту, показуючи молодого драматурга у тій чи іншій ролі на сцені. «Втрата сорому» оминає цей аспект Шекспірової біографії увагою, адже головною метою творців фільму є пошук ключа до таємниці сонетів, які на той вважались справжньою літературою, в той час як драми розглядались скоріш як ремесло.

За часів Шекспіра акторська професія взагалі вважалась малопочесною. Пуританські захисники чеснот, які у 80-ті–90-ті роки розпочали свій наступ на театр, називаючи його «школою непристойностей» та «справжнісінькою бійнею християнських душ». Акторів вони прирівнювали до «бродяг, нероб, злидарів та інших трутнів, що паразитують на тілі країни» [Торкут]. Цю ситуацію у фільмі також відображено (у сцені, яку пізніше запозичать творці серіалу «Вілл»): на вулиці на початку фільму можна побачити протестантського проповідника, який неодноразово з'являється протягом стрічки. Його образ подано у комічному ключі, хоча його промова є доволі точно реконструйованою на основі тих трактатів, що збереглись до сьогодні: "*MAKEPEACE: and the Lord shall smite them! Yea, harken to me. The theatres are handmaidens of the devil! Under the name of the Curtain, the players breed lewdness in your wives, rebellion in your servants, idleness in your apprentices and wickedness in your children! And the Rose smells thusly rank by any name! I say a plague on both their houses!*" [Norman, Stoppard 2001]. Особливу увагу тут слід звернути на останні два речення, перше з яких є відгомном сонетних мотивів, друге – відлунням репліки Меркуціо з трагедії «Ромео і Джульєтта». У сценарії цей алюзивний зв'язок додатково підкреслено: "*As he passes WILL gratefully makes a mental note*" [Norman, Stoppard 2001]. Так, за задумом сценаристів «Закоханого Шекспіра», драматург черпає натхнення з найбільш незвичних джерел. Лондонське життя стає натхненням для юного Шекспіра і

у серіалі «Вілл», проте, процес творчого пошуку ідей для творів не знаходиться в центрі уваги режисерів.

Слід відмітити оригінальний штрих режисера фільму «Закоханий Шекспір». Коли натовп поспішає до театру, проповідник-пуританин Мейкпіс намагається зупинити людей, але і його поглинає людська хвиля і вносить до театру: "*MAKEPEACE: Licentiousness is made a show, vice is made a show, vanity and pride likewise made a show! This is the very business of show*" [Norman, Stoppard 2001]. Треба відзначити, що пуританин має рацію: театр покликаний саме показати людину з усіх боків, в усіх проявах її людської природи, в тому числі й гріховних. Недарма у Шекспіра Гамлет повчає акторів «*тримати дзеркало перед природою*» [Шекспір]. До речі, особливу увагу цій пораді приділяють режисери серіалу «Вілл» вже у першому епізоді, коли юний Шекспір інструктує Бербеджа-молодшого як краще грати.

Варто звернути увагу на цікавий фінал сцени з пуританином у фільмі «Закоханий Шекспір», який покликаний засвідчити дивовижний трансформаційний вплив театру на аудиторію: аудиторія театру вибухає оплесками після завершення вистави, серед найбільш розчулених глядачів – той самий пуританин Мейкпіс. У серіалі «Вілл» творці також намагаються показати, що театр здатен змінити і «приборкати» навіть найбільш маргінальних, агресивних і вороже налаштованих глядачів.

Тут слід зазначити, що попри зростаючу активність пуритан театральне життя в Лондоні вирувало. Алюзії до цього історичного факту можна побачити і у серіалі «Вілл», в якому в цілому багато уваги присвячено релігійній та політичній ситуації у країні. В цей час збільшувалася кількість акторських труп, що почали конкурувати одна з одною, докладаючи чималих зусиль заради досягнення успіху в глядацької аудиторії, чиї художні смаки й вимоги стрімко зростали. Завдяки творчим пошукам «університетських умів» – Джона Лілі, Крістофера Марло, Томаса Кіда, Роберта Гріна, Томаса Лоджа, Джорджа Піля – в царині національної драматургії відбулися суттєві якісні зрушення, які й підготували ґрунт для нечуваного підйому англійського театрального

мистецтва наприкінці XVI – на початку XVII ст. [Торкут]. Ця ситуація представлена у «Закоханому Шекспірі», а також у серіалі «Вілл» доволі повно: відображено суперництво театрів, а також згадуються імена ключових постатей у тогочасному театральному житті. Деякі з них навіть стають безпосередніми учасниками подій, як-от, приміром, Філіпп Генсло, Річард Бербедж, Сер Едмунд Тілні, Нед Аллен, Крістофер Марло, Джон Вебстер.

В цілому ж, необхідно відзначити, що не тільки драматурги, актори та інші ключові постаті театального життя привернули увагу сценаристів, але і сам театральний мікрокосм в цілому. Як було зазначено вище, доволі детально зображується внутрішнє оздоблення театру, а також костюми, репетиції, тексти п'єс, основні театральні практики. Яскравим прикладом може слугувати втілення у фільмі «Закоханий Шекспір» та у серіалі «Вілл» інтерактивності елизаветинського театру, коли глядачі могли взаємодіяти з акторами, вигукуючи ті чи інші фрази. Приміром, у епізоді з фільму «Закоханий Шекспір» відбувається наступний діалог: "*VIOLA AS JULIET: Where is my Romeo?*" *NURSE: (involuntarily) Dead!*" [Norman, Stoppard 2001]. При цьому Віола, жодною мірою не здивувавшись, продовжує декламувати власну роль. У серіалі «Вілл», в свою чергу, увесь репертуар театру побудований на реакції глядачів, які обурюються, влаштовують бійки з акторами, кидають у них гнилими овочами, а сам Бербедж саме з ними домовляється про наступну п'єсу та її потенційного автора.

Іншим наочним прикладом може слугувати натяк у фільмі «Закоханий Шекспір» на практику «піратського» видання текстів п'єс самими акторами або ж тими пройдисвітами, що записували під диктовку акторів. Але пам'ять людини не є ідеальною, а отже, багато моментів перекручувались і найбільш точним був текст реплік саме того персонажа, якого грав «продажний» актор. Так, в гумористичному ключі ця практика подається у сцені, коли повійниця у таверні допитується у Ральфа, який грав Годувальницю, про що саме йдеться у п'єсі: "*WHORE (to RALPH): And what is this play about? RALPH: Well, there's this Nurse*" [Norman, Stoppard 2001]. У фільмі «Втрата сорому» також багато

уваги приділяється саме проблемам видання літературних творів, адже, як відомо, саме про видання свої сонетів Шекспір особливо піклувався, в той час як доля п'єс, як здається, його не хвилювала.

Якщо ж говорити про відтворення у даних кінобіографіях до історичної деталі в цілому, то тут спостерігається певна амбівалентність ставлення сценаристів і режисерів до співвідношення факту і вимислу. Розглянемо це питання більш детально. Творці фільму «Закоханий Шекспір» намагаються якомога більш точно репрезентувати «історичний колорит» зображуваного хронотопу, залучаючи при цьому різні аспекти ренесансної дійсності: погані зуби тогочасних англійців, чудернацькі зубні щітки, автентичне меню у таверні, популярні англійські танці, багатий одяг і складні зачіски вельможних дам, історичні інтер'єри і традиційні для тих часів книжкові формати. Водночас, у фільмі присутня ціла низка анахронізмів. Враховуючи обізнаність Тома Стоппарда з ренесансною дійсністю, а також прискіпливість підготовки команди до зйомок, можна стверджувати, що ці анахронізми є цілком свідомими і відіграють у фільмі свою роль. Доволі часто ці «зумисні» анахронізми, покликані у гумористичному світлі обіграти ті чи інші стереотипи. Приміром, комічним анахронізмом є візит Шекспіра до психоаналітика, такого собі доктора Мота "*Dr. MOTH, apothecary, alchemist, astrologer, seer, interpreter of dreams, and priest of psyche*" [Norman, Stoppard 2001], який вкладає Вільяма на кушетку і інтерпретує усі його творчі проблеми у цілком фрейдистській манері: "*WILL: I have lost my gift. It's as if my quill is broken. As if the organ of the imagination has dried up. As if the proud tower of my genius has collapsed. DR. MOTH: Interesting. WILL: Nothing comes. DR. MOTH: Most interesting. WILL: It is like trying to a pick a lock with a wet herring. DR. MOTH: (shrewdly) Tell me, are you lately humbled in the act of love?*" [Norman, Stoppard 2001]. Цікаво, що ці рядки з їхньою відвертою тілесністю та доволі сміливими каламбурами нагадують експерименти самого Шекспіра, приміром, у діалогах Катаріни і Петруччіо. Сценаристи спмагаються

поєднати сучасність з Ренесансом, і при цьому зберегти увесь комізм слів та ситуації.

Для створення комічного ефекту слугують також сучасні культурні алюзії, які легко упізнаються читачем. Приміром, дізнавшись про те, що молодий актор, що грав Джульетту, втратив свій високий голос, Шекспір у розпачі звертається до Генслоу: "*WILL: What do we do now? HENSLOWE: The show must ... you know. WILL: Go on*" [Norman, Stoppard 2001]. Цитата з пісні групи "Queen" у вустах ренесансця звучить доволі смішно, тим самим розряджаючи доволі напружену і драматичну атмосферу розв'язки.

У фільмі зустрічаються також комічні анахронізми, що апелюють безпосередньо до шекспірознавчої проблематики. Приміром, на початку фільму ми бачимо у кадрі полицю у кімнаті Шекспіра і на ній кружку із написом «Стретфорд-на-Ейвоні» - цей сувенір є доволі репрезентативним зразком сучасної шекспірівської індустрії. Менш очевидною є цікава алюзія до «шекспірівського питання» та антистретфордських теорій: "*WILL (springs back): Wait! You are still a maid and perhaps as mistook in me as I was mistook in Thomas Kent. VIOLA: Answer me only this: are you the author of the plays of William Shakespeare? WILL: I am. VIOLA: Then kiss me again for I am not mistook*" [Norman, Stoppard 2001]. Віола у такій дивній манері вербалізує питання, що хвилює багатьох сучасних шекспірознавців: чи є Вільям Шекспір автором Шекспірового канону.

Отже, як можна побачити, сценаристи і режисер «Закоханого Шекспіра» доволі дбайливо відтворюють хронотоп Ренесансної Англії. В той же час, у фільмі достатньо і «навмисних» анахронізмів, які покликані створити комічну, жартівливу атмосферу, встановити контакт з сучасним глядачем і, переплітаючи Ренесанс і сьогодення, змусити реципієнта зазирнути глибше за усталені культурні стереотипи.

Тож, правомірно відзначити, що у фільмі «Закоханий Шекспір» сценаристами був досягнений певний баланс факту і вимислу, історичної точності та вжитку навмисних анахронізмів. Що стосується фільму «Втрата

сорому», то його творці намагались уникати будь-яких відступів від історичного факту, точно відтворюючи одночасно похмуру, загрозливу і строкату, динамічну атмосферу тогочасного Лондона, театральне життя, побутові деталі тощо. Стрічка не має комедійного елемента, а отже анахронізми в ній були б зайвими. Творці серіалу «Вілл» навпаки намагались якомога більше осучаснити хронотоп без повного розриву зі світом ренесансної Англії, використовуючи для цієї мети саундтрек, грим та костюми. У відео-фрагменті «Will: Behind the Fashion», присвяченому зйомкам серіалу, викладається позиція режисерів: вони прагнули відтворити рок-н-рольну атмосферу доби, коли актори і драматурги були своєрідними рок-зірками, а театр був місцем магнетичним і небезпечним [Will: Behind the Fashion]. Думається, у цьому випадку відбувається культурний переклад біографії Шекспіра мовою сучасності, адже мета творців серіалу – передати не форму, а зміст, ефект, емоційний імпульс. Таким чином, образ Шекспіра осучаснюється, але це осучаснення має на меті не деконструкцію канонічного образу, а навпаки – реконструкцію образу Шекспіра як зірки, улюбленця публіки, генія, що буде близьким і зрозумілим глядачам у XXI столітті.

2.4 Особливості переосмислення канонічного образу драматурга

Як офіційно визнаний центр Західного канону, в сучасному культурному контексті Шекспір перестав бути просто одним з геніальних письменників, ставши архетиповою фігурою, фігурою-емблемою. Сьогодні Шекспір – це концепт, який займає почесне місце у картині світу не тільки англійців, але й кожного освіченого землянина. Коментуючи формування уяві сучасників більш-менш цілісного образу В. Шекспіра, з постаттю якого пов'язаний комплекс асоціацій, що не обмежується власне літературною творчістю, В. Марінеско пише: «В. Шекспір – це не просто літератор, його образ включає

також загальновідомий візуальний стереотип, біографічні деталі, легенди, домисли та плітки, як, до речі, і широкий спектр культурних продуктів, породжених шекспірівським дискурсом. Отже, як культурна ікона Великий Бард може існувати навіть самотійно, поза безпосереднім зв'язком із власною творчістю» [Марінеско 2015, с. 26]. Цікавим бачиться розгляд підходів до специфічної природи образу Шекспіра, до яких вдаються творці кінобіографій драматурга.

Творча діяльність Шекспіра, на думку літературознавців, розпочалася на початку 90-х років. Вже 1592 року він був знаний у театральному середовищі Лондона як драматург, але точно датувати його ранні п'єси надзвичайно важко. Сучасні науковці вважають першими драматичними творами Шекспіра «Комедію помилок» та історичні хроніки «Генріх VI» і «Річард III». Дебют молодого драматурга, вочевидь, виявився доволі успішним. Непрямими доказами на користь такого припущення слугують критичний закид Роберта Гріна, котрий у 1592 році звинувачував вискочня-актора у надмірній зухвалості й амбіційному бажанні бути «найкращим Потрясателем сценічних підмостків в Англії», та запобігливі зауваження Генрі Четтла стосовно його особистої непричетності до Грінових образливих пасажів [Торкут]. Саме таким амбітним молодим драматургом Шекспір представлений в аналізованих кінобіографіях – «Закоханому Шекспірі» і серіалі «Вілл», і лише частково – «Втраті сорому». Можливо, саме вік Шекспіра дозволяє сценаристам і режисерам суттєво переосмислити усталений стереотипізований образ.

Перш за все, слід звернути увагу на зовнішній вигляд драматурга. Більшість канонічних портретів зображують його як чоловіка середнього віку з серйозним обличчям, уважними, проникливими очима, охайними вусами і бородою, високим лобом, залисинами і сережкою у вусі. У стрічці «Закоханий Шекспір» драматургу 29 років, він ще зовсім молодий і це дає свободу творцям фільму, адже ніхто достеменно не знає, як саме виглядав драматург у цьому віці. Джозеф Файнс створює на екрані романтичний образ вродливого і чарівного юнака із замріяним виразом на благородному, доброму обличчі. У

серіалі «Вілл» Шекспір (Лорі Девідсон) ще молодший, адже події відбуваються у втрачені роки – між 1589 і 1592. Він більш схожий на сучасного юнака, аніж протагоніст «Закоханого Шекспіра». В обох фільмах серйозність, притаманна класичним портретам, зникає, юний драматург рухливий, імпульсивний, на його обличчі читаються найрізноманітніші емоції. Що стосується стрічки «Втрата сорому», то її головний герой, якого грає Руперт Грейвз, зовнішньо максимально наближений до канонічного образу Шекспіра.

Що стосується характеру і поведінки канонічного Шекспіра, то слід звернути увагу на наступні риси, освячені легендами та історичними анекдотами. Вважається, що Шекспір був добрим, але вмів рахувати гроші і не упускав власного зиску, його змальовують поціновувачем жіночої краси, але одночасно скромною, спокійною людиною. У стрічці «Закоханий Шекспір» та у серіалі «Вілл» драматург захоплений виром натхнення і почуття, але і в цьому незвичному контексті він проявляє деякі традиційні для нього якості, хоча і у дещо переосмисленому вигляді. По-перше, він дружньо і тепло ставиться до усіх членів акторської трупи, хоча творчість для нього завжди залишається більш важливою, аніж людські стосунки. По-друге, у «Закоханому Шекспірі» його прагнення стати багатшим виражається через спробу обдурити Бербеджа і продати ще ненаписану п'єсу одночасно у два театри. По-третє, він безперечно цінує жіночу красу. У «Закоханому Шекспірі» психоаналітик драматурга починає перераховувати жінок, про яких Вілл йому розповідав. Як пристрасна людина у пошуку любовних пригод Шекспір зображений і у фільмі «Втрата сорому». Відмінність полягає у тому, що ця кінобіографія зображує кохання як щось суто фізичне, буденне, на відміну від піднесених стосунків і почуттів у фільмі «Закоханий Шекспір» і серіалі «Вілл». Цікаво, що у серіалі «Вілл», найбільш осучасненій кінобіографії з усіх, протагоніст є напрочуд чесним та невинним юнаком, який принаймні намагається зберегти вірність дружині.

Що ж стосується скромності і спокійного ставлення до життя, то у «Закоханому Шекспірі» і серіалі «Вілл» ці риси є зовсім не властивими образу

драматурга. Більш того, Шекспір поданий як доволі марнославно, амбітний та імпульсивний юнак, вдача якого повністю відповідає загальній атмосфері вируючого пристрастями ренесансного Лондону. Водночас, образ літнього, досвідченого Шекспіра у «Втраті сорому» є саме таким – мудрим, розважливим, спокійним, дещо іронічним і відстороненим.

Окремо слід сказати про творчий аспект особистості Шекспіра. Бен Джонсон, видатний сучасник Шекспіра і його особистий друг, писав про нього: *«Я пам'ятаю, що актори часто згадували, віддаючи шану Шекспіру, що той, щоб не писав, ніколи не викреслив ані рядка»* [Jonson]. Сам Джонсон писав повільно і важко, в той час як Шекспір був відомий дивовижною легкістю пера [Jonson on Shakespeare]. У всіх трьох кінобіографіях цей образ переосмислюється: показано, як Шекспір страждає через творчі муки, викреслює слова і цілі рядки. У «Закоханому Шекспірі» він навіть відкидає цілі аркуші, більш того, драматург переживає те, що зазвичай називають творчою кризою ("writer's block"). Таким чином, можна сказати, що у даних стрічках образ Шекспіра «знімається з п'єдесталу», він стає більш зрозумілим і ближчим до сучасного глядача, особливо молодій аудиторії, легенда перетворюється на живу людину.

Крім образу самого Шекспіра увагу привертають образи його сучасників та їх художнє відтворення. Адже саме у своїх друзях і колегах Шекспір часто «віддзеркалюється», проявляючи ті чи інші риси власної вдачі. У фільмі «Закоханий Шекспір» одним з цікавих другорядних образів, які відіграють важливу роль у фільмі, постає Крістофер Марло (Руперт Еверетт). В історії літератури він по праву вважається одним з найбільш талановитих і загадкових англійських літераторів. Саме його називають родоначальником англійської ренесансної трагедії: Марло запровадив і розвинув білий вірш, що став традиційним для цього жанру. Його життя було сповнене протиріч і таємниць: він мав репутацію безбожника та вільнодумця, є дані про його співпрацю з таємними службами.

Крістофер Марло вважається деякими з дослідників ймовірним співавтором ранніх п'єс свого знаменитого сучасника Шекспіра. Ця теорія обіграється і у стрічці «Закоханий Шекспір». Марло, чарівний і талановитий, дає Шекспіру поради стосовно подальшого розгортання сюжету трагедії «Ромео і Джульєтта», зокрема окреслює образ Меркуціо. Шекспір із вдячністю приймає допомогу, але все ж таки відчуває певну професійну заздрість, адже на той момент Марло був найбільш відомим і популярним драматургом столиці. Шекспір промовляє: *"I love your early work. "Was this the face that launched a thousand ships and burnt the topless towers of Ilium?"*" [Norman, Stoppard 2001]. Ця цитата походить зі славнозвісної трагедії Крістофера Марло «Доктор Фаустус»:

"Was this the face that launch'd a thousand ships

And burnt the topless towers of Ilium?

Sweet Helen, make me immortal with a kiss" [Marlowe].

Іронія полягає в тому, що говорити про «ранню творчість» Марло не зовсім правомірно, адже окрім чотирьох трагедій драматург не встиг нічого створити, оскільки був вбитий. В будь-якому разі, саме ці рядки стають об'єктом професійної заздрості Шекспіра, адже пізніше, під час відбору акторів для гри у виставі «Ромео і Джульєтта» усі претенденти обирають саме їх для свого монологу. Більш того, навіть ділок Феннімен захоплено відгукується про Марло: *"Of course, it was mighty writing. There is no one like Marlowe"* [Norman, Stoppard 2001].

Ця професійна заздрість спричинює несподіваний розвиток сюжету. Віл видає себе за Марло для того, щоб обдурити ревнивого Вессекса: *"WESSEX: An insolent penny-a-page rogue, Marlowe, he said, Christopher Marlowe – has he been to the house? WILL: Marlowe? Oh yes, he is the one, lovely waistcoat, shame about the poetry"* [Norman, Stoppard 2001]. Коли пізніше Марло гине, Шекспір важко переживає докори сумління і нарешті визнає, яким суттєвим був вплив на нього великого сучасника: *"WILL: Marlowe's touch was in my Titus Andronicus and my Henry VI was a house built on his foundations. VIOLA: You*

never spoke so well of him. WILL: He was not dead before. I would exchange all my plays to come for all of his that will never come" [Norman, Stoppard 2001]. Ця цитата віддзеркалює широковідому думку деяких сучасних знавців літератури про те, що Марло міг би стати ще більш великим драматургом аніж Шекспір, якби не загинув так передчасно. Крім того, усі ці деталі стають елементами мозаїки у портреті Шекспіра як людини, а не універсального генія – людини, яка може заздрити, інтригувати, іронізувати, але також визнавати свої помилки, вклонятись перед геніальним суперником, страждати від невпевненості у своїй силі.

Не менш важливою сюжетною лінією є зв'язок Шекспіра і Марло і у серіалі «Вілл». За сюжетом, Шекспір стає наступником Марло у театрі «Роуз» і його дебютну п'єсу спочатку видають за творіння Марло. Пізніше Бербедж змушує Марло назвати Шекспіра своїм учнем. Шекспір захоплений і зачарований Марло, хоча й відчуває певну професійну заздрість. Марло також відчуває до початківця амбівалентну суміш почуттів: він одночасно дивиться на нього дещо зверхньо і впізнає у ньому талановитого драматурга, з повагою ставиться до його таланту. Ця сюжетна лінія є цілком фікційною, проте, вона дозволяє творцям фільму більш глибоко розкрити образ геніального драматурга, адже тільки Крістофер Марло міг бути для Шекспіра справжнім суперником, рівним йому за силою драматургічного генія і потужністю злету уяви. А отже, ця сюжетна лінія в обох кінобіографіях дозволяє показати унікальність саме Шекспірового генія – його дивовижну здатність поєднувати трагічне і комічне, високе і буденне, поезію і прозу життя.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного дослідження відповідно до поставленої мети було досліджено специфіку конструювання образу В. Шекспіра у просторі кінематографічної біографії.

В першому розділі дипломної роботи було проаналізовано та систематизовано теоретичні засади дослідження феномену інтермедіальності, вироблені у межах сучасної компаративістики. Наприкінці ХХ ст. компаративістика увійшла у новий етап розвитку, який означився появою нового розуміння її об'єкта і новими методами його дослідження; відбулось своєрідне подвоєне розширення об'єкту дослідження: вивчення міжлітературних відносин доповнилося вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності. А отже, дослідження закономірностей функціонування інтермедіального діалогу у різних історико-культурних контекстах стало одним з провідних завдань сучасної літературної компаративістики.

Поява нових медіа призвела до того, що категорія «література» стала включати в себе широкий контекст засобів аудіовізуальної інформації. В центрі дослідження опинились такі проблеми, як тематизація засобів аудіовізуальної інформації; відносини між засобами аудіовізуальної інформації у літературних текстах; вплив технологічних інновацій та появи засобів аудіовізуальної інформації, таких як фотографії, радіо, кіно і телебачення на літературу. Усе це інтенсифікувало також історико-літературне дослідження витоків і генези феномену інтермедіальності (термін Оге Ганзен-Леве). У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва. У ширшому смислі, це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури. Дослідження цього феномену відбувається відповідно до двох основних аспектів: 1) тематизація

музики, живопису, фотографії і кіно в літературі; 2) адаптація літературного твору в просторі різних видів мистецтва.

Взаємодія літератури і кінематографу активно вивчається компаративістикою, в тому числі структурні відповідності між різними художніми та літературними процедурами; випадки зближення кіномистецтва і літератури; кінофільми, засновані на літературних текстах (екранізації); опис літературного твору у кінострічці або навпаки; комбінації типу «текст-зображення» тощо.

Одним з найбільш сучасних і перспективних напрямів дослідження інтермедіальності правомірно вважати кіноверсії літературної біографії. Жанр літературної біографії має низку ознак, які можна розподілити на жанрозумовлювальні чинники (концепція людини та її відношення і взаємозв'язки з навколишнім світом), жанроформівні чинники (принципи сюжетно-композиційної організації та концептуальний хронотоп, завершеність / незавершеність жанрової структури), жанроутворювальні чинники («тип світорозуміння»: особливості сюжетобудови, komponування художнього матеріалу, своєрідність часово-просторових відношень і оповідної структури, зв'язок з іншими жанрами та видами мистецтва).

В межах літературної біографіки фахівці виокремлюють різноманітні жанри і жанрові модифікації. Так, більшість зарубіжних фахівців розмежовують художні біографії (biographical fictions/fictional biographies) і біографічні романи (biographical novel). На рівні жанрових модифікацій виокремлюються псевдобіографія, біографія-самосвідцтво, роман-факт, роман-мозаїка, роман-пошук, роман-монтаж, біографічний пунктирний роман, повість-документ, пошукові мемуари, біографічний інтелектуальний бестселер, кінобіографія. Поняття «кінобіографія» у даному дослідженні вживається на позначення інтермедіальної інтерпретації біографії певної історичної постаті засобами кінематографу, яке базується на літературно-біографічному сценарії.

Кінобіографія частіш за все заснована на сценарії, який правомірно віднести до власне літературної біографії. У таких творах документальні факти з життя персонажа доповнюються або заміщаються припущеннями та міркуваннями біографа, а життя героїв-авторів часто реконструюються на основі їхніх власних творів. Ці стратегії роблять даний інтермедіальний феномен особливо цікавим для дослідження. До числа таких інтермедіальних продуктів слід віднести кінематографічні біографії як «Закоханий Шекспір», «Втрата сорому» і «Вілл».

Серед провідних ознак даних кінобіографій – художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опора на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимислу та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді тощо. Усе це дозволяє віднести ці кінобіографії саме до метажанру «літературної біографії письменника».

Жанрова приналежність даних кінобіографій обумовлює структурно-стилістичну специфіку стрічок. По-перше, в усіх трьох фільмах широко використовуються цитати з творів В. Шекспіра, а також широкий спектр алюзій і ремінісценцій. По-друге, важливою складовою даних кінобіографій є літературознавчий елемент, який вписує дані тексти у більш широкий дискурс, уможливаючи взаємодію інтерпретацій і версій. По-третє, сюжет структурується саме навколо творчого акту, тем натхнення і геніальності, пошуків митцем власної ідентичності, що обумовлює позачасову цінність, актуальність та універсальність біографічного тексту.

Стратегії, завдяки яким у цих фільмах формується образ Вільяма Шекспіра, є напрочуд різноманітними і продуктивними. Розглядаючи дані стратегії, ми дотримувались декількох основних рівнів аналізу: 1) структурна організація і особливості паратексту; 2) хронотоп і специфіка відтворення історичного контексту; 3) характер переосмислення образів персонажів.

У композиційній структурі даних біографічних текстів поєднуються різні елементи й засоби: документ, реконструкція, складна взаємодія хронотопів, паралельний монтажний метод поєднання епізодів тощо. Паратекст виконує у фільмах декілька функцій: вводить провідні теми і образи, а також окреслює автотематичну проблематику стрічок, формує горизонт очікувань та укладає своєрідний «рецептивний контракт» із глядачем, обумовлюючи цілісне сприйняття ключових постатей, зокрема, самого Шекспіра. У фільмах «Закоханий Шекспір» та «Втрата сорому» паратекст експліцитно актуалізує біографічний первень наративу, підкреслює його металітературність, привносить можливість неупередженого погляду «ззовні», в той час як у серіалі «Вілл» алюзивні назви та епіграфи епізодів створюють цілісний художній світ, що поєднує біографічну та власне літературну складові дискурсу, формує певну ілюзію присутності у світі Шекспіра, допомагаючи глядачеві вжитись в цей світ.

Що стосується хронотопу, то спільним для усіх трьох кінобіографій є намагання точно відтворити динамічну та строкату атмосферу Ренесансної Англії. У фільмі «Закоханий Шекспір» був досягнений певний баланс факту і вимислу, історичної точності та вжитку навмисних анахронізмів, що робить образ Шекспіра одночасно ідеалізованим і модернізованим, знайомим і загадковим. Творці фільму «Втрата сорому» намагались уникати будь-яких відступів від історичного факту, аби образ Шекспіра був максимально наближеним до канонічного, що робить його поступову деконструкцію тим більш вражаючою. Автори серіалу «Вілл» навпаки намагались якомога більше осучаснити хронотоп без повного розриву зі світом ренесансної Англії, використовуючи для цієї мети саундтрек, грим та костюми. Вони прагнули відтворити рок-н-рольну атмосферу доби, коли актори і драматурги були «рок-зірками». У цьому випадку відбувається міжсеміотичний переклад біографії Шекспіра мовою сучасної культури, адже мета творців серіалу – передати не форму, а зміст, ефект, емоційний імпульс. Таким чином, образ Шекспіра осучаснюється, але це осучаснення має на меті не деконструкцію канонічного

образу, а навпаки – реконструкцію образу Шекспіра як зірки, улюбленця публіки, який буде близьким глядачам у XXI столітті.

Система персонажів в усіх трьох кінобіографіях структурується навколо образу ключової постаті – самого Шекспіра, який формується низкою засобів: це характеристика через вчинки і мовлення інших дійових осіб, деталь, мовну гру. Той образ, який виникає, є одночасно архетиповим образом творця і приземленим образом молодого людини, яка здатна на пристрасть, помилки і імпульсивні, невважені дії. Протагоніст кінобіографії «Закоханий Шекспір» - молодий мрійник, палкий коханець, вірний друг. Для нього основним джерелом натхнення стає кохання. Головний герой «Втрасти сорому», що поєднує у собі молоду і зрілу іпостасі, приходиться до своєї творчої вершини через пристрасть, біль і хворобу. Шекспір з серіалу «Вілл», юний, емоційний, ентузіастичний, черпає натхнення безпосередньо з Лондонського коловороту, з його релігійним протиборством і вируючим театральним життям. Хоча ці образи мають багато спільного, проте, акценти є суттєво відмінними, що свідчить про багатогранність і полівалентність того образу драматурга, який формується сучасним шекспірівським дискурсом.

В усіх трьох фільмах широко використовується опора, з одного боку, на історичні факти і деталі, з іншого боку, на самі тексти (алюзивний, ремінісцентний, автореференційний рівні). У фільмі «Закоханий Шекспір» вони переосмислюються в белетристичному, часто гумористичному або іронічному ключі («зумисні анахронізми», переосмислення рецептивних стереотипів). У серіалі «Вілл» спостерігаємо майже радикальну модернізацію за рахунок костюмів, гриму, музики. Кінобіографії, що є результатом, залишаються літературними / художніми біографіями, але при цьому мають ознаки біографічної белетристики.

У даних кінобіографіях відбувається де-міфологізація Шекспіра, але її метою є не тотальна руйнація образу, а відмова від стереотипу, пошук нового свіжого погляду, актуалізація інтересу до канонічної постаті – така собі ре-міфологізація Шекспіра у новому історико-культурному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. Книга о великом театре. М : Дрофа, 2006. URL : <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/index.htm>. (дата звернення: 15.05.2019).
2. Бербенець Л. Постмодерністський літературний твір як подорож у текстових, жанрових, рецептивних вимірах. *Сучасні літературні студії*. Вип. 6 : Подорож як літературознавча та культурологічна проблема : [зб. наук. праць] / [гол. ред. В. І. Фесенко]. К. : Видавничий центр КНЛУ, 2009. С. 13-23.
3. Богданова М. М. Жанрово-стильові особливості української історичної малої прози ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2007. 20 с.
4. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики. 2004. № 7. URL : <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>. (дата звернення: 25.04.2019)
5. Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтв. *Сучасна літературна компаративістика : стратегія і методи* : [Антологія]. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372-410.
6. Валевский А. Л. Основа биографики. К. : Наукова думка, 1993. 111 с.
7. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки (вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы. *Историческая поэтика*. М. : Высшая школа, 1989. С. 41.
8. Гак В. Г. Общее и романское языкознание. М. : Учебно-педагог. изд-во, 1972. 183 с.

9. Гамкрелидзе Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. URL: http://ksana-k.narod.ru/menu/prag/gamkr_iv.1984.html. (дата звернення: 15.05.2019)
10. Гир А. Музыка в литературе : Влияния и аналоги. *Вестник молодых ученых*. Гуманитарные науки. 1999. №3. С. 86-99. URL: <http://www.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILO/main.html>. (дата звернення: 22.03.2019).
11. Грицик Л. Українська компаративістика XIX – початку XXст. : напрями, методика досліджень. *Українська література*. Тернопіль : Підручники і посібники, 1998. 64 с.
12. Гурдуз А. Світова літературна компаративістика : етапи розвитку. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. №2 (35). С. 114–120.
13. Гурдуз А. Українська літературна компаративістика : етапи розвитку. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. № 6. С. 90–98.
14. Денисова Т. Н. Літературна компаративістика. *Нариси про американську компаративістику*. Вип. 2. К. : Фоліант, 2005. С. 37.
15. Денисова Т. Н. Наука "компаративістика" в сучасному потрактуванні. *Літературна компаративістика*. Вип. 1. К. : Фоліант, 2005. С. 10–26.
16. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М. : Прогресс, 1977. 213 с.
17. Дубініна О. До історії та сучасного стану компаративістики у США. *Національні варіанти літературної компаративістики* / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; [Д.С. Наливайко, Т.Н. Денисова, О.В. Дубініна та ін.]. К. : Видавничий дім "Стилос", 2009. С. 141 – 164.
18. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М. : Прогресс, 1979. 320 с.

19. Смелянова Т. В. Досвід опрацювання проблеми біографізму. *Культура і сучасність* : альманах. М-во культури і туризму України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; редкол. В. А. Бітаєв [та ін.]. К. : Міленіум, 2011. С.17-21.
20. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л. : Наука, 1979. 690 с.
21. Захаров Н. В. Уэбстер Джон. *Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: Электронное научное издание»*. URL: <http://around-shake.ru/personae/4472.html>. (дата звернення: 30.05.2019).
22. Зорівчак Р. Проза Т.Шевченка англійською мовою. *Теорія і практика перекладу*. №12. 1985. 354 с.
23. Карп В. Аллен, Эдвард. *Энциклопедия театра*. URL: enc.vkarp.com/2010/07/20. (дата звернення: 15.06.2019).
24. Ковальова О. К. Специфіка автобіографізму в сповідальному циклі Ж.-Ж.Руссо («Сповідь», «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака», «Прогулянки самотнього мрійника») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.
25. Колесник А. Л. Модификации жанра биографии в творчестве Питера Акройда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04. Киев, 2008. 22 с.
26. Коломієць Л. Літературознавчі студії. К. : ВПЦ Київський університет, 2002. 204 с.
27. Кондратюк Л. Художні взаємодії різних видів мистецтва як проблема літературознавства. *Іноземна філологія*. 2009. Вип. 121. С. 285–292.
28. Лановик З. Б. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.
29. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація. Черкаси : Брама-Україна, 2011. 192 с.
30. Лосев А. Ф. Философия музыки. *Философия. Мифология. Культура*. М. : Издательство политической литературы, 1991. С. 320.

31. Лотман Ю. Семиосфера. С.-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 252.
32. Марінеско В. Ю. Стратегії переосмислення Шекспірової біографії в романі Дж. Вінфілда «Мене звати Вілл». *Держава та регіони*. 2015. № 2. С. 26-30.
33. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 194.
34. Наливайко Д. С. Інтродукція. *Національні варіанти літературної компаративістики* / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; / [Д.С. Наливайко, Т.Н. Денисова, О.В. Дубініна та ін.]. К. : Видавничий дім "Стилос", 2009. С. 5 – 19.
35. Наливайко Д. С. Літературний і культурний дискурс: концептуальні аспекти вивчення та викладання. Тернопіль : Нав. кн. – Богдан, 2003. 416 с.
36. Наливайко Д. С. Літературознавча компаративістика : стан, проблеми (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?). *Слово і час*. 2002. №2. С. 25–26.
37. Наливайко Д. С. Післямова. Шекспір В. *Твори* : в 6 т. К. : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 642–649.
38. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. К. : Дніпро, 1988. 395 с.
39. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. К. : Вид.дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
40. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.
41. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. *Літературознавча компаративістика* : навч. посіб. / [ред. Р. Т. Гром'як]. Тернопіль : ТДПУ, 2002. 334 с.
42. Понасенко А. В. Інтермедіальні доміанти лірики митців нью-йоркської групи. *Науковий вісник Миколаївського національного університету*

імені В. О. Сухомлинського. 2013. №12. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/36.4.10.pdf>. (дата звернення: 22.05.2019).

43. Савенко І. Л. Монтаж як основний засіб організації композиційної будови біографічного роману-пошуку. *Наукові записки*. Випуск 61. Серія : Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. Володимира Винниченка, 2004. С. 250 – 253.

44. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Херсон, 2007. 20 с.

45. Савенко І. Л. Постать автора в біографічних творах Л.Большакова. *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка*. Серія : Філологічні науки. 2002. №3 (47). С. 42 – 47.

46. Савенко І. Л. Роль документа в структурі сюжетотворення біографічного роману-пошуку. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства* : Збірник праць та доповідей Всеукраїнської наукової конференції. 12 – 13 травня 2005 року. Хмельницький : ХНУ, 2005. С. 224-226.

47. Савенко І. Л. Структурні особливості парадигми хронотопу біографічного роману-пошуку. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка*. Серія : Філологічні науки. 2006. № 1 (96). С. 175-184.

48. Синяя А. В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века (Т.Манн "Доктор Фаустус", Дж.Джойс "Улисс", Р.Олдингтон "Смерть героя") : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. СПб, 2008. 22 с.

49. Соколов Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация : «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. 326 с.

50. Старостин С. А. Сравнительно-историческое языкознание и лексикостатистика. *Лингвистическая реконструкция и древнейшая история Востока*. Ч.І. М. : Знание, 1989. С. 3-39.

51. Тишунина Н. В. Интермедиальность : к определению границ понятия. *Тезисы I Международной конференции [Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований]*, (23 – 25 марта 2000 г.). СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2000. С. 16-18.
52. Торкут Н. Канонічна біографія В. Шекспіра (фрагмент передмови «В. Шекспір. Історія та драматичні хроніки» до збірки В. Шекспіра «Історичні хроніки». URL: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.6/> (дата звернення: 11.02.2019).
53. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту : Tartu Vlikooli Kirjastus, 1995. 220 с.
54. Цейтлин Р. М. Сравнительная лексикология славянских языков, X – XIV / XV вв. : Проблемы и методы. М. : Наука, 1996. 226 с.
55. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис.. канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2007. 21 с.
56. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М. : РИК Культура, 1993. 456 с.
57. Columbia University Official Website. URL: <http://www.columbia.edu>. (дата звернення: 12.05.2019).
58. Damrosch D. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. Princeton : Princeton University Press, 2009. 442 p.
59. Fokkema A. The Author : Postmodernism's Stock Character. *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*. / [ed. by P. Franssen, T. Hoenselaars]. Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 1999. P. 39–51
60. Franssen P. The Life and Opinions of William Shakespeare, Gentleman : Biography between Fact and Fiction. *Literature as History / History as Literature. Fact and Fiction in Medieval to Eighteenth-Century British Literature* / [ed. by S. Fielitz]. Frankfurt am Mein : Lang, 2007. P. 63–78.

61. Franssen P. Introduction. *The Author as Character : Defining a Genre. The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature* / [ed. by P. Franssen, T. Hoenselaars]. Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 1999. P. 11–35
62. Holderness G. *Nine Lives of William Shakespeare*. London : Continuum International Publishing Group, 2011. 215 p.
63. Hunt M. *Looking for Hamlet*. N.Y. : Palgrave Macmillan, 2007. 256 p.
64. John Madden, Director / Producer. URL: IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0006960/> (дата звернення: 12.06.2019).
65. Jonson on Shakespeare. Life & Times. URL: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/drama/reputation/jonson1.html> (дата звернення: 12.06.2019).
66. Miller J. H. *Theory Now and Then*. Durham : Duke University Press, 1991. 405 p.
67. Nünning V., Nünning A. *An introduction to the study of English and American literature*. Stuttgart : Klett, 2007. 199 p.
68. Ray K. *Studies In Comparative Literature*. New Delhi : Atlantic Publishers & Dist, 2002. 199 p.
69. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead : Summary and Study Guide* URL: <http://www.enotes.com/topics/rosencrantz-guildenstern>. (дата звернення: 14.06.2019)
70. Saussy H. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore : JHU Press, 2006. 280 p.
71. *Shakespeare in Love : study guide - Film Education* URL: <http://www.filmeducation.org/pdf/resources/secondary/ShakespeareInLove.pdf>. (дата звернення: 15.06.2019).
72. Stallknecht N. P., Frenz H. *Comparative Literature : Method and Perspective*. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1961. 340 p.
73. Taylor G. *Reinventing Shakespeare : A cultural history, from the Restoration to the present*. London: Hogarth Press, 1990. 480 p.

74. Tom Stoppard at the complete review URL: <http://www.complete-review.com/authors/stoppard.htm>. (дата звернення: 25.06.2019).
75. Totus mundus agit histrionem. *Мир Шекспіра: Електронна енциклопедія*. 2008. URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3735.html>. (дата звернення: 18.06.2019).
76. Will : Behind the Fashion [BTS] | TNT URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KufW4MuOL9c>. (дата звернення: 17.09.2019).
77. Zepetnek S. T. *Comparitive Literature and Comparitive Cultural Studies*. West Lafayette : Purdue University Press, 2003. 356 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

78. Шекспір В. Гамлет. URL: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.43/>. (дата звернення: 11.02.2019).
79. A Waste of Shame. 2005. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SGyjZwu5oEA>
80. Brahms C., Simon J. *No Bed for Bacon*. London : Black Swan, 1999. 214 p.
81. Jonson B. On Shakespeare. *English Essays : Sidney to Macaulay*. The Harvard Classics. URL: <http://www.bartleby.com/27/2.html>. (дата звернення: 11.08.2019).
82. Marlowe Chr. *The Tragical History of Dr. Faustus*. URL: <http://www.gutenberg.org/files/779/779-h/779-h.htm>. (дата звернення: 11.09.2019).
83. Norman, M., Stoppard T. Shakespeare In Love. *The Internet Movie Script Database*. 1 Feb. 2001. URL: <https://www.imsdb.com/scripts/Shakespeare-in-Love.html>. (дата звернення: 11.02.2019)

SUMMARY

The presented paper focuses on the peculiarities of the literary biography as seen through the prism of a biographical film.

The object of the work can be defined as the peculiarities of constructing the image of a writer in a cinematographic biography. The subject is the peculiar character of the realization of this process in the biographical films “Shakespeare in love”, “A Waste of Shame” and “Will”.

The main aim of the paper is to define the ways, mechanisms and forms of creating the image of Shakespeare in the given films.

It determined the accomplishment of such objectives as:

- to study the specificity of the intermedial analysis;
- to systematize the key methodological theses of the modern theory of literary biography;
- to elucidate the main mechanisms of creating the image of the personality in a literary biography;
- to investigate the data concerning the actualization of the strategies of biographic writing in the films under analysis.

It was found out, that in the given films the biography of a famous writer turns into a starting point for creating a unique postmodern historiographic narrative only partially connected to the genre of traditional biography. Along with it a certain feedback develops between the postmodern and traditional biographies, when some elements of postmodern writing (metatextuality, intertextuality, metafiction etc.) are intermingled with strategies used more often in the works belonging to the latter group (attention to historical fact and detail, focus on the personality of the writer etc.). Thus, the image of Shakespeare is re-mythologized.

Key words: *comparative studies, intermediality, fictional biography, cinematographic biography, biographical film, author as character, Shakespeare*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Микитченко Дар'я Миколаївна, студентка 2 курсу, заочної форми навчання, факультету іноземної філології,

спеціальність 035 Філологія, адреса електронної пошти foxdashka@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Особливості художньої репрезентації образу В. Шекспіра в сучасних кінобіографіях» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____

Микитченко Д.М. (студент)