

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**на тему ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОГО  
«КОРОЛЯ ЛІРА» В СВІТЛІ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ**

Виконав: студент 2 курсу,  
групи 8.0350-а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)  
**Могучев Олександр Олександрович**

Керівник д.філол.н., проф. Торкут Н. М.

Рецензент к.філол.н., доц. Василина К. М.

Запоріжжя – 2021

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

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології та лінгводидактики

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 «Філологія»

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),  
перша – англійська

Освітньо-професійна програма: Мова і література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри англійської  
філології та лінгводидактики**

«        » \_\_\_\_\_ 2021 року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

МОГУЧЕВУ ОЛЕКСАНДРУ ОЛЕКСАНДРОВИЧУ

(прізвище, ім'я, по батькові)

**1. Тема кваліфікаційної роботи магістра:** «Інтермедіальні проєкції Шекспірівського «Короля Ліра» в світлі компаративного аналізу»

**Керівник кваліфікаційної роботи:** Торкут Наталія Миколаївна, д.філол.н.,  
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)  
професор

затверджені наказом ЗНУ від «13» квітня 2021 року №590-с

**2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи:** 30 листопада 2021 року

**3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи:** текст п'єси В. Шекспіра «Король Лір» мовою оригіналу та в українському (М. Рильського) й російському (Б. Пастернака) перекладах; кіноекранізації трагедій, здійснені Г. Козінцевим та П. Бруком, а також фільми, створені А. Куросавою та У. Еделем.

**4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):** 1) висвітлити сфери наукового інтересу сучасної літературної компаративістики та інтермедіальних студій; 2) систематизувати інформацію про екранізації трагедії «Король Лір» Шекспіра в кіно; 3) виявити характер кореляції фільмів із твором В. Шекспіра, визначити ключові творчі імперативи режисерів та тип кожної з інтермедіальних проєкцій.

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Торкут Н.М., д.ф.н., проф.	19.05.2021	19.05.2021
Розділ 1	Торкут Н.М., д.ф.н., проф.	26.08.2021	26.08.2021
Розділ 2	Торкут Н.М., д.ф.н., проф.	15.09.2021	15.09.2021
Розділ 3	Торкут Н.М., д.ф.н., проф.	01.10.2021	01.10.2021
Висновки	Торкут Н.М., д.ф.н., проф.	11.11.2021	11.11.2021

6. Дата видачі завдання: 14.04.2021

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	лютий-квітень 2021	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2021	виконано
3	Написання вступу	травень 2021	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2021	виконано
5	Написання практичних розділів	жовтень 2021	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2021	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2021	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	листопад-грудень 2021	виконано
9	Захист	грудень 2021	виконано

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

**Магістрант**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**О. О. Могучев**

\_\_\_\_\_ (ініціали та прізвище)

**Керівник роботи**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**Н. М. Торкут**

\_\_\_\_\_ (ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

**Нормоконтролер**

\_\_\_\_\_ (підпис)

**В. А. Бережний**

\_\_\_\_\_ (ініціали та прізвище)

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 70 стор., 70 джерел, 1 додаток.

**Об'єкт дослідження:** екранізація класики як прояв інтелектуально-творчого діалогу літератури і кіномистецтва.

**Мета роботи:** виявлення специфіки художньої репрезентації трагедії В. Шекспіра «Король Лір» у різнотипних екранізаціях твору на основі виробленого алгоритму.

**Теоретико-методологічні засади:** праці відомих компаративістів В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка, Е. Касперського та ін., кінознавців В. Шкловського, Ю. Тинянова, О. Аронсона, Н. Аносової, О. Ліпкова, О. Дубініної та ін., а також фахівців з шекспірознавства, які досліджували кіноекранізації: Е. Гріффіна, М. Гадженс, Н. Торкут та ін.

**Отримані результати:** в загальній парадигмі кіношекспіріани виокремлено чотири типи кінопродукції: кіноекранізації творів, адаптації творів, кінострічки, де Шекспір постає як персонаж та ремінісцентні фільми. Кінопостановка Пітера Брука «Король Лір» належить до першого типу, оскільки в ній збережено хронотоп, систему образів, всі сюжетні лінії й колізії та шекспірівський текст. Фільм Улі Еделя «Король Техасу» суттєво відрізняється і від твору В. Шекспіра. Творчий імператив режисера – створення вестерну про життя Америки XIX століття, при цьому в основу власного сюжету він поклав лейтмотив «Короля Ліра», запозичивши також декілька колізій. Аналіз цього фільму крізь призму запропонованого у теоретичному розділі алгоритму дає підстави вважати його ремінісцентною інтертекстуальною проєкцією трагедії В. Шекспіра «Король Лір».

**Ключові слова:** літературознавча компаративістика, інтермедіальність, інтермедіальні студії, екранізація, інтертекстуальна проєкція, кіно, Шекспір, Король Лір

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДІАЛОГ ЯК ОБ’ЄКТ КОМПАРАТИВІСТИКИ</b> .....	7
1.1 Літературознавча компаративістика та її пріоритетні наукові сфери.....	7
1.2 Порівняння різних видів мистецтва як об’єкт інтермедіальних студій .....	12
1.3 Кіноекранізація літературних творів у фокусі інтермедіальних студій .....	21
<b>РОЗДІЛ 2 ТВОРЧИСТЬ ШЕКСПІРА У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ В СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ</b> .....	31
2.1 Шекспірівські кіноекранізації: концептуалізація поняття, генеза феномену і типологія.....	31
2.2 Кіношекспіріана та її найвидатніші творці у дзеркалі дослідницької аналітики.....	35
<b>РОЗДІЛ 3 ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ «КОРОЛЯ ЛІРА»: ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА В СВІТЛІ КОМПАРАТИВІСТИКИ</b> .....	44
3.1 Історія і типологія кіноверсій шекспірівського «Короля Ліра».....	44
3.2 Фільм «Король Лір» Пітера Брука .....	56
3.3 Фільм «Король Техасу» Улі Еделя як ремінісцентна проєкція «Короля Ліра» В. Шекспіра.....	62
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	66
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	71
<b>ДОДАТОК А</b> .....	77

## ВСТУП

Сучасний кінематограф виявляє все більший інтерес до екранізації класичних літературних творів, що свідчить про позачасовість їх проблематики і здатність надихати митців на творчість та креативні експерименти. Серед світових класиків, до яких найчастіше звертаються кінематографісти, Вільям Шекспір посідає перше місце. Про це свідчить, приміром, той факт, що на сьогодні створено понад 1200 фільмів, тією чи іншою мірою пов'язаних із творами чи постаттю Великого Барда. Тож цілком природно, що інтермедіальні студії приділяють велику увагу науковому осмисленню феномену міжмистецького діалогу кіно і літератури. Цей напрямок досліджень остаточно сформувався лише на початку ХХІ ст., і завдяки працям таких науковців, як В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, Н. Сіньярд, Ю. Ідліс, І. Маневич, В. Бакленд, О. Дубініна, Л. Бербенець, К. Васирина, Н. Торкут та ін. на сьогодні створено теоретико-методологічну базу компаративного аналізу інтермедіальних феноменів.

**Актуальність дослідження** зумовлена нагальною потребою наукового осягнення специфіки інтермедіального діалогу кіномистецтва з творчістю В. Шекспіра, а також стабільною увагою сучасного шекспірознавства до проблеми впливу Шекспіра на розвиток сучасної цивілізації, зокрема й таких культурних практик як кіно. В Англії з 2010 року навіть виходить періодичне видання, яке має назву «Шекспір у кінематографі». Серед вчених, які зробили вагомий внесок у розробку цієї проблематики, варто згадати Н. Аносову [Аносова 1970; Аносова 1973], Н. Берковського [Берковский 1962], П. Брука [Brook 1971], Р. Джексона [Jackson 2007], Г. М. Козінцева [Козинцев 1966; Козинцев 1973], А. Липкова [Липков 1975] та ін.

В Україні вивчення інтермедіальних проєкцій Шекспіра представлено лише поодинокими розвідками (О. Дубініна [Дубініна 2009; Дубініна 2011; Дубініна 2013; Дубініна 2019], Н. Торкут [Торкут 2013; Торкут 2021]) та ін.

кінорецензіями, які не є дослідженнями. Отже, невисвітленість аспекту взаємодії різних видів мистецтв, невелика кількість досліджень з питання вивчення шекспірівських екранізацій та зростаюча кількість таких фільмів визначають доцільність наукового осмислення теми «Інтермедіальні проєкції Шекспірівського «Короля Ліра» в світлі компаративного аналізу».

**Об'єкт дослідження** – екранізація класики як прояв інтелектуально-творчого діалогу літератури і кіномистецтва.

**Предмет дослідження** – текст трагедії В. Шекспіра «Король Лір» та її кіноверсії: «Король Лір» (1971) П. Брука та «Король Техасу» (2002) У. Еделя.

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки художньої репрезентації трагедії В. Шекспіра «Король Лір» у різноманітних екранізаціях твору на основі виробленого алгоритму.

Поставленій меті відповідають такі **завдання**:

- висвітлити пріоритетні сфери наукового інтересу сучасної літературної компаративістики та інтермедіальних студій як одного з її новітніх напрямків;
- створити цілісну візію сучасного стану вивченості проблеми «література і кінематограф» та запропонувати алгоритм зіставлення літературного тексту та його перекодування мовою кіно;
- концептуалізувати поняття кіношекспіріана, розглянути генезу цього феномену;
- акумулюючи досвід сучасних інтермедіальних студій, створити типологію шекспірівської кінопродукції та окреслити внесок її найвизначніших творців;
- зібрати і систематизувати інформацію про екранізації трагедії «Король Лір» Шекспіра у світовому кінематографі, акцентуючи увагу на поетикальній специфіці найвизначніших фільмів;
- проаналізувати за розробленим алгоритмом кінопроєкції «Короля Ліра», здійснені П. Бруком та У. Едлем;
- виявити характер кореляції фільмів із твором В. Шекспіра, визначити

ключові творчі імперативи режисерів та тип кожної з інтермедіальних проєкцій.

**Матеріалом дослідження** обрано текст трагедії В. Шекспіра «Король Лір» та найвизначніші його кінопроєкції, а саме художні фільми «Король Лір» П. Брука та «Король Техасу» У. Едлія.

**Теоретико-методологічні засади дослідження** сформовані працями відомих компаративістів В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка, Е. Касперського та ін., кінознавців В. Шкловського, Ю. Тинянова, О. Аронсона, Н. Аносової, О. Ліпкова, О. Дубініної та ін., а також фахівців з шекспірознавства, які досліджували кіноекранізації: Е. Гріффіна, М. Гадженс, Н. Торкут та ін.

**Методи дослідження:** аналіз і синтез під час опрацювання критичного та літературознавчого матеріалу з проблеми вивчення літератури у системі мистецтв; метод пильного читання та компаративний метод при зіставленні кінопроєкцій із оригінальним літературним твором; описовий метод для створення цілісної панорами кіношекспіріани та кіноекранізацій трагедії «Король Лір».

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній створено цілісну панораму кінопроєкцій трагедії В. Шекспіра «Король Лір»; запропоновано і апробовано алгоритм зіставлення класичного твору та його екранізації; та вперше проведено компаративний аналіз і визначено типологічний статус фільмів, генетично пов'язаних з цією трагедією.

**Практичне значення** роботи полягає в тому, що представлені в ній наукові спостереження і висновки можуть використовуватися при підготовці університетських курсів з компаративістики, історії зарубіжної літератури та шекспірознавчих спецкурсів.

Результати проведеного дослідження були **апробовані** на Міжнародній науково-практичній конференції «Філологія в сучасному світі» (м. Запоріжжя, 27-28 серпня 2021 р.) та на Всеукраїнському шекспірівському конкурсі студентських дослідницьких та креативних проєктів імені Віталія Кейса



(м. Запоріжжя, вересень-грудень 2021 р.). За матеріалами магістерської роботи у співавторстві з науковим керівником опубліковано статтю: Торкут Н. М., Могучев О. О. Кіноекранізація літературних творів у фокусі інтермедіальних студій. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Філологія у сучасному світі»*. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 51–56.

Логіка дослідження зумовила таку **структуру** магістерської роботи: вступ, де обґрунтовано вибір теми і сформульовано її мету, завдання та методи, три розділи, висновки, список використаних джерел, що налічує 71 позицію та Додаток, в якому представлені кінопроекції «Короля Ліра» в аспекті діахронії. У першому розділі висвітлено специфіку інтермедіальних студій і запропоновано алгоритм компаративного аналізу кінопроекції та текстового першоджерела. Другий розділ присвячений кіно шекспіріані та репрезентує її типологію. У третьому розділі на матеріалі кінопроекцій «Короля Ліра» апробується розроблений алгоритм і визначається типологічний статус конкретного фільму. Висновки містять результати дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДІАЛОГ ЯК ОБ'ЄКТ КОМПАРАТИВІСТИКИ

#### 1.1 Літературознавча компаративістика та її пріоритетні наукові сфери

Компаративістика, що є наймолодшою серед основних дисциплін літературознавства, формується як наукова галузь у другій половині XIX століття. Від самого початку вона перебуває одночасно у двох парадигмах – власне літературознавчій (адже об'єктом вивчення компаративістики є мистецтво слова) та суто компаративістичній (оскільки методологічною основою компаративістики є порівняльний метод).

Втім, варто взяти до уваги, що питання щодо генези цієї науки все ще залишається дискусійним. Як зазначає Ф. Жост: «Порівняльне літературознавство нараховує понад чотири тисячі років» [Жост 2007, с. 30]. З одного боку, це твердження можна розглядати як гіпотезу вченого про зародження перших міркувань щодо існування порівняння різноманітних авторів та їх творів, яке розпочалося ще за часів потужного розвитку античної думки у трактатах таких філософів, як Арістотель. Зокрема у «Поетиці» Аристотеля (384-322 до н. е.) у підрозділі XXVI йдеться про відмінності трагедії від епосу [Арістотель 1983, с. 679-680], тож можна стверджувати, що застосування порівняльного методу до літературних феноменів сягає корінням часів античності. З іншого боку, це твердження стосується не власне наукової галузі, а донаукового етапу її розвитку. Підтвердженням цієї думки може слугувати наступне твердження Ф. Жоста: «Водночас як самостійна дисципліна, як критичний метод, визнаний академіками, літературна компаративістика відносно молода. Та це означає, що мета й особливо методика аналізу й надалі залишаються недосконалими і що сама концепція

порівняльного літературознавства є предметом частих дискусій, і яка аж до наших днів недостатньо визначена» [Жост 2007, с. 30].

Сьогодні порівняльне літературознавство стрімко розвивається як самостійна повноправна наукова дисципліна Західної Європи та США, а в останні декілька десятиліть і в Україні, посідаючи проміжну позицію між історією та теорію літератури та вступаючи у продуктивний взаємозбагачувальний діалог з ними. Від самого початку розвиток літературної компаративістики характеризується постійними коливаннями до історії літератури та її теорії, тож цілком природно, що в залежності від ступеню її кореляції з двома вищезгаданими дисциплінами, структуруються два провідні дослідницькі напрямки – вивчення генетико-контактних зв'язків та визначення типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей. У ХХ столітті зона наукових зацікавлень порівняльного літературознавства значно розширюється, чому значною мірою сприяє його зв'язок з культурологією, гендерними та постколоніальними студіями, історією ідей тощо.

На рубежі ХХ-ХХІ століть розвиток порівняльного літературознавства помітно інтенсифікується. Ще півстоліття тому, коли на ІХ конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства в Інсбруці відбулося фактичне узаконення цієї наукової дисципліни, існувала лише певна ідея й мета літературних компаративістичних досліджень, а сьогодні вже створено єдину систему термінології, низку дослідницьких стратегій і методологій аналізу, релевантних завданням цієї дисципліни. Водночас, спроби дефініціювати компаративістику як науку і критичний метод в літературознавстві все ще тривають.

На сучасному етапі розвитку компаративістики всю різноманітність дефініцій можна умовно поділити на дві основні групи, яким будуть властиві певні особливості потрактування терміну «порівняльне літературознавство (літературна компаративістика)».

До першої групи дефініцій можна віднести такі, що характеризують дисципліну, проблемне поле якої обмежується вивченням міжлітературних зв'язків національних літератур чи літературних епох. До цієї групи можна віднести потрактування цього поняття таких дослідників, як: Р. Т. Гром'як, Ф. Жост, М. Моклиця.

Згідно з дефініцією, представленою на сторінках літературознавчого словника-довідника за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка: «Компаративістика (лат. *comparo* – порівнюю, франц. *la littérature compare* – літературна компаративістика, порівняння) – це порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу)» [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 359]. Як бачимо, літературна компаративістика є дисципліною, що має за мету досліджувати й порівнювати розвиток різних національних літератур, використовуючи один із основних методів дослідження у літературознавстві – порівняльно-історичний. Таке визначення обмежує дослідницьке поле й безперечно висвітлює порівняльне літературознавство як зіставлення розвитку літературних процесів у межах лише літературної дійсності.

У посібнику «Основи літературознавства» за редакцією М. Моклиці міститься таке визначення: «Порівняльне літературознавство (компаративістика) – це напрям і метод у літературознавстві ХІХ століття, який у ХХ столітті виокремився і став самостійною наукою. Ідея порівнювати літератури різних народів і шукати типологію тих чи інших явищ виникла завдяки фольклористам, які вивчали так звані міграційні сюжети в казках і міфах різних народів. Спочатку фольклористи вийшли на розуміння, що культури у світі, які є навіть дуже віддаленими географічно, менше з тим якимсь чином пов'язані одна з одною. Згодом за ними і літературознавці почали шукати ті основи, які визначають перегуки, подібні явища і тенденції» [Моклиця 2002, с. 179]. Виходячи з цього визначення, порівняльне літературознавство як і в попередньому потрактуванні постає як методи і

способи порівняння й зіставлення літературних надбань різноманітних культур. Цю думку також поділяє Ф. Жост, який у свою чергу визначив мету порівняльного літературознавства, яка в наш час «полягає в пізнанні світового набутку» [Жост 2007, с. 36]. Ці потрактування терміну «літературознавчої компаративістики», формують обмежене уявлення про потенціал порівняльного літературознавства, але це в жодному разі не свідчить про обмеженість поглядів цих науковців, а лише підкреслює одне з основних призначень цієї науки, а саме досліджувати й систематизувати всю багатогранність мистецтва слова як одного з найдавніших мистецтв у світі.

Друга група дефініцій сформована тими визначеннями, які характеризують порівняльне літературознавство як дисципліну з ширшим аніж у першій групі проблемним полем. Вони включають до проблемного поля вивчення міждисциплінарних зв'язків національних літератур чи літературних епох, а також вивчення міждисциплінарних зв'язків між літературою й іншими видами мистецтва та культурою й цивілізаційним поступом в цілому.

Порівняльне зіставлення різних видів мистецтв набуває сьогодні більшої популярності і значимості у світі літературних компаративістичних вчень. До цієї групи можна віднести потрактування цього поняття, які запропонували Генрі Ремак, Едвард Касперський.

За визначенням Г. Ремака: «Літературна компаративістика – це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, й іншими сферами знання та свідомості, такими як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або з іншими та порівняння літератури з іншими сферами гуманістичної експресії» [Remak 1961, р. 3]. Виходячи з міркування такого потрактування літературної компаративістики, вона виходить на новий, ширший рівень розуміння майбутнього компаративістичних досліджень у літературі як самостійному

виді мистецтва, а також і майбутніх пошуків взаємних впливів міжмистецького характеру.

За визначенням Е. Касперського: «Термін “компаративістика” відсилає до латинських слів *comparāre*, *comparātio*, *comparātīvus*. Вони відповідно означають дію порівняння, порівняльне відношення й результат. Однак літературна компаративістика, як галузь науки про літературу, не обмежується до рефлексії про порівняння, які здійснюються з дослідницькими цілями. Її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної в своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов’язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури» [Касперський 2006, с. 518]. Виходячи з міркувань Е. Касперського можна вважати, що й він бачить необхідність у розширенні дослідницького поля сучасної літературної компаративістики, яка б передусім вивчала взаємозв’язки і взаємовпливи не лише різних авторів й різних міжнаціональних літератур, але й особливості взаємного впливу літератури й інших видів мистецтва (літератури й образотворчого мистецтва, літератури й музики, літератури й театру, літератури й кіно, тощо).

Отже, як бачимо зона наукових інтересів сучасної компаративістики є вельми широкою. Як зазначається в навчальному посібнику за редакцією Петра Білоуса: «у центрі компаративістичних досліджень перебувають такі проблеми:

- міграція сюжетів, мотивів та їх варіанти в національних літературах;
- типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак та закономірностей розвитку);
- історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку;
- культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ;
- вивчення літератури у контексті взаємодії з іншими видами

мистецтва» [Білоус 2011, с. 48-49].

Окреслена проблематика формує і відповідні розділи цієї наукової дисципліни. У підручнику з порівняльного літературознавства за редакцією В. Будного та М. Ільницького вони окреслені наступним чином:

- порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);
- рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство;
- типологічне дослідження літератури;
- інтертекстуальні студії;
- інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії, а також імагологія (розділ компаративістики, що вивчає образи народів у літературній рецепції інших етносів та регіонів);
- інтермедіальні студії [Будний, Ільницький 2008, с. 11].

Підсумовуючи усе вище викладене, слід зазначити, що на сучасному етапі розвитку літературознавчої компаративістики відбувається поступове збагачення її методологічних ресурсів і зміна пріоритетних наукових сфер. Однією з них виступає порівняльне вивчення літератури в системі мистецтв, яке виокремлюється у самостійний напрям і розробляє власний категоріально-термінологічний апарат. Саме цій проблематиці й присвячено наступний підрозділ магістерської роботи.

## 1.2 Порівняння різних видів мистецтва як об'єкт інтермедіальних студій

Одним із пріоритетних напрямів розвитку сучасної літературознавчої компаративістики, який поступово формує окрему наукову галузь, постає вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності. Ця галузь, що отримала назву «інтермедіальні студії»,

характеризується міждисциплінарністю і методологічним плюралізмом. Проблемно-тематичне поле дослідницького інтересу інтермедіальних студій включає найрізноманітніші прояви зв'язків літератури з іншими видами мистецтва, форми взаємодії між ними, характер і механізми взаємовпливів та діалогічних стосунків тощо.

Зародження інтересу до взаємодії різних видів мистецтва сягає ще сивої давнини. Вивчення різних видів мистецтв під порівняльним кутом зору розпочалося в часи античності і цей процес ознаменував початок донаукового розвитку компаративістики. Як зазначає О. Ф. Лосев: «З вирізненням мистецтв із первісного синкретизму у стародавніх греків формується уявлення про мистецтво як диференційовану цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів» [Лосев 1963, с. 209]. У цій праці Лосев спирається на класифікацію, створену ще у стародавні часи у міфі про Аполлона та його муз. Важливим є той факт, що кожна муза відповідала певному виду мистецтва, що засвідчує прагнення систематизації різних видів мистецтва: «Мельпомена – Муза трагедії, Талія – Муза комедії, Калліона – Муза епічної поезії, Евтерпа – Муза лірики, Ерато – Муза любовних пісень, Терпсіхора – Муза танців, Кліо – Муза історії, Уранія – Муза астрономії, Полігімнія – Муза священних гімнів» [Лосев 1963, с. 209].

Отже, проблема відокремлення різних видів мистецтв була актуальною вже для давніх греків, хоча тоді ще досі не існувало суттєвих кордонів між такими поняттями як «мистецтво», «ремесло», «наука». Вагому роль у вивченні взаємодії різних видів мистецтва відіграли відомі філософи того часу, які у трактатах виклали свої міркуваннями щодо поділу усіх видів мистецтв й можливі теорії щодо їх розмежування. Усі види мистецтв класифікувалися за принципом їх походження й призначення, тобто на духовно-творчі («мусичні») й технічні («наслідувальні» у Платона й «пластичні» у Арістотеля) [Наливайко 2003, с. 11]. Особливу увагу Арістотель приділив зіставленню певних «мусичних мистецтв», таких як поезія й музика, а також зіставленню деяких «мусичних» і «пластичних» мистецтв, таких як



музика й архітектура, музика й скульптура. Для підтвердження компаративних міркувань Арістотеля, слід зазначити, що поезію він вважав мистецтвом «наслідування»: «Написання епосу, комедій, трагедій, а також дифірамбів, також як і більша частина авлетики й кіфаристики – все це загалом є наслідуванням» [Аристотель 1978, с. 68].

Таким чином, «Поетика» Арістотеля стала однією з найважливіших відправних точок у розвитку міркувань щодо компаративного аналізу існуючих видів мистецтва й Арістотель був першим філософом, який обґрунтував ідею, що усі види мистецтв взаємодіють, а отже важливим є вивчення цих зв'язків та їх результатів.

Щодо подальшого розвитку порівняльного зіставлення літератури з різними видами мистецтва, то за часів пізньої античності й доби Середньовіччя істотних зрушень не відбулося. Ситуація залишалася майже незмінною й у добу Відродження, хоча деякі зрушення розвитку системи мистецтв та їх взаємодії були досить важливими. Тут варто навести міркування М. Когана: «Середньовічна естетика не знала жанрового підходу до поділу мистецтв, адже все що не відображало релігійну тематику й не виражало найвищу її цінність – не визнавалось. Середньовічна естетика визнавала лише релігійно-міфологічні твори. Відродження, у свою чергу, відкрило доступ не тільки релігійно-міфологічній тематиці, а й тематиці життєвої дійсності, що породило необхідність структурування жанрової системи з більш «гострим» характером, аніж це було за часів античності» [Коган 1972, с. 27].

Отже, розвиток потрактувань й витлумачення розгалуження мистецтв за часів Середньовіччя, яке вважається новою ланкою суспільної й інтелектуальної думки, мав обмежений і досить заангажований характер. Потужний релігійний вплив у Середньовіччі послабився лише в добу Відродження під впливом нових ідей і прагнення людей до пізнання й удосконалення здобутків пізньої античності.

У добу бароко стан міркувань й потрактувань розвитку мистецтв залишається майже незмінним, за винятком посилення інтересу до взаємодії живопису з іншими видами мистецтва, а вкрай важливі зрушення в осягненні взаємозв'язку мистецтв відбуваються у добу Просвітництва й романтизму.

Важливими стають потрактування європейських ідей, таких мислителів як, наприклад, абата Жана-Батіста Дюбо, який був одним із найвизначніших попередників найавторитетнішого дослідника міжмистецької взаємодії донаукового періоду розвитку компаративістики Г. Е. Лессінга. Ж.-Б. Дюбо вважав, що «на відміну від поезії, живопис використовує не «штучні знаки», а «природні», тому шлях від читання до відчуття ще складніший, аніж від слухання, крім того відчуття ще потужніші, якщо до слухового сприйняття додати ще й зорове (це є звернення до театру) й надалі розглядаючи музику як специфічну знакову систему – «природних знаків пристрасті» [Коган 1972, с. 33].

Слід зазначити, що за часів бароко й класицизму знов підвищується увага до спроб порівняння й зіставлення різних видів мистецтва й аналізування їх взаємного існування. Але відтепер розвиток порівняльного зіставлення мистецтв переходить на новий рівень, адже окрім міркувань про поезію й живопис, мислителі вдаються до спроб розширення ідей порівняльного аналізу різноманітних видів мистецтв та їх взаємовпливи. Ж.-Б. Дюбо є одним із перших, хто намагався розповісти про перспективи еволюції культурного життя суспільства.

Той факт, що розвиток порівняння різних видів мистецтва набуває динамічного характеру саме у XVIII – пер. пол. XIX ст. – в епохи Просвітництва і романтизму, не є випадковим, адже з одного боку, філософи все активніше осмислюють мистецьку проблематику, а з іншого, – самі діячі культури відводять творчій особистості – художнику, поету, музиканту та ін. – вкрай важливе місце у соціумі й у розвитку націй та народів. В цей час формується загальний системний характер порівняння різних видів мистецтва, як таких, яким властива не лише подібність чи «наслідуваність», а й

відмінність та певна особлива система виражальних засобів. Однак, ці дві епохи мають дещо відмінні сфери зацікавлень: в добу Просвітництва характерним є порівняння літератури й живопису, а в добу романтизму – літератури й музики.

Особливу увагу у розвитку порівняльного аналізу різних видів мистецтв приділив у своєму трактаті «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» Георг Лессінг, адже саме він справив величезний вплив на всю європейську літературу й оповідає про спробу аналізу природи й призначення живопису й поезії.

Як зазначає Г. Е. Лессінг: «Живопис діє у просторі, поезія – в часі, перший – засобами фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків... Отже, тіла – це предмет живопису, дії – предмет поезії. Живопис за своєю природою – мистецтво предметне і статичне, пов'язане зі сферою зовнішнього. Його мета – пластична краса. Тоді як поезія – мистецтво динамічне, що передає рух і дії в часі, пов'язане зі сферою внутрішнього» [Лессінг 1968, с. 159-160]. Виходячи з міркувань у трактаті Г. Е. Лессінга щодо природи й мети цих двох мистецтв можна зробити висновок, що живопис дослідник вважає мистецтвом нединамічним, яке виражає красу через предмети (картини, малюнки), а поезію (літературу) – мистецтвом нестатичним, змінним, яке має у віршах передавати живописну красу оточуючого світу. Загалом цей трактат ознаменував якісно новий рівень у порівняльному зіставленні різних видів мистецтв, адже своє дослідження Г. Е. Лессінг переніс на детальну характеристику виявлення спільностей та своєрідностей за різними специфічними ознаками мистецтв – природи, мети, виражальних засобів.

Неабиякий вплив на розвиток міркувань й потрактувань взаємодії різних видів мистецтв у добу Просвітництва мав Мойсей Мендельсон у своєму трактаті «Про походження образотворчих мистецтв і наук». У цій праці дослідник розвинув ідеї Дюбо щодо поділу мистецтв на групи за принципом їх природи й виражальних засобів: «Знаки, якими все виражається можуть

бути або природними (тобто виражені прямо), або довільними (мають ієрогліфічний або алегоричний характер). Таким чином, поезія та красномовство відрізняються від усіх інших видів мистецтв, адже використовують довільні знаки, а не природні. Усі інші види мистецтв різняться за принципом того, що їх знаки сприймаються як почуте чи побачене» [Коган 1972, с. 44-45]. Представлені у трактаті міркування М. Мендельсона є логічним продовженням вивчення принципів поділу мистецтв за їх системою виражальних засобів і знаків, які започаткував Ж.-Б. Дюбо. Висловлені ідеї щодо природи мови мистецтв і їх групувань не могли не породжувати спроби компаративних досліджень, на основі яких і робилися висновки щодо системи мистецтв. Головними залишаються словесні форми культурної творчості, які протипоставлені всім іншим. Тим не менш, така позиція дослідника підвергалась критиці з боку інших мислителів, таких як, наприклад В. Круг: «В цьому трактаті не виділено садове мистецтво. Красномовство й архітектура – мистецтва відносно “витончені”, тобто поєднують у собі естетичну функцію з практичною, але вони не розмежовані у класифікації від мистецтв виключно “практичних”, тобто таких, які несуть у собі лише практичну функцію» [цит. за: Коган 1972, с. 45]. Ці досить дискусійні питання просвітницького поділу різних видів мистецтв є актуальними й понині, адже міркування щодо порівняльного аналізу літератури з іншими видами мистецтв завжди викликає чимало запитань і диспутів.

Романтизм став переломною точкою в історії європейської художньої літератури та естетичної думки. Оновлене розуміння походження й сутності мистецтва суттєво відрізнялось від пануючих досі міркувань й потрактувань, що у свою чергу не могло не вплинути на розвиток вивчення взаємозв'язків і взаємовпливів різних видів мистецтва. Детальну характеристику ідей, народжених в добу романтизму, представлено у праці «Естетика романтизму» Віктора Ванслова, де цілий розділ присвячений саме темі порівняльного зіставлення різних видів мистецтв. Як зазначає В. Ванслов: «Кожен вид

мистецтва має свою індивідуальну сферу. Хто не розуміє цього – не може бути художником. Але, хоч як би романтики не плекали перспективи й індивідуальні особливості кожного з видів мистецтв, окремі мистецтва завжди були для них голосами єдиного хору» [Ванслов 1966, с. 235].

Виходячи з міркувань праці В. Ванслова, особливу роль у добі романтизму відіграли прагнення романтиків до досягнення призначення кожного з видів мистецтва, а особливу увагу вони приділяли експериментуванню з системою різновидів мистецтва, в основі якої вони вбачали динамічність її розвитку.

Важливим є той факт, що за часів романтизму система мистецтв значно розвинулась у сфері взаємодій окремих видів мистецтв. Так з'явилися синтетичні жанрові форми як, наприклад, філософська лірика, історичний роман тощо. Доказом цієї тези зазвичай наводять слова німецького філософа Августа Шлегеля: «Мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне. Центральне місце у системі мистецтв відводять музиці вбачаючи в ній найромантичніше з мистецтв, до якого тяжіють усі інші види мистецтва, щоб, розчинившись в ній, поставати знову» [цит. за: Наливайко 2003, с. 14].

Слід також зазначити, що романтики вбачали особливу спорідненість між музикою та літературою, яка проявлялась саме у динамічному співіснуванні цих двох мистецтв. Як зазначає видатний філософ Георг Гегель у своїй праці «Лекції з естетики»: «Головне втілення духу романтизму – музика. Поезія – об'єднує в собі крайнощі зображальних мистецтв і музики на вищому рівні, в сфері духовної задушевності» [цит. за: Наливайко 2003, с. 14].

Виходячи з міркувань Гегеля можна зробити висновок, що хоча музика отримала пальму першості у культурному просторі романтиків, однак мистецтво слова вшановувалося не менше. Крім того, романтики неабияк проявляли саме інтерес до зіставлення цих видів мистецтва та вивчення їх спільностей й своєрідностей, а також до висвітлення їх взаємовпливів.

Тим не менш, трактати романтиків суттєво не сприяли переходу компаративістики від донаукового стану до визнання й утвердження цієї дисципліни, адже мали більш інформативний характер, ніж дослідницький.

Відчутний прорив у науковій рецепції міжмистецької взаємодії припадає на кінець XIX–XX століття. У ґрунтовних розвідках І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), О. Вальцеля («Взаємовисвітлення мистецтв»), О. Шпенглера («Смеркання Заходу»), А. Гаузера («Соціальна історія мистецтва і літератури»), Д. Наливайка («Література в системі мистецтв як галузь компаративістики»), В. Фесенко («Література і живопис: інтермедіальний дискурс»), Е. Циховської («Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності») та ін. відбувається остаточне усвідомлення правомірності включення широкого кола проблем, пов'язаних з найрізноманітнішими проявами діалогу мистецтв, до дослідницького простору інтермедіальних студій як самостійної галузі літературознавчої компаративістики.

Згідно з концепцією польського теоретика літератури Е. Касперського, для компаративістики характерними є «три різні площини порівнянь. Кожна з них послуговується іншою логікою порівняльних зіставлень» [Касперський 2006, с. 533]. Третьою з площин (після порівняння діахронічно віддалених світів та просторово віддалених явищ) вчений вважає саме «порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад, поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значима матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика перетинається на цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням» [Касперський 2006, с. 534].

До сфери наукових інтересів інтермедіальних студій входять такі проблеми як чисельні форми взаємодії різних видів мистецтва та проявів інтермедіальності, синтез мистецтв, різні типи екфразису, прояв мистецької креативності однієї творчої особистості у декількох сферах та ін.

З огляду на вищевикладене, правомірно говорити про інтердисциплінарність та трансдисциплінарність інтермедіальних студій.

Інтердисциплінарність, за визначенням В. Будного та М. Ільницького, полягає у тому, що йдеться про предмет, який «виходить за межі однієї дисципліни, проте її мета залишається в рамках дисциплінарного дослідження» [Будний, Ільницький 2008, с. 279]. Предмет інтермедіальних студій перебуває у одночасно площині наукового інтересу літературознавства, мистецтвознавства, культурології та/або соціальних комунікацій. Трансдисциплінарність цієї галузі сучасної компаративістики забезпечується тим, що її представники активно використовують інтегровані наукові підходи, що сприяє руйнації кордонів між окремими дисциплінами «для досягнення єдності наших знань про світ, котрий не може повністю поміститися в рамках монодисциплінарного дослідження» [Будний, Ільницький 2008, с. 280].

З одного боку, не втрачає своєї актуальності думка одного із засновників української компаративістики Д. С. Наливайка про те, що вивчення взаємозв'язків і співвідношень літератури з іншими видами мистецтва й сферами духовної культури користується тими ж методами, що й у студіюванні міжлітературних зв'язків та відносин, «проводиться на тих самих дискурсивних рівнях – онтологічному й епістемологічному, семантичному й естетичному і на тих самих рівнях структури творів – тематологічному (сюжетів, мотивів, мітів, образів тощо), морфологічному (з урахуванням «матеріальної» специфіки видів мистецтва), генологічному (зі взаємоперекодуванням жанрів словесного мистецтва і специфічних жанрів інших мистецтв), стильовому, інтертекстуальному тощо» [Наливайко 2006, с. 30]. З іншого боку, слід визнати, що в останні роки все відчутнішим стає взаємозбагачувальний методологічний альянс, в результаті якого значно збагатився не тільки арсенал дослідницьких стратегій, але й термінологічний тезаурус інтермедіальних студій (згадаймо, приміром терміни «нові медіа», «метамедіум», «інтермедіа», які детально розглядаються у науковій розвідці Л. Бербенець [Бербенець 2019, с. 66-88]. Однією з форм прояву феномену інтермедіальності виступає екранізація літературних творів, якій присвячено наступний підрозділ цієї магістерської роботи.

### 1.3 Кіноекранізація літературних творів у фокусі інтермедіальних студій

Екранізація літературних творів, як одна з форм прояву феномену інтермедіальності, виникає ще на зорі кінематографу. З плином часу вона не втрачає своєї популярності, збагачуючи рецептивний простір мистецтва слова все новими і новими інтерпретаціями творів, моделями їх мистецьких, перекодувань, оновлень, актуалізацій, переосмислень, трансформацій тощо. [Торкут, Могучев 2021, с. 53].

Водночас, як влучно зазначає українська дослідниця О. Дубініна, окреслюючи вплив мистецтва слова на кіно, «кінематограф виявився дуже старанним «учнем», швидко розвинувши свою унікальну художню мову» [Дубініна 2019, с. 216].

Згідно з дефініцією, що представлена в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», екранізація – це «художнє втілення літературного твору засобами кіно, які здійснюються за допомогою сценарію» [Лексикон 2001, с. 171-172]. У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка міститься така дефініція: «Екранізація – відтворення засобами кіно і телебачення творів іншого виду мистецтва (літератури, театру, в т. ч. опери, балету). Зводяться довгий час до ілюстрації, «живих картин», навіяних сюжетом відомих творів, екранізація поступово набуває все більшої глибини інтерпретації літератури та художньої самостійності» [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 221-222]. З цього визначення можна зробити висновок, що в основному екранізації – це рухомі картини живопису, «живі» літературні твори. Розвиваючи цю думку, слід наголосити також і на ролі музики, звуку, голосів акторів, тобто аудіальних засобів творення образності. Таким чином, цінність екранізованого твору визначається не тільки якістю першоджерела, але й ступенем досконалості інтерпретованої екранізації як продукту кіно.



Якщо розглядати адаптацію роману до екранізації, то вона по суті є інтермедіальним перекодуванням, а його творче втілення (фільм) – міжсеміотичною проєкцією. На думку Ю. Ідліс, авторки дисертаційного дослідження, присвяченого сценаріям, «адаптер виступає в ролі перекладача: він служить своєрідним провідником між медіа, текстами і суб'єктами, які беруть участь у виробництві та відтворенні цих текстів» [Идлис 2006].

Проблема встановлення естетичних кордонів виникає вже при перших спробах екранізації літературних творів і особливої актуальності вона набуває в наші дні, коли кіноекранізації класики все сильніше віддаляються від текстового першоджерела. Доцільно розглядати не тільки неминуче викривлення літературного твору в процесі його екранізації через те, що кіно промовляє іншою мовою, що відрізняється від мови літератури, а і те, що використання типових для культури постмодерна «технологій гри» все далі вводить фільм від класичного літературного тексту. Таким чином, в проблемі екранізації літературних творів, як у фокусі відображається цілий ряд проблем, актуальних для сьогоденної естетики, мистецтвознавства, культурології.

До числа найперших компаративних досліджень проблеми взаємодії літератури і кіно, можна віднести книгу Йосипа Маневича «Кіно і література» (1966). Він вважає, що лише завдяки літературі кінематограф зміг досягти теперішніх висот, і тільки у подальшому зближенні з нею автор вбачає запоруку розвитку і успіху мистецтва екрану: «За межами літератури – кінематограф так і залишився б технічним дивом, засобом передачі інформації, популяризації знань, засобом репродукування видовищ... Віддаючи належне всім компонентам синтезу й їх значенню для створення мови кіно, я схильний думати, що першість все ж можливо і не така очевидна, але все ж належить літературі» [Маневич 1966, с. 54].

Виходячи з міркувань Й. Маневича, можна зробити висновок, що література може виступати безпосереднім джерелом сюжетів, тем та ідей для кіно. Інакше кажучи, він пише про екранізації літературних творів, які

створені на підставі текстів засобами кіномови і саме вони є продуктом освоєння кіномистецтвом здобутків мистецтва слова. Автор розділяє погляди режисера Георгія Товстоногова, який у свою чергу зазначив: «Інценування – є не злом, а великим благом театру» [Маневич 1966, с. 54]. У свою чергу, Й. Маневич поширює це твердження і на кіно. Він доводить, що самостійність та первинність сценарію не завжди гарантує його високохудожність та вдалий кінцевий результат, водночас, ознака його вторинності зовсім не є аналогічною для позначення другосортності. Хоча навряд чи правомірно казати, що використання літературного твору як основи для кіносценарію може беззаперечно проголосити продуктивним впливом літератури на кіно. Яскравим прикладом такої «невдалої» екранізації можна вважати екранізацію п'єси Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1998) режисера Джо Д'Амато. Поява цієї кінороботи свідчить про те, що новітня шекспірізація спричинила появу чималої кількості фільмів, де шекспірівські сюжети використані для прикриття відвертого еротизму, як, наприклад, у сцені освідчення Ромео у коханні до Джульєтти.

Отже, на викликає сумнівів теза про те, що саме література (художній твір, сценарій) перш за все стала фундаментом кіно. Як свого часу сказав письменник Карел Чапек: «Здається дуже дивним той факт, що в основі такого сучасного й технічно досконалого продукту цивілізації як фільм, лежить щось споконвічне й технічно примітивне як літературний твір» [Сценарист-ру]. Грунтуючись на цій думці, слід зазначити, що літературний твір є не лише основою для кіномистецтва, але й рушійним засобом для створення творів кіномистецтва. Хоча без слів кіномистецтво безсумнівно може існувати, наприклад, у німих фільмах, але ж тоді воно так і залишиться «рухомим» живописом, тобто примітивними чорно-білими кінострічками початку ХХ сторіччя. Водночас, у німого кіно (на відміну від живопису) обов'язково наявний сюжет, що поданий у русі. Якщо на полотнах ми бачимо статичну сцену, то кінострічка завжди є результатом часового мистецтва (репрезентує

свій об'єкт у розвитку, в реальному часі і просторі), а це означає, що візуалізації дії неодмінно передував опис.

З появою кінематографа постає питання про адекватність перекладу літературного твору мовою кіно. У наші дні кінематограф стає все більш комерційною галуззю, де нехтується адекватність перекладу постановки до тексту оригіналу. Режисери використовують інноваційні засоби створення кіно, що інколи змінює оригінальний сюжет, залишаючи лише ледве візований. К другій половині ХХ століття сформувалася як окремий напрямок теорія кіно, поєднуючи у собі досягнення наукових досліджень із різних сфер знання. Короткий репрезентативний огляд розвитку кіно представлений англійським вченим Баклендом у книзі «Когнітивна семіотика кіно» [Buckland 2001]. Автор розглядає як класичну теорію кіно, так і сучасні теорії: когнітивний і семіотичний підходи. Систематичне обґрунтування теорії кіно в російській традиції можна знайти у праці відомого радянського кінознавця, спеціаліста в теорії і історії кіно С. І. Фрейліха [Фрейлих 1992]. Автори цих та деяких інших досліджень переконливо доводять, що проблема перекодування мови літературного твору на мову кінематографа є актуальною.

В цьому контексті заслуговує на увагу точка зору кінокритика О. Аронсона, який вважає, що більшість фільмів знята за відомими літературними творами, знаходиться в рамках політики перекладу, тобто в рамках двох нерівноправних мов. Одна з них – мова твору, а інша, мова кіно є вторинною по відношенню до мови першотвору. Фактично, коли мова йде про дві мови – літературну і кінематографічну, йдеться про варіації в середині однієї мови – мови слова, де кінематограф як «друга мова» виконує роль похідної. Третя мова з'являється тільки тоді, коли ми визнаємо всю залежність фільму від літературного твору. Саме ця третя мова і ілюструє розбіжності і подібності мови оригіналу і екранізації. Вона допомагає прояснити взаємозв'язок кінематографа і літератури [Аронсон 2003а, с. 4].

Безперечно, література та кіно говорять різними мовами, тож режисеру, як інтерпретатору-перекладачеві, потрібно виразити головну ідею твору, яку

автор виразив за допомогою інструментарію літератури, але використовувати при цьому засоби кіномистецтва. Головною відмінністю кіно від літератури є те, що воно не залишає місця для уяви. Глядач отримує все у готовому вигляді, що частіше за все співпадає з баченням режисера або сценариста. Успішна екранізація означає не тільки буквальне слідування сюжету літературного твору, але і вміння режисера проникнутися його духом і донести цю духовну спорідненість до акторів.

Важливою ознакою взаємного збагачення мистецтва слова й кіно можна вважати існування кінокритики, тому не дивним є той факт, що сьогодні існують численні відгуки про екранізації за літературними творами як у статтях журналів й газет, так і у мережі Інтернет. Щодо визнаного тлумачення кінокритики – існує чимало думок й ідей, як, наприклад: «Кінокритика – це рецензування фільмів як предмету мистецтва, і аналіз сучасного кінопроцесу. Кінокритика займається тлумаченням і оцінкою творів кіномистецтва з споживчої точки зору (рецензування, оцінювання), з публіцистичної точки зору (зв'язок з нагальними проблемами громадського й духовного життя), і з точки зору кінознавства та теорії кіно» [Кінокритика].

Сучасну кінокритику правомірно розглядати, як критику кіномистецтва як із точки зору професіоналів (знавців теорії кіно), так і реципієнтів (звичайних глядачів). Головним завданням кінокритики є надання інтерпретацій творам чи всьому мистецькому процесові у кіно, а також обґрунтованого визначення високої й позитивної, чи низької й негативної якості творів.

Слід також наголосити, що критика загалом не є теорією кіно, тобто наукою про мистецтво екрану. Вона лише допомагає зрозуміти твір, здійснює зв'язок між глядачем й кінотвором. Тому важливою особливістю кінокритики має бути об'єктивність подання загальної інформації про кінотвір, яка у деяких випадках може стосуватися порівняння літературного твору із екранізацією. Ця особливість обумовлена людським фактором вираження

власної суб'єктивної думки, яка може мати важливі наслідки у інтерпретуванні ціннісних характеристик того чи іншого.

До уваги поціновувачів кіномистецтва існує ціла низка критичних періодичних видань, таких як: журнали «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Сеанс». Беручи до уваги той факт, що ми зараз живемо у добу Інтернет-технологій, кожна людина, яка володіє навичками роботи на комп'ютері, а також має доступ до Глобальної мережі Інтернет – може також висловитися з приводу будь-якого доробку світового сінематографу на форумах таких відомих сайтів, як “RottenTomatoes” [RottenTomatoes] і “InternetMovieDatabase” [InternetMovieDatabase].

У перекладі з англійської назва сайту «RottenTomatoes» означає «гнилі помідори», вона утворена відповідає традиції закидати гнилими помідорами артистів, гра яких не сподобалась глядачам. На основі збору безлічі критичних відгуків і оцінок глядачів, для фільму підводять підсумок у вигляді співвідношення «стиглих помідорів» і «гнилих помідорів».

Назва сайту “InternetMovieDatabase” (IMDb) у перекладі з англійської означає «Базу даних фільмів в Інтернеті». Кожен відвідувач сайту має можливість проголосувати за свої улюблені фільми й залишити позитивний відгук, і навпаки, проголосувати проти не улюблених фільмів й розкритикувати їх. Отже, приклади критичних відгуків як професійних, так і аматорських нині не можливо й злічити, дослідникам критичної думки залишається обробляти весь цей потік інформації й виокремлювати лише необхідну й суттєву інформацію.

Таким чином, виходячи з попередніх міркувань щодо цінності кіномистецтва крізь призму критичного світобачення, безсумнівним стає той факт, що найголовнішою цінністю взаємодії кіно й літератури є екранізування літературних творів, адже саме кіно дарує нове бачення слову й розкриває літературні дійства, героїв та події наново, доводить найпотемніші глибини літератури до широких мас. Це саме ті якості сучасного виду мистецтва, які визначають соціальні функції і його значення. Кінематографічне мистецтво

справляє величезний ідейно-художній вплив на формування поглядів та переконань, естетичних смаків та почуттів, свідомості людей, їх духовної культури, а також визначає значний внесок у розвиток кращих традицій культурного буття сучасного світу.

Велику увагу порівнянню кіноекранізацій з літературним першоджерелом приділяє сучасна компаративістика, зокрема розглянута у попередньому підрозділі роботи галузь – інтермедіальні студії. На думку Д. С. Наливайка, незаперечний пріоритет у дослідженні кіно та літератури та втілення експерименту поєднання цих мистецтв належить американській компаративістиці [Наливайко 2006]. Втім, варто наголосити, що дослідження специфіки взаємодії мистецтва слова з кінематографом виникає задовго до появи інтермедіальних студій, адже перші екранізації літературних творів були здійснені ще наприкінці XIX століття і з того часу вони незмінно мають велику популярність у глядацького загалу. Інтерес до вивчення кіноадаптацій художніх текстів зароджується у кінознавстві, яке фокусує свою увагу здебільшого на специфіці кіноестетики.

Перші наукові праці, в яких здійснюється порівняння екранізацій з їх першоджерелами з'являються у 1920-ті роки, що зумовлюється з одного боку, стрімким розвитком мистецтва кіно, а з іншого – активною діяльністю групи вчених-філологів ОПОЯЗ (рос.: Общества по изучению поэтического языка, 1916-1925). Представники цього кола інтелектуалів, які стали засновниками і теоретиками російського формалізму, приділяли велику увагу осмисленню художньої специфіки нового виду мистецтва, осягненню його унікальності в аспекті художньої форми, кіножанрам, а також зіставленню особливостей смислотворення в літературі і кіно. Результатом такого дослідницького інтересу стали новаторські за тематикою і аналітичними стратегіями праці В. Шкловського («Література і кінематограф», 1923), Б. Ейхенбаума («Література і кіно», 1926), Ю. Тинянова («Кіно-Слово-Музика», 1924; «Про сценарій», 1926; «Про сюжет і фабулу», 1926; «Про основи кіно», 1927).

Втім, як слушно наголошує О. Дубініна, «Тема екранізації актуалізується лише в другій половині ХХ століття і великою мірою завдяки зусиллям компаративістів. «Батьком» компаративного дослідження екранізації часто називають американського вченого Дж. Блюстоуна, чия робота «Роман у фільм: перетворення художньої літератури на кіно» (1957), стала засадничою для цілого періоду компаративних досліджень екранізації» [Дубініна 2019, с. 216].

Для праць 1960-1970-х років характерним є «протистояння двох протилежних позицій щодо оцінки продуктивності альянсу кіно з літературою: одні вчені поділяють в цілому скептицизм Дж. Блюстоуна у цьому питанні, інші ж навпаки відкривають цілу низку конструктивних переваг подібного творчого діалогу, який ведуть між собою різні за своєю мовою види мистецтва» [Торкут, Могучев 2021, с. 54].

З 1970-х років все чіткіше окреслюється тенденція до своєрідного евалюативного зсуву в науковій рецепції екранізацій, чому значною мірою сприяють праці Н. Сіньярда («Фільмування літератури: мистецтво екранної адаптації», 1986), Т. Коррігена («Фільм і література», 1998), М. Снайдера («Аналіз адаптацій літератури у фільм», 2011) та ін. Семіотичні дослідження У. Еко («Про членування кінематографічного коду», 1967), Ю. Лотмана («Семіотика кіно і проблеми кіноестетики», 1973), К. Метца («Мова і кіно», 1971; «Нариси про значення в кіно», 1972; «Уявне позначення. Психоаналіз і кіно», 1977; «Есеї з семіотики», 1977), Ж. Мітрі («Візуальні структури і семіологія фільму», 1984) та ін. призвели до появи такої специфічної галузі як семіотика кіно, інтелектуальні здобутки якої є вкрай цікавим як для кінематографістів-практиків, так і для кінознавців, лінгвістів, літературознавців, культурологів та ін.

Праці компаративістів К. Кохена («Фільм і фікшен: динаміка обміну», 1979), Б. МакФарлейна («Від роману до фільму: вступ до теорії адаптації», 1966), С. Гуревича («Шляхи взаємодії літератури і кіно», 1980), Л. Саванкової («Спроба цілісного аналізу фільму в екранізації 80-х років», 1992),

С. Арутюняна («Екранізація літературних творів як специфічний тип взаємодії мистецтв», 2003) та ін. сприяли остаточному закріпленню позитивної рецепції кіноекранізації як оригінального самодостатнього мистецького феномену, наділеного потужним інтерпретативним потенціалом. Дуже вагомим є внесок у теоретичне осмислення широкого спектру проблем, пов'язаних із перекодуванням літературно-художніх текстів мовою кіно, який міститься у чисельних наукових статтях О. Дубініної. Вельми продуктивні в цьому плані статті «“Бондіана” як енциклопедія смаку», 2012; «Вільям Шекспір: made in Japan (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави)», «„Вірний Руслан”, або як висловити невимовне (повість Г. Владімова „Вірний Руслан” та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького)», 2011 [Дубініна 2011]; «Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті „Серце півми” Дж. Конрада та фільму „Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи)», 2009 [Дубініна 2009]; «Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту», 2013 [Дубініна 2013].

Надзвичайно продуктивними постають узагальнюючі коментарі цієї дослідниці до міркувань таких відомих режисерів І. Бергман, М. Антоніоні, Я. Одзу та А. Куросава, а також виокремлення основних теоретичних підходів до дослідження феномена екранізації і алгоритм визначення мистецької якості кіноінтерпретацій, що представлені у ґрунтовній праці «Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування [Дубініна 2019, с. 216].

В контексті цієї магістерської роботи на особливу увагу заслуговують статті, вміщені у колективній монографії «Література на полі медій», яка вийшла на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка (2019) [Література на полі медій 2019]. Ця праця переконливо свідчить про стрімкий розвиток інтермедіальних студій у дослідницькому просторі новітнього вітчизняного літературознавства і ставить на часі імплементацію теоретичного



досвіду осмислення кіноекранізацій при вивченні конкретних мистецьких продуктів і творчих спроб сучасних кіномитців.

Спираючись на праці сучасних вчених, пропонуємо наступний алгоритм зіставлення моделі «фільм-текст»:

*Перший етап*, що реалізується в площині літературознавчої компаративістики, передбачає визначення тих аспектів художнього твору, які обов'язково мають зберігатися при екранізації (фабула, основна ідея, колізії, сюжетні лінії, конфлікт, система образів, пафос) та з'ясування повноти їх відтворення в екранізації, а також виявлення відступів та відхилень, тобто відсутнього та привнесеного. Паралельне читання тексту й перегляд його екранізації уможливорює реалізацію дослідницької задачі.

*Другий етап* націлений на виявлення функції використання спеціальних засобів кінематографу для відтворення задуму першоджерела та втілення художньої концепції кіномитця.

*На третьому етапі* здійснюється визначення статусу екранізації літературного твору, тобто з'ясування, яке з творчих завдань (максимально повне відтворення літературного тексту засобами іншого виду мистецтва чи донесення до реципієнта власних ідей шляхом актуалізації потенціалу літературного тексту) було пріоритетним при створенні певного фільму.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРЧИСТЬ ШЕКСПРА У СВІТОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ В СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

#### 2.1 Шекспірівські кіноекранізації: концептуалізація поняття, генеза феномену і типологія

Вже від початків свого стрімкого розвитку мистецтво кіно звернулося до творів світової класики, серед яких пальма першості в аспекті режисерської уваги належить Вільяму Шекспіру. І хоча у багатьох джерелах знаходимо інші судження (об'єктами перших екранізацій часто називають твори Д. Дефо та Дж. Свіфта) [Кузнецов 2018], саме Шекспірова історична хроніка «Король Джон» була «перекладена» мовою кіно першою. У 1899 році британський режисер Волтер Дано зняв п'ятихвилинний фільм з однойменною назвою, який репрезентує на екрані три сцени з хроніки: «Спокушання» (акт 3, сцен 3), «Оплакування» (дія 3, сцена 4) та «Смерть короля Іоанна» (дія 5, сцена 7). Фільми за творами вищезгаданих англійських авторів вийшли на широкий екран завдяки режисеру Жоржу Мельєсу у 1902 році.

Серед причин звернення кінематографістів до класики, на нашу думку, можна виокремити дві. По-перше, такі літературні тексти вже мали високий авторитет у широкого читацького загалу, тож їхня екранізація забезпечувала увагу публіки, яка не могла протистояти спокусі побачити добре знаних героїв на екрані. По-друге, таке звернення давало цікаву нагоду перевірити власні мистецькі здібності, вступивши у діалог з класикою. «Шекспірівські фільми» сформували самостійну сторінку в історії світового кінематографу: їх об'єднує не лише постать автора першоджерела – Великого Барда, але і масштабність текстів, покладених в основу кіноінтерпретацій, їхня дивовижна

багаторівневість, яка дає підстави для різнохарактерних, різноманітних, а інколи, нажаль, і різноякісних інтерпретацій.

Початок ХХІ століття, позначений розквітом постмодернізму, продемонстрував, наскільки продуктивним може бути діалог кіномистецтва з літературною класикою. Екранізація Шекспіра стала своєрідною планкою, яку прагнуть взяти більшість режисерів, але наважаються лише деякі. Згідно досліджень, Шекспір являється найбільш часто екранізованим автором у світі.

Думається, що усі екранізації, які певною мірою корелюють з Шекспіром, правомірно віднести до категорії «шекспірівські екранізації». Це кінопродукція, яка генетично укорінена у творах англійського драматурга та/або зберігає інтертекстуальний зв'язок з ними чи інтеркультуральний зв'язок з постаттю Вільяма Шекспіра.

На думку А. Кузнецова, екранізації художніх творів можна умовно поділити на три типи: пряма екранізація, за мотивами книги та кіно адаптація [Кузнецов 2018]. Пряма екранізація має точно передати текст книги, зберігаючи перелік дійових осіб, хронотоп, всі колізії першоджерела. Фільм за мотивами книги показує літературний твір в новому вигляді і в новому ракурсі», додаючи щось нове [Кузнецов 2018]. Щодо кіноадаптації, то вона створює на основі книги новий твір, який до певної міри пов'язаний з сюжетикою, мотивами чи системою образів літературного твору.

Шекспірівські екранізації, на нашу думку, можна розділити на чотири групи. Перша група представлена канонічними екранізаціями, які мають на меті перекласти авторський текст літературного твору на мову екранної постановки. Прикладами цієї групи слугують: «Король Лір» (1970) та «Гамлет» (1964) Г. Козінцева, «Приборкання норвливої» Ф. Дзеффірееллі (1967), «Ромео і Джульєтта» А. Ракофф (1978), «Отелло» Т. Ландж (1989) та ін. Ця група екранізацій характеризується невеликою кількістю відхилень від сюжету, системи образів та колізій, прагненням режисерів якомога точніше відтворити на екрані дух і атмосферу першоджерела.

Друга група – це фільми, у яких дія Шекспірівських п'єс переноситься у інше середовище. Це може бути інша історична епоха, інші географічні локації, інший культурний контекст. Наприклад, А. Куросава переносить дію «Короля Ліра» та «Макбета» в Японію, а американський режисер Джил Джангер («Десять причин моєї ненависті», 1999) дію «Дванадцятої ночі» – у наш час. Фільм «О» переносить історію Отелло у сучасну західну школу. Режисери роблять це, звичайно, для того, щоб привернути увагу глядача, та показати Шекспіра через призму культурних та часових особливостей.

Третя група, яка пов'язана з біографією та творчою діяльністю В. Шекспіра – це фільми, в яких Шекспір виступає у ролі персонажа. Найвідоміший з них – «Закоханий Шекспір» (1998, режисер Джон Медден). Цей фільм визнаний критиками однією з найкращих постановок, які зображують життєвий шлях видатного письменника. Такі фільми не завжди залучають інформацію з творів самого В. Шекспіра, але вони направлені на те, щоб зобразити, як створювалися геніальні сюжети.

Ще одним фільмом цієї групи можна вважати кінострічку Джона Мак Кея «Стида розтрата: таємниця Шекспіра і його сонетів» («A Waste of Shame», 2016), де на підставі шекспірівського сонет арію, зокрема сонету 129 висловлюється припущення про існування любовного трикутника: Вільям Шекспір – Люсі Негро – граф Саутгемптон. Важливу роль у цьому ефектному фільмі, в якому відтворення атмосфери ренесансного Лондона перемежовується з прекрасними пейзажними сценами, відіграє сонетний субстрат, який присутній у вербальній стихії кіно тексту.

До цієї ж категорії слід віднести фільм «Анонім» Роланда Емеріха (2011), який як наголошує Н. М. Торкут, є фікційною кіноверсією шекспірівського питання та «ілюструє тезу про те, що сучасне мистецтво кіно використовує біографії культових особистостей виключно заради ефектної інтриги та комерційного зиску. Дослідниця вважає, що «фільм “Анонім” – постмодерністська спекулятивна фікція, в якій із комерційною метою задіяні реальні історичні особи, – це не лише яскравий продукт так званої

шекспірівської індустрії, а скоріше приклад симулякризації популярного бренда «Вільям Шекспір» [Торкут 2013, с. 4].

Четверта група фільмів представлена ремінісцентними елементами в назві, або у сюжеті, взятими з творів В. Шекспіра, або ж згадкою імені великого драматурга у назві. До цієї групи відносяться наступні фільми: «Ромео, Джульєтта та п'ятьма» (1960, режисер Йири Вайс), «Ромео, мій сусід» (1964, режисер Шаміл Махмудбеков), «Гамлет з Тонго» (1965, режисер Т. Бішоп), «Гамлет з Мрдуши Дон'єй» (1974, режисер Круто Папич), «Шекспіру і не снилося» (2007, режисер О. Зернов). Детально такі типи кінопродукту аналізує О. Аронсон [Аронсон 2003а; Аронсон 2003б].

На думку відомого шекспірознавця Вл. Лукова, у подібних екранізаціях має місце явище «шекспірізації»: так дослідник називає ситуацію, коли фільм не екранізує якийсь твір англійського драматурга безпосередньо, але використовує у фільмі з іншим сюжетом якісь шекспірівські моделі [Луков].

За часів панування естетики постмодернізму стало можливим міняти місцями головних та другорядних героїв, іронізувати над класичним текстом, та сприяти переоцінці ходу історії з позиції периферійних героїв. Велика кількість художніх творів, серед яких тексти Т. Стоппарда, А. Мердок, П. Акройда, Т. Хейга та ін., спрямовані на інтертекстуальний діалог з Шекспіром. Тож і їхні екранізації містять потужне ігрове переосмислення усталених стереотипів щодо Великого Барда і його творів. Найбільшим досягненням таких екранізацій став досвід того, що класичний твір можна читати нелінійно – розглядати під різними кутами, тобто такий твір подібний до реальності.

Таким чином, шекспірівські екранізації – це вся сукупність найрізноманітніших кінопродуктів, пов'язаних з текстами, постаттю і навіть інтертекстуальними проєкціями творів Шекспіра, в яких цей зв'язок експлікований на рівні персонажів, сюжетних колізій, ономастикону тощо.

## 2.2 Кіношекспіріана та її найвидатніші творці у дзеркалі дослідницької аналітики

Сучасна кіношекспіріана багата на мистецькі здобутки і навіть шедеври світового рівня. Згідно з підрахунками кінознавця Курта Ланкастера, у ХХ столітті на світові екрани вийшло 385 версій шекспірівських п'єс. Серед них 234 фільми і 151 кіноадаптація [Lancaster 2000]. Майже кожен із видатних режисерів сучасності зробив свій внесок у кіно екранізації творів чи життєпису англійського генія. Сьогодні більшість із цих фільмів можна переглянути на тубі, а загальну інформацію про них можна знайти на декількох сайтах, як суто шекспірівських, так і кіноцентричних.

В Інтернеті представлено декілька веб-ресурсів, які дають уявлення про те, наскільки потужним є діалог сучасного кіномистецтва з англійським ренесансним генієм. Так, наприклад, електронна енциклопедія «Світ Шекспіра» на літеру «Э» містить статтю Вл. Лукова, яка присвячена аналітичному огляду екранізацій Шекспірових п'єс [Луков]. На думку цього дослідника, який уклав перелік 80 кіноверсій Шекспірових творів в алфавітному порядку, екранізація є проявом так званої «Шекспірівської індустрії», адже фільми вимагають великих затрат і водночас приносять великі прибутки не лише режисерам та творчим колективам, але і широкому колу людей, задіяних у цьому процесі, починаючи з власників кінокорпорацій і завершуючи продавцями квитків. Найпопулярнішим об'єктом уваги кіномитців є «Гамлет» (22 екранізації та один фільм за мотивами – «Дуель Гамлета», 1900, реж. Клеман Моріс). Саме «Гамлет» став другою після «Короля Джона» екранізацією В. Шекспіра. Його було випущено у 1900 році Фоно-Сінема-Театром. Це була екранізація «Гамлета» з Сарою Бернар у головній ролі, і тривав цей фільм лише 3 хвилини. З того часу багато яскравих акторів зіграли у екранізаціях «Гамлета»: Лоуренс Олів'є, Інокентій Смоктуновський, Мел Гібсон, Бенедикт Камбербетч та інші. На другому місці по кількості

екранізацій можна поставити «Отело» (17) потім йдуть «Ромео і Джульєтта» (12 фільмів однойменних трагедій, 3 фільми з назвою «Джульєтта і Ромео»), та «Макбет» (9).

Заслуговує на увагу фундаментальна довідка про екранізації творів Шекспіра, розміщена на українській версії «Вікіпедії» [Екранізації]. Тут наведено інформацію про величезну кількість фільмів, які вийшли на світові кіноекрани протягом 1900-2013 рр. Автори подають інформацію у вигляді алфавітного довідника, з якого ми можемо дізнатися про рік виходу кіноверсії шекспірового твору, режисера та акторський склад, країну, де було виготовлено стрічку. Прикметною рисою тут є наявність цікавих приміток та світлин, які є кадрами з окремих фільмів. Знайомство з примітками дає підстави говорити, що вони є наслідком систематизації кінознавчої інформації, адже в них йдеться про нагороди, яких удостоїлися ті чи інші фільми, про дискусійні моменти чи непроясненості стосовно певного фільму. Так, наприклад, коли йдеться про стрічки початку ХХ століття, то нерідко залишається невідомою точна дата виходу фільму. Так, приміром, «Дуель Гамлета» датується чи то 1900 рік, чи то 1908 рік, або «Гамлет» режисера Андре Кальмета датується то 1909, то 1912 роками. Інколи залишається нез'ясованим ім'я виконавця головної ролі у давніх екранізаціях, або те, чи дійсно певний фільм є першою екранізацією конкретного твору. У примітках висвітлюється специфіка формату (фільм, телеверсія, балет, опера, ляльковий фільм, вистава).

З цього сайту реципієнт дізнається також про найвідоміших акторів, що знімалися у шекспірових екранізаціях. Так, наприклад, Софі Марсо зіграла роль Іпполіти у «Сні літньої ночі», Аль Пачіно – представлений у головній ролі «Річарда III» та Шейлока з «Венеціанського купця», Леонардо Ді Капріо – Ромео, а Лоуренс Фішберн – Отелло.

Втім, найповнішим інформаційним ресурсом щодо світової кіношекспіріани є інтернетний банк даних «Шекспір на екрані, телебаченні та радіо» [An International Database], який був покладений в основу ґрунтового огляду, який представлений на англійській версії «Вікіпедії» [List of

William Shakespeare screen adaptations]. Автори цього ресурсу наводять вкрай цікаві відомості. Так зокрема, вони стверджують, що на сьогодні існує 1297 фільмів, які тією чи іншою мірою пов'язані з іменем Вільяма Шекспіра. Серед них 410 художніх фільмів та телеверсій. Історія кіношекспіріани розпочинається німим фільмом «Король Джон», що був знятий у 1899 р. Інформація на сайті подана у вигляді таблиці, яка включає: назву стрічки, тип або формат (кіноверсія, телеверсія, вистава, серіал та ін.), країна (зображення державного прапора), рік виходу, режисер, акторський склад, опис (стисла інформація стосовно специфічних рис або нагород фільму). Велику цінність для дослідників представляють розлогі бібліографічні списки, які містять джерела, що присвячені тій чи іншій кіноверсії, режисеру чи актору, або ж наукові монографії та статті, які висвітлюють проблему «Шекспір і кіно».

Для режисера постановка В. Шекспіра завжди виступає своєрідним викликом, тож цілком природно, що деякі кіномитці неодноразово зверталися до творів В. Шекспіра. До найвідоміших режисерів, які створили найбільш вдалі постановки творів В. Шекспіра на кіноекрані, відносять Лоуренса Олів'є, Акіру Куросаву, Григорія Козінцева, Франко Дзефіреллі, Кеннета Брана та Пітера Брука.

Андрій Тарковський, якому, нажаль, не вдалося екранізувати Шекспіра, хоча він про це мріяв, дотримувався наступної думки стосовно постановок за Шекспіром: «“Гамлета” не треба тлумачити, не треба натягувати, як жупан, який тріщить по швах, на якісь-то сучасні проблеми, а якщо не тріщить, то висить, як на вішалці – безформно. Там вистачає своїх думок, які й досі безсмертні. Треба тільки вміти прочитати їх... По-моєму, не було ще такого «Гамлета», якого написав Шекспір. Коли беруться класичні твори, шедеври, які напоєні змістом на мільйони років вперед, назавжди, довіку, то треба тільки змогти донести його» [цит. за: Марковская].

Зупинимось на ключових постатях світової кіношекспіріани та режисерських здобутках. Мало хто залишив стільки постановок творів великого драматурга, як режисер королівського театру Пітер Брук. Він



створив прославлені спектаклі «Марні зусилля кохання», «Зимова казка», «Міра за міру», «Сон у літню ніч», «Гамлет», «Ромео та Джульєтта», «Гит Андроник». П. Брук вважає, що «класика жива тільки тоді, коли вона викликає у глядача відклик, коли говорить йому про проблеми, які його хвилюють» [Липков 1975, с. 169]. У всіх його театральних постановках відчувається вплив сучасної драматургії і філософії, політики. Саме тому вони являються предметом спору критиків.

Єдиною шекспірівською екранізацією П. Брука є трагедія «Король Лір» (1970), яка була прихильно зустрита широким загалом. Не дивлячись на те, що у режисера був великий досвід постановки Шекспіра на сцені, ця екранізація стала справжнім творчим викликом для нього. «Король Лір» – писав Брук, – це гора, вершини якої не досяг ще ніхто. Піднімаючись на неї, зустрічаєш тіла смільчаків-попередників: ось Олів'є, а ось Лоутон. Це жахливо» [цит. за: Липков 1975, с. 168].

Загальноновизнано, що своїм успіхом ця екранізація «Короля Ліра» великою мірою зобов'язана прославленому англійському актору та другу П. Брука Полу Скофілду, який виконував головну роль. Його Лір став одним з найкращих акторських перевтілень століття. Скофілду вдалося поєднати у своєму герої велич та пересічність, мудрість та сліпоту, силу та безпорадність – риси, необхідні для того, щоб зрозуміти характер персонажа.

Значний внесок світову кіношекспіріану належить радянському кінорежисеру Г. В. Козінцеву, завдяки якому мільйони радянських людей долучилися до творів англійського генія. Він був не тільки режисером, але і дослідником, і письменником, і актором. Його висновки, спостереження та думки він виклав у монографіях «Наш сучасник Вільям Шекспір» та «Простір трагедії», також він зняв дві екранізації за Шекспіром «Гамлет» (1964) та «Король Лір» (1970).

У монографії «Наш сучасник Вільям Шекспір» Г. М. Козінцев розмірковує над феноменом Шекспіра. Він їде у Велику Британію щоб відчути дух нації та побувати у домі, де жив та творив Вільям Шекспір. Головна ідея,

яка проходить крізь всю монографію – це специфічність створених Шекспіром образів. Досліджуючи біографію Шекспіра, Г. Козінцев намагається зрозуміти, якими саме хотів представити автор свої образи. Режисер проектує культурне, історичне та соціальне оточення Великого Барда на створення своїх персонажів. «Ми, режисери, які ставлять Шекспіра, нерідко показуємо його образи так, немов вони були вигадані людиною, вихованою на паркетах, серед колон. Зовнішній масштаб – «короткий шлях» дошекспірівського мистецтва» [Козинцев 1966, с. 15].

Сьогодні вже ціла бібліотека наукових розвідок присвячена аналізу шекспірівського кінодоробку цього митця. Тут варто згадати праці авторитетних радянських кінознавців, зокрема, Є. Добіна [Добин 1967], М. Туровської [Туrowsкая 1964], С. Юткевича [Юткевич 1973]. Надзвичайно високу оцінку шекспірівським екранізаціям Г. Козінцева дають і зарубіжні фахівці, а саме: Д. Броуд [Brode 2000], М. Бернет [Burnet 2012], С. Катанія [Catania 2011], М. Гадженс [Hudgens 2017].

Серед зарубіжних режисерів, які завдячують своєю світовою славою саме постановкам творів В. Шекспіра, слід згадати насамперед Франко Дзеффірееллі (1923-2019). Згідно зі спостереженнями критиків, він створив найкращу екранізацію трагедії «Ромео і Джульєтта» (1968), яка отримала двох «Оскарів», два «Золотих Глобуси», «Давида» Донателло, та багато інших нагород. Обравши підлітків на ролі Ромео та Джульєтти, Дзеффірееллі обґрунтував це наступним чином: «Актори дали фільму те, на що я очікував від них: усі досконалості і недосконалості молодості» [цит. за: Aebischer 2004, р. 218]. Локаціями фільму було обрано саму Італія, режисер виніс дію на справжню ренесансну натуру: на вулицях Флоренції ожила шекспірівська Верона, сцена на балконі знімалася в палаці Боргезе під Римом, інтер'єри дому Капулетті – у старинному палаці Піколомінні. Ті ж переваги властиві і двом іншим фільмам Ф. Дзеффірееллі – його дебют у кіно «Приборкання норвільової» (1967), де головні ролі зіграли Елізабет Тейлор і Річард Бартон, та більш пізній «Гамлет» (1991) з Мелом Гібсоном.

Фільми Дзеффіреллі завжди надзвичайно живописні і атмосферні: дається навзнаки його досвід, отриманий під час роботи театральним художником, режисером опери та драматичного театру. У театрі він режисировав «Отелло», «Гамлета», «Багато галасу з нічого», «Антоній та Клеопатра».

Серед сучасних режисерів, чії екранізації В. Шекспіра вважаються одними з найкращих, на особливу увагу заслуговує Акіра Куросава. Вже згаданий вище Пітер Брук, метр-шекспирознавець та режисер писав: «Не знаю, чи можуть п'єси Шекспіра у кіно бути так само гарні, як в театрі. В принципі, нікому це ще не вдалося за винятком Куросави. Японський «Макбет» – найкращий Шекспір, якого я побачив у кіно» [цит. за Jackson 2007, р. 20]. Саме так відзивався Пітер Брук про фільм А. Куросави «Трон в крові». Але екранізації японського режисера здаються надто далекими від справжнього Шекспіра. Дія «Макбета» перенесена у Японію XVI ст., розкраяну феодалними міжусобицями. Іншими стали і характери і слова – замість шекспірівського тексту з'явився новий, скромніший за об'ємом, тому що більше навантаження було віддано зображенню. Але відходячи від тексту-оригіналу, Куросава залишився вірним трагедії характерів, блискавично відтворених акторами, чия гра вражає силою та пластикою, невідомими європейському кіно. Міміка та грим акторів були списані з масок класичного японського театру Но [Акіра Куросава 2008, с. 9]. Саме цей метод гри допомагає створити обличчя, то викривленні гнівом, то надприродно напружені, то майже безумні. Актриса, яка виконувала роль леді Макбет, грала сцену божевілля саме згідно з традиціями цього театру. Вдягнена у біле кімоно, з білим лицем-маскою, вона сиділа біля бронзового посуду, змиваючи нескінчену кров з пальців, при цьому рухалися тільки кисті рук, немов виконуючи ритуальний танок. А. Куросава називає Шекспіра одним із своїх улюблених авторів, і саме тому, він знімає ще одну екранізацію твору улюбленого письменника – «Король Лір», яка має назву «Ран» (1985). «І хоча

деякі сцени репрезентовані мовчанням, вони звучать, як справжній текст Шекспіра» [Акира Куросава 2008, с. 8].

Якщо фільми Г. М. Козінцева вважаються занадто академічними, А. Куросави – надто екзотичними, а Ф. Дзеффірееллі – класичними, то фільми Кенета Брани вражають модерністськими постановками. К. Брана адаптував «Генріха V» (1989), «Багато галасу з нічого» (1993), «Гамлета» (1996), «Марні зусилля кохання» (1999) та сам особисто виконав у всіх фільмах головні ролі. Чотирьохгодинний «Гамлет» К. Брани був номінований на «Оскара» – за кращу адаптацію сценарію й отримав багато різноманітних нагород. Цього режисера можна назвати новатором – дію п'єс він часто переносить у часі та просторі.

Шекспірівська кінопродукція неодноразово обиралася об'єктом наукової уваги, незрідка це відбувається в рамках загально мистецьких дискусій щодо інтермедіальних інтерпретацій класики. Сьогодні відношення критики до кіноексплікацій літературних творів змінилося, бо скептиків, які заперечують культурний внесок екранізацій у мистецтво, стає все менше. Цьому також сприяло створення серйозних теоретичних робіт з питання перекодування мови літературного твору на мову кінематографу. Більша частина досліджень була проведена західними вченими, а точніше англійською школою. За останнє десятиліття було випущено багато збірників, присвячених темі «Шекспір у кінематографі». У Великобританії навіть існує періодичний збірник статей «*Shakespeareonfilm*», в якому досліджуються екранізації творів В. Шекспіра. Серед англійських вчених, які зробили внесок у вивчення цього питання, можна назвати Р. Джексон, М. Вільямс, Б. Фрідман, М. Гетевей, Л. Гантнер, Н. Тейлор та ін.

Р. Джексон у своїй статті «Путь від театру до екранізації» [Jackson 2007, р. 15-34] розглядає особливості елизаветинської драми, які необхідно враховувати при перекодуванні твору на мову кінематографу. Автор розглядає декілька вдалих екранізацій із зазначенням технік, використаних режисерами. М. Вільямс вивчає феномен відео, та його специфічні риси у своїй праці «Відео

та його парадокси» [цит. за: Jackson 2007, р. 35-46]. Дослідник наводить класифікацію відео матеріалів, відео-засобів та ресурсів. Крім того, пропонуються статистичні дані із відео матеріалу пов'язані із Шекспірівською тематикою. Б. Фрідман розглядає твір «Ричард III» у постановці на екрані [Jackson 2007, р. 47-71]. М. Гетевей досліджує екранізації шекспірівських комедій, а Л. Гантнер приділяє увагу трагедіям «Макбет», «Король Лір» та «Гамлет» [Jackson 2007, р. 120-140]. Н. Тейлор у статті «Національні та расові стереотипи в екранізаціях Шекспіра» [Jackson 2007, р. 267-279] розглядає як режисери зображають національні особливості шекспірівських драм у своїх адаптаціях. Крім того, інколи автори тією чи іншою мірою привносять свої національні та культурні особливості в екранізацію, це в першу чергу відноситься до японського режисера А. Куросави.

В українському науковому дискурсі питання вивчення Шекспіра у кінематографі залишається досі відкритим. Незаперечним здобутком в аналітичний дискурс щодо кіно шекспіріани можна вважати вищезгадані на сторінках цієї роботи праці Н. Торкут, О. Дубініної. Аналогічна ситуація спостерігається і у російській науці – було опубліковано лише наукові статті, присвячені постановкам Г. М. Козінцева. Усі інші публікації представляють собою рецензії на фільми, або уривки з кінокритики. Найсумліннішими працями і досі залишаються монографії Г. М. Козінцева та П. Брука.

У наш час мистецтво кінематографу стає все популярнішим, і в той самий час його художні кордони визначаються все більш чіткіше. Все більш гнучко та різноманітно проявляється зв'язок кінематографу з іншими мистецтвами, його здатність кінематографічно перетворювати художні явища і навіть засоби, прийоми, запозичені з інших мистецтв.

Ще й досі не стихли суперечки з приводу доцільності екранізацій, але все більше вчених намагаються визначити шлях збереження багатства Шекспіра при відтворенні його творів на екрані. Кінематограф пов'язаний з Шекспіром з самого свого народження, а сьогодні драма Шекспіра має доволі таки велику фільмографію.

Проблематичне коло «Шекспір у кіно» правомірно розпочати не з аналізу конкретної екранізації, а зі спроби з'ясувати, так званий «кінематографічний потенціал» драми Шекспіра, тих її художніх особливостей і сторін, які можуть знайти у кінематографі своє правдиве і плідне вираження. За влучним спостереженням Н. Аносової, «Шекспірівська драма зображує людину у дії, яка складається із слів та вчинків. У Шекспірівській драмі зв'язок дії та слова особливо яскравий, рельєфний, органічний». Людина тут живе, розкривається, становиться як особистість у процесі безперервної боротьби із своїми супротивниками або із самим собою. При цьому герой Шекспіра – титанічна особистість, яка являє собою неповторно різку концентрацію людських сил та можливостей» [Аносова 1970, с. 15].

Герой Шекспіра не знає розділення на приватне і громадське, на обов'язок та почуття, на розум та серце. Усе в ньому поєднано у єдиний, нерозчленований комплекс. До Шекспіра можна віднести слова Н. Я. Берковського про Леонардо да Вінчі: «Він мріяв вже не про неприборкану індивідуальну свободу, але про втечу від неї. Ідеал спільності припускав і свободу кожної окремої людини і гармонію цієї свободи із свободою решти» [Берковский 1962, с. 13].

Найголовніша та найскладніша проблема втілення Шекспіра в кіно – відтворення шекспірівських характерів у всьому їхньому багатстві, повноті, глибині та багатогранності. Ризиків у екранізаціях Шекспіра дуже багато. Але, тим не менш, деякі екранізації доводять принципову можливість відтворення на екрані шекспірівських характерів, атмосфери і стилю шекспірівських п'єс у всієї їх складності, глибині та багатогранності. Переконливим аргументом на користь цього твердження можуть бути екранізації «Короля Ліра», які розглядаються в наступному розділі магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 3

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ «КОРОЛЯ ЛІРА»: ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА В СВІТЛІ КОМПАРАТИВІСТИКИ

#### 3.1 Історія і типологія кіноверсій шекспірівського «Короля Ліра»

Трагедія «Король Лір» посідає особливе місце у творчості Шекспіра, тож не дивно, що інтерес режисерів до екранізації цього твору є стійким і продуктивним. На сьогодні маємо понад 40 художніх фільмів, які певною мірою корелюють з сюжетом цієї шекспірівської трагедії, при цьому вражає як різноманітність інтермедіальних проєкцій цієї п'єси, так і суттєві розбіжності у виборі смислових пріоритетів інтерпретаторів.

Серед причин високої частотності звернення світового кінематографу до «Короля Ліра» можна виокремити як суто естетичні, так і ідейно-смислові. На думку дослідниці Н. Аносової: «Ні в якій іншій трагедії Шекспіра немає такої рухливості простору та часу, немає такого глибокого аналізу та синтезу життя, немає такого охоплення життєвих процесів вшир та в глибину, у їхніх паралелях, контрастах та переплетіннях. Це і найтемніша, і в той же час найсвітліша шекспірівська трагедія» [Аносова 1973, с. 35]. Прикметною рисою поезики «Короля Ліра» виступає зануреність глобального конфлікту у сферу повсякденності, в якій гроші, маєтності, статус кардинальним чином впливають на людські стосунки і характери персонажів, слугуючи основою динаміки. І людські душі, і взаємовідносини героїв змінюються в залежності від статусної парадигми в соціумі, і лише Корделія та Кент виявляються непівладними тиску матеріальних обставин. Шекспір є неперевершеним майстром відтворення кореляції між матеріально-статусною мобільністю і психологічним портретом героїв. Саме це, на нашу думку, слугує одним із найпривабливіших моментів для режисерів і акторів.

Згідно зі спостереженнями режисера Г. Козінцева, «Це, власне, трагедія про незламність добра та краси у історії людства, про те, що у зіткненні людини з історією, з обставинами, з рештою може і повинна отримати перемогу людина. Старий Лір, який став жертвою обставин, зміг у душі воскреснути на самому кінці життя, сліпий зміг прозріти, божевільний спромігся на високу мудрість у своєму безумстві. Співчуття, людяність, здатність до відродження проявляються тут у світі, де границі між добром та злом розімкнені, де панують хижаки із невразливими кам'яними серцями і з доволі прозаїчним у своєї нелюдській жорстокості образом дій» [Козинцев 1973, с. 45].

В цьому контексті заслуговує на увагу думка Н. Аносової: «Атмосфера побутового інтер'єру, визначеної організації життя, яка немов би присутня у п'єсі, ніби зміщується, знищується рухом, здвигом історично-часових пластів у самій психології дійових осіб, а також явним оголенням людини, таким різким винесенням її на природу, у голий степ, під дощ та вітер – такого ми не зустрічали не в одній з п'єс Шекспіра» [Аносова 1970, с. 48]. Для кіномитців ця особливість шекспірової п'єси теж виявляється естетично привабливою, адже діапазон вибору локацій завдяки цьому значно розширюється.

Наступним чинником, що зумовлює стійкий інтерес кіно до цього твору, виступає специфіка самих образів персонажів, які постають у психологічному русі, в динаміці. За словами режисера Г. Козінцева: «“Король Лір” – це наймістка, «найсинтетичніша» п'єса Шекспіра не тільки стосовно характеру подій й атмосфери дії. Це, взагалі, драма крайнощів. Тут присутнє все від яскравого світла до найгустішої п'тьми. І найвища шляхетність, і найдрібніша низькість. І найвища мудрість, і найглибша сліпота. І найсправніша поезія, і найпошліша проза» [Козинцев 1973, с. 47].

З огляду на таке розуміння твору цілком природним є той факт, що Г. Козінцев як режисер приділяв велику увагу синтезу різних засобів творення художньої образності в цілісному ансамблі образу персонажа. «У професійну роботу режисера з артистом, – зізнавався майстер, – я мало вірю. Трудитися



над такими образами, як Лір, означає прожити роль разом, зблизитися так, щоб розуміння любові та ненависті стали спільними» [Козинцев 1973, с. 38]. Тож, справжній творчий союз режисера, акторів, композитора, світлооператора, художника по костюмах та ін. став запорукою успіху цієї кіно екранізації.

За всю історію інтермедіальних проєкцій трагедії «Король Лір» в різних країнах було поставлено сотні театральних постановок цієї п'єси, найвідоміші з яких входять до скарбниці світової театральної шекспіріани. Так, приміром, у постановці американського режисера Едвіна Шеріна, здійсненій у знаменитій «шекспірівській» локації – Центральному парку Нью-Йорка у 1974 році, роль Ліра зіграв афроамериканець Джеймс Ерл Джонс [King Lear. 1974]. Цікавим є також ще один постмодерністський експеримент: турецькі кінематографісти у 2019 зняли фільм «Королева Лір», героїні якої – прості селянки ставлять аматорську виставу «Король Лір», подорожуючи запленими шляхами своєї батьківщини і розповідаючи власні життєві історії до певної міри суголосні історії шекспірівського протагоніста [Королева Лір].

Щодо кінематографічної історії «Короля Ліра», то слід наголосити, що серед сорока фільмів, які генетично пов'язані з твором англійського драматурга, наявні фільми трьох із чотирьох типів, виокремлених у попередньому розділі. Бачиться доцільним навести приклади екранізацій, які репрезентують кожний з типів, супроводжуючи ці приклади аналізом фільмів крізь призму інтермедіальних студій. При цьому варто акцентувати увагу на специфіці конкретного мистецького продукту та виявити його кореляцію з трагедією В. Шекспіра.

Перша екранізація «Короля Ліра», що вийшла на екрани у 1905 році, не збереглася до наших часів, хоча історики кіно стверджують, що американські режисери Дж. Стюарт Блекстон і Вільям В. Реноус зробили своєрідну репліку цього фільму, яка сьогодні вважається офіційною першою куно версією трагедії.

Наступна стрічка «Король Лір» побачила світ у 1910 році; вона є німим короткометражним художнім фільмом, що входить до циклу німих

кіно постановок шекспірівських п'єс, здійснених італійською студією Film d'Arte Italiana. Ця студія також випустила фільми «Отелло» (1909), «Венеціанський купець» (1910). Виконавцем головної ролі у «Королі Лірі» був Ерметт Новеллі, якому, на думку тогочасних критиків, вдалося блискавично вдалося передати найбільш виразні та пам'ятні моменти шекспірівського тексту через пантоміму. Адаптація у декількох епізодах відтворює у вигляді пантоміми скорочений сюжет трагедії, що в принципі відповідає тогочасним кінематографічним стереотипам. В принципі цей фільм можна вважати екранізацією, в якій пантоміма, акторська гра і переказ сюжету слугують «мовою» між семіотичного перекладу. Втім, короткометражність стрічки дає підстави відносити її також і до кіноадаптацій, адже сюжетика зводиться до магістральної лінії.

Взірцевим прикладом класичної екранізація вважаємо кінострічку «Король Лір», зняту на студії «Ленфільм» видатним режисером, народним артистом СРСР, письменником і вдумливим шекспірознавцем – Григорієм Михайловичем Козінцевим у 1970 році. Саме ця екранізація стане об'єктом компаративного аналізу в наступному підрозділі. Г. М. Козінцев – не тільки режисер, але й сценарист цього фільму, який став серйозним результатом багатолітніх роздумів радянського режисера над творами Шекспіра. Цей фільм демонструє високу інтелектуальну культуру, широкі знання, справжнє розуміння мистецтва Шекспіра та особливостей його епохи, цей фільм, дійсно, вистражданий думкою [Аносова 1970, с. 42]. Виступаючи на прем'єрному показі стрічки, режисер сказав: «Ми віддали цій роботі три роки життя...» [Козінцев 1973, с. 34]. Але ці слова доцільно віднести скоріше до зйомочної групи, тоді як Г. М. Козінцев поклав на постановку фільму майже все життя.

До творчої групи ввійшли оператор – Йонас Грицю; композитор – Дмитро Шостакович; художники – Євгеній Еней, Всеволод Улітко, Симон Вирсаладзе. У фільмі задіяні наступні актори: Юрі Ярвет, Єльза Радзиня, Галина Волчек, Валентина Шендрикова, Олег Даль, Донатас Баніоніс, Карліс Себрис, Леонхард Мерзин, Регимантас Адомайтіс, Володимир Ємельянов, Олександр

Вокач, Юозас Будрайтис, Алексій Петренко, Роман Громадській та ін. Акторська гра відіграє вкрай важливу роль у перекодуванні тексту мовою кіно. Зйомочна група підбиралася дуже режисером дуже ретельно, і найбільші труднощі виникли у Г. Козінцева з вибором актора на головну роль. За словами режисера: «Перевага кіно перед театром не в тому, що на екрані можна показати коней. Тут можна уважніше вдивитися у людські очі; інакше не має сенсу прилагоджувати кінокамеру до Шекспіра» [Козинцев 1973, с. 52].

Проби на головну роль були дуже довгими через те, що режисер не впізнавав Ліра у загримованих акторах. Це мала бути людина, яка б могла створити образ ні старця, бо це було б занадто пафосно, ні дідуся, бо образ Ліра передбачає велич, поєднану з дитячою наївністю і імпульсивністю. За словами Ліра він король з першого погляду, бо він до кінця нігтів – король. Коли він кидає погляд – підданий має відчувати трепет [Шекспір 1986, с. 266].

Саме естонському актору Юрі Ярвету вдалося втілити задуманий режисером образ Короля Ліра. На пробах актору запропонували у тиші задати свічку і камера крупним планом взяла його очі. Подивившись цей епізод режисер вигукнув, що нарешті, впізнав Ліра. Через те, що Ю. Ярвет не володів російською мовою, звукорежисеру прийшлося пройти випробування дубляжем. Цей процес викликав багато труднощів, адже було необхідно підібрати естонські слова, які б за артикуляцією нагадували текст Пастернака. Згодом сам Ю. Ярвет запропонував вивчити російський текст, бо за його словами неможливо повноцінно вжитися в роль, промовляючи текст, який не передає почуттів героя у конкретний момент.

Уся знімальна група складалася з професіоналів, які були не просто талановитими майстрами своєї справи, але й однодумцями великого режисера. Г. Козінцев уникав надмірної патетики, тож у роботі оператора відчувається якась особлива напруга стриманості та суворості, декорації водночас і матеріальні і метафоричні, а костюми вкрай прості, майже позбавлені ознак конкретної історичної епохи. Що ж до музики, то тут доцільно процитувати слова самого Г. Козінцева: «Річ не тільки в тім, щоб при перекладі трагедії на

мову екрана зберегти властивості інтонації автора та поетичний хід його мислення. І ось тоді замість потоку шекспірівського п'ятистопного ямбу виникає у фільмі музика, яка не ілюструє події трагедії або емоційно їх підсилює, але музика, яка немов би передає голос автора. Музика – це голос автора у розповіді. Таким був задум, який виник у композитора і в мене.» [Козинцев 1973, с. 105].

Цей фільм був відзначений такими нагородами, як головний приз «Золота статуетка крилатого туру» (1972, Тегеран); премія за кращу чоловічу роль – Юрі Ярвет (1972, Тегеран); приз «Срібний Хьюго» (1972, Чикаго); «Золота медаль» (1973, Мілан). На думку Н. Аносової у фільмі «Король Лір» відчувається ясна, чітко вибудована і в той же час історично дуже широка концепція. Фільм знято з тенденцією розкрити першооснови, самі глибинні та споконвічні пласти життя. Прикметно, що при цьому сам режисер намагається бути «по-корнелівськи» витриманим та строгим. Він бажає вигнати з екрану все дрібне, зайве, відволікаюче. Словесна тканина п'єси дуже сильно скорочена, не дивлячись на те, що у фільмі збережені майже усі епізоди, майже всі повороти та відтінки дій. Саме тому аскетизм «Короля Ліра» Козінцева – це дуже важкий і дорогий аскетизм [Аносова 1970, с. 49].

До цього ж типу екранізацій (класичний тип) правомірно віднести і фільм «Король Лір» (1971) Пітера Брука – режисера прославлених спектаклів «Марні зусилля кохання», «Зимова казка», «Міра за міру», «Ромео і Джульєтта», «Король Лір» які йшли на сцені Королівського Шекспірівського театру. Як бачимо, він, як і Г. Козінцев, поставив «Короля Ліра» і у театрі, і на екрані. Автор статей і теоретичних робіт про принципи сценічного втілення Шекспіра, П. Брук вважав, що класика жива лише тоді, коли викликає у глядача живу реакцію, коли він знаходить у ній ті проблеми, які турбують його у сучасному світі. «Ізоляція, – говорить Брук, – вельми дискредитована чеснота, і повна безсторонність більше неможлива: рідко буває, щоб історик або філософ могли уникнути впливу свого часу, і для тих, хто працює у театрі, чия життєздатність залежить від контакту з аудиторією, це, також, неможливо.

Отже, як би завзято не намагався постановник або художник здолати гору класики, зберігаючи повний об'єктивізм, він ніколи не уникне впливу іншого часу – того, в якому він працює та живе...» [Brook 1971, p. 42]. Втім, прикметно, що цю актуальність шекспірівських колізій П. Брук передає не зміною хронотопу, як це роблять автори адаптацій, а вдаючись до смислових акцентів та інших кінематографічних стратегій.

За екранізацію «Короля Ліра» Брук взявся тоді, коли вже мав досвід роботи з цим текстом Шекспіра у кіно та театрі. Так, у 1953 він зняв власний дев'яностоп'ятихвилинний телеспектакль з Орсоном Велсом у головній ролі. Цей кіно продукт викликав суперечливі оцінки. «Адаптація містера Брука неприпустимо погана», - написала критик і шекспірознавець Еліс Гріффін у огляді телевізійних постановок Шекспіра [Griffin 1955, p. 14]. Водночас, вона наголосила, що це єдиний із Шекспірівських телеспектаклів, який спромігся повернути до життя «великий дух та грандіозність трагедії, у той час як всі інші підганяли масштаб шекспірівських п'єс під затишні рамки кімнатного екрану» [Griffin 1955, p. 14].

У своїй повнометражній екранізації «Короля Ліра» у 1971 році, режисер не намагався адаптувати власну театральну постановку і навіть відмовився від вдалих мізансцен. В обох постановках художня структура цілком самостійна, але однаковою є філософська концепція детермінована насамперед тим, що в обох випадках Ліра грав Пол Скофілд.

До роботи у кіно Пол Скофілд прийшов із досвідом сценічного Ліра і ця кінороль остаточно закріпила за ним славу великого актора. Його акторське перевтілення вражає глибиною, багатозначністю, змінами настрою, тональностей, внутрішнім динамізмом, протиборством протилежних начал в одній людині: величі і ницості, мудрості і сліпоти, сили та безпорадності. Навіть, критики, які вкрай негативно відносяться до фільму П. Брука, не можуть не визнати гіпнотичної, вражаючої сили актора.

У стилістиці фільму не спостерігається ніякої тяги до пишності костюмованої вистави. Замок Гонерільї приземистий і кутастий, він вріс у

незатишні дюни, навіть здалеку не нагадує про розкоші середньовічних монархів. Датський критик Курт Лессер слушно наголошує: «Брук приділяє велику увагу обстановці. Він стверджує, що життя набирає тієї чи іншої форми в залежності від оточуючих умов. Ось чому він вдається до допитливого документалізму, немов йдеться про фільм з життя ескімосів» [цит. за: Aebischer 2004, p. 13].

Весь фільм, і в цьому подібність до фільму Г. Козінцева, має чорне-біле забарвлення, а характер освітлення – навмисно площинний, без гри світлотіні, Все це посилює відчуття документальності, але при цьому відтворюється колорит давніх часів. Сам П. Брук зізнавався, що «типажі облич акторів у «Королі Лірі» не повинні представляти сьогоденну Англію. Те, що я вирішив змішати між собою англійських і датських акторів, не є чимось незвичайним. Адже населення обох держав було складовою легендарної Англії, коли вона на короткий час було об'єднана з Данією під владою короля Канута. Сподіваюсь, що схожість моїх акторів, рівно як і відмінність, дозволить заселити екран персонажами із своєрідним, специфічним характером, і тим самим допоможе поглибленню незвичайної атмосфери фільму» [цит. за: Aebischer 2004, p. 18].

Водночас, ретельний перегляд фільмів під компаративним кутом зору дає підстави говорити, що бачення П. Бруком шекспірівської трагедії значно відрізняється від того, що запропоноване Г. Козінцевим. Хоча, П. Брук як і Г. Козінцев обирає чорно-білий візуальний формат, образи Ліра, створені цими режисерами, відмінні. У П. Брука герой з самого початку зображується як тиран, що зловживає абсолютною владою. Він дійсно винний у безчинствах, у яких його звинувачує Гонерілья. Крім того, фільм П. Брука багатий на сцени насилля та жорстокості, які показані із крайнім натуралізмом. Важливу роль у створенні такого ефекту відіграють костюми (художник по костюмах – Адель Енгерд) та музичний супровід (звукорежисер – Роберт Алєн).

До фільмів, які репрезентують кіноадаптації «Короля Ліра» відносимо однойменні кінострічки Едварда Дмитрика – режисера українського походження, зняту 1954 року [Broken Lance] та Річарда Ейра зі славнозвісним Ентоні Гопкінсом у ролі протагоніста (2018). Якщо перша стрічка переносить дію у скотоферму, власник якої ділить маєтності між трьома синами, то фільм Р. Ейра, який значно ближчий до Шекспіра (а текст повністю збігається з текстом трагедії), осучаснює тільки хронотоп. Тут діють герої, одягнені в сучасне вбрання, син Глостера Едмонд працює в офісі за комп'ютером, а містом їздять сучасні танки й санітарні машини, лунають кулеметні черги тощо. Завдяки такій стратегії Р. Ейра шекспірівський сюжет сприймається як сучасний, а простір набуває ознак міфологічного.

Лір у виконанні Ентоні Гопкінса за масштабністю таланту не поступається двом попереднім Лірам, про яких йшлося в цьому підрозділі. Особливо йому вдаються сцени гніву: його тиранія, як хвиля, набирає обертів по мірі розгортання. Здається, що слова, які він промовляє самі його інспірують і розпалюють. Коли ж Лір втрачає Корделію, він настільки вбитий горем, що здається і на слова в нього немає сил. Реалістичність такої гри настільки переконлива, що глядач не має жодних сумнівів у правдивості такої трансформації героя.

Заслуговує на увагу й блазень, якого грає Карл Джонсон, добре відомий за фільмами «Ілюзіоніст» (2006) та «Гамлет» (2015). Незвичність цього кінообразу полягає в тому, що він є ровесником короля Ліра, а отже тональність його спілкування з монархом нагадує дружбу, а не статусні відносини. Карл Джонсон тут грає не просто мудрого блазня, а трагічну фігуру, що вболіває, сильно страждає і зрештою помирає, оскільки не може далі нести тягар несправедливого ставлення до того, кого він любить.

До третьої категорії – ремінісцентні фільми або інтертекстуальні проєкції класики відносимо стрічку Улі Еделя «Король Техаса» (2002). Фільм представляє собою модернізований переспів «Короля Ліра», де окремі сюжетні лінії і герої відсилають до шекспірівського першоджерела. Дію

перенесено у ХІХ століття до штату Техас. У ролях знімалися такі актори: Патрік Стюарт, Марсія Гей Карден, Лоурен Холлі, Мет Летчер та ін. У фільмі використана музика композитора – Джона Алтмана, який прагне відтворити ритми американського півдня. Сценарист Стефан Хариган по суті не просто змінює хронотоп Шекспірової п'єси, а пише власний твір на її основі. Його робота здобула визнання – у 2003 році він отримав нагороду «Бронзовий ковбой» як премію за кращий сценарій.

Фільм «Король Техасу» відноситься до жанру вестернів. Головний герой Джон Лір, барон, який займається розведенням худоби, є ремінісценцією до образу шекспірівського Короля Ліра. У назві фільму не випадково звучить назва одного з штатів США – Техас. Режисер порівнює середньовічну Британію з Техасом ХІХ століття: голодні амбіційні люди, які прагнуть змін і кращого життя. Вони постійно готові вступити у війну за свої ідеали та свободу. Техас репрезентує штат із імпульсивними, трохи наївними ковбоями – саме тому, режисер обрав це місце. У фільмі підіймаються питання не тільки любові та ненависті, а і питання, актуальні для важких часів в історії США, адже зображувані події розгортаються саме перед Громадянською війною.

До цієї ж категорії відносимо і фільм японського режисера Акіри Куросави «Ран», що вийшла у прокат Японії у 1985 році. Саме слово «Ран» у перекладі з японської означає – хаос, смута. На подив критиків назва стрічки не була перекладена в жодній країні, де демонструвався фільм – вона проходила під оригінальною назвою. Оператор – Такао Сайто; композитор – Тору Такеміцу; головні ролі виконують Таця Накади, Акіра Терао.

«Ран» було відзначено наступними нагородами: 1986 – найкращий дизайн костюмів; 1987 – найкращий іноземний фільм; 1987 – найкращий грим; 1986 – «Оскар» за найкращу роботу художника-постановника; 1986 – «Оскар» за найкращу операторську роботу; 1986 – «Оскар» за найкращу режисуру; 1987 – премія ВАФТА за найкращу операторську роботу; 1987 – премія ВАФТА за найкращий дизайн.



Режисер Акіра Куросава написав сценарій спільно з Хідео Огуні та Масато, а в його основі – не тільки твір англійського класика, а також і легенди даймо Морі Мотонарі. «Ран» – це дзидайгеки (костюмована драма), присвячена падінню Хідетора Істемондзі, багатого аристократа епохи Сенгоку Дзидай. Режисер переніс дію трагедії у Японію, замінив трьох доньок Ліра на трьох синів Хідетора, і по суті змістив акцент з персональної трагедії окремого правителя на глобальну катастрофу, породжену сімейною трагедією та людською природою. Як і Шекспір, Куросава у своїй екранізації підіймає теми влади, кохання, зради та помсти. Окрім того, Куросава замінив вірш на прозу.

Специфічною рисою цієї постановки є використання техніки театру Но. Вона була розроблена ще у XV столітті засновником цього театру. Ця техніка, інколи ще називається театр подвійного-фесричного Но і полягає у репрезентації однієї події з різних точок зору. Через таке оповідання герой поступово пізнає себе. При цьому перша частина дійства розгортається у реальності, а друга – у сні [Акіра Куросава 2008, с. 22].

Робота над фільмом «Ран» забрала у Акіри Куросави 10 років, протягом яких режисер ретельно та самостійно моделював костюми героїв трагедії, малював загальні плани сцен та вивіряв кожен дюйм сцени. Фільм вражає батальними сценами зображеними з неприхованою жорстокістю, домінуванням похмурого колориту, атмосферою тотальної безвиході. Драматургічна частина картини розіграна великими акторами, які пройшли школу класичного японського театру. Т. Нікаді у ролі японського Ліра ні в чому не поступається іншим великим виконавцям короля. Образ Блазня, створений режисером трохи незвичний для європейця – він надто тендітний та гарний, жіночний та граційний у цьому чоловічому східному світі, у світі, мабуть, більш жорстокішим, ніж шекспірівський.

У відгуках на фільм, представлених в інтернеті, зустрічаємо високу оцінку операторської роботи Такао Сайто, яка то пропонує захоплюючі панорами та види, то вкидає глядача у гущу кровавого хаосу, то дає крупним планом трагічну міміку акторів. Камері вторить неповторний музикальний

супровід: або несамовитий хрип флейти, або потужний симфонічний оркестр. І довершує цю картину світ, створений художником фільму, який не впустив жодної деталі при змальовуванні середньовічної Японії.

Про свої фільми сам Куросава говорив мало, він не вів режисерських щоденників, не писав мемуари. За його словами він знімав свої фільми про дітей та стариків, тому що з роками почав цінувати чистоту: «Вона дається нам при народженні, у дитинстві і причаївшись слідує за нами усе життя, змінюючись к старості. У небуття ми повертаємося настільки ж чистими, як немовля, яке приходить у буття» [цит. за: Нестерова 2009, с. 57].

У Куросави була своя школа гри, яку він проектував на акторів у своїх фільмах. Радянський актор Юрій Соломін, який знімався в одному з фільмів Куросави згадував: «Школа Куросави – це не театральна система, але і не суто кінематографічна. Це не чиста Японія, але і не Європа. Це його власна система, про яку він ніколи не писав книги і не давав інтерв'ю. Він працює цікаво. Зазвичай, режисери використовують актора як пластик, глину, виліплюючи необхідний образ. Куросава довіряє актору і одразу розкриває перед ним всі карти. При цьому у Куросави відсутній впертий категоризм» [цит. за: Альперина 1990, с. 21].

Попри те, що режисер осліп, коли фільм вже був майже завершений, йому вдалося створити один їх шедеврів кінематографічного мистецтва. Коли знімали найбільш напружені моменти фільму, почався тайфун. Куросава не розгубився і зняв його на плівку. Усе життя про режисера говорили, що він відтворює на екрані власні мрії та фантазії. Намагаючись передати мовою кіно найдрібніші деталі, він був послідовним і неповторним. Він ніколи не шкодував затрачених на фільм зусиль.

Таким чином, в історії кінематографії представлені всі три типи інтермедіальних проєкцій «Короля Ліра» В. Шекспіра: класична екранізація, адаптація з елементами зміни хронотопу та ремінісцентні фільми. Кожний із цих типів має специфічну кореляцію з текстом першоджерела, про що йтиметься у наступному підрозділі.

### 3.2 Фільм «Король Лір» Пітера Брука

Екранізація англійського режисера Пітера Брука також відноситься до класики світового кінематографу. Трагедія вражає не тільки незвичайним баченням образу Ліра, а і нетрадиційною роботою оператора. Деякі критики навіть називають цей фільм Брука крайнім проявом антиромантизму [Шпенглер 1993, с. 76]. Режисер не боїться йти проти шекспірівського тексту, відмовлятися від реплік, які не вписуються у його концепцію, і навіть позбавляється деяких другорядних персонажів. Так, наприклад, він вилучив слугу, який виводив осліпленого Глостера на дорогу в Дувр. Попри вилучення багатьох сцен, і відповідно монологів з фільму, Бруку вдалося зберегти майже всі сюжетні лінії, окрім лінії взаємовідносин трьох сестер між собою. У Шекспіра ця лінія представлена декількома сценами: «виступ» сестер перед батьком, прощання Корделії із сестрами, заздрісне відношення сестер до кохання батька до Корделії. У фільмі, глядач бачить сестер разом тільки на самому початку фільму у сцені змагання за прихильність короля. Відсутня у екранізації і сцена прощання Корделії і з сестрами, і з батьком.

Постановка Брука вирізняється серед інших оригінальністю вирішення проблеми зміни місця дії у фільмі. Якщо у Козінцева сюжет та репліки вистроєні так, що глядач може здогадатися куди направляється той, чи інший персонаж, і у чиєму замку відбуваються події, то Брук вводить фрагменти авторського тексту, який пояснює, що сталося між сусідніми сценами.

Отже екранізація англійського режисера вирізняється різкою фрагментарністю – вириванням окремих епізодів та заміною їх письмовим описом на екрані. Треба відмітити, що саме в цьому Брук намагається наслідувати Шекспіра, тому що подібна практика нетипова для кінематографу, де аудіовізуальний образ надає можливість глядачу зрозуміти суть того, що відбувається на екрані без додаткового пояснення. Брук викидає із фільму багато сцен з Шекспірівського тексту. Це, звичайно, пояснюється

обмеженістю часу фільму та складністю перекладу мови одного мистецтва на мову іншого. Наприклад, режисер відмовляється від сцени знайомства Кента із синами Глостера. Ця сцена є дуже важливою для розуміння образу Едмонда та причин, які штовхнули його на обман та злочин. У Шекспіра у цій сцені Глостер представляє своїх двох синів, випадково згадуючи, що Едмонд являється позашлюбним сином, мати якого спокусила Глостера, а спадкоємцем батька є Едгар. У фільмі тільки коли, Едмонд замислює дискредитувати свого брата, стає зрозумілим з його думок, що він позашлюбний син.

Композиція сюжету також відрізняється від оригінального тексту. Зав'язка дуже нагадує початок фільму Г. Козінцева. Початкові титри ідуть на фоні облич простого люду, який дивиться вліво, де знаходиться замок короля Ліра. Ці люди виглядають, на відміну від бідняків, зображених у фільмі Г. Козінцева, досить охайно та добре вдягненими. На нашу думку, режисер вводить цю зав'язку з тією ж метою, що і російський постановник – дати уявлення про могутність та велич Короля Ліра.

Розв'язка трагедії являє собою незвичайне творче бачення режисера. Після смерті Корделії король Лір, який не може осягнути горе втрати, біжить степом із донькою на руках, при цьому із його горла виривається крик відчаю, який можна порівняти із криком дикої тварини. Глядача може здивувати, як старець, якому важко рухатися, спромігся взяти сили на це. Але Лір, якого ми бачимо до бурі, та Лір наприкінці фільму – це дві різні людини, і в моральному і в фізичному плані. У своєму безумстві король знаходить істину життя та прозирає. Навіть його хода змінюється, на початку фільму він представ кволим згорбленим старцем, а наприкінці – це здорова людина, яка скинула з пліч тягар влади та видужала від хвороби самопоклоніння.

Фінальна сцена фільму показує короля, який йде за обрій із дочкою на руках. Режисер, навіть викидає сцену смерті Ліра, тому що його душа померла разом із молодшою донькою. У фільмі Лір зливається з обрієм і на першому плані залишається лише голий степ. Хоча смерть короля і не показана у фільмі,

стає зрозумілим, що король пішов разом із своєю донькою туди, де вони вже ніколи не розстануться.

Пафос фільму, безумовно, наслідує трагічний пафос оригіналу. Пафос – це ідейно-емоційне відношення автора до соціальних характер, що зображуються [Галич 2001, с. 61]. Сприйняття Бруком шекспірівської трагедії є досить несподіваним для більшості глядачів. По-перше Брук уникає будь-якої сентиментальності – навіть кадр крику Ліра за вбитою донькою, це туга не за донькою, а жалість до себе через те, що тепер він залишився один.

По-друге – інтерпретація режисером трагедії досить специфічна – тому що Лір постав перед глядачем справжнім тираном, під стать якому і його свита. Безчинства, у яких їх звинувачує Гонерілья, справді мають місце. І король і його лицарі проводять час або за пиятикою або за полюванням. Коли Лір, розгніваний вимогою старшої доньки розпустити частину слуг, з люття перевертає приземистий стіл, скидаючи на підлогу залишки їжі, лицарі довершують погром, трощачи, дроблячи на пил та осколки все, що зустрічається у них на шляху.

Місце дії у фільмі Брука перенесено у північну частину Англії. У статтях про «Ліра» Брука часто приводяться його слова: «Ми спостерігаємо життя у холодних країнах. Холод тут – те, що визначає і образ життя героїв і їхні взаємовідносини. На одному полюсі кіно трагедії Брука заледенілий пейзаж, промерзлі болота, пустеля життя, по якій блукає Лір, Кент та Бідний Том (слова «Бідному Тому холодно» мають у фільмі найбуквальніший смисл), на іншому – вогонь, біля якого гріються похитливі дочки Ліра та їхні самці. Холод – це біль, мука, страждання та очищення стражданням. Тепло – дорогоцінна здобич, яку мають можновладці. Шлях Ліра лежить від тепла до холоду, від замкнутого простору до відкритого, від темряви до світла і одночасно до страждання, до здобуття свободи, до прозріння» [цит. за: Лотман 1992, с. 35].

Як зазначалося, у фільмі П. Брука головну роль зіграв Пол Скофілд – відомий англійський актор, який входив до трупи Шекспірівського театру. Саме тому, у титрах фільму проходить надпис «За участю шекспірівської трупи». Лір

Скофілда, дійсно, став одним із найуспішніших акторських перевтілень століття, яке вражає глибиною, багатозначністю, перепадами настрою, внутрішнім динамізмом, суперечністю конфронтуючих у одній людині начал – величі та звичайності, мудрості та сліпоти, сили та безпорадності.

Образ короля П. Брук змальовує без найменшої ілюзії. Лір – тиран, у нього в руках абсолютна повнота влади. Він навіть не припускає, що хтось з доньок, або з підданих насмілиться ослухатися його. Гонерілья, присягаючи на відданість батьку, говорить, що він їй «дорожче за світло дня, за простір, волю» [Шекспір 1986, с. 237]. Слова приховують ненавмисну іронію – вона присягає на тому, чого вже давно позбавлений двір Ліра.

Без прикрас і згладжування змальовано оточення Ліра, не виключаючи навіть, Корделію. В ній присутня така ж жорстокість, нездатність до напіврішень, як і в її батька. Вони зроблені з одного матеріалу. Як було зазначено вище, у цьому фільмі вражає не тільки режисерська інтерпретація трагедії, але і своєрідна робота оператора. З першої сцени камера дає крупний план обличчя Ліра, цей план, навіть, точніше бути назвати гіперкрупним. Обличчя Ліра заповнює весь екран, надаючи змогу пильно спостерігати за мімікою актора. Взагалі, сама концепція фільму уможлиблює надання таких крупних планів. Режисер скоротив діалоги у трагедії до мінімуму, віддавши перевагу монологам. Монолог героїв на крупному плані виглядає досить вирашно, але однаковість сцен робить двохгодинний фільм важким для сприйняття.

Ефект розмитості кадрів, також можна віднести до новаторського рішення оператора. Особливо яскраво це виражено у сцені бурі. Лір викрикує слова образи та волає до неба, при цьому його обличчя, взяте крупним планом, освітлюється лише при спалахах блискавки. Дощ, сніг, вітер, король, блазень, гнів, відчай – все змішалось у бурі та у голові Ліра. Саме тут оператор показує фігуру Ліра дуже розмито, не можливо розгледіти ні рис обличчя, ні його вираз. Цей кадр символізує безвихідність та відчай ситуації для Ліра.

Шекспірівський «Король Лір» аж ніяк не грішить браком вбивств, смертей, жорстокості. У Брука цей бік трагедії ще більш посиленій. У його фільмі поверненню Кента до Ліра передує вбивство двох його слуг, які супроводжували того у вигнанні. Осліплення Глостера ложкою показано з огидним натуралізмом, показано і те, як слуги, намагаючись полегшити муки свого господаря, змочують його очниці сирими яйцями. Самогубство Гонерільї (у Шекспіра про це повідомляє слуга, який приносить кинджал) винесено на екран та виглядить дуже жорстоко. Гонерілья після вбивства сестри (якій вона розбиває голову, а не отрує за Шекспіром), довго розкачується ніби то входячи в транс, а потім розбиває собі голову о камінь. Цікавим є рішення режисера у зображенні смертей трьох сестер: три кадри швидко змінюють один одного, у кожному з яких показано момент смерті однієї з сестер.

Доля держави не менш сумна, ніж долі героїв. У екранізації Г. Козінцева герцог Альбані поставав у фіналі загартованим випробуваннями державним діячем, який був готовий взяти на себе тягар влади. Його слова до Едгара та Кента: «Друзья мои, вы оба мне опора, чтоб вывести край из горя и позора» [Шекспир 1988, с. 546]. Треба відмітити, що у порівнянні з шекспірівським оригіналом оптимізм цієї інтонації сильно посиленій, у чому частково повинен переклад Пастернака. Буквальний підрядковий смисл фрази Альбані досить відрізняється: «Друзі моєї душі, ви обидва правте у цьому королівстві і підтримайте закривавлену державу».

У своїй екранізації Брук також трансформував смисл фіналу трагедії, але зовсім у іншому напрямку. Його Альбані залишився таким же безвольним, яким був протягом всього фільму, і кинуті ним слова: «Ви обидва правте» – означають зречення влади, визнання своєї нездатності бути королем.

Окрім усього вище вказаного, режисер вводить декілька засобів кінематографу та власних знахідок для передачі почуттів, деталей та підтексту моменту. Наприклад, пісня, яку співає Блазень у бурі, чутно у домі Глостера, де дочки Ліра за столом обговорюють, що робити надалі. У шалаші Ліру, який

промовляє до Бідного Тома, у спалахах блискавки бачиться образ Гонерільї. Сцена, у якій Лір приїжджає у дім Глостера, представляється також цікавою для розуміння образу Регани та її чоловіка. Донька розмовляє з батьком через поріг, не пускаючи його у дім, а потім вони з чоловіком виходять до Ліра на вулицю. Цим режисер хотів підкреслити крайню неповагу дочки та зятя до короля.

Ще одним привнесенням до образу Регани є сцена осліплення Глостера. Регана підштовхує чоловіка до осліплення старця, але коли все здійснилося, сльози котяться її щоками. У Глостері вона бачить свого батька, якого можливо, чекає та ж участь. Тобто, не можна сказати що сестри це абсолютно негативні персонажі, які не схильні до співчуття та кохання. Вони просто справжні дочки свого батька, і багато в чому схожі на нього.

У підсумку, треба сказати, що екранізація Брука «Король Лір» декількома елементами нагадує фільм Козінцева, але в той же час вони суттєво відрізняються. Схожими є чорно-біла плівка, схожий початок фільму, дотриманість сюжету Шекспіра. Але Брук відтворив своє власне специфічне бачення трагедії Шекспіра. Літературний текст «Короля Ліра» не надає точного уявлення про характер Ліра – у тексті присутній тільки докір Гонерільї Ліру у неприпустимій поведінці. А все інше залишається на інтерпретацію глядача, або режисера.

Основна ідея фільму Брука – це, те, що кожен отримує у житті те, що він заслужив. Лір був тираном, який не дослухався ні до чиеї думки, окрім своєї. Він заохочує доньок лицемірити заради землі, а коли він отримує протест від Корделії, його це приводить у гнів. Дочки, які успадкували характер короля і виховувалися при його дворі, не могли бути людьми з абсолютно іншим світосприйняттям.

Фільм також рясніє сценами насильства та надмірної жорстокості. Цим Брук намагався підкреслити саме жорстокість середніх віків, у які відбуваються події. Але, Лір-Скофілд стверджує духовну свободу людини, його здатність скинути ярмо помилок та оман, і чужих і своїх власних,



вистояти перед всіма випробуваннями, не здавшись, та не зламавшись. Аналізуючи все вищесказане, можна дійти висновку, що Пітер Брук мав на меті відтворити саме ідею Шекспіра на екрані. Це обумовлено збереженням назви та хронотопу, відтворенням усіх сюжетних ліній та колізій у фільмі.

### 3.3 Фільм «Король Техасу» Улі Еделя як ремінісцентна проєкція «Короля Ліра» В. Шекспіра

Як і більшість фільмів, які можна вважати ремінісцентними проєкціями класики, вестерн «Король Техасу» американського режисера Улі Еделя не тільки змінює хронотоп, але й створює цілком самостійний сюжет, який щоправда викликає асоціації з твором Шекспіра. У. Едель змальовує Америку, а саме, штат Техас ХІХ століття. Цей час характеризувався перманентною війною із команчі, корінними жителями прерії. Земля була на вагу золота, особливо цінною вважається та, що підходила для випасу худоби. Джон Лір, прототипом якого без сумніву є шекспірівський король, володіє безмежними землями у штаті Техас. Зауважимо, що при змалюванні образу старого Джона Ліра, режисер повністю наслідує образ Шекспірового героя, ніби відсилаючи реципієнта до тексту ренесансного автора.

Головний герой – стара, але повна сил людина, яка у свої сімдесят років самостійно переганяє худобу з пасовищ. Зовні Лір Техасу також виглядає як канонічний Лір – сива борода, владна постава, та проникливі очі. Ще однією цікавою рисою зовнішності Ліра є індіанське коріння. Пол Стюарт, який грає Ліра у фільмі, вважає індіанські риси зовнішності героя одним з підтверджень його лицемірства. Коли Джон Лір вбиває індіанців, прагнучи заволодіти їхніми землями, його зовсім не мучить сумління. Головне для нього – твердість духу та досягнення цілі будь-якими засобами.

Символічною є сцена повішання Ліром двох пастухів, які вкрали його корову. Цю сцену було введено режисером з метою підкреслити безсердечність Ліра. На докір, що корова не коштує двох людських життів, Лір з жаром відповідає, що його корови коштують навіть більше. Безперечно, такий герой викликає антипатію реципієнтів.

Прийомом, до якого вдавалися інші режисери, а саме П. Брук та Г. Козінцев для демонстрації влади Ліра, не нехтує і Улі Едель. Мається на увазі той факт, що короля не треба грати – його грають його піддані. Коли Джон Лір вперше у фільмі з'являється перед натовпом ковбоїв, у повітря летять шляпи та чутно радісні привітання на адресу свого господаря.

Розглядаючи фабулу, слід відзначити, що режисер вніс багато змін до неї, залишивши канонічною тільки одну сюжетну лінію: Лір-Клодія (Корделія). У фільмі відсутнє заміжжя Клодії – батько просто виганяє її з дому, не забезпечивши майбутнє та віддавши заміж за іноземного можновладця. Крім того, Едель випускає образ Кента, вірного слуги й порадника Ліра. І зрештою, Генрі (Глостер) залишається у фільмі живим та веде тихе життя із своїм старшим сином Томасом.

Можна нарахувати ще багато відхилень від сюжету Шекспіра, але на нашу думку, необхідно зупинитися насамперед на привнесеннях режисера до екранізації. У фільмі відсутні, деякі персонажі (Блазень та Кент), але присутня діюча особа Рип, яка поєднала у собі жорсткі правдиві жарти Блазня та відданість і розум Кента. Специфічним є те, що Ріпа, тобто одну з головних ролей грає темношкірий актор. Не треба забувати, що події фільму відбуваються в XIX столітті, і Америку роздирають протиріччя стосовно статусу темношкірих рабів.

Ще одним привнесенням режисера є пояснення героями своєї поведінки та мотивів. Режисер також творить образ персонажів через їхню характеристику іншими людьми. Наприклад, у ході зав'язки конфлікту між Сюзанною (старшою донькою) та Ліром, дочка промовляє такі слова: «Ви мені не віддали землю – ви назначили свою ціну, а я на неї погодилася». Під ціною

вона має на увазі умову батька наділити ту доньку землею, яка більше його кохає. Сюзанна зізнається перед батьком, що вона збрехала, що усе життя вона ненавиділа його за його ставлення до себе, до її матері та сестри Ребекки. Вона зневажає його тому, що в Лірі немає любові – тільки гордість.

Тобто, у фільмі «Король Техасу» набагато менше підтекстів та недомовок ніж у шекспірівському тексті. Режисер намагається зробити сюжет якомога прозорішим. Він навіть вводить образ загиблого сина Ліра, на якого той покладав усі надії та якому збирався залишити свої землі. Цим Едель пояснює жорстоку поведінку дочок – вони усе життя були на другому плані для батька, а їм не вистачало його турботи та уваги. Коли прийшов час розплати для Сюзанни найголовнішою метою постає захват земель, а для Ребекки догодити своєму чоловікові.

Вестерн «Король Техасу» рясніє сценами крайньої жорстокості – осліплення Генрі, повішення двох голодних пастухів, війна з корінним населенням, вбивство дітей у війні. У сцені осліплення Генрі режисер вкладає металевий розжарений стрижень у руки середньої сестри Ребекки, яка холоднокривно позбавляє стару людину зору.

Американський режисер повністю відмовляється від віршованого тексту, але у деяких сакраментальних сценах виринає текст Шекспіра. Наприклад, у сцені бурі Лір промовляє «Дуй, дуй проклятий вітер», а у відчаї, звертаючись до неба він благає «Не дай зійти з розуму». І ще раз Шекспірів текст звучить у фіналі фільму. коли Лір голосить за вбитою Корделією.

Зауважимо, що режисер та сценарист Улі Едель не випадково переніс трагедію Шекспіра на землю Техаса. Цей штат славився безкрайними преріями, імпульсивними й гордовитими мешканцями та можливістю розбагатіти, займаючись скотарством на щойно відвойованих землях. Також у фільмі яскраво показана людина, яка зробила себе сама. Лір, після війни, опинившись на голих землях, відбудував своє велике ранчо з нуля.

Треба також відзначити сцену божевілля старого Ліра серед прерії. Після бурі ми бачимо Джона Ліра посеред скал із травичкою у руках. Він

розмірковує над сенсом життя, бережно тримаючи свою квітку. До аналогічної сцени вдався у своєму фільмі і Г. Козінцев. Ще одним спільним моментом у фільмах Г. Козінцева, П. Брука та У. Еделя є те, що після бурі Лір постає у світлому довгому вбранні з простої тканини. Світлий колір символізує просвітлення старої людини, а простота вбрання – оманливість багатства та влади. Режисер також використовує технологію збереження першої літери імені, що також являється елементом модернізації постановки: Корделія – Клодія, Едмунд – Еммет, Глостер – Генрі, Регана – Ребекка.

Підсумовуючи аналіз фільму Улі Еделя «Король Техасу» можна дійти висновку, що першорядною ідеєю режисера була не відтворити Шекспіра на екрані, а зняти добротний вестерн, демонструючи життя Америки XIX століття. Трагедія великого письменника, точніше її лейтмотив, слугує лише сюжетним першоджерелом, що піддається суттєвій трансформації. Вищесказане доводиться наступними аргументами:

- було змінено імена усіх діючих осіб окрім Ліра, до образу якого було додано американського колориту (ім'я Джон);
- фабула значно відрізняється від шекспірівської;
- розв'язка фільму представлена умовним хепі-ендом – Томас із сліпим батьком Генрі щасливо живуть на своєму ранчо та вправно вправляються із худобою.

## ВИСНОВКИ

Протягом останніх десятиліть у дослідницькому просторі світового літературознавства спостерігається стрімкий розвиток інтермедіальних студій, сфера наукових інтересів якого відчутно розширюється. Інтермедіальні студії виступають сьогодні одним із розділів чи напрямків літературознавчої компаративістики, проблемне поле якої включає такий аспект, як вивчення діалогу літератури з іншими видами мистецтв, форми взаємодії між ними, характер і механізми взаємовпливів та діалогічних стосунків тощо.

Започатковане ще за часів античності (Арістотель) дослідження міжмистецького діалогу завжди перебувало у полі зору філософів, культурологів, літературознавців, про що свідчать такі праці, як «Лаокоон, або про границі живопису і поезії» Г. Е. Лессінга, «Критичні роздуми про поезію і живопис» Ш.-Б. Дюбо, «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» Дж. Броуна, статті Й.-В. Гете, А. В. Шлегеля, Й. Гердера та ін. Своєрідний прорив у осмисленні природи міжмистецької взаємодії відбувся на рубежі XIX-XX століття завдяки науковим розвідкам таких вчених, як І. Франко («Із секретів поетичної творчості»), О. Вальцель («Взаємовисвітлення мистецтв»), О. Шпенглер («Смеркання Заходу»), А. Гаузер («Соціальна історія мистецтва і літератури»), Д. Наливайко («Література в системі мистецтв як галузь компаративістики»), В. Фесенко («Література і живопис: інтермедіальний дискурс»), Е. Циховської («Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності») та ін. Сьогодні інтермедіальні студії вивчають чисельні форми взаємодії різних видів мистецтва та проявів інтермедіальності, синтез мистецтв, різні типи екфразису, прояв мистецької креативності однієї творчої особистості у декількох сферах та ін. Широта проблемно-тематичного спектру дає підстави говорити про інтердисциплінарність та трансдисциплінарність інтермедіальних

студій, адже предмет їхньої уваги виходить за межі однієї дисципліни, а методологія вивчення потребує інтегрованих наукових підходів.

Одним із проявів феномену інтермедіальності з кінця ХІХ століття постає екранізація літературних творів, яка все частіше обирається об'єктом наукового аналізу компаративістів (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тиньянов, Н. Сінъярд, О. Дубініна, Л. Бербенець, К. Васирина, Н. Торкут та ін.). Сама взаємодія літератури та кіно збагачує рецептивний простір мистецтва слова новими інтерпретаціями художніх творів, моделями їх мистецьких перекодувань, творчих оновлень, міжмистецьких актуалізацій, переосмислень тощо.

Оскільки література і кіно говорять різними мовами, то режисеру, який виступає інтерпретатором-перекладачем у цьому міжмистецькому діалозі, необхідно головну ідею художнього твору, яку письменник представив за допомогою інструментарію літератури, виразити засобами кіномистецтва. Кіно, на відміну від літератури, не залишає місця для уяви, адже глядач отримує у готовому вигляді таку візію твору, що детермінована баченням режисера або сценариста. Успішна екранізація – це не стільки буквальне слідування сюжету літературного твору, скільки вміння режисера проникнутися його духом та донести цю духовну спорідненість до акторів.

Оцінювання кінопроекцій твору в цій роботі здійснювалося за триетапним алгоритмом: Перший етап (паралельне читання тексту й перегляд його екранізації) передбачає визначення тих аспектів художнього твору, які обов'язково мають зберігатися при екранізації та з'ясування повноти їх відтворення в екранізації, а також виявлення відступів та відхилень, тобто відсутнього та привнесеного. Другий етап націлений на виявлення функції використання спеціальних засобів кінематографу для відтворення задуму першоджерела та втілення художньої концепції кіномитця. На третьому етапі здійснюється визначення статусу екранізації літературного твору.

Другий розділ цієї магістерської роботи присвячений вивченню феномену кіношекспіріани, до якої відносимо всю сукупність різноманітних

кінопродуктів, що певною мірою пов'язані з творчість чи постаттю Великого Барда. Серед причин звернення кінематографістів до класики, в цілому, і до Вільяма Шекспіра зокрема, на нашу думку, можна виокремити дві головні. По-перше, класичні тексти мають високий авторитет у широкого загалу, тож їхня екранізація гарантує увагу публіки, яка матиме спокусу побачити добре знаних героїв на екрані. По-друге, таке звернення дає режисерам і акторам нагоду перевірити власні мистецькі здібності, вступивши у діалог із класикою. Кіношекспіріана – самостійна сторінка в історії світового кінематографу, яка сьогодні налічує понад 1200 фільмів. Їх об'єднує і постать автора першоджерел, і масштабність текстів, покладених в основу кіноінтерпретацій: їхня багаторівневість дає підстави для різнохарактерних, різноманітних, а інколи, нажаль, і різноякісних інтерпретацій.

Шекспірівські екранізації, на нашу думку, можна поділити на чотири групи. *Перша група* представлена канонічними екранізаціями, які мають на меті перекласти авторський текст літературного твору на мову екранної постановки («Король Лір» (1970) та «Гамлет» (1964) Г. М. Козінцева, «Приборкання норовливої» Ф. Дзеффіреллі (1967), «Ромео і Джульєтта» А. Ракофф (1978), «Отелло» Т. Ландж (1989) та ін.). Таким фільмам характерні незначні відхилення від сюжету і системи образів та притаманне прагнення режисерів якомога точніше відтворити на екрані дух першоджерела.

*Друга група* – це фільми-адаптації, у яких дія Шекспірових п'єс переноситься у інше середовище (іншу історичну епоху, інші географічні локації, інший культурний контекст). Таким, зокрема, є фільм М. Альмерейди «Гамлет», де події і текст класичного твору перенесені у сучасну Америку.

*Третя група* – це фільми, в яких Шекспір виступає у ролі персонажа. («Закоханий Шекспір» (1998) Джона Меддена, «Стида розтрата: таємниця Шекспіра і його сонетів» (2016) Дж. МакКея, «Анонім» (2011) Р. Емеріха.

*Четверта група* – це ремінісцентні фільми, в яких присутні певні елементи, свідомо запозичені з творів В. Шекспіра, або ж наявна згадка його імені у назві. До цієї групи відносимо: «Ромео, мій сусід» (1964)

Ш. Махмудбеков, «Гамлет з Тонго» (1965) Т. Бішопа, «Гамлет з Мрдуши Дон'єй» (1974) К. Папича, «Шекспіру і не снилося» (2007) О. Зєрнова.

Оскільки сучасні інтермедіальні студії ставлять на часі імплементацію теоретичного досвіду осмислення кіноекранізацій при вивченні конкретних мистецьких продуктів і творчих спроб сучасних кіномитців, у третьому розділі цієї магістерської роботи було проаналізовано кіно екранізації Шекспірівського «Короля Ліра». На сьогодні маємо понад 40 художніх фільмів, які певною мірою корелюють із сюжетом цієї шекспірівської трагедії. Вражає як різнотипність цих інтермедіальних проєкцій, так і суттєві розбіжності у виборі інтерпретаторами смислових пріоритетів.

Кінематографічна історія «Короля Ліра» розпочалася ще у 1905 році, але та німа стрічка не збереглася. Серед сорока фільмів, що генетично пов'язані з твором англійського драматурга, зустрічаються фільми трьох із чотирьох типів, виокремлених у попередньому розділі. Це і класичні екранізації («Король Лір» Г. Козінцева, 1970; «Король Лір» П. Брука, 1971), і кіноадаптації («Король Ліра» Е. Дмитрика, 1954; «Король Лір», Р. Ейра, 2018), і ремінісцентні фільми або інтертекстуальні проєкції («Ран» А. Куросави, 1985; «Король Техаса» У. Еделя, 2002).

Аналіз двох фільмів, які репрезентують «Короля Ліра» В. Шекспіра засобами кіномистецтва, здійснювався за розробленим у теоретичному розділі алгоритмом. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що екранізація П. Брука «Король Лір» рядом елементів нагадує однойменний фільм Г. Козінцева, але в цілому вони суттєво різняться. Схожими є чорно-біла (не кольорова) палітра, початок фільму, збереження сюжету Шекспіра, але загальний пафос суттєво відрізняється. Основна ідея фільму Брука полягає в тому, що кожен отримує у житті те, що заслужив. Лір був тираном, який не дослухався ні до чийої думки, окрім своєї. Він заохочує доньок лицемірити заради землі, а коли отримує непокору від Корделії, впадає у гнів. Доньки, які успадкували характер короля і виховувалися при його дворі, не могли бути людьми з абсолютно іншим світосприйняттям.



Фільм П. Брука рясніє сценами насильства та надмірної жорстокості, що підкреслює саме жорстокість Середніх віків – часу, коли відбуваються події. Але, Лір у виконанні блискучого актора Скофілд демонструє духовну свободу людини, її здатність скинути ярмо помилок та оман, і чужих і своїх власних, вистояти перед всіма випробуваннями, не здавшись, та не зламавшись. Є підстави стверджувати, що Пітер Брук мав на меті відтворити саме власне бачення ідеї Шекспіра на екрані. Це обумовлено збереженням назви та хронотопу, відтворенням усіх сюжетних ліній та колізій у фільмі.

Фільм Улі Еделя «Король Техасу» суттєво відрізняється і від твору В. Шекспіра, і від кіно екранізації П. Брука. Його аналіз крізь призму розробленого алгоритму дає підстави вважати цей мистецький продукт ремінісцентною інтертекстуальною проєкцією. Творчим імперативом режисера було не відтворення трагедії Шекспіра на екрані, а створення добротного вестерну про життя Америки XIX ст. Трагедія Великого Барда, а точніше її лейтмотив, слугує лише сюжетною основою, що піддається суттєвій трансформації. Вищесказане доводиться наступними аргументами:

- було змінено імена усіх діючих осіб, окрім Ліра, який у вестерні став Джоном Ліром, що додало американського колориту його образу;
- фабула значно відрізняється від шекспірівської;
- розв'язка фільму представлена умовним хепі-ендом – Томас із сліпим батьком Генрі щасливо живуть на своєму ранчо та вміло вправляються з худобою.

Підсумовуючи все вищевикладене, варто наголосити, що тексти геніального англійського драматурга і сьогодні не втрачають своєї позачасової актуальності, стимулюючи творчі пошуки не тільки театральних, але і кінорежисерів, продукуючи появу нових екранізацій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акира Куросава. *100 человек, которые изменили ход истории*. 2008. № 35. 32 с.
2. Альперина С. Юрий Соломин: «Мой сенсей Куросава». *Советский экран*. 1990. № 6. С. 20–21.
3. Аносова Н. «Король Лир» на экране. *Кино и литература: Труды ВГИК*. Москва, 1973. Вып. 6. С. 23–41.
4. Аносова Н. Шекспир и киноискусство. *Шекспир на сцене и на экране*. Москва, 1970. С. 13–53.
5. Аристотель. Поэтика. *Аристотель и античная литература*. Москва : Наука, 1978. С. 65–92.
6. Аристотель. Поэтика. Риторика. Политика. *Аристотель. Сочинения в 4-х т.* Москва : Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
7. Аронсон О. В. Искусство в эпоху его тотального потребления. *Критическая масса*. 2003. № 3. С. 3–5.
8. Аронсон О. В. Столкновение экранизаций. *Киноведческие записки*. 2003. № 61. С. 4–8.
9. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. *Література на полі медій*. Київ, 2019. С. 66–88.
10. Берковский Н. Статьи о литературе. Москва : Ленинград : Гослитиздат, 1962. 452 с.
11. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / за ред. П. В. Білоуса. Київ : Академія, 2011. 336 с.
12. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
13. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 235 с.

14. Галич О. А. Теорія літератури: Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти. Київ : Либідь, 2001. 487 с.
15. Добин Е. Гамлет – фільм Козинцева. Ленинград : Москва : Искусство, 1967. 212 с.
16. Дубініна О. «Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького). *Сучасні літературознавчі студії*. 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116.
17. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*. Київ, 2019. С. 214–233.
18. Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце півми» Дж. Конрада та фільму «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*. 2009. Вип. 6. С. 59–70.
19. Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту. *Слово і час*. 2013. № 10. С. 66–92.
20. Екранізації творів Вільяма Шекспіра. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Екранізації\\_творів\\_Вільяма\\_Шекспіра](https://uk.wikipedia.org/wiki/Екранізації_творів_Вільяма_Шекспіра) (дата звернення: 25.11.2021).
21. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 30–44.
22. Идлис Ю. Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера): автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.01.03. Москва, 2006. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/217933.html> (дата звернення: 27.09.2021).
23. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія* / упоряд. Д. Уліцька; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Академія, 2006. С. 518–540.
24. Кінокритика. *Вікіпедія*. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Кінокритика> (дата звернення: 30.09.2021).

25. Коган М. Морфология искусства. Москва : Искусство, 1972. 440 с.
26. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. Ленинград : Москва : Искусство, 1966. 350 с.
27. Козинцев Г. Пространство трагедии. Дневник режиссера. Ленинград : Искусство, 1973. 232 с.
28. Королева Лір. *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt10739982/> (дата звернення: 23.11.2021).
29. Кузнецов А. А. Экранизация как форма киноискусства. *Молодой ученый*. 2018. № 46(232). С. 429-431. URL: <https://moluch.ru/archive/232/53721/> (дата звернення 28.11.2021).
30. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 631 с.
31. Липков А. *Шекспировский экран*. Москва : Искусство, 1975. 352 с.
32. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ, 2019. 398 с.
33. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с.
34. Лессінг Г. Е. Лаокоон / пер. з нім. Є. О. Поповича. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
35. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). Москва : Высшая школа, 1963. 537 с.
36. Лотман Ю. М. Природа киноповествования. *Диалоги с экранов*. Таллин : Александра, 1992. С. 34–39.
37. Луков Вл. Экранизации произведений У. Шекспира. *Мир Шекспира*. URL: <https://world-shake.ru/ru/encyclopaedia/3781.html> (дата звернення: 01.10.2021).
38. Маневич И. М. Кино и литература. Москва : Искусство, 1966. 239 с.

- 39.Марковская Е. Влюблённые в Шекспира. *Человек без границ*. URL: [https://www.manwb.ru/articles/persons/great\\_europ/LoveShake\\_EvgMarkovs/](https://www.manwb.ru/articles/persons/great_europ/LoveShake_EvgMarkovs/) (дата звернення: 01.10.2021).
- 40.Моклиця М. Основи літературознавств: посібник для студентів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
- 41.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2003. № 5. С.10–19.
- 42.Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
- 43.Нестерова Н. Акира Куросава. *Человек без границ*. 2009. № 3. С. 54–57.
- 44.Сценарист-ру, URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/40/> (дата звернення: 02.10.2021).
- 45.Торкут Н. М. «Анонім» Роланда Еммеріха в контексті антистретфордівської полеміки. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2013. № 1. С. 4–11.
- 46.Торкут Н. М., Могучев О. О. Кіноекранізація літературних творів у фокусі інтермедіальних студій. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Філологія у сучасному світі»*. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 51–56.
- 47.Туровская М. Гамлет и мы. *Новый мир*. 1964. № 9. С. 216–230.
- 48.Фрейлих С. *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва : Искусство, 1992. 351 с.
- 49.Шекспир В. Король Лир. *Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии*. Т. 2. Москва : Художественная литература, 1988. С. 413–547.
- 50.Шекспір В. Король Лір. *Шекспір В. Твори в шести томах*: Київ : Дніпро, 1986. Том 5. С. 235–343.
- 51.Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. Новосибирск, 1993. 300 с.

52. Юткевич С. О трех «Гамлетах», одной «Офелии», двух клоунах и призраке. *Шекспир и кино*. Москва, 1973. С. 33–70.
53. Aebischer P. Shakespeare's Violated Bodies. *Stage and Screen Performance*. Cambridge : University Press, 2004. 236 p.
54. An International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/shakespeare-survey/an-international-database-of-shakespeare-on-film-television-and-radio/1711C79FA643C100C4883915156A56FC> (accessed: 01.11.2021)
55. Brode D. Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Shakespeare in Love. Oxford : Oxford University Press, 2000. 257 p.
56. Broken Lance. *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0046808/> (accessed: 23.11.2021).
57. Brook P. The Empty Space. London : Penguin Books Ltd, 1971. 160 p.
58. Buckland W. The Cognitive Semiotics of Film. Liverpool : John Moores University, 2001. 286 p.
59. Burnet M. T. Filming Shakespeare in Global Marketplace. Edinburgh, 2012. 228 p.
60. Catania S. "The Beached Verge": On Filming the Unfilmable in Grigori Kozintsev's Hamlet. *Enter Text: An Interactive Interdisciplinary E-Journal for Cultural and Historical Studies and Creative Work*. 2011. Vol. 1.2. P. 302-316. URL: [https://www.brunel.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0012/111315/Saviour-Catania,-The-Beached-Verge-On-Filming-the-Unfilmable-in-Grigori-Kozintsevs-Hamlet.pdf](https://www.brunel.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0012/111315/Saviour-Catania,-The-Beached-Verge-On-Filming-the-Unfilmable-in-Grigori-Kozintsevs-Hamlet.pdf) (accessed: 31.08.2021).
61. Griffin A. Shakespeare through the Camera's Eye 1953-1954. *Shakespeare Quarterly*. 1955. № 1. P. 3–18.
62. Hudgens M. Th. The Shakespeare Films of Grigori Kozintsev. Cambridge, 2017. 146 p.
63. InternetMovieDatabase. URL: <http://www.imdb.com/> (accessed: 02.09.2021).
64. Jackson R. *Shakespeare on film*. Cambridge : University Press. 2007. 340 p.

- 65.Lancaster K. Neil Gaiman`s A Midsummer Night`s Dream: Shakespeare Integrated into Popular Culture. *Journal American and Comperative Cultures*. 2000. Vol. 23. Issue 3. P. 69–77.
- 66.King Lear. Episode. *IMDb. Great Performances*. 1974. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0076269/> (accessed: 23.11.2021).
- 67.List of William Shakespeare screen adaptations. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_William\\_Shakespeare\\_screen\\_adaptations](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_William_Shakespeare_screen_adaptations) (accessed: 10.10.2021).
- 68.Remak H. H. Comparative Literature, its Definition and Function. *Comparative Literature: Method and Perspective* / ed. by H. H Remak. Carbondalle, 1961. P. 3–37.
- 69.RottenTomatoes. URL: <http://www.rottentomatoes.com/> (accessed: 10.10.2021).
- 70.Shakespeare W. King Lear. URL: [https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/king-lear\\_PDF\\_FolgerShakespeare.pdf](https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/king-lear_PDF_FolgerShakespeare.pdf) (accessed: 01.09.2021)

## ДОДАТОК А

## «КОРОЛЬ ЛІР» НА ЕКРАНАХ СВІТУ

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
1905 circa	НІМЕЧЧИНА (GERMANY)	book “Shakespeare in the movies: from the silent era to Shakespeare in Love”, p. 205 (Douglas Brode, 2000, 272 p., ISBN: 0-19-513958-5)
	<p>Найперша спроба екранізації. Німе кіно, короткий метр. Первинна плівка з фільмом була загублена.  (“Lear was first adapted for the emerging film medium in Germany, circa 1905, though this one-reeler is long lost. A print still exists, however, of Vitagraph's 1909 American version, produced by Stuart J. Blackton in New York.”)</p>	
01	1909 KING LEAR J. Stuart Blackton, William V. Ranous СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0000928/">https://www.imdb.com/title/tt0000928/</a>
	<p>На сьогодні визнається першою екранізацією. Німе кіно, короткий метр (16 хвилин). Копія зберігається в національній дослідницькій бібліотеці США (Library of Congress).</p>	
02	1910 RE LEAR Gerolamo Lo Savio ІТАЛІЯ (ITALY)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0001378/">https://www.imdb.com/title/tt0001378/</a>
	<p>Німе кіно, короткий метр (16 хвилин). Для прокату серед широкого загалу глядачів фільм був випущений у кольорі – кадри розфарбували вручну.</p>	
03	1910 RE LEAR Giuseppe de Liguoro ІТАЛІЯ (ITALY)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0001377/">https://www.imdb.com/title/tt0001377/</a>
	<p>Німе кіно, короткий метр (приблизно 7 хвилин).</p>	
04	1911 LE ROI LEAR AU VILLAGE Louis Feuillade ФРАНЦІЯ (FRANCE)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0209284/">https://www.imdb.com/title/tt0209284/</a>
	<p>Французька адаптація сюжету до тогочасних реалій провінційної Франції.</p>	



РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
05	1916 <b>KING LEAR</b> Ernest C. Warde СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0006895/">https://www.imdb.com/title/tt0006895/</a>
	Німе кіно тривалістю 63 хвилини. Ця картина є однією з низки шекспірівських фільмів, створених у той час до 300-річчя смерті Шекспіра. У деяких джерелах рік виходу інколи вказується як 1914.	
06	1935 <b>THE YIDDISH KING LEAR</b> Harry Thomashefsky СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0026010/">https://www.imdb.com/title/tt0026010/</a>
	Сюжет фільму заснований на знаменитій однойменній п'єсі Джейкоба Гордона, яка переносить історію Шекспіра до єврейського Вільно (Вільнюс, Литва) 1890 року. Фільм було знято на мові їдиш (ідиш) з англійськими субтитрами. У деяких джерелах рік виходу інколи вказується як 1934.	
07	1949 <b>HOUSE OF STRANGERS</b> Joseph L. Mankiewicz СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0041487/">https://www.imdb.com/title/tt0041487/</a>
	Фільм часто згадують як адаптацію «Ліра». Містить відсилки не тільки до сюжету п'єси, але й до біблейської легенди про Йосипа та його братів.	
08	1948 <b>THE TRAGEDY OF KING LEAR</b> Режисер: Royston Morley ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)	URLs: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0040510/">https://www.imdb.com/title/tt0040510/</a> <a href="https://www.imdb.com/title/tt5556070/">https://www.imdb.com/title/tt5556070/</a> <a href="https://www.imdb.com/title/tt5556098/">https://www.imdb.com/title/tt5556098/</a> <a href="https://www.imdb.com/title/tt5556112/">https://www.imdb.com/title/tt5556112/</a>
	Знято за підтримки British Broadcasting Corporation (BBC). Телевізійний фільм із двох серій, кожна з яких складається з двох частин.	
09	1949 <b>GUNASUNDARI KATHA</b> Kadiri Venkata Reddy ІНДІЯ (INDIA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0266605/">https://www.imdb.com/title/tt0266605/</a>
	Індійський фільм-драма мовою телугу. Знятий за мотивами п'єси та адаптований до місцевих реалій (часи махараджів).	
10	1954 <b>BROKEN LANCE</b> Edward Dmytryk СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0046808/">https://www.imdb.com/title/tt0046808/</a>
	У своїй стрічці американський кінорежисер українського походження Едвард Дмитрик конструює очевидні з п'єсою паралелі: замогнтий та впливовий власник великої скотарської ферми тиранізує трьох своїх синів, то попри все наймолодший не відмовляється від своєї любові до батька.	

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
11	<b>EL REY LEAR</b> Режисер: дані у вільному доступі відсутні <b>ІСПАНІЯ (SPAIN)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt1908800/">https://www.imdb.com/title/tt1908800/</a>
	Один із епізодів телесеріалу «Великий театр» (Gran teatro), який демонструвався національною державною телекомпанією Іспанії Televisión Española (TVE) у 1960-1965 рр.	
12	<b>LE ROI LEAR</b> Jean Kerchbron <b>ФРАНЦІЯ (FRANCE)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0357106/">https://www.imdb.com/title/tt0357106/</a>
	Французький телефільм, створений на замовлення Управління французького мовлення (ORTF).	
13	<b>KÖNIG LEAR</b> Ulrich Erfurth <b>ЗАХІДНА НІМЕЧЧИНА (FRG)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt10417818/">https://www.imdb.com/title/tt10417818/</a>
	Стрічка також відома під назвою як Theater in Hessen: König Lear	
14	<b>EL REY LEAR</b> Ricardo Lucía <b>ІСПАНІЯ (SPAIN)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt1931166/">https://www.imdb.com/title/tt1931166/</a>
	Фільм-вистава, один із епізодів телесеріалу «Одвічний театр» (Teatro de siempre), що демонструвався у 1966-1972 рр. на замовлення національної державної телекомпанії Іспанії (TVE).	
15	<b>KONING LEAR</b> Walter Tillemans <b>БЕЛЬГІЯ (BELGIUM)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0339265/">https://www.imdb.com/title/tt0339265/</a>
	На замовлення Фламандської організації радіо та телевізійного мовлення – Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie (VRT).	
16	<b>КОРОЛЬ ЛИР (KOROL' LIR)</b> Grigoriy Kozintsev, Iosif Shapiro <b>РАДЯНСЬКИЙ СОЮЗ (USSR)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0064553/">https://www.imdb.com/title/tt0064553/</a>
	Художній фільм, двосерійна драма-екранізація. Текст сценарію за класичним перекладом Б. Пастернака. В СРСР кіно переглянуло 17900000 глядачів. Призи та нагороди: головний приз «Золота статуетка крилатого туру» – Григорій Козінцев, 1972, МКФ у Тегерані; премія за найкращу чоловічу роль – Юрі Ярвет (Лір), 1972 рік, МКФ у Тегерані; приз «Срібний Хьюго» – Григорій Козінцев, 1972 рік, МКФ у Чикаго; золота медаль – Григорій Козінцев, 1973 рік, МКФ у Мілані. Фільм було знято у 1970 році, а прем'єра відбулася у лютому 1971 року.	

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
17	1970 <b>KING LEAR</b> Peter Brook <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0067306/">https://www.imdb.com/title/tt0067306/</a>
	Класична екранізація п'єси. У ролі Ліра – актор Пол Скофілд. Іноді фільм датується 1971 роком – часом прем'єри в Сполучених Штатах.	
18	1974 <b>KING LEAR</b> Tony Davenall <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0376708/">https://www.imdb.com/title/tt0376708/</a>
	Шестисерійний міні-серіал виробництва Thames Television (колишня франшиза британської телевізійної мережі).	
19	1975 <b>KING LEAR</b> Jonathan Miller <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0073245/">https://www.imdb.com/title/tt0073245/</a>
	Є одним із епізодів серіалу «П'єса місяця» – телевізійної антології BBC (1965-1983), яка демонструвала постановки класичних і сучасних сценічних п'єс або їх адаптацій.	
20	1976 <b>KING LEAR</b> Steven Rumbelow <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0074752/">https://www.imdb.com/title/tt0074752/</a>
	Версія постановки п'єси від Британського інституту кінематографії (BFI).	
21	1979 <b>LEAR KIRÁLY</b> László Vámos <b>УГОРЩИНА (HUNGARY)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt3014484/">https://www.imdb.com/title/tt3014484/</a>
	Угорська версія «Ліра». У деяких джерелах рік виходу вказується як 1978.	
22	1979 <b>RE LEAR</b> Carlo Battistoni <b>ІТАЛІЯ (ITALY)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0079779/">https://www.imdb.com/title/tt0079779/</a>
	Телевізійний фільм, знятий суспільно-правовою телерадіокомпанією Італії RAI (Radiotelevisione Italiana).	
23	1981 <b>LE ROI LEAR</b> Jean-Marie Coldefy <b>ФРАНЦІЯ (FRANCE)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0833525/">https://www.imdb.com/title/tt0833525/</a>
	Французький телефільм, знятий на замовлення національного телеканалу «Французьке телебачення 1» (TF1).	

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
24	1982 <b>KING LEAR</b> Jonathan Miller <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0084208/">https://www.imdb.com/title/tt0084208/</a>
	Фільм із серії BBC Television Shakespeare – британських телевізійних адаптацій п'єс Вільяма Шекспіра, створених BBC Television. Транслювався у Великобританії з 1978 по 1985 рік та загалом нараховує 37 епізодів.	
25	1982 <b>THE TRAGEDY OF KING LEAR</b> Alan Cooke <b>СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt1255904/">https://www.imdb.com/title/tt1255904/</a>
	Телекінопроект спільного виробництва компаній Bard Productions та Shakespeare Video Society з актором Майком Келліном у головній ролі.	
26	1982 <b>WILLIAM SHAKESPEARE – KRAL LEAR</b> Okan Uysaler <b>ТУРЕЧЧИНА (TURKEY)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt1776362/">https://www.imdb.com/title/tt1776362/</a>
	Телевізійний фільм турецькою мовою, відзнятий за кошти Головного управління з державних театрів – Devlet Tiyatroları (DT), яке підпорядковується Міністерству культури та туризму Туреччини.	
27	1983 <b>KING LEAR</b> Michael Elliott <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0087561/">https://www.imdb.com/title/tt0087561/</a>
	Зйомки телефільму були ініційовані британською телекомпанією Granada Television, яка запросила на головну роль видатного британського актора Лоуренса Олів'є (1907-1989). На час зйомок йому було 75 років.	
28	1985 <b>KONG LEAR</b> Per Bronken <b>НОРВЕГІЯ (NORWAY)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0491283/">https://www.imdb.com/title/tt0491283/</a>
	Міні-серіал, знятий норвезькою національною громадською телерадіомовною організацією NRK (Norsk Rikskringkasting).	
29	1985 <b>亂 (RAN)</b> Akira Kurosawa <b>ЯПОНІЯ (JAPAN)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0089881/">https://www.imdb.com/title/tt0089881/</a>
	Східна інтерпретація класичної трагедії, костюмована історична драма. Стрічка отримала чимало номінацій і нагород, серед яких: премія «Оскар» за найкращий дизайн костюмів (1986); дві премії BAFTA – найкращий іноземний фільм та найкращий грим (1987).	

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
30	1987 <b>KING LEAR</b> Jean-Luc Godard <b>ФРАНЦІЯ (FRANCE)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0093349/">https://www.imdb.com/title/tt0093349/</a>
	Фантазмагорія-трагіфарс від французького метра за мотивами п'єси.	
31	1997 <b>KUNG LEAR</b> Peter Oskarson <b>SWEDEN (ШВЕЦІЯ)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0178685/">https://www.imdb.com/title/tt0178685/</a>
	Шведська адаптація «Короля Ліра».	
32	1997 <b>A THOUSAND ACRES</b> Jocelyn Moorhouse <b>СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0120323/">https://www.imdb.com/title/tt0120323/</a>
	Фільм є кіноадаптацією роману «Тисяча акрів» американської письменниці Джейн Смайлі. А сам твір – це сучасний переказ п'єси Шекспіра. Дія розгортається на фермі площею тисячу акрів (чотириста гектарів) в Айові, що належить батькові, який має трьох дочок. Саме цей роман і зробив письменницю лауреатом Пулітцерівської премії (1992).	
33	1997 <b>ROMANI KRIS – CIGÁNYTÖRVÉNY (GYPSY LORE)</b> Bence Gyöngyössy <b>УГОРЩИНА (HUNGARY)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0129345/">https://www.imdb.com/title/tt0129345/</a>
	Циганська інтерпретація п'єси: старий батько, його три доньки та трошки магічного реалізму повсякденності ромів.	
34	1998 <b>KING LEAR</b> Richard Eyre <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0148376/">https://www.imdb.com/title/tt0148376/</a>
	Фільм є одним із 26 епізодів проекту Performance – британського телевізійного серіалу-антології від BBC, що тривав з 1991 по 1998 рік. Майже всі серії були постановками класичних і сучасних п'єс.	
35	2001 <b>MY KINGDOM</b> Don Boyd <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0273851/">https://www.imdb.com/title/tt0273851/</a>
	«Гангстерська» адаптація. Могутня династія на чолі з харизматичним батьком-тираном занепадає, коли він вирішує передати свою злочинну імперію трьом ласим до грошей і жадібним до влади донькам.	

РІК	ОРИГІНАЛЬНА НАЗВА РЕЖИСЕР(И) КРАЇНА	ПОСИЛАННЯ
36	2002 <b>KING OF TEXAS</b> Uli Edel <b>СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ (USA)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt0282659/">https://www.imdb.com/title/tt0282659/</a>
	Фільм переносить події класичної п'єси до Республіки Техас – держави в Північній Америці, що існувала в ХІХ столітті. Заможний барон ділить своє майно між трьома дочками, що призводить до трагедії.	
37	2008 <b>KING LEAR</b> Trevor Nunn <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt1175295/">https://www.imdb.com/title/tt1175295/</a>
	Фільм є спеціальною телевізійною адаптацією п'єси відомої постановки Королівської Шекспірівської компанії. Його зйомки було розпочато усього через кілька днів після завершення вистави. Для кінострічки були задіяні ті ж самі актори та режисер. У головній ролі – Ієн Маккеллен.	
38	2017 <b>THE TRAGEDY OF KING LEAR</b> Stephen Armourae <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt6264986/">https://www.imdb.com/title/tt6264986/</a>
	Фільм короткого метру (25 хвилин), що має немало розбіжностей із п'єсою у діалогах та навіть включає деяких нових персонажів.	
39	2017 <b>KING LEAR</b> Alexander Barnett <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt3476548/">https://www.imdb.com/title/tt3476548/</a>
	Свіжий погляд на класику з посиленням психологічним акцентом. «Король Лір» — це глибоке дослідження любові, влади та смерті. Фільм розповідає про людину, яка веде епічну, вражаючу битву проти непереборного фізичного та емоційного потрясіння.	
40	2018 <b>KING LEAR</b> Stephen Armourae <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt6759506/">https://www.imdb.com/title/tt6759506/</a>
	Релізу цього повнометражного фільму передувала стрічка короткого метру, знята у 2017 році. Режисер та актори ті ж самі (окрім актриси, що грала Регану). Значною відмінністю від Шекспіра тут є зображення пристрасного кохання між Реганою та її чоловіком, герцогом Корнуельським. Їхня любов спонукає до деяких екстремальних дій у фільмі.	
41	2018 <b>KING LEAR</b> Richard Eyre <b>ВЕЛИКОБРИТАНІЯ (UK)</b>	URL: <a href="https://www.imdb.com/title/tt7473890/">https://www.imdb.com/title/tt7473890/</a>
	Дія відбувається у наш час, сюжет адаптовано до сьогоденних реалій. У ролі Ліра – 80-річний актор Ентоні Гопкінс. У ролі короля Франції – нігерійсько-британський актор Чаквуді Івуджі.	

## SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of intermedial dialogue between cinema and W. Shakespeare's "King Lear". The object of the work can be defined as the film adaptation of the classics as a manifestation of intellectual and creative dialogue of literature and cinema art. The main aim of the paper consists in revealing the specifics of the artistic representation of Shakespeare's tragedy "King Lear" in various adaptations of the play based on the developed algorithm. The following tasks meet the set goal: 1) to highlight the priority areas of scientific interest of modern literary comparative studies and intermedial studies as one of its newest directions; 2) to create a holistic vision of the current state of study of the problem of "literature and cinema" and propose an algorithm for comparing literary text and its transcoding in the language of the cinema; 3) to conceptualize the phenomenon of Shakespearean cinema and consider its genesis; 4) to create a typology of Shakespearean films and outline the contribution of its most prominent creators; 5) to collect and systematize the information about the film adaptations of Shakespeare's tragedy "King Lear", focusing on the poetical specifics of the most significant movies; 6) to analyze the film projections of "King Lear" made by Peter Brook and Uli Edel according to the developed algorithm; 7) to identify the nature of correlation of the films with Shakespeare's play, to determine the key creative imperatives of the directors and the type of the intermedial projections.

**The scientific novelty of the presented research** lies in the fact that it created a holistic panorama of film projections of Shakespeare's tragedy "King Lear"; the algorithm of comparison of the classical work and its film adaptation has been offered and tested; for the first time a comparative analysis was conducted and the typological status was determined.

**Key-words:** *comparative literary studies, intermediality, intermediate studies, film adaptation, intertextual projection, cinema, Shakespeare, King Lear*

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

Я, Могучев Олександр Олександрович, студент 2 курсу магістратури, заочної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 «Філологія», освітньо-професійна програма «Мова і література (англійська)», адреса електронної пошти moguchev\_oo@znu.edu.ua,

– підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Інтермедіальні проєкції Шекспірівського «Короля Ліра» в світлі компаративного аналізу» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений;

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

– згоден 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 \_\_\_\_\_

ПІБ (студент): \_\_\_\_\_