

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

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

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**на тему СПЕЦИФІКА І ФУНКЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ «ОФЕЛІЯ» ЛІЗИ КЛЯЙН ТА  
ЙОГО КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0352-а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)  
**Котилевська Дар'я Євгенівна**

Керівник: д. ф. н., проф. Торкут Н. М.

Рецензент: к. ф. н., доц. Васирина К. М.

Запоріжжя – 2023

**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**

**В.о. завідувача кафедри**

Надточій Н.О.

«18» вересня 2023 року

**ЗАВДАННЯ  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА  
КОТИЛЕВСЬКІЙ ДАР'І ЄВГЕНІВНІ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра «Специфіка і функції шекспірівської інтертекстуальності в романі «Офелія» Лізи Кляйн та його кіноінтерпретації»

Керівник кваліфікаційної роботи Торкут Наталя Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури

Затверджені наказом ЗНУ від «18» вересня 2023 року № 1445-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи: «5» грудня 2023 року.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: поетичні тексти з шекспірівською інтертекстуальністю, наукові праці з теорії інтертекстуальності та шекспірознавства.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) систематизувати наукову інформацію про поняття інтертекстуальності та інтермедіальності; 2) охарактеризувати функції та різновиди інтертекстуальності у літературі; 3) вивчити своєрідність інтертекстуальних зв'язків у літературі XXI століття; 4) створити панорамну візію наукових та мистецьких інтерпретацій образу шекспірівської Офелії; 5) спираючись на тексти інтерв'ю Лізи Кляйн, створити цілісну візію її життя та творчості; 6) проаналізувати своєрідність сюжетно-жанрової реінтерпретації трагедій В. Шекспіра у романі Лізи Кляйн «Офелія»; 7) визначити характер співвідношення роману Лізи Кляйн «Офелія» та «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта»; 8) здійснити компаративний аналіз роману Л. Кляйн «Офелія», однойменного фільму К. МакКарті, виявляючи специфіку шекспірівської інтертекстуальності.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи.

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Торкут Н. М., д. філол. н., проф.	22.09.2023	22.09.2023
Розділ 1	Торкут Н. М., д. філол. н., проф.	30.09.2023	30.09.2023
Розділ 2	Торкут Н. М., д. філол. н., проф.	21.10.2023	21.10.2023
Розділ 3	Торкут Н. М., д. філол. н., проф.	17.11.2023	17.11.2023
Висновки	Торкут Н. М., д. філол. н., проф.	28.11.2023	28.11.2023

6. Дата видачі завдання «18» вересня 2023 року

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	вересень 2023	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	вересень 2023	виконано
3	Написання вступу	вересень 2023	виконано
4	Написання теоретичного розділу	жовтень 2023	виконано
5	Написання практичного розділу	листопад 2023	виконано
6	Формулювання висновків	листопад 2023	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	виконано
9	Захист	грудень 2023	виконано

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

Магістрант \_\_\_\_\_

Д. Є. Котилевська

Керівник роботи \_\_\_\_\_

Н. М. Торкут

Нормоконтроль пройдено \_\_\_\_\_

Е. О. Веремчук

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 69 стор., 73 джерел

**Об'єкт дослідження:** роман Лізи Кляйн «Офелія» та його однойменна кіноекранізація, здійснена Клер МакКарті.

**Мета роботи:** з'ясувати специфіку та функції шекспірівської інтертекстуальності в романі Лізи Кляйн «Офелія» та його однойменній кіноекранізації, здійсненій Клер МакКарті.

**Теоретико-методологічні засади:** метод аналізу і синтезу, що використовувався при роботі з теоретичними літературознавчими джерелами, метод системного аналізу, який дозволив проаналізувати інтертекстуальність в романі Лізи Кляйн «Офелія», компаративний аналіз, який сприяв з'ясуванню специфіки й функцій шекспірівського інтертексту в романі та його кіноверсії, запропонованій К. МакКарті.

**Отримані результати:** Роман Лізи Кляйн «Офелія» є гетерогенним римейком шекспірівської трагедії «Гамлет», до якої додано елемент поетики (мотив зілля) з трагедії «Ромео і Джульєтта». Він є виявом поліфонічної інтертекстуальності (римейк-контамінація). Одноіменний фільм К. МакКарті є кіноадаптацією роману Лізи Кляйн, в якій розширено простір інтертекстуальності, а більшість ключових персонажів роману (Офелія, Гертруда, Гораціо) зазнали суттєвих характерологічних змін, спричинених загальною концепцією творців фільму, які прагнули видовишно і ефектно відтворити життя шекспірівського соціуму з його патріархатними уявленнями про роль жінки, освіти, право на власний голос та ін.

**Ключові слова:** Ліза Кляйн, компаративістика, Офелія, інтертекстуальність, інтермедіальність, ремінісценція, кіноверсія, римейк, роман «Офелія»

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	7
1.1 Інтертекстуальності як об’єкт літературознавчих досліджень: дефініції та дискусії .....	7
1.2 Різновиди інтертекстуальності у літературі .....	13
1.3 Інтермедіальні проєкції художнього твору як об’єкт літературознавчої компаративістики .....	20
<b>РОЗДІЛ 2 ОБРАЗ ОФЕЛІЇ ЯК ОБ’ЄКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В НАУЦІ ТА МИСТЕЦТВІ</b> .....	26
2.1 Шекспірівська Офелія в світлі літературознавчих досліджень .....	26
2.2 Образ Офелії у літературі наступних епох та його наукова рецепція... ..	29
<b>РОЗДІЛ 3 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ЛІЗИ КЛЯЙН «ОФЕЛІЯ»</b> .....	34
3.1. Ліза Кляйн в контексті сучасної культури .....	34
3.2 Л. Кляйн і В. Шекспір: специфіка творчого діалогу в романі «Офелія»... ..	38
3.3 Шекспірівський інтертекст у фільмі «Офелія» Клер Маккарті та романі «Офелія» Лізи Кляйн в світлі компаративного аналізу .....	47
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	59
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	63

## ВСТУП

Одним із найвизначніших представників культури епохи Відродження, чия творчість протягом чотирьох століть незмінно викликає потужний рецептивний резонанс, є геніальний англійський поет і драматург Вільям Шекспір. Шекспірівські тексти у наш час постають цікавим об'єктом наукової полеміки, але з кожним роком отримують все більше цікавих художніх інтерпретацій, на кшталт театральних постановок, римейків, інтермедіальних проєкцій (екранізацій, фільмів за мотивами, музичних і живописних творів та ін.).

Однією із найпродуктивніших в плані дослідницького і мистецького резонансу протягом багатьох століть лишається найвидатніша трагедія англійського драматурга «Гамлет, принц датський», в якій магістральними постають теми помсти, влади, подружньої зради, нещасливого кохання. З часу написання цієї трагедії минуло вже понад чотириста двадцять років, проте теми і проблематика «Гамлета» залишаються актуальними. Кожне наступне покоління митців по-своєму інтерпретує вічні загальнолюдські питання, у залежності від потреб свого часу, художніх смаків свого реципієнта, власних світоглядних поглядів та естетичних уподобань. Митці слова повсякчас черпають натхнення в «Гамлеті», розкодовують приховані смисли твору, оригінальним чином переосмислюють події шекспірівського шедедру.

У XXI столітті в літературі виникають нові тенденції інтерпретації класичних творів минулих століть. Так, американська письменниця Ліза Кляйн (Lisa Klein) послуговуючись основними образами шекспірівської трагедії «Гамлет, принц датський» створює свій роман «Офелія» (2006), який на ідейно-тематичному та проблемному рівнях суттєво відрізняється від першотвору. Цей твір набув величезної популярності серед молодіжного читацького загалу, що стимулювало кіномитців, режисерки Клер МакКарті та сценариста Семі Челласа здійснити його екранізацію, яка вийшла у прокат у 2018 році.

Органічний зв'язок зі всесвітньовідомим шедевром В. Шекспіра, захопливий сюжет роману Л. Кляйн, а також блискуча виконавська майстерність Дейзі Рідлі, Наомі Вотс, Кліва Оуена та Джорджа МакКея забезпечили фільмові величезний успіх у глядацької публіки, хоча критика оцінила його вельми неоднозначно.

У сучасному літературознавстві ці дві інтертекстуальні проєкції шекспірівського «Гамлета» – роман Л. Кляйн «Офелія» та його однойменна кіноекранізація – все ще не обиралися об'єктом наукового аналізу, хоча безперечно вони на це заслуговують, адже з одного боку, демонструють невичерпність інтерпретаційного потенціалу класики, а з іншого – дають можливість побачити, які саме аспекти класичного сюжету є найбільш цікавими для молодіжної аудиторії XXI століття.

Саме цим зумовлено вибір теми дослідження і його методологічну базу, яка вибудовується на засадах сучасної літературної компаративістики, зокрема, теорій інтертекстуальності та інтермедіальності.

**Актуальність** теми зумовлена потребою дослідити специфіку інтерпретації художніх образів і мотивів трагедії «Гамлет» у її інтертекстуальних проєкціях, створених митцями XXI століття. Це, безперечно, заслуговує на увагу в ситуації зростаючої популярності творчого спадку В. Шекспіра у літературі постмодернізму і постпостмодернізму, про що свідчать романи американського письменника Джона Апдайка «Гертруда і Клавдій», Лізи Фідлер «Побачення з Гамлетом» (2002 року видання), Лізи Кляйн «Офелія» (2006) та ін.

**Об'єктом дослідження** є роман Лізи Кляйн «Офелія» та його однойменна кіноекранізація, здійснена Клер МакКарті.

**Предметом** безпосереднього літературознавчого аналізу постає специфіка шекспірівської інтертекстуальності в цих художніх проєкціях трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц датський».

**Мета дослідження** полягає в тому, щоб з'ясувати специфіку та функції шекспірівської інтертекстуальності в романі Лізи Кляйн «Офелія» та його

однойменній кіноекранізації, здійснена Клер МакКарті.

Зазначена мета передбачає реалізацію таких **завдань**:

- систематизувати наукову інформацію про поняття інтертекстуальності та інтермедіальності та висвітлити стан їх вивченості у сучасному літературознавстві;
- охарактеризувати функції та різновиди інтертекстуальності у літературі;
- вивчити своєрідність інтертекстуальних зв'язків у літературі XXI століття;
- створити панорамну візію наукових та мистецьких інтерпретацій образу шекспірівської Офелії;
- спираючись на тексти інтерв'ю письменниці Лізи Кляйн, створити цілісну візію її життя та творчості;
- проаналізувати своєрідність сюжетно-жанрової реінтерпретації трагедій В. Шекспіра у романі Лізи Кляйн «Офелія», виявляючи його інтертекстуальні зв'язки з ренесансними першоджерелами;
- визначити характер співвідношення роману Лізи Кляйн «Офелія» та трагедій В. Шекспіра «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта»;
- здійснити компаративний аналіз роману Л. Кляйн «Офелія», однойменного фільму К. МакКарті, виявляючи специфіку шекспірівської інтертекстуальності.

**Матеріал дослідження:** тексти трагедії В. Шекспіра «Гамлет», художніх творів, де присутні інтертекстуальні зв'язки з образом Офелії, роман «Офелія» Л. Кляйн та його кіноінтерпретація.

**Методи дослідження:** метод аналізу і синтезу, що використовувався при роботі з теоретичними літературознавчими джерелами, метод системного аналізу, який дозволив проаналізувати інтертекстуальність в романі Лізи Кляйн «Офелія», компаративний, який сприяв з'ясуванню специфіки й функцій шекспірівського інтертексту в романі та його кіноверсії, запропонованій К. МакКарті.

**Наукова новизна** магістерської роботи полягає в тому, що вперше подається цілісне дослідження специфіки інтерпретації інтертекстуальності,



укоріненої в трагедіях В. Шекспіра «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта», оскільки Ліза Кляйн, взявши за протосюжет перший зі згаданих творів Великого Барда, актуалізує також і певні мотиви та образи обох трагедій.

**Практичне значення** – матеріали даної наукової роботи можуть бути використані під час підготовки до лекційних та семінарських занять з курсу «Історія зарубіжної літератури», «Теорія літератури» у вищих навчальних закладах.

Мета і завдання визначили **структуру роботи**, яка складається зі вступу, трьох розділів та висновків. У першому розділі розглядаються такі аспекти як сутність поняття інтертекстуальності – одного з методів створення нових текстів. У другому створено панорамне уявлення про наукові й літературно-художні інтерпретації образу шекспірівської Офелії. Третій розділ присвячено аналізу шекспірівської інтертекстуальності в романі Лізи Кляйн «Офелія» та його кіноверсії. У висновках викладено результати дослідження. Список використаних джерел складається з 73 позиції, з яких 20 англійською мовою. Загальний обсяг роботи становить 70 стор.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

#### 1.1 Інтертекстуальності як об'єкт літературознавчих досліджень: дефініції та дискусії

Сучасне літературознавство активно послуговується поняттям інтертекстуальності, про що свідчать десятки наукових праць українських і зарубіжних вчених. Такий активний терміновжиток слова та його похідних, на кшталт інтертекст та інтертекстуальний, пояснюється самою природою мистецтва слова. Літературно-художні твори, як правило, мають певний генетичний зв'язок із творами попередніх літературних епох. Звертаючись до творчих здобутків своїх попередників, митці шукають нові форми самовираження, переоцінюють раніше створені тексти, цінності і традиції в цілому.

Для визначення такого міжтекстового зв'язку («текст у тексті», «текст про текст»), або запозичення, наслідування, творче переосмислення чи художня інтерпретація першоджерела у сучасному літературознавстві і використовується поняття «інтертекстуальність». Треба зазначити, що це явище не нове, воно досить широко застосовувалось вже у античній літературі, в літературі Відродження та в добу Просвітництва, представники якої взорували на твори давніх греків і римлян, а також Вільяма Шекспіра (згадаймо, зокрема, Вольтера).

Серед дослідників, які були першими у спробах наукового осмислення поняття «інтертекстуальність», можемо назвати радянського вченого М. Бахтіна, який у своїй праці «Проблема змісту, матеріалу й форми у словесній і художній творчості» (1924 року), розглядає художній твір як «...місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого

письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [Бахтин 1975, с. 236].

Згодом ці ідеї були підтримані і розвинуті в цілісну наукову теорію відомою філологинею Ю. Кристевою, яка почала використовувати власне термін «інтертекстуальність» для позначення взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Дослідниця стверджує, що «... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом усмоктування й трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [Кристева 1995, с. 99]. Інтертекстуальність, згідно з концепцією Ю. Кристевої, виступає як свого роду зона перехрещення гетерогенної маси текстів і предмет семіотичних пошуків, у процесі яких конструюється людська індивідуальність. Внаслідок цього «літературне слово» постає як місце схрещування текстових площин, діалог різних видів письма – самого письменника, адресата (чи персонажа) і, накінець, письма, що утворене сьогоdnішнім чи попереднім культурним контекстом [Кристева 1995, с. 97].

Праці М. Бахтіна та Ю. Кристевої, вводять поняття «інтертекстуальність» та «інтертекст» до широкого наукового вжитку. Інтертекстуальність трактується обома вченими як подвійна гра, що за влучним спостереженням української дослідниці надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам), вибудовує нові тексти на руїнах старих [Мітосек 2005, с. 342].

Втім, при зіставленні концепцій стає очевидною розбіжність у розумінні характеру учасників діалогу: Ю. Кристева вважає важливою рисою діалогічну сутність самих текстів та дискурсів, до яких ці тексти належать, тоді як М. Бахтін вважав, що діалог триває між незалежними суб'єктами. Цілком слушним у цьому контексті є висновок сучасної української дослідниці Л. Біловус: «Якщо М. Бахтін відштовхувався від тексту, відкриваючи в ньому принципову діалогічність, то багато сучасних дослідників, виходячи із широкого розуміння тексту і розглядаючи текст як безперервний процес

породження смислу, підходять до нього начебто ззовні. Текст уявляється безмежним, бо допускає безліч різних прочитань в просторі інтертекстуальності. Це можливо завдяки працям Ю. Крістєвої та Р. Барта, в яких були презентовані і розроблені поняття / терміни «інтертексту» та «інтертекстуальності». Інтертекст згодом поглинув увесь текст і увесь позатекстовий простір, а нині трансформується в поняття «гіпертексту» — ще один різновид стосунків нового і традиційного» [Біловус 2003, с. 16].

Продуктивними в науковому плані є розмисли щодо інтертекстуальності французького літературознавця Р. Барта. Вчений наголошує: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої». Він вважає: «кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом, на його думку, ввібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова» [Барт 1989, с. 418].

Варто наголосити на тому, що Р. Барт пропонує розглядати інтертекстуальність як «необхідну попередню умову для будь-якого тексту, яка не може бути зведеною до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок» [Барт 1989, с. 418].

Ще наприкінці минулого століття І. Арнольд запропонувала дефініцію, яка стала загальноприйнятою в лінгвістичній науці: «Під інтертекстуальністю розуміється включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій» [Арнольд 1999, с. 347]. Думка дослідниці видається слушною і прийнятною для літературознавчих досліджень, тому що, як правило, при створенні нових текстів письменник свідомо або не свідомо послуговується сюжетами, мотивами та образами з першотворів приховуючи або підкреслюючи такі запозичення.

Цікавим видається дослідницьке спостереження відомого письменника та літературознавця А. К. Жолковського, який у своїй праці «Блукаючі сни» (1994) зазначає: «Інтертекстуальний підхід, зовсім не зводяться до пошуків безпосередніх запозичень і алегорій, відкриває нові горизонти цікавих можливостей. Серед них: зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямів) як варіацій на загальні теми й структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів; вивчення зрушень цілих художніх систем, зокрема, опису творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою й культурним контекстом тощо» [Жолковский 1992, с. 263].

Варто зазначити, що у 1960 році американський лінгвіст Р. Якобсон описував такі функції інтертекстуальності, як апелятивна та експресивна. Експресивна, на його думку, це – важливий елемент самовираження автора: підбір цитат, характер алюзій, тексти та автори до яких звертається письменник. Апелятивна функція, як вважає Р. Якобсон, виражається в тому, що посилання до будь-якого тексту можуть бути зорієнтовані на конкретного адресата, який здатен не тільки розпізнати їх, а також оцінити вибір автором саме цього посилання і зрозуміти його суть. Важливо також, що у деяких випадках інтертекстуальність фактично відіграє роль звернення, яке має привернути увагу певної читацької аудиторії. На додаток до цих функцій, Якобсон описує ще одну – поетичну. Згідно з нею інтертекстуальність використовується автором суто з розважальною метою. Розпізнавання читачем цієї функції, має форму гри, кросворду. Складність полягає у тому, щоб безпомилково розпізнати цитату, посилання до вже відомого твору, або ж визначити такі інтертекстуальні зв'язки, про які автор, можливо, навіть і сам не здогадувався [Якобсон 1985].

В сучасному науковому дискурсі інтертекстуальність виступає об'єктом інтересу не лише теорії літератури, а й історії літератури, оскільки історія літератури вивчає текст у кількох аспектах. По-перше, це паралельний аналіз тексту «у собі» та аналіз того ж тексту у взаємодії з іншими текстами, як з

урахуванням наявних у ньому зв'язків з іншими текстами, так і з урахуванням його участі у більш великих літературних утвореннях – сукупності творів одного автора, одного напрямку, однієї епохи тощо. По-друге, це паралельне дослідження тексту з власне літературознавчих позицій, «інтралітературний» аналіз, лише в межах самого тексту та пов'язаних з ним текстів, а також «екстра літературний» аналіз, що вивчає роль тексту у нелітературних явищах і роль цих явищ у формуванні тексту – з урахуванням історії, соціології, психології людей того періоду (адресатів) та особисто автора (адресанта), умов передачі інформації від автора до читача, різноманітних не літературних впливів на обох тощо. Навіть аналізуючи текст сам по собі, його внутрішню структуру, неможливо ігнорувати інтертекстуальність, яка обов'язково буде в ньому наявна.

Як слушно зауважив С. І. Кормілов, «інтертекстуальність означає вже не лише спосіб існування твору у культурі, а й людини в оточуючій дійсності, коли весь світ ототожнюється з єдиним текстом-інтертекстом» [Современный словарь-справочник по литературе 1999. с. 293].

Інтертекстуальність виступає також і як спосіб аналізу тексту, що протиставляється іманентному аналізу, «означає виявлення зв'язків на різних рівнях художнього твору... визначення джерел ремінісценцій, смислових зсувів, що відбуваються при переході з одного контексту в інший, а також цілей, з якими автор звертається до інших текстів». У такому ракурсі розглядає інтертекстуальність у своїх дослідженнях В. Е. Халізов. Подібної думки дотримуються також деякі дослідники (наприклад, Н. Фатеева), які вважають інтертекстуальність "механізмом метатекстової рефлексії", що дозволяє автору простежити генезис свого тексту, а читачеві – досягти глибинних рівнів інтерпретації за рахунок виявлення зв'язків з іншими текстами [Халізов 1998, с. 24].

На думку М. Ямпольського, інтертекстуальність – це співприсутність у одному тексті двох або більше текстів [Ямпольский 1993, с. 150]. В. Руднев пропонує розглядати інтертекстуальність як особливий літературний прийом,

вид побудови художнього тексту, коли текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів, також є слушним. Він вважає, що цей літературний прийом складатиметься з ряду дрібніших, як свідомих, так і несвідомих прийомів: алюзій, ремінісценцій, цитат тощо [Руднев 1999, с. 84].

Великий внесок у розробку теорії інтертекстуальності був здійснений у 1960-1970-ті роки, під час так званого пізнавального «повороту» від структуралізму до постструктуралізму. У працях Р. Барта, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, М. Фуко, було обґрунтовано, що як текст можна розглядати все: культуру, літературу, суспільство, історію, і навіть саму людину. Аналізуючи ці концепції Л. Біловус доходить такого висновку: «Текст – це пам'ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний письменник: навіть якщо йому не довелось прочитати жодної книги, він все одно знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які він вбирає або свідомо, або несвідомо, і тому за своєю природою будь-який текст є одночасно і твором, і інтертекстом» [Біловус 2003, с. 18].

Як бачимо, визначення дослідників та літературознавців терміну «інтертекстуальність» доволі різноманітні, проте, у більшості своїх тлумачень вони суголосні, що інтертекстуальність – це взаємодія літературних творів між собою, яка є невід'ємною складовою творення нових текстів.

Досліджуючи поняття інтертекстуальності, слід зауважити, що інтертекстуальні зв'язки встановлюються не лише між літературними творами, але також між витворами образотворчого мистецтва, архітектури, музики, театру, кінематографу.

Отже, як бачимо, явище інтертекстуальності досить складне та багатогранне. Проте, у визначенні поняття «інтертекстуальності» сучасні дослідники дійшли спільної думки, що використання інтертекстуальності у літературі сьогодні є дуже актуальним та невід'ємним явищем у творчості письменників. Послуговуючись інтертекстуальністю та художніми прийомами, що створюють ефект інтертекстуальності: алюзії, ремінісценції, цитати, письменники встановлюють зв'язок між новим текстом і

першотвором; будуючи таким чином специфічні та оригінальні сюжети, створюють абсолютно нові літературні шедеври.

## 1.2 Різновиди інтертекстуальності у літературі

Прояви інтертекстуальності в літературі доволі багатоманітні і в мистецтві доби постмодернізму вони відіграють надзвичайно важливу роль. Сучасні науковці пропонують виокремлювати декілька типів інтертекстуальності, втім чіткої загальноприйнятої класифікації все ще не існує. Вчені віддають перевагу поняттю художньо-стилістичні прийоми інтертекстуальності, серед яких найбільш частотними є алюзії, ремінісценції, цитати, перифрази, наслідування, пародія, тощо. Варто зазначити, що художники слова послуговуються ними не тільки для того, щоб зробити твір більш насиченим, художньо-виразним, але й для того, щоб створювати нові тексти, які запрошують читача до активної рецепції (впізнавання, пригадування, ігрового осмислення та ін.).

Якщо говорити про такі художньо-стилістичні прийоми як, алюзії та ремінісценції, перш за все слід звернути увагу на те, що літературознавці не дотримуються одностайної думки щодо визначення цих понять.

Відомі українські дослідники, автори літературознавчого словника Р. Т. Гром'як і Ю. І. Ковалів стверджують, що алюзія – (лат. *allusio* – жарт, натяк), це художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події, з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст. Іноді, зазначають укладачі словника, алюзія вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаний з фактами дійсності. Так, рядки з поезії Юрія Клена «Шляхами Одиссея» («... де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат»), що асоціюються із прикінцевими словами сонета М. Зерова



«Karnos tes patridos» («Дім батьківщини»): «Там цілиною йдуть меліни і рало, / там зноситься Ітаки синій дим», присвяченого Ю. Клену напередодні рееміграції до Німеччини. Гомерівська Ітака для обох поетів символізувала Україну, з якою кожному з них випала вимушена розлука. Стилістична суть алюзій, як зазначають Р. Гром'як і Ю. Ковалів, полягає у співвідношенні того, що описують або того, що відбувається в дійсності із сталим поняттям або словосполученням літературного, історичного або міфологічного порядку. [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 393].

У літературній енциклопедії термінів та понять, під редакцією А. Н. Ніколюкіна, засвідчено, що рання грецька комедія висміювала реальних людей, роблячи карикатури на відомі публічні факти. Суворо до Аристофана Ж. де Сталь писала про комедію: «Комічне мистецтво греків було не в змозі обійтись без алюзій: стародавні поети ще не настільки глибоко вивчили всі таємниці людського серця, щоб викликати цікавість одним лише зображенням пристрастей; зате насміхаючись над батьками держави можна було з легкістю догодити натовпу». Також варто зазначити, що різноманітними алюзіями (особистими, політичними, історичними, культурними) просякнута «Божественна комедія» (1307–1321) Данте [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001, с. 375].

Згідно з концепцією А. Волкова, репрезентованою в авторитетному виданні «Лексикон загального та порівняльного літературознавства», алюзія – це «різновид запозичення: відображення чогось без авторського посилення чи інших засобів авторського підкреслення – звичайно короткий, ніби випадковий, але насправді потрібний натяк на певну обставину, ситуацію, подробицю, людину, образ» [Лексикон 2001, с. 21].

Як бачимо, алюзія це, перш за все, натяк на будь-яку тему, яку використовує автор для того, щоб примусити читача згадувати відомі літературні твори або сюжети, історичні чи політичні події. Застосування алюзій це своєрідна гра автора із ерудованим та кмітливим читачем, завдання,

яке автор ставить перед ним і з яким він (читач) повинен впоратись, правильно проаналізувавши і зрозумівши його.

Щодо ремінісценції, дослідники також не дійшли спільної думки. Р. Гром'як і Ю. Ковалів називають ремінісценцією (лат. *reminiscentia* – згадка), відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. Вона проявляється в подібності композиції, стилістики, фразеології. Ремінісценція, як засвідчують автори словника, це так зване здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти, та їх текстові компоненти. Також вони зазначають, що ремінісценція є одним із носіїв смислу, композиційної форми, що має змістово-семантичне значення. На думку Гром'яка й Коваліва, у літературі ремінісценція має дуже широкий діапазон форм, вона може бути дзеркалом культурного тла середовища, відтворювати художню атмосферу часу. Також нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок із пародіюванням створених раніше текстів [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 410].

Заслуговує на увагу думка В. Ф. Ходасевича, який засвідчує, що ремінісценції можуть бути явними (пряме цитування) або опосередкованими, підтекстовими. Явна ремінісценція, як визначає В. Ходасевич, має назву експліцитна, тобто розрахована на впізнання, а підтекстові ремінісценції можуть називатись імпліцитними – прихованими. У випадку якщо ремінісценція є імпліцитною, особливо важливим є момент верифікації (перевірки на достовірність), тим більше що, на відміну від цитат, ремінісценція, може бути неусвідомленою самим автором. Також В. Ходасевич наголошує, що ремінісценції у вигляді цитат складають суттєвий різновид неавторського слова. Вони, наголошує дослідник, знаменують чи то прийняття та схвалення письменником його попередника, наслідування його, або навпаки, суперечку із ним і пародіювання раніше створеного тексту. Разом із цим, сфера ремінісценцій значно ширша в області цитування. Ремінісценціями нерідко стають прості згадування творів та їх творців разом із їх оціночними характеристиками [Ходасевич 1997, с. 233].

Ремінісценція, як було зазначено вище, може бути, як явищем неусвідомленим, запозиченим, так і усвідомленим. Втім, на думку багатьох літературознавців (О. В. Козюра, В. Ф. Ходасевич), саме усвідомленою ремінісценція є дуже цікавим і вдалим поетичним прийомом, який автор використовує розраховуючи на пам'ять та ерудицію читача. Запозичені елементи, які натякають на творчість іншого автора, викликають у читача складні асоціації – і саме таким чином, вони зосереджені на тому, щоб полегшити сприйняття та розуміння твору.

Р. Гром'як і Ю. Ковалів стверджують, що за своєю літературною суттю ремінісценція дуже подібна до стилізацій та алюзій, однак, вони зауважують, що на відміну від них, загалом ремінісценція не усвідомлена автором – виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників. Наприклад у творі М. Й Йогансена «Подорож ученого доктора і його майбутньої коханки Альцести у Слобожанську Швейцарію» (1930 р.) ремінісценції нав'язані творами Л. Стерна, Б. Пастернака, В. Поліщука [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 432]. Отже, алюзія та ремінісценція до певної міри подібні, але дослідники все ж таки розрізняють ці два літературні поняття.

Щодо виявлення у творі ремінісценцій, теоретик літератури В. Халізов наголошує, що це потребує певної уваги та самообмеження від дослідника, в іншому випадку будь-який елемент тексту можна буде інтерпретувати як посилення до «чужого слова». Слід зауважити, що ремінісценція може відсилати не до «чужого слова», але до інших творів того ж самого автора. В цьому випадку має місце авторемінісценція [Халізов 1998, с. 167].

Цікаво, що більшість дослідників (Р. Гром'як, О. Козюра, В. Ходасевич) дотримуються думки, що ремінісценція це спосіб створити певний контекст для сприйняття твору, підключити його до традицій, але водночас, – вважають вони, – це спосіб продемонструвати відмінність, новизну створеного тексту, вступити в діалог із традицією.

На думку українського дослідника О. Козюри, ремінісценції є одними із складових частин змістової форми літературних творів і займають значне

місце у художній словесності різних країн та епох. Він вважає, що вони втілюють культурно-художню та жанрово-стилістичну проблематику творчості письменників, їх потребу у художньо-образному відгуку на події з творів попередніх епох. О. Козюра стверджує, що виражаючи осмислення та оцінку літературних фактів, ремінісценції нерідко виявляються такою собі подібністю літературно-критичних виступів – свого роду критикою-есеїстикою, яка втрутилась у світ власне художніх текстів, що спостерігається доволі часто в художніх творах ХІХ –ХХІ століть [Козюра 2004, с. 25].

Так, за словами О. В. Козюри, твори багатьох східнослов'янських романтиків насичені відсиланнями (часто неявними) до літератури як вітчизняної, так і до західноєвропейської, в тому числі сучасної поезу, тут знов оживають Данте, Шекспір, Байрон, та багато інших [Козюра 2004, с. 26].

На думку В. Халізева, до літературних ремінісценцій близькі і відсилання до творів інших видів мистецтва. Наприклад, реально існуючий величний пам'ятник готичної архітектури, змальований у романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» або моцартівський «Реквієм» у маленькій трагедії А. С. Пушкіна, «Портрет» Н. В. Гоголя або «Доктор Фаустус» Т. Манна, відтворюють твори живопису, архітектури та музики. Щодо живопису, про нього чимало говориться в «Італійських віршах» А. Блока, музичні образи лежать в основі його циклу «Кармен». Як зазначає Халізов, радянський історик Д. С. Лихачов стверджує, що поеми А. Ахматової «належить до кількості творів, які наскрізь просякнуті літературними, артистичними, театральними (найбільше балетними), архітектурними та декоративно-живописними асоціаціями і ремінісценціями» [Халізов 1998, с. 169].

Отже, літературознавці не завжди суголосні у визначенні понять алюзії та ремінісценції, проте дослідники наголошують на тому, що основна особливість використання таких художньо-стилістичних прийомів – це відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу з метою розпізнати приховане значення або зашифрований зміст.

Цитати, перифрази, пародії є особливими ознаками інтертекстуальності у літературному творі та виконують свої специфічні функції. Український дослідник Ю. Ковалів розглядає поняття цитати як дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело; близький до ремінісценції та алюзії. Літературознавець зазначає, що цитата входить до понять інтертекстуальної взаємодії і вживається для підтвердження думки автора за допомогою прямої апеляції до авторитета цього джерела, для критичної оцінки певного положення чи розгортання полеміки з метою побудувати низку доведень, суджень. Науковець наголошує, що цитата не повинна мати великий обсяг і додає, що цитатами можуть бути афоризми, прислів'я, крилаті слова [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 571].

Український теоретик літератури Р. Гром'як вважає, що «цитатами можуть бути афоризми, прислів'я, крилаті слова. Використовуються цитати в епіграфах до творів для підсилення авторської ідеї» [Літературознавчий словник-довідник 1997, с. 735].

Цікавим проявом інтертекстуальності, за словами О. Бойченка, є центон – «вірш, складений з різних віршів одного чи кількох поетів» [Лексикон 2001, с. 615]. Зазвичай центони мають чіткі приписи: фрагменти, з яких складається новий текст, мають бути впізнаваними і формувати у своїй сукупності певну логічно-композиційну єдність. Майстрами центонів є представники українського поетичного угруповання Бу-Ба-Бу (О. Ірванець, Ю. Андрухович, В. Неборак).

Щодо визначення поняття «пародія», слід звернути увагу на етимологію терміну, який походить від грецького слова, що означає «пісня навиворіт». Дослідниця Н. Владімірова тлумачить використання пародії у літературі, як комічне наслідування художнього твору або групи творів. Вона стверджує, що пародія будується на усвідомленій невідповідності стилістичних та тематичних художніх форм [Владімірова 1998, с. 183].

Термін «парафраз», як свідчить у своєму словнику Ю. Т. Ковалів – це інтертекстуальний прийом, скорочений чи розширений переказ своїми словами чужих думок. Зразками парафраз, як зазначає літературознавець, вважають адаптований виклад міфічного чи літературного тексту (роман «Гаргантюа і Пантагрюель» у стислому переказі Ірини Сидоренко), Лесі Українки («Невільницькі пісні»). За словами дослідника, у письменстві на основі парафрази застосовують переважно прийоми наслідування, пародії, пастишу, переказу, іноді алюзії [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 183].

Однак, як зазначає Н. Г. Владімірова, вчені рідко використовують поняття «цитата», «пародія», «парафраз», «алюзія» та «ремінісценція», надаючи перевагу таким словам як запозичення, образні та сюжетно-тематичні перегукування, впливи, натяки, полемічні інтерпретації мотивів тощо. Як правило, проблема цитування розглядалась дослідниками лише побічно, для вирішення конкретних задач історико-літературного характеру, а саме слова «цитата», «пародія», «парафраз», «алюзія» та «ремінісценція» використовувались як службові поняття між тими чи іншими творами [Владимирова 1998, с. 184].

Таким чином, алюзії, ремінісценції, цитати, пародії, парафрази тощо, активно використовуються у літературних творах різних епох, є невід'ємними художньо-стилістичними засобами, що сприяють взаємодії текстів між собою, а також виступають у творі різновидами інтертекстуальності. За допомогою цих прийомів твір стає більш насиченим, автор надає читачеві можливість не просто прочитати і зрозуміти твір, але й міркувати над ним, відсилаючи його до творів попередніх епох та різних культур, встановлюючи зв'язок між сучасністю та минулим, граючи з читачем, покладаючись на його ерудицію та вміння правильно визначити, зрозуміти та проаналізувати роль того чи іншого прийому, використаного автором.

### 1.3 Інтермедіальні проєкції художнього твору як об'єкт літературознавчої компаративістики

В українській гуманітаристиці протягом останніх десятиліть інтенсивно розвивається компаративістика (лат. *comparo* – порівнюю) – наукова галузь, головним методом якої є порівняльний. Ідею порівнювання різних мистецьких явищ вперше обґрунтував англійський вчений Т. Бенфей, який у процесі вивчення мандрівних (міграційних) сюжетів в казках і міфах різних народів світу виявив певні подібності [Моклиця 2002, с. 158]. Сучасна наука вважає, що об'єктами порівняння можуть виступати як певні художні явища (сюжети, мотиви, образи, твори мистецтва, тенденції його розвитку), так творчість певних авторів, їхні мистецькі здобутки і навіть окремі національні літератури. Все це входить у зону наукового інтересу літературознавчої компаративістики.

За визначенням авторів літературознавчого словника-довідника, компаративістика, – це «порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу)» [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 369]. Наведене визначення дає підстави вважати, що поняття компаративістики тісно пов'язане з поняттям взаємовпливів. Дефініція останнього надається українським теоретиком літератури О. Галичем: «Художні взаємовпливи – це різного характеру впливи одних мистецьких явищ на інші, різноманітні форми впливу всередині літератури чи взаємозв'язки сучасної літератури з художньою культурою минулих епох, звернення до творчості різних народів» [Теорія літератури 2001, с. 445].

В українському літературознавстві перші компаративістичні дослідження з'являються в кінці XIX – на початку XX століть). Праці українських вчених, за слушним твердженням Л. Грицик, ґрунтуються на реальних фактах історичного буття народу і розвитку художнього слова

[Грицик 2002, с. 32]. Тож засновниками чи фундаторами української літературної компаративістики є М. Драгоманов, М. Дашкевич, І. Франко, чії праці не втрачають своєї цінності і в наш час. Крім цих вчених, українське порівняльне літературознавство кінця XIX ст. представлене в науці такими постатями, як М. Максимович, О. Бодянський, О. Котляревський, О. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовський, А. Кримський, М. Грушевський.

Серед найвідоміших вітчизняних компаративістів сучасності правомірно згадати А. Волкова [Волков 1978; Волков 1998, с. 3–14; Лексикон 2001; Волков 2007, с. 63–64], Р. Гром'яка [Літературознавча компаративістика 2002], Д. Наливайка [Наливайко 2006], А. Нямцу [Нямцу 2005], Г. Сиваченко [Сиваченко 1981]. Завдяки працям цих авторитетних вчених в Україні у другій половині XX ст. помітно інтенсифікуються порівняльні дослідження, остаточно формується національна компаративістична традиція. Предмет «Порівняльне літературознавство» включений до програм філологічної освіти у вищій школі. Сьогодні вже захищено десятки дисертацій з цієї спеціалізації, яка розвивається в рамках філології.

Сучасна компаративістика, як і інші науки сьогодення, відзначається міждисциплінарним підходом до вивчення явищ, в результаті чого останнім часом з'являється велика кількість досліджень, виконаних на перехресті наук. Результатом такого підходу стала поява терміну «інтермедіальність». Існує значний досвід використання цього терміна, здійснено чимало спроб надати однозначну дефініцію цьому поняттю, проте очевидною є відсутність системного підходу, що обумовлюється, зокрема, розмаїттям термінів, що часто застосовуються як синонімічні чи тотожні.

Згідно з думкою сучасної української компаративістки О. Попової, «Термін «інтермедіальність» став загально відомим завдяки досліднику О. Ханзен-Льове і виник за аналогією до раніше запропонованого Ю. Крістєвою «інтертекстуальність», того поняття, що характеризувало взаємодію в межах однієї знакової системи. О. Ханзен-Льове виявив різницю між «мультимедійною презентацією», що відбувається в синтетичних видах



мистецтва (кінематограф, театр та ін.), і «мономедійною», що здійснюється шляхом підпорядкування засобам певного виду мистецтва. На відміну від мультимедійної, мономедійна презентація зберігає самостійність тієї художньої форми, що подається в іншій, зокрема словесній» [Попова 2017, с. 164].

Якщо розглянута у попередніх підрозділах цієї магістерської роботи категорія інтертекстуальності відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, тобто в її основі лежить діалогічна взаємодія суто літературних явищ у процесі їх функціонування, яка забезпечує прирощення смислу твору, то категорія інтермедіальності передбачає також і вивчення взаємодії різних видів мистецтва, що як певні медіа, що функціонують у полі культури.

Слушною в цьому контексті є думка О. Попової про необхідність «розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва, що зумовлюється особливостями компонентів, які вступають у взаємозв'язок: у першому випадку йдеться про міжлітературну взаємодію, а в іншому – про висвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. Інтермедіальність дозволяє літературі підтверджувати свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища. За допомогою властивих літературі знаків письменник апелює до іншого виду мистецтва, реагує на ту чи іншу мелодію, пісню, відтворює враження від картини, вистави. Автор вербального твору постає тепер уже реципієнтом, який з-поміж численних артефактів виокремлює ті, що найбільше його здивували, вразили» [Попова 2017. с. 165].

Вищезгаданий німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-ті рр. минулого століття, що запропонував таку дефініцію: «Інтермедіальність – це співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс та ін.), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє

інші кореляції, ніж у випадку номомедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно та ін.)». (цит. за: [Коробкова 2014. с. 178]).

Таким чином, інтермедіальність, яка стала невід'ємною ознакою сучасного літературно-художнього дискурсу, характеризує, за словами Н. Коробкової, світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа, де літературні тексти відтворюють образні структури, які несуть інформацію про інші види мистецтва [Коробкова 2014, с. 179], і водночас інші види мистецтва, такі як музика, живопис, кіно, а також реклама активно використовують продукти мистецтва слова, пропонуючи власні художні інтерпретації.

Серед чисельних дефініцій інтермедіальності на особливу увагу заслуговує та, що її обґрунтували В. Будний, М. Ільницький, які визначили інтермедіальність по-перше, «як внутрішньо-текстову взаємодію у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури» [Будний, Ільницький 2008, с. 297].

Взаємопроникнення різних видів мистецтва можна спостерігати на думку В. Будного, М. Ільницького, на різних рівнях структури літературного твору. На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки. На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії. На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізм [Будний, Ільницький 2008, с. 297].

Саме завдяки міжмистецькому синтезу сформувалися такі інтермедіальні за своєю природою явища, як книжкова ілюстрація, театральні постановки, перфоманси, кіноекранізації. А власне мистецтво кіно вплинуло на літературу, про що свідчить поява таких жанрів, як кіносценарій, кіноповісті, кінороман, новелізація.

Авторка ґрунтовної монографії «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» В. Просалова пропонує розглядати інтермедіальність

у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу [Просалова 2013, с. 46]. На думку цієї дослідниці, інтермедіальність постає наслідком того, що те чи інше мистецтво набуває ознак, притаманних іншим видам мистецтвам: «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх» [Просалова 2014, с. 22].

В контексті завдань даного магістерського дослідження, до об'єктів якого входить екранізація інтертекстуальної проєкції шекспірівського «Гамлета», бачиться доцільним розгляд запропонованих вченими класифікацій інтермедіальності як явища мистецтва. Засновник теорії інтермедіальності О. Ханзен-Льове виокремлює такі три типи:

- перший – пов'язаний із моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо;
- другий – виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному;
- третій – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст (цит. за: [Коробкова 2014, с. 25]).

Авторитетний німецький компаративіст У. Вайсштайн пропонує виокремлювати вісім типів інтермедіальності і наголошує, що цей перелік не вичерпує всього багатоманіття і його можна доповнити. Його класифікація має такий вигляд:

- твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту;
- літературні твори з описом окремих витворів мистецтва;
- літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва;
- літературні твори, які імітують образотворчі сили;

- літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск);
- літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або перед-бачають спеціальні знання з історії мистецтв;
- синоптичні жанри (емблема);
- літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва [Вайсштайн 2009, с. 380].

Цікаву класифікацію інтермедіальності пропонує Й. Шрьотер, який, за словами Н. Коробкової, розмежовує синтетичну, формальну (трансмедійну), трансформаційну та онтологічну інтермедіальності. «Синтетична інтермедіальність – процес синтезу двох різних медіа і виникнення нового інтермедіума. Формальна (трансмедійна) – художня репрезентація або естетична реалізація в одному медіумі формальних концептів і структур іншого медіума (наприклад, оповідна реалізація фільму). Трансформаційна – репрезентація одного медіума в іншому. Онтологічна – виявлення властивостей одного медіума через співставлення з іншими, наявність спільних рис у різних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність драми) (цит. за: [Коробкова 2014, с. 25]).

Таким чином, підсумовуючи все вищевикладене, правомірно стверджувати, що інтермедіальність і міжмистецька взаємодії сформували сьогодні окремий науковий напрям – інтермедіальні студії, що став одним із перспективних напрямків сучасної літературної компаративістики. Саме в річищі цього напрямку й розгортатиметься науковий наратив останнього підрозділу цієї магістерської роботи.

## РОЗДІЛ 2

### ОБРАЗ ОФЕЛІЇ ЯК ОБ'ЄКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ В НАУЦІ ТА МИСТЕЦТВІ

#### 2.1 Шекспірівська Офелія в світлі літературознавчих досліджень

Образи трагедії В. Шекспіра «Гамлет» представляють великий науковий інтерес для літературознавства, при чому Офелія тривалий час залишається об'єктом гострої полеміки. Науковці розглядають різноманітні грані її характеру, який доволі неоднозначно змальований Бардом. Загадковість Офелії спонукає досліджувати приховану сутність шекспірівської героїні, а саме аналізувати текст шляхом пильного читання, з'ясовуючи характер її стосунків з принцем Данським, роль Офелії у брудній грі Клавдія і Полонія проти Гамлета, причини трагічного фіналу та ін.

Вагомий внесок у дослідження цієї проблематики в різні часи зробили такі науковці як Е. Бредлі [Bradley 1904], Лі Едвардс [Edwards 1979, с. 31–36], К. Седдер [Seder 1994], С. Еванс [Evans 1998], Е. Фрейзер [Frazer 2012], Т. Е. Олівас [Olivas 2015], Е. Шовалтер [Showalter] та ін. В центрі уваги вчених перебувають такі аспекти, як ймовірні історичні прототипи, специфіка жіночої проблематики в офеліївських колізіях (проблема свободи волі, права жінки на кохання, ймовірність вагітності, залежність від родини і суспільства тощо).

Дослідниками висловлено низку припущень, щодо генези образу Шекспірівської героїні. Ймовірним історичним прототипом Офелії вважається Катаріна Гамнет, дівчина, чию історію Шекспір точно не міг не знати: у 1579 році вона потонула в річці Ейвон, на якій, як відомо, стоїть рідне місто Великого Барда. Однак, достеменно невідомо, чи Катаріна випадково втратила рівновагу, що призвело до трагедії, чи цілком свідомо наклала на себе руки через нещасливе кохання.

У 2011 році дослідниками було висловлено ще одну гіпотезу, яка запропонувала іншу кандидатуру на роль можливого прототипу Офелії. Це – Джейн Шекспір, яка потонула у дитячому віці, коли збирала квіти поблизу річки в 1569 році. Оскільки ця трагедія відбулася в 32 кілометрах від будинку батьків Вільяма Шекспіра в Стратфорд-на-Ейвоні, то існує певна ймовірність, що Джейн припадала Вільяму родичкою.

У річищі аналізу жіночої складової інтерпретації образу Офелії йдуть праці гендерного шекспірознавства. Зокрема, дослідження Е. Шовалтер та Е. Фрейзер розглядають сприйняття характеру і поведінки Офелії на різних історичних етапах розвитку суспільства. Так, в період другої половини XVII – початку XVIII століть у театральних виставах простежується рецепція Офелії як невинної молододі дівчини у білому одязі (контраст з одягом Гамлета), яка стараждає меланхолією. У XVIII – XIX століттях в Офелії вбачали романтичний ідеал чистої жіночої натури, яка прагне об'єднання з природою (картини Артура Хьюза, 1852; Джона Еверетта Мілле, 1852; вірш А. Рембо, 1870; скульптура Сари Бернар, 1880), та разом з тим, вже символізує сексуальність жінки (картини Генрі Трешем, 1794; Е. Делакруа, 1843; Мадлен Лемер, 1880; скульптура Томаса Вулнера, 1874).

У XIX столітті, митці, вдаючись до художніх інтерпретацій образу шекспірівської Офелії висвітлювали також тему божевілья (картина Едуара Россет-Грангера, 1853; розповіді А. Джеймсон «Героїні Шекспіра», 1832; М. К. Кларк «Офелия: роза Ельсинора: дівоцтво шекспірівських героїнь», 1851). Про це пише, приміром, Нортроп Фрай [Frye 1986] Як зазначає Е. Фрейзер, який вивчав архетипічність образу шекспірівської героїні : «У 1868 році в своїй оперній версії «Гамлета» Амбросі Томас розширив роль, надаючи персонажу весь акт, усе це – розширена божевільна сцена» [Frazer 2012, с. 25].

Протягом XX та XXI століть роль та поведінка Офелії у численних художніх репрезентаціях шекспірової трагедії докорінно змінилася, що далось взнаки й на науковій рецепції образу героїні. В контексті бунту жінок проти

патріархального суспільства, образ Офелії набуває нових коннотацій. Як наголошує відома феміністка Е. Шовалтер: «Офелія стала героїнею для безлічі жінок, які розглядали її безумство як бунт проти патріархальних порядків. Офелія для них була особистістю навколо якої вони згуртувалися. В існуючих соціальних умовах Офелія була прийнята як архетипічна героїня, що представляла собою пошук справжнього “Я” та долі» [Showalter].

До таких творів дослідниця відносить поетичні і прозові тексти Г. Гейма (вірш «Офелія», 1911), Т. Елліота («Безплідна земля», 1922), М. Пайфер («Відродження Офелії: врятування «Я» дівчат-підлітків», 1994). На нашу думку, цей перелік можна продовжити за рахунок таких творів, як обраний об'єктом аналізу в цій магістерській роботі роман Л. Кляйн («Офелія», 2000), а також художні тексти Л. Фідлер («Побачення з Гамлетом: історія Офелії», 2002), Д. Ффорда («Щось гниле», 2004) та написані на офеліанську тематику вірші українських авторів Лесі Українки, Оксани Забужко, Емми Андіївської, Олега Зуєвського, Ірини Шувалової. Ці твори детально вивчали українські вчені, а саме Л. Ушкалов [Ушкалов 2009], Н. Лебединцева [Лебединцева], Л. Чередник [Чередник 2016; Чередник], Б. Шалагінов [Шалагінов 2016, с. 11–13], Ю. Черняк [Черняк 2011; Черняк 2013] та ін.

Американська шекспірознавиця Т. Е. Оливас у своїй праці звертає увагу на те, що у творах В. Шекспіра «придворні дурні», яким дозволено говорити правду і завдяки їм читачі або глядачі розуміють істинний стан речей, тоді як самі персонажі в п'єсі цього не здатні зрозуміти. В своєму безумстві Офелія по суті виконує цю функцію «придворного дурня», чим формує у реципієнтів твору чи вистави уявлення про об'єктивну та суб'єктивну реальність, в якій існували жінки її епохи. Офелія виступає втіленням жіночої покірності й смирення, доброчесності та слухняної поведінки. «Вона не вмє жити у світі без об'єктивації її батька. У той же час без цієї об'єктивації, вона може вільно бути суб'єктом. Її безумство є результатом її недосвідченості, відсутності вміння діяти без керівництва та опіки» [Olivas 2015, с. 36].

Авторка дисертації «Акторський підхід до характеристики Офелії в

трагедії «Гамлет» В. Шекспіра» Кімберлі Седдер доводить, що тільки через своє божевілля Офелія може стати вільною та правдиво виразити свій внутрішній світ, оскільки в іншому випадку всі її сподівання, погляди та прагнення стримуються та пригнічуються соціумом [Olivas 2015, с. 36].

Протягом останніх років спостерігається тенденція розвитку наукових досліджень, які присвячені аналізу особливостей тих літературних проєкцій образу Офелії, які породжені в процесі творчого діалогу митців з Великим Бардом, зокрема, інтерпретації образу цієї літературної героїні у творах інших письменників та поетів, художників, музикантів, кіномитців. У цьому річищі йде й ця магістерська робота, увага якої фокусується на романі Лізи Кляйн та його кіноверсії.

Літературні проєкції образу шекспірівської Офелії становлять незаперечний інтерес для літературознавчих досліджень, адже кожна з них відкриває певні грані сприйняття оригінального образу і демонструє невичерпність креативного потенціалу «Гамлета» В. Шекспіра.

## 2.2 Образ Офелії у літературі наступних епох та його наукова рецепція

Вічний образ шекспірівської героїні надихає митців на творчі пошуки, філософські роздуми, художні інтерпретації. В літературі створено цілу галерею Офелій, кожна з яких розкриває певну грань шекспірівської героїні. Французький поет А. Рембо (1869–1873) написав у 1870 році вірш «Офелія» [Рембо], в якому описав момент трагічної і водночас символічної смерті шекспірівської героїні. Саме ця поетична замальовка надихне художників-прерафаелітів на створення живописних інтерпретацій трагічної сцени загибелі Офелії. Літературознавець Є. В. Головін [Головін] підкреслює, що Офелія у Рембо – світла і романтична, вона знайшла умиротворення, спокій, віддавшись воді:



«...Вже тисячу років, безумна, серед ночі  
 Вона, мов білий квіт, рікою проплива.  
 Вже тисячу років Офелія шепоче  
 Нічному леготу свої сумні слова...» [Рембо].

Цікаву художню версію образу Офелії пропонує і експресіоніст Георг Гейм, німецький поет, письменник, драматург, ключова фігура раннього експресіонізму. Написаний у 1911 його вірш «Офелія» відтворює весь жах ситуації, в якій перебуває юна шекспірівська героїня [Гейм]. Як слушно зазначає Е. Головін: «Тиха печаль чужда йому, вірш написаний... в формально-небрежній манері. Образи вдрізняються різкістю, силою, драматизмом» [Головін]:

«... Гніздо в її розкішному волоссі,  
 Де зовсім юні водяні щурі,  
 І руки, мов плоти, у персях досі  
 Пливуть під тінню пралісу вгорі...» [Гейм]

Гейм, як і інші експресіоністи, негативно сприймає технічний прогрес, який знищує природу та людство, тож екокритичний пафос тут відіграє важливу роль:

«... Все далі, далі! Де содом міст  
 На тихий берег навідає.  
 Де Потік крізь дамби струменями йде  
 І згодом гасне.  
 Де на повен зріст  
 Стоять будинки.  
 Жвавий передзвін.  
 І скрегіт авт. І гуркіт. І борня.  
 І мчить вечірній промінь навмання,  
 Сліпий, у темні закапелки стін.  
 Вивищується велетенський кран;  
 І жестом сухорлявої руки,

Що на коліна вергає хатки,  
 Стримить у ніч, цей молох і тиран.  
 Там, де вона незримо серед вод  
 Зі шлейфом білим щойно пропливла,  
 Велика тінь простертого крила  
 Кладе журбу на гомінкий народ.  
 Все далі, далі!...» [Гейм]

Як бачимо, чиста і непорочна Офелія, тіло якої пропливає у Гейма повз непривабливі локації цього індустріального жаху, протиставляється реальному, непривабливому для автора світу.

Відлуння поезії А. Рембо знаходимо у творі української поетеси Лесі Українки «Хотіла б я уплисти за водою ...» (1900), який входить до циклу «Ритми» і має підзаголовок, узятий із музичної термінології “*Adagio pensieroso*”, Офелія зображена в момент смерті. Першим аналіз цього твору запропонував відомий поет і перекладач Максим Рильський, який у своїй статті «Лірика Лесі Українки» наголошує, що іноді сум поетеси переростав у розпач, у бажання зректись життя, вийти з нього. Але мотиви смутку й розпачу не могли скорити ту, що на щиті своєму написала: «убий, не здамся». І в тому ж самому циклі «Ритми», звідки взято щойно наведену цитату, читаємо слова: «Що ж не дає мені промовить просто: «Так, доле, ти міцніша, я корюся». Чому на спогад сих покірних сліврука стискає невидиму зброю, а в серці крики бойові лунають?..» [Рильський].

Шекспірівські мотиви в ліриці Лесі Українки, зокрема, образ Лесиної Офелії аналізує також український вчений Б. Шалагінов. На його думку, безумство Офелії у Лесі України – це муки творчості. У її віршах Офелія постає як образ, який веде за собою у далеке, спокійне буття, де нема страждань та болі [Шалагінов 2016, с. 11–13].

Дослідниця Л. Чередник вважає, що варто звернути увагу на тональність віршу, його повільний, вдумливий темп, внаслідок чого Офелія постає символом втоми, надмірної напруги, навіть морального виснаження і

прагнення спокою: «Хотіла б я уплисти за водою, немов Офелія, уквітчана, безумна. За мною вслід плили б мої пісні, хвилюючись, як та вода лагідна, все далі, далі...» [Чередник].

У вірші виникає тема смерті, яка сприймається як звільнення і жаданий спочинок: «Схилилися б над сонною водою беріз плакучих нерухомі віти; у тихий захист вітер би не віяв: спускався б тільки з неба на лілеї і на квітки, що я, безумна рвала, спокій, спокій...» [Леся Українка 1975, с. 192–193]. Л. Чередник робить висновок, що і лірична героїня, і сама авторка намагаються здолати кризову ситуацію і все-таки прагнуть до життя. Яскравим підтвердженням цього є образ блакиті («спускаючись в блакитну, ясну воду»), який пізніше трансформується для поетеси у романтичний девіз «*ins Blau*», тобто, «у блакитну далечінь», і засвідчить про появу у її творчості неоромантичних мотивів [Чередник].

Шекспірівська версія образу Офелії, яку запропонувала Леся Українка дуже потужно вплинула на українські художні інтерпретації образу шекспірівської героїні, зокрема, на творчість сучасної поетеси Оксани Забужко. Сучасна поетеса також пов'язує безумство Офелії з творчістю («Монолог Офелії», «Офелія і «мишоловка», «Офелія – Гертруді»). Трансформацію образу Офелії у поезії Оксани Забужко детально досліджували В. Чухно [Чухно], Л. Чередник, Н. Лебединцева та ін.

Так, зокрема, Л. Чередник зазначає, що «...у художній світ поезії «Монолог Офелії», що увійшов до першої поетичної збірки авторки «Травневий іній» (1985), органічно вплітається мотив двосвіття. Звідси випливає і своєрідна композиція: репліки шекспірівської героїні переплітаються з роздумами молодой жінки-акторки. Перед читачем постає зовсім інша, ніж у Шекспіра, Офелія. Героїня української поетеси – пристрасна, емоційна, чутлива. Офелія О. Забужко – це сучасна жінка, актриса, яка виконує цю роль у п'єсі відомого англійського драматурга. Акторка переживає серйозний внутрішній конфлікт, але, почувавши себе Офелією і водночас будучи людиною сьогодення, вона розуміє

невідворотність сценічних подій, їхню запрограмованість і передбачуваність, а також усвідомлює необхідність виконання своєї ролі [Чередник 2016, с. 51–57].

Н. Лебединцева вважає, що образ Офелії важливий у контексті тлумачення письменницею вигнання як перебування на межі та можливість переосмислення власного екзистенційного досвіду. У творах О. Забужко відкривається нова перспектива бачення Офелії, крізь образ якої проступає сучасний культурний контекст, що оприявнює особисті екзистенційний вимір художнього світу письменниці [Лебединцева].

Певний науковий інтерес представляє і вірш Євгена. Гуцала «Ромашко – Офеліє з рідного отчого поля» (1981) [Гуцало 1981, с. 27], де звучать мотиви любові до батьківщини: «...дівочносте й цноту моєї святої землі!», захоплення красою природи, кохання, ніжності, легкого смутку. Т. Грачова робить обґрунтований висновок: «...В основі поезії Є. Гуцала "Ромашко – Офеліє з рідного поля" – інтертекстуальні алюзії. Всесвітньо відомий класичний образ Шекспіра набуває у вірші Є. Гуцала оригінального ідейно-емоційного трактування. Лексема квітки (ромашки) трансформована крізь призму авторського світорозуміння у складний, полісемічний, багатовимірний образ, що символізує, позитивний енергетичний імпульс, душевний комфорт і нарешті, кохання» [Грачова 2012, с. 16].

Таким чином, ми бачимо, що наукові дослідження художніх інтерпретацій образу Офелії, стрімко розвиваються, адже ця тема є надзвичайно цікавою, загадковою, дискусійною, як і практично всі шекспірівські образи. Як зазначає у своїй праці «Міф і божевілля Офелії» дослідниця Керол Соломон Кіфер: «Архетип, який Шекспір вловив так точно у своїй Офелії, ніколи не здається боротися за актуальність, тому охоче пристосовується до змін часу, місця та ідеології» [Kiefer 2001, с. 25].

## РОЗДІЛ 3

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ЛІЗИ КЛЯЙН «ОФЕЛІЯ»

#### 3.1 Ліза Кляйн в контексті сучасної культури

Однією з найбільш популярних авторок художньої літератури серед сучасної американської молоді є Ліза Кляйн. Попри те, що письменницький доробок авторки є доволі великим, а увага читацького загалу до неї лише зростає, в Україні ще немає жодної наукової праці, присвяченій її біографії і творчості. Саме цим і зумовлено потребу реконструювання життєвого шляху Лізи Кляйн як контексту її літературної діяльності, чому значною мірою сприяють численні інтерв'ю мисткині.

Ця письменниця народилася у Піорії, штату Іллінойс і була третьою дитиною із сімох дітей у родині. Батько Лізи писав статті для газет, а мати була біологом-дослідником. Як визнає сама пані Кляйн, вона з дитинства захоплювалася читанням, за яким і проводила увесь свій вільний час.

Перше есе Ліза Кляйн написала ще у 8 років і воно мало доволі специфічну назву «Мій поганий день». Реакція батьків на цей твір була теж неочікуваною: вони просто посміялися. У старшій школі Ліза знову звернулася до проб пера: написала сумну історію про собаку, яка застрягла у банці з майонезом, а в коледжі вона створила, за словами самої авторки, «погану історію» про подорож автобусом. Як можна побачити, перші спроби письменництва Лізи Кляйн були не надто вдалимими, а її твори дещо ексцентричними й не вписувалися у існуючі тоді літературні канони. Після цього пані Кляйн відмовилася від намагань писати на багато років.

Ліза Кляйн вступила на навчання до Університету Маркетту, де вивчала англійську мову та теологію. Як бачимо, вибір спеціальності був доволі специфічним, і оскільки жінка сама не знала, що їй робити далі із такою

освітою, то вирішила вступити на PhD до Університету Індіани, де й отримала докторський ступінь з літератури. Певний час пані Кляйн була асистенткою професора в Університеті Огайо. Саме тоді у процесі викладання вона зацікавилася епохою Відродження загалом, і творчістю Вільяма Шекспіра зокрема. Чимало часу майбутня письменниця присвятила дослідженню побуту й життя жінок у часи Ренесансу, вона публікувала статті про поезію, рукоділля жінок того часу, королеву Єлизавету. Також вона викладала творче письмо у цьому університеті. Однак, не все складалося гладко у кар'єрному шляху Лізи Кляйн і після того, як їй було відмовлено у посаді, якої вона прагнула, Ліза вирішила звільнитися з університету, присвятити час родині і повернутися до письменництва. Тепер, як вона гадала, вона має історії, які варто розповісти [Klein My life]. Зараз Ліза Кляйн живе з сім'єю в Огайо, де і пише свої книжки.

Першим зрілим твором Лізи Кляйн стала історія Єпископальної церкви Трійці в Колумбусі. Авторку захопив процес дослідження того, що досі ніхто не досліджував. Наступним її твором стала «Офелія», яка нас найбільше цікавить у контексті даного дослідження. Пані Кляйн визнає, що на написання цього тексту її надихнув її викладацький досвід [Klein My life], а також певна незгода із тим, як Великий Бард розкрив цього, здавалося б одного із основних жіночих персонажів Гамлета та мотиви вчинків цієї героїні [Lisa Klein on Ophelia]. Книга була написана і вийшла друком у 2006 році у видавництві Bloomsberry, лише через кілька тижнів після того, як Ліза знайшла собі літературного агента. Саме «Офелія», роман, написаний від імені коханої Гамлета, став першим літературним успіхом Лізи Кляйн, після якого вона зрозуміла, що зможе стати письменницею.

Як можна побачити вже з перших серйозних творів Ліза Кляйн, письменниця знайшла свою нішу: знайомити молоде покоління з історією та мистецтвом минулого так, щоб це було зрозумілим і актуальним для молоді сьогодення. Окрім «Офелії» до творчого доробку зараховуються такі твори як «Дві дівчини з Геттісбурга» (“Two Girls of Gettysburg”, 2008), «Донька Леді Макбет» (“Lady Macbeth's Daughter”, 2009), «Кет з утраченої колонії» (“Cate of

the Lost Colony”, 2010) та «Замаскована любов» (“Love Disguised”, 2013) [Order of Lisa Klein Books].

Кожна із книг має свою історію. Так у своєму інтерв’ю Барбарі Богаєв, яке було присвячено «Офелії», Ліза Кляйн зазначає, що спочатку бачила Офелію саме такою, якою б хотів, щоб її бачили глядачі Шекспір: наївною, слабкою, як психічно, так і емоційно, людиною, яка може збожеволіти і навіть покінчити життя самогубством. І пані Кляйн не розглядала Офелію як власного персонажа, аж поки не вирішила сама написати про неї. Головними питаннями, які цікавило авторку було: яким би був Гамлет, якби його історію розповіла Офелія? І якби Шекспір зробив із цього жіночого персонажа повноправну героїню твору, то як би це було? [Lisa Klein on Ophelia].

Сам процес створення «Офелії» Ліза описує так: «Я спробувала подумати про те, що було б правдоподібним для молодшої жінки її часу, і, звісно, оскільки всі персонажі Шекспіра, як правило, ростуть без матері, я зробила її позбавленою материнської турботи та спробувала уявити, яке дитинство вона мала б. Якби вона здобула освіту, як би вона здобула цю освіту? Я уявила, як вона гуляє зі своїм братом Лаертом, слухає його уроки та вчиться таким чином, і вона може робити, що хоче. Я подумала: «Вона навчиться плавати, тому що якщо вона не потоне, вона повинна знати, як плавати», і тому я зробила це (плавання) важливою частиною її дитинства, щоб вона вміла плавати» [Lisa Klein on Ophelia].

Цікаво, що у найпершій версії книги Гамлет і Офелія не мали бути одружені, однак редактори наполягли на цьому повороті сюжету, адже вирішили, що цільовою аудиторією роману буде молодь. Спочатку авторка думала, що це не піде на користь тексту, однак пізніше змінила свою думку, оскільки «це підвищувало ставки» для усіх залучених героїв [Lisa Klein on Ophelia].

І редактори та авторка тут не помилилися, адже книга мала приголомшливий успіх, а у 2018 році вийшла кіноадаптація роману за режисурою Клер Маккарті, яку ми детальніше проаналізуємо в одному з

наступних підрозділів даного дослідження.

Натхнення написати роман «Дві дівчини з Геттісбурга» виникло під час сімейної відпустки у Геттісбургу, коли Ліза задалася питанням: «Як матері, і доньки, і сестри переживали Громадянську війну?» (цит. за [Klein My life]). Також, як зізнається авторка в одному з інтерв'ю, «моєю улюбленою книгою всіх часів була “Віднесені вітром”, яку я читала півдюжини разів у підлітковому віці. Я впевнена, що це зіграло свою роль у моєму рішенні написати «Дві дівчини з Геттісбурга»» (цит. за [Interview: Lisa Klein]).

Ідея створити «Дочку леді Макбет», як і у випадку з «Офелією» зародилася з бажання авторки висвітлити шекспірівський сюжет з нової, феміністичної перспективи. Як казала сама Ліза Кляйн у одному зі своїх інтерв'ю про цей текст: «Я хотіла переосмислити шекспірівського “Макбет” з жіночої точки зору, але не думала, що зможу зробити леді Макбет повністю симпатичною, і в будь-якому випадку я хотіла молодшого персонажа. Тож я взяла приклад із самої леді Макбет, яка сказала Макбету, що вона знає, як це любити дитину, яка годується з її грудей. Нічого собі, значить, у леді Макбет була ніжна сторона? І ось я уявила її з дочкою, яку вона загубила, і звідти почалася історія» [Interview: Lisa Klein].

Історія «Кет з утраченої колонії» почалася у книжному магазині, де Ліза Кляйн побачила книгу по подорожі колонією Роанок і захотіла дізнатися більше про цю частину американської історії. Тоді письменниця почала своє дослідження цієї теми. Вона прочитала усе, що могла знайти про подорожі до Роаноку, у тому числі гіпотези вчених про те, що там могло трапитися. Також пані Кляйн дослідила біографії королеви Єлизавети та Волтера Релі, відвідала острів Роанок, Зовнішні мілини і Мантео, у штаті Північна Кароліна та історичний Джеймстаун, де вона мала змогу побачити вживу відновлені кораблі, фортеці та будівлі епохи Відродження. Окрім того, в процесі написання твору письменниця спиралася на власні знання про елізаветинські часи, які здобула за багато років викладання Шекспіра в університеті [Interview with Lisa Klein].



Остання із написаних на сьогодні книг Лізи Кляйн має назву «Замаскована любов». Прикметно, що це третій із п'яти художніх творів авторки, пов'язаних тематично із творчістю Шекспіра. Це й не дивно, оскільки як зазначає сама авторка, саме В. Шекспір найбільше вплинув на неї, як на письменницю [Interview: Lisa Klein]. Пані Кляйн на своєму сайті так описує цей текст: «Замаскована любов» – це компендіум комедій Шекспіра, які я так люблю. Я хотів побачити, чи зможу я написати щось легке та смішне для різноманітності» [Klein My life].

Як висновок, можна сказати, що Ліза Кляйн – непересічна особистість з доволі цікавим життєвим шляхом та досвідом, який допоміг їй стати тим, ким вона є сьогодні – письменницею, яка розкриває таємниці минулого молодому поколінню через зрозумілі для нього образи і концепції. Великий вплив на її творчість справили тексти Великого Барда, які вона викладала студентам в університеті, а також елізаветинська епоха, яку вона досліджувала і якою захоплювалася багато років. Саме тому її тексти настільки пронизані історичністю, а читаючи їх ми ніби поринаємо у той часопростір, який описується у творі.

Вплив Шекспіра виражається у інтертекстуальності, якою пронизані три із п'яти художніх текстів авторки. Саме про інтертекстуальність, яка зберігається і в екранізації роману, йтиметься у наступних підрозділах цього магістерського дослідження.

### 3.2 Л. Кляйн і В. Шекспір: специфіка творчого діалогу в романі «Офелія»

Культура і мистецтво метамодерної епохи народили чимало нових прочитань та інтерпретацій художніх текстів минулого, надаючи їм нових значень, актуальних у сьогоденні. Базуючись на вже існуючих творах

мистецтва сучасні письменники, поети та інші представники культурної еліти створюють щось нове, що відповідає викликам та тенденціям їхнього часу. Проте, такі нові твори залишаються у перманентному зв'язку із першоджерелом, створеним багато років, а нерідко й багато віків тому. Цей перманентний зв'язок одного тексту із іншим у літературних студіях, названий інтертекстуальністю, стає і стимулом для знайомства з твором, і запорукою його успіху у освіченого читацького загалу, здатного насолоджуватися грою з текстом.

Розглянемо, як саме Ліза Кляйн репрезентує історію однієї із головних героїнь шекспірівської трагедії і які саме форми інтертекстуальності тут присутні. Насамперед, розглянемо сюжет роману. Оповідь починається з дитинства Офелії, часу, коли їй було всього лише 9 років, а Полоній ще не був придворним. Вона жила з батьком і братом Лаертом у селищі Ельсинорі у «гарному домі, з вітражами у дерев'яних віконних рамах» [Klein Ophelia]. Матір Офелії померла під час пологів, тому дівчинка нерідко відчувала за це вину, а ще їй гостро не вистачало материнської турботи та жіночого виховання.

Полоній робив усе, щоб потрапити на службу до короля і врешті йому це вдалося завдяки певній інформації про Фортінбраса, ворога Данії. Після цього родина і переїхала до замку, у якому на своєму першому в житті бенкеті маленька Офелія познайомила з усією королівською родиною, в тому числі із принцом Гамлетом. Проте заговорити із принцом дівчинка насмілилася лише через рік. Однак, симпатія між героями виникла доволі швидко. Прикметно, що саме після однієї з розмов між героями Офелію обирають однією з фрейлін королеви. Після цього стосунки розвиваються більш стрімко. Вони перевдягалися у простолюдинів і таємно зустрічалися за межами замку. Коли принц поїхав на навчання за кордон, закохані писали один-одному дуже теплі листи, але вимушені були приховувати свою любов. Найбільшою проблемою у їх стосунках на той час було те, що Гамлет – принц, а отже батько захоче одружити його з якоюсь іноземною принцесою, а не простою фрейліною.

Але раптово король Гамлет помирає. Офелія бачить зміни у коханому, спробує відвернути його думки від помсти до любові, навіть віддає йому найцінніше, що було у жінки в той час – свою цноту. Знаючи, що Клавдій не зможе заборонити Гамлету одружитися, принц влаштовує таємне весілля з Офелією. Проте, від помсти не відмовляється. У якусь мить Офелія усвідомлює, що її стосунки з Гамлетом є для неї смертельно небезпечними, а сам принц, одержимий помстою, ніби й забув про клятви кохання, дані перед Богом. Крім того, Гамлет, зациклений на помсті за батька, випадково убиває батька Офелії, а дівчина дізнається, що вагітна. Тому вона вирішує імітувати спочатку божевілля, а потім власну смерть. Для цього вона використовує спеціальні трави. Після своєї «смерті» Офелія обрізає волосся, вбирається у чоловічий одяг і вирушає до монастиря у Франції. Там вона народжує дитину, хлопчика, якого називає на честь батька, і стає цілителькою для монахинь та місцевого люду. Наприкінці роману, до неї приїздить Гораціо, і все завершується поцілунком між героями, натякаючи на щасливий фінал для Офелії.

Як бачимо, сюжет роману має мало подібностей з першоджерелом. Тут маємо очевидний інтертекстуальний зв'язок з чотирма мотивами трагедії:

- любовна історія Гамлета і Офелії;
- зрада Гертруди королю Гамлету і заміжжя та стосунки з Клавдієм;
- сімейні відносини в родині Полонія;
- дружба Гамлета і Гораціо.

Таке збереження мотивів можна вважати запозиченням, але оскільки Ліза Кляйн вдається до дописування і видозміни першого з них, то її твір можна назвати римейком мотиву кохання Гамлета і Офелії. Дівчина познайомилася із принцем ще в дитинстві, і ще тоді відчула до нього симпатію. Гамлет же закохався у дівчину не так через її вроду, як через її гострий розум. У Шекспіра Офелія жодним чином не проявляє гостроти розуму: вона покійна волі батька, сумна, зажурена, страждаюча. У Лізи Кляйн – весела, дотепна, освічена і винахідлива. Письменниця по суті грає з прототипом, наповнюючи

запозичений літературний конструкт (матрицю образу героїні: статус, стосунки, вчинки) новим змістом і змінюючи фінал.

Таємні стосунки Офелії і Гамлета розвивалися доволі стрімко і були значно серйознішими, ніж у шекспірівському «Гамлеті». Так, у романі є любовна сцена між героями, а ще вони таємно одружуються. Проте, під час розмови принца із Офелією, Гамлет поводить дивно, навіть грубо, зі своєю коханою, тож вона починає сумніватися у щирості його ставлення до неї: «Принц заперечував наш шлюб чи лише грав у нашу гру? Що мені зараз варто сказати? Мовчання стало надто важким. Здавалося, що кам'яні стіни тиснуть на нас. Занавіски, що приховували мого батька і Клавдія, ледь помітно рухалися. Потім, у віддалі, пролунав сумний крик горлиці, який звучав як заклик моєї власної душі» [Klein Ophelia]. Саме з цієї розмови почався кінець любовної історії Гамлета та Офелії. Як бачимо, Ліза Кляйн зберігає каркас мотиву: як і в трагедії Шекспіра, Гамлет поводить з дівчиною грубо і ображає її. Це запозичення мотиву письменниця вставляє у принципово інший контекст: її Офелія – законна дружина принца, який клявся їй у коханні та вірності. Тож логічно, що подальша поведінка героїні, яка повністю відповідає її характеру, є більш рішучою, ніж у шекспірівської Офелії. Згадка про Клавдія, Полонія як шпмгунів є очевидною ремінісценцією до тексту трагедії.

У Лізи Кляйн, як і у Шекспіра, немає прямих вказівок на інтимну близькість Гертруди і Клавдія до смерті короля. У своїй розповіді Офелія навпаки згадує, що Гертруда любила свого чоловіка, короля Гамлета: «Гертруда з любов'ю ставилася до чоловіка. Вона гладила його посивіле волосся і дражнила його тим, що воно в нього вже не таке чорне, як у його сина. Король, у свою чергу, лагідно розмовляв з Гертрудою, називав її своєю горлицею і дивився на неї так, що я відчувала заздрість». [Klein Ophelia]. Тут Офелія неначе конкретизує і водночас доповнює слова шекспірівського Гамлета:

Мою він матір так кохав, що й легіт

Лиця її торкнулися не смів.

Чи згадувать?.. До нього так горнулась,  
 Немов жага у ній росла від того,  
 Чим гамувалась... А минув лиш місяць...  
 Зрадливість — ось твоє наймення, жінко! [Шекспір]

Що стосується п'єси Шекспіра, то про кровозмісне ложе Гамлет скаже вже після весілля матері. Так, після сцени «Мишоловки» в кімнаті королеви відбувається така розмова між матір'ю і сином:

***Гамлет***

Такий ваш вчинок,  
 Що він рум'янець скромності поганить,  
 Лукавством цноту зве; зриває рожу  
 З ясного чола чистого кохання  
 Й кладе тавро. Він обертає шлюбні  
 Обітниці на клятви картяра;  
 З обіцянок у вірності довічній  
 Виймає душу він і залишає  
 Пусті слова. Стидом палає небо.  
 Лице землі, засмучене тим вчинком,  
 Так спохмурніло, мов напередодні  
 Страшного суду.

***Королева***

Лихо, що за вчинок?  
 Слова твої — неначе грім жахний. [Шекспір]

Проте, у романі Лізи Кляйн чітко простежується, що Гертруда не була повністю щасливою з королем. В одній із розмов з Офелією проскакує натяк на те, що насправді королева відчуває не зовсім те, що повинна була б відчувати вірна і щаслива дружина короля: «Кохання неможливо так легко задовольнити, – з гіркотою відповіла вона» [Klein Ophelia]. Окрім того, сам характер французьких творів, які юна Офелія читає своїй пані, є вельми промовистим: це ремінісценція до вищенаведених рядків із трагедії.

Шекспірівський Гамлет відверто звинувачує матір у зраді:

***Гамлет***

Погляньте-бо на цей портрет і цей...

Хіба міняють чисту полонину

На пашу у болоті? Де в вас очі?

Не звіть любов'ю це, бо в вашім віці

Шал крові вгамувавсь, примовк, ущух,

Скорився розсуду. А що за розсуд

Зміняв би те на це? Ви живете,

Тож маєте й чуття, але вони

В паралічу. Безумство так не схибить,

Не полонить чуттів настільки, щоб

Не збереглась здорова частка глузду,

Що вбачить тут різницю. Що за біс

Вас, наче в піжмурки, так заморочив?

Адже ні зір, ні дотик ваш, ні слух,

Ні нюх — ні жоден орган почуття,

Коли б він навіть хворий був, не міг би

В таку оману вас ввести,

О сором, де рум'янець твій? О пекло,

Якщо бунтуєш кості літній ланці,

То молодість палка хай чистоту,

Мов віск, розтопить на своїм огні.

Не сором, що потужний пал змагає.

Коли горить і лід, коли вже й розум

Свашкує хтивості. [Шекспір]

Прикметно, що шекспірівська героїня розкаюється у своїх гріхах у такому діалозі із сином:

***Королева***

О годі, сину!

Звернув мені ти очі в глиб душі:  
 У ній тепер я чорні плями бачу,  
 Яких нічим не вивести.

***Гамлет***

Як можна  
 В смердючій, заяложеній постелі,  
 В розпусті парячись, на купі гною  
 Милуючись, кохаючись...

***Королева***

О годі!..  
 Мені ножом слова ці крають уші.  
 Замовкни, Гамлете!

***Гамлет***

Убивця, гад!  
 Цей раб не варт пилуки, де ступав  
 Колишній ваш владар. На троні — блазень.  
 Це злодій кишеньковий, що поцупив  
 Державу й владу, а саму корону  
 В кишеню заховав! [Шекспір]

У тексті Лізи Кляйн Гертруда теж розкаюється, але не у розмові з принцем, а в момент прощання з Офелією: «На жаль, я не бачила його злочинів. Але більше я не стану сприяти його злодійствам. Я не хочу бути винною у твоїй гибелі, Офеліє» [Klein Ophelia].

Крім того, письменниця вводить велику кількість абсолютно нових мотивів і сюжетних ліній. Так, у романі досить важливим персонажем є Крістіана, однолітка Офелії, з якою дівчина на початку намагалася подружитися, але яка не поставилася до неї приязно і в дорослому віці дівчата були конкурентками, а іноді й ворогами, а не подругами. Завдяки введенню цього персонажа (Крістіани) стало можливим створення любовного трикутника між нею, Розенкранцом та Гільденстерном. Цей трикутник

допоміг авторці краще описати специфіку епохи, в якій відбуваються дії, зокрема й різницю в становищі чоловіків та жінок в той час, адже через сексуальні зв'язки з одним з молодиків, Крістіана втратила честь, у той час як ця подія ніяк не вплинула на честь чоловіка, який обезчестив її.

Образ Едмунда, малого грубіяна, який з часом перетворився на п'яницю і гвалтівника, було створено, аби більше зблизити Гамлета і Офелію: у романі Гамлет фактично рятує Офелію від звалтування Едмундом біля річки. Тож, як бачимо, у романі Лізи Кляйн домінує стихія римейку, де елементи пріквелу доповнюються інтерпретацією наявних у трагедії Шекспіра мотивів і конкретизацією образу Офелії.

Проте найбільше нових героїв та сюжетних ліній Ліза Кляйн пропонує у третій частині книги, де йдеться про життя Офелії у монастирі, серед монахинь, кожна з яких має власну історію: Матір Ерментруда, головна монахиня з непохитною вірою, добрим розумінням людей і справедливим ставленням до кожного; сестра Анджеліна, яка відправила доньку в монастир, щоб врятувати від деспотичного батька, а коли дізналася про смерть доньки, то й сама стала монахинею; сестра Ізабель, дочка герцога і служниці, яку батько віддав монахиням на виховання, коли вона була немовлям, служниця Тереза, яка нібито бачить видіння від Господа, і мордує своє тіло, бо вірить, що так стане ближчою до Бога.

Але найцікавішу сюжетну лінію серед історій монахинь ми дізнаємося майже наприкінці – це історія сестри Маргерити, яка погано ставилася до Офелії аж до народження дитини. Як виявилось, вона була донькою принца Швеції, її ім'я, дане при народженні – Маргрета. Її дядько, король, шукав їй нареченого, який би допоміг зміцнити державу. І одного дня вона зустріла принца, до якого справді відчула прихильність. Але він хотів з нею ближчих стосунків, ніж дозволяли норми моралі того часу: «Він сказав, що не одружиться на мені, якщо я ціную свою цноту більше, ніж його владу» [Klein Ophelia]. Маргерита йому відмовила, але це не врятувало її репутацію, адже принц назвав її шльондрою при королі і відмовився від шлюбу. Так



Марегериту відправили у монастир. Найцікавіше, що цим принцем виявився Фортінбрас. Таким чином образу головного ворога Данії, який у трагедії Шекспіра є героєм другорядним і психологічно майже не конкретизованим, Кляйн надає додаткових негативних рис, відсутніх у першоджерелі.

Фінал гамлетівсько-офеліївської любовної історії в романі вибудовується на перетлумаченій і видозміненій алюзії до іншого Шекспірового твору «Ромео і Джульєтта». Ліза Кляйн запозичує мотив чарівного трунку (снодійного мотиву), який має зберегти життя героїні та її дитини. Мотивація тут відмінна від шекспірівської – це єдиний спосіб зберегти життя. Офелія була достатньо розумною дівчиною, щоб зрозуміти, що її стосунки із Гамлетом були занадто ризикованими, вона занадто багато знала, щоб залишатися живою в Ельсинорі. Коли її батько Полоній знайшов отруту, якою було вбито короля Гамлета, то наступного дня несподівано помер. Принца Гамлета Клавдій відіслав до Англії і Офелія здогадувалася, що так король міг влаштувати вбивство принца. Окрім того вона відчувала страх перед Едмундом, який однієї ночі намагався її вбити, очевидно за наказом короля. Тоді Офелії просто пощастило, що її не було у ліжку. Розуміючи, що їй загрожує реальна смертельна небезпека, Офелія просто не мала іншого вибору, як імітувати власну смерть.

Функція цього мотиву у двох творах кардинально відрізняється: у трагедії Шекспіра трунок призводить до непорозуміння, адже Ромео не здогадується про удавану смерть Джульєтти і випиває справжню отруту. У романі Лізи Кляйн трунок – запорука щасливого фіналу, адже і Офелія, і її дитина залишаються живими і можуть вільно продовжувати своє «нове» життя за межами Ельсинору.

Підсумовуючи зазначимо, що роман Лізи Кляйн є римейком трагедії Шекспіра «Гамлет», до якої додано елемент поетики (мотив зілля) з «Ромео і Джульєтти». Крім того, тут маємо потужний струмінь пріквела, коли героїня розповідає про своє дитинство.

Українська дослідниця Торкут Н. М. визначає римейк як особливий

елемент культури, що має власні характерні риси та розрахований переважно на підготовленого, ерудованого, ознайомленого з твором-оригіналом реципієнта. Вона також наголошує, що римейки зустрічаються не тільки в літературі, а й в інших сферах сучасного мистецтва: в кіно, театрі, живописі, музиці [Торкут, Борискіна 2009, с. 33].

Науковці виокремлюють два види читацького сприйняття римейку: перший рівень – коли читач сприймає римейк як оригінальний твір, а другий – коли проводить паралелі з твором-першооджерелом, отримуючи задоволення від тих нових ідей, які письменники-постмодерністи вкладають у загальновідомі мотиви чи образи.

Таким чином, римейк Лізи Кляйн, з одного боку, реалізуються за рахунок класичних сюжетів і мотивів Вільяма Шекспіра, а з іншого – він є цілком самостійним художнім явищем.

Н. М. Торкут пропонує розподілити римейки на дві великі групи: гомогенні римейки, тобто такі, що не виходять за межі одного тексту (римейк-мотив, римейк-сіквел, римейк-стеб), та гетерогенні римейки, які є виявом поліфонічної інтертекстуальності (римейк-контамінація) або ж виводять художній текст у площину інших видів мистецтва (римейк-репродукція) [Торкут, Борискіна 2009, с. 33]. У випадку з романом «Офелія» Лізи Кляйн маємо гетерогенний римейк, які є виявом поліфонічної інтертекстуальності (римейк-контамінація).

### 3.3 Шекспірівський інтертекст у фільмі «Офелія» Клер Маккарті та романі «Офелія» Лізи Кляйн в світлі компаративного аналізу

Інтертекстуальна за своєю природою назва роману Лізи Кляйн була збережена і творцями фільму, що безперечно слугувало запорукою інтересу глядацького загалу, адже навіть ті, хто нічого не знав твору сучасної

американської письменниці, точно чули ім'я шекспірівської героїні. Оскільки фільм, на відміну від десятків фільмів із назвою «Гамлет» (згадаймо широковідомі кіноверсії Лоуренса Олів'є, Григорія Козинцева, Майкла Альмерейди, Кеннета Брани), містить пряму алюзію твору Шекспіра, це інтригує читача і сприяє комерційному успіху картини.

Роман «Офелія» Лізи Кляйн вийшов друком у 2006 році, проте знадобилося більше 10 років, щоб на екранах з'явилася його екранізація, режисером якої стала Клер Маккарті. Це австралійська режисерка, сценаристка, продюсерка і художниця, яка також режисувала такі фільми як «Сонячне світло» (“Sunshine”, 2006), «Шкіра» (“Skin”, 2007), «Сестри» (“Sisters”, 2008), «Перетин життя» (“Cross Life”, 2009), «Місто очікування» (“The Waiting City”, 2009), «Маленькі ручки» (“Little Hands”, 2011), «Доміна» (“Domina”, 2021) та «Кольорова кімната» (“The Colour Room”, 2021) [Lisa Klein (writer)]. Таким чином, «Офелія», яка вийшла у 2018 році, була вже далеко не першою режисерською роботою режисерки.

Та все ж ми бачимо суттєву часову різницю між виходом книги та фільму. Сама авторка книги пояснює цю затримку тим, що процес створення фільму доволі складний, оскільки продюсери відшукували місця для зйомок, формували знімальну групу та організовували створення декорацій. Крім того, потрібно було узгодити графіки всіх учасників. Цей складний процес вимагав терпіння та вміння дипломатично вирішувати питання. Іноді все руйнувалося, наприклад, коли режисер, який виявив зацікавленість, відмовлявся від участі, і тоді продюсерам доводилося починати все спочатку [Orphelia's Book].

У інтерв'ю Сюзанні Голдсміт Ліза Кляйн розкриває такі деталі створення екранізації: «Протягом усіх цих років потрібен був наполегливий продюсер Деніел Бобкер. З тих казок, які він мені розповідав, це було як пасти котів. Нарешті, у 2017 році він зібрав жінку-режисера Клер Маккарті, Дейзі Рідлі і Наомі Уоттс, які стали магнітами, що притягнули всі інші частини проекту на свою сторону, і проект нарешті отримав зелене світло. Фільмували у студії та на локаціях поблизу Праги» [Goldsmith].

Розповідаючи детальніше про фільм Ліза Кляйн зауважує, що спочатку було важко відправити Офелію у вільне плавання, але згодом вона зрозуміла, що Офелія більше не її «дитя», а фільм – не книга [Goldsmith]. Таким чином, сценарій екранізації суттєво відрізняється від сюжету фільму, адже він був написаний сценаристами, а пані Кляйн не брала прямої участі у його створенні. Втім, шекспірівська інтертекстуальність роману Лізи Кляйн не тільки збережена, але в деяких моментах навіть збільшена, що скоріше за все зумовлено прагненням творців фільму доставити глядачам задоволення від впізнавання шекспірівських «моментів» і гри асоціаціями. Тому надалі фільм «Офелія» Клер Маккарті ми в цій роботі будемо називати не екранізацією, а кіноадаптацією. При цьому Ліза Кляйн була присутня на зйомках фільму і була вражена тим, наскільки усі залучені до створення цього фільму люди старалися викластися по максимуму на зйомках [Goldsmith].

У інтерв'ю Кейтрін Паудерс Ліза Кляйн визнає, що між книгою і фільмом є чимало відмінностей: «Фільм зберігає романтичні стосунки між Гамлетом і Офелією допоки це можливо (щоб задовольнити кіноглядачів), тоді як у книзі наголошується на їхньому конфлікті та рішенні Офелії йти своїм шляхом. Остання чверть роману, яка відбувається у монастирі, у фільмі зводиться до кількох секунд. Моя героїня Мегтільда, травниця, стала центром нового сюжету, створеного для розширення ролі актриси Наомі Уоттс (вона грає королеву Гертруду і її сестру, Мегтільду). Є інші відмінності, але це все ще історія Офелії, розказана від її імені. І вона візуально захоплююча, тому читачі, яким подобається оживлювати історію у власній уяві, не будуть розчаровані» [Orphelia's Book].

Як бачимо, сама авторка відзначає чимало відмінностей між книгою та її кіноадаптацією. Проте після прочитання книги та перегляду фільму ми можемо виокремити набагато більше змін, до яких вдалися автори фільму під час адаптації книги. Ці зміни ми пропонуємо поділити на дві групи:

1. Зміни на сюжетно-композиційному рівні, під якими ми маємо на увазі додавання чи вилучення певних подій з оригінального твору, зміни

хронологічного порядку елементів сюжету тощо.

2. Зміни на характерологічному рівні, до яких слід зараховувати все, що стосується змін у персонажах твору (як їхніх характерів, так і зовнішності, оскільки ці обидва аспекти впливають на сприйняття тих чи інших героїв фільму його глядачами).

Сюжетно-композиційні зміни ми можемо спостерігати вже з самого початку фільму та книги. Книга Лізи Кляйн починається з листа Горацио Офелії, в якому повідомляється про трагедію в Ельсинорі. Цей лист слугує своєрідним обрамленням для спогадів Офелії, висвітлених у тексті, і він навіть не згадується у фільмі, хоча таке обрамлення часто використовується у кінематографі і було б доречним у кіноадаптації даного роману.

Оповідь в романі починається з часів, коли Офелії було всього 9 років, вона ще не жила у замку Ельсинор, а жила з батьком та братом у селищі біля замку. Цей пріквел до трагедії Шекспіра, наявний в романі, творці фільму опускають. Матір Офелії померла, народжуючи її, через що дівчинка нерідко відчувала докори сумління. На відміну від фільму, у книзі Офелія навчалася не від брата, а у вчителя разом із ним, часто маючи набагато більші академічні успіхи, втім, батько майже ніколи її за них не хвалив. Життю Офелії до переїзду до замку присвячений цілий розділ у книзі, в той час як в кіноадаптації цей період її життя просто не висвітлюється.

Інтертекстуальним пріквелом виступає і в романі, і у фільмі знайомство Офелії з Гамлетом. Втім, воно деталізовано по-різному. У Лізи Кляйн це відбулося вже після переїзду Полонія з родиною до замку. Офелії тоді було ще 9 років, а принцові десь 14, і він весело танцював на бенкеті, коли Офелія долучилася до нього. Саме так вперше на дівчину звернула увагу королева Гертруда і вперше їй усміхнулася. Але між знайомством Офелії з королівською родиною та її призначенням фрейліною королеви минуло чимало часу. У 10 років Офелія вперше заговорила із Гамлетом у день його народження. Далі час Офелія та Гамлет встигли краще познайомитися і навіть трохи зблизитися. Значну роль у цьому відіграв персонаж на ім'я Едмунд, який

спочатку просто конфліктував із Офелією, а пізніше навіть намагався її згвалтувати, коли вона, ще 10-річною дівчинкою, купалася у річці. Момент спроби згвалтування у фільмі відбувся значно пізніше, що цілком логічно, адже спроба згвалтування дітей не могла вийти на великому екрані. І як, і в книзі, від цього її врятував Гамлет.

Що стосується купання у річці, то, згідно із книгою, саме це стало причиною, чому Офелію відправили вчитися гарних манер, щоб стати фрейліною королеви. У кіноадаптації ж Офелія проявила свій розум, влучно прокоментувавши біблійну історію про яблуко та змію у присутності королівської родини перед самим від'їздом принца на навчання. Момент купання у фільмі присутній, але значно пізніше, коли і Гамлет і Офелія вже стали дорослішими. На нашу думку, це теж пов'язане із нормами сучасного телебачення, бо неповнолітня дівчинка в одній лише мокрій сорочці не могла з'явитися у пристойному фільмі, який мав вийти на широкому екрані.

Загалом, стосунки Офелії та принца у фільмі починаються вже тоді, коли вони обидвоє подорослішали і висвітлені ці стосунки значно динамічніше, ніж у книзі. Це має сенс, адже книга не має обмеження у часових рамках, а фільм має певний хронометраж. В цьому плані ремінісцентний зв'язок з Шекспіром виявляється відчутнішим саме у кінострічці за рахунок скорочення сюжетної лінії дитинство героїні.

Важливу роль у формуванні Офелії як особистості відіграла її наставниця Елнора, образ якої повністю відсутній у сюжеті фільму, а її функції в основному передані іншому персонажеві – королеві Гертруді, що дається взнаки на характерологічному рівні кіноверсії. Шекспірівська Гертруда, як відомо, мала теплі почуття до Офелії, хотіла бачити її своєю невісткою ( вона говорить про це, коли йдеться про смерть дівчини). У фільмі ж Гамлет і Офелія розуміють неможливість цього шлюбу й говорять про це: тут бачимо очевидну алюзію до настанов Лаерта Офелії:

Та стережись: в становищі високім  
Його бажання – не його бажання;

Свого походження невільник він.  
 Як простий смертний, сам не відітне  
 Він ласий шмат, бо в виборі його –  
 Добро і сила цілої держави;  
 Тому-то воля вибору для нього  
 Вся в межах згоди та воління тіла,  
 Якому він – майбутня голова.  
 Коли тобі освідчиться в коханні –  
 Розважна будь і вір йому не більше,  
 Ніж годен ствердити він слово ділом,  
 Щоб Данії не йти наперекір. [Шекспір]

Водночас, слід зазначити, що ремінісценція до наступного текстового пасажу Шекспіра, якої у романі Лізи Кляйн немає, втілюється через епізоди, коли Полоній переймається побоюваннями щодо небезпеки особисто для себе у випадку, якщо Клавдій дізнається про стосунки його дочки з принцом. Тут очевидна опозиційна функція інтертекстуальності.

Щодо принца,  
 То знай, що він ще молодий і вільний  
 Гасать на довшім аркані, ніж можна  
 Тобі, Офеліє. Не вір нізащо  
 Його клятьбам. Бо ж клятви – гендлярі,  
 В них масть не та, що в їхнього убору.  
 Це посередники в ділах гріховних,  
 Це звідники святі та божі видом,  
 Щоб звабити певніше. Ось чому  
 Тобі віднині бороню рішуче  
 Хвилинні навіть стрічі й балачки  
 Із принцом Гамлетом, тобі негожі.  
 Шануй же мій наказ. Ходи здорова. [Шекспір]

Цікавою і досить суттєвою відмінністю між книгою і фільмом є зображення стосунків Гертруди із Гамлетом-старшим та його братом Клавдієм. У фільмі король Гамлет часто нехтує королевою, ставлячи інтереси держави на перше місце. В трагедії Шекспіра подібних акцентів не маємо, у романі Лізи Кляйн вони практично не артикульовані, а в фільмі навпаки дуже рельєфні. В одному з епізодів фільму відьма говорить: «Що треба королеві? Їй треба повернути молодість, відпочити від бажань, спати вночі без сновидінь і чоловіка, який любив би її, а не війну».

Окрім того, у фільмі є епізод відсутній у книзі: принц Гамлет, дивлячись на гобелен з богинею Діаною, змальованою з його матері, каже, що Діана виглядає старою, що дуже ображає королеву і фактично штовхає її у обійми Клавдія. Офелія, разом із глядачем, бачить поцілунок Гертруди та Клавдія і їх роман стає очевидним.

У книзі ж немає прямих доказів, що між Гертрудою та Клавдієм був роман, а наприкінці, коли Гертруда приходить до відьми побачитися з Офелією, читачеві взагалі видається, що цей шлюб відбувся з примусу. В той час як стосунки Гамлета-старшого і Гертруди описуються як доволі теплі. Офелія, будучи фрейліною, часто прислуговує на обіді у королівській парі і бачить, як ніжно вони спілкуються. Нам видається такі зміни у фільмі не дуже виправданими, адже вони значною мірою спотворюють образи персонажів.

У кіноадаптації є цікаве припущення, що Клавдій – бастард, що могло б пояснити відсутність любові між братами і ставлення Клавдія до власного племінника. Тому такий відступ від книги видається доволі цікавим і виправданим сценарним рішенням.

Конфлікт принца Гамлета і Клавдія ще до вбивства короля у фільмі представлений значно яскравіше, ніж у книзі, адже у книзі цей конфлікт реперезентується лише через думки та слова наратора (Офелії), а у кіноадаптації присутня сцена бійки на мечях між небожем та дядьком, яка відбулася, оскільки Клавдій, сам того не розуміючи, образив честь Офелії. Більш динамічним, конфліктним й видовищним виглядає і повернення



Гамлета з навчання у день весілля його матері й дядька. Цей сюжетний момент прямо відсилає до першої дії Шекспірівської трагедії. У книзі Лізи Кляйн Гамлет повернувся в Данію вже після того, як відсвяткували весілля, у фільмі ж він повертається саме в день весілля і одразу вступає у конфронтацію з новим королем. Така зміна є виправданою, адже надає сюжету більшої динамічності, необхідної, щоб привернути й зберегти увагу глядача.

Стосунки між Клавдієм та Офелією у тексті роману, як і у Шекспіра, також є більш нейтральними, в той час як у фільмі він декілька разів відкрито проявляє до неї жорстоке ставлення в присутності багатьох свідків. Такою є сцена, коли Клавдій бачить обручку на шиї Офелії і примусом змушує її вести розмову в Гамлетом, поки сам підслуховує. Ця сцена, безперечно, близька до шекспірівської: тут маємо запозичення цілого мотиву, втім текст діалогу Офелії й Гамлета суттєво змінений. У трагедії достеменно невідомо, чи знає Гамлет, що за їхньою розмовою підглядають, чи тільки здогадується. У фільмі ж Офелія говорить йому про це пошепки і вони по суті «розігрують сцену» для спостерігачів.

Конфлікт загострюється тим фактом, що Клавдій знаходить священника, який таємно обвінчав принца із фрейліною. Такі зміни в сюжеті збільшують напругу, і дозволяють читачеві глибше відчувати ту реальну загрозу, яка нависла над життям Офелії, і краще усвідомити мотиви, чому вона мала тікати з Ельсинору.

Іншою небезпекою, яка нависла над Офелією в Ельсинорі, згідно із фільмом, стало насильне одруження з іншим чоловіком, з чоловіком, який кілька разів намагався її зґвалтувати. У фільмі не називається імені цього чоловіка, але уважний читач зрозуміє, чий праобраз лежить у його основі. У книзі Лізи Кляйн, як і у творі Шекспіра, сюжетної лінії з таким одруженням немає, але у фільмі вона слугує для створення більшої напруги і драматичності.

У романі Лізи Кляйн велику роль відіграє образ Януса, дволикого бога, з яким ототожнює себе принц Гамлет задовго до смерті свого батька. Коли

дівчина і принц зустрілися у саду після суперечки про красу, що відбулася між Гамлетом, Гораціо та Офелією біля гобелену з богинею Діаною, Гамлет сказав такі слова: «Не думай, що сьогодні я виказував у спорі свої істинні переконання. Для оточуючих я ношу маску, яка прикриває мене справжнім, яким ти мене зараз бачиш» [Klein Ophelia]. Він переконував Офелію, що лише з нею може бути щирим. І його першим подарунком коханій стала мініатюра з Янусом, у якого одне обличчя було в комічній масці, а інше – у трагічній. Саме у масці Януса принц був на маскарадї, влаштованому у замку, що у фільмі, як і момент із подарунком, відсутнє. На нашу думку, вилучення образу Януса є значним упущенням з боку сценаристів, адже без нього повне розкриття образу принца Гамлета є неможливим.

Важливо згадати й момент, про який говорила сама Ліза Кляйн у інтерв'ю: відьму Мегтільду, якої у шекспірівському протосюжеті роману взагалі не було, сценаристи зробили сестрою-близнючкою королеви Гертруди, з якою в дитинстві у них були дуже теплі стосунки. Такого сюжетного повороту не було в тексті оригіналу. Задля кращого розкриття цього образу нам розказується історія героїні, чому саме її стали називати відьмою. І у фільмі саме ця історія підкинула Офелії ідею про використання отрути для імітації власної смерті в подальшому. Розширення ролі Мегтільди також створює нові гілки сюжету, відсутні в оригіналі, зокрема, любовну лінію між відьмою та Клавдієм. Якщо у романі Клавдій викрав отруту у Мегтільди, щоб вбити свого брата, то у фільмі вона віддала цю отруту йому добровільно, адже кохала його. Гертруда не знала усієї цієї історії нещасливого кохання сестри, а коли дізналася, то саме вона вбила Клавдія, щоб помститися за сина і сестру. Цей момент суперечить шекспірівському сюжету і відсутній у книзі Лізи Кляйн, адже згідно з романом, Офелія взагалі не знала деталей того, що сталося в Ельсинорі, коли вона покинула замок. Тут бачимо своєрідну переробку фіналу шекспірівського «Гамлета», що дає підстави говорити про опозиційну функцію інтертекстуальності у фільмі.

Якщо роль відьми Мегтілди у фільмі значно розширена, то роль друга Гамлета, Гораціо, навпаки, зменшена. За типом характеру, Гоаціо Лізи Кляйн ближчий до Шекспірового, хоча ця близькість стосується не стільки поглядів і цінностей, скільки юнацької солідарності й авантюризму. У романі Гораціо часто прикривав принца та його кохану під час таємних зустрічей, і, зрештою, став близьким другом і для Офелії. Саме Гораціо від початку знав про план Офелії, саме він забрав її тіло з могили і приніс до відьми, щоб та допомогла її зцілити. Гораціо був єдиною людиною, яка знала, куди прямує Офелія, наприкінці роману він приїхав її навідати, і саме із ним вирішила залишитися дівчина наприкінці твору. У фільмі ж спілкування Офелії та Гораціо, якого у тексті Шекспіра взагалі не було, мінімальне: зводиться до кількох сцен, як, наприклад, сцена у бібліотеці, де Гораціо каже їй, що хоче стати цілителем (такого фрагменту не було в книзі і він не створює такої атмосфери дружніх стосунків, як у романі).

Ще одна зміна, яку примітила сама Ліза Кляйн, це те, що романтичні стосунки між Офелією і Гамлетом тривають у фільмі майже до останнього. У книзі ж розмова між фрейліною та принцем, яку підлаштували Полоній і Клавдій, щоб зрозуміти, чи справді Гамлет збожеволів від кохання, відбувається не так ніжно, як у фільмі. Слова Гамлета про монастир і зрадливість жінок, які є майже дослівною цитатою із трагедії, ображають дівчину.

***Гамлет:***

Іди в черниці. Нащо тобі плодити грішників? Сам я більш-менш чесний, та й то міг би закинути собі дещо таке, що краще було б моїй мамі й не родити мене на світ. Я дуже пихатий, мстивий, честолюбний. До моїх послуг стільки гріхів, що я не можу ні охопити їх думкою, ні змалювати в уяві, ні знайти час на те, щоб їх здійснити. Пощо таким, як я, плазувати межі небом і землею? Ми всі зятяті пройдисвіти: не вір нікому з нас. Іди собі в черниці. [Шекспір]

Офелія у романі тут вже не розуміє, чи принц говорить серйозно, чи то продовжує спектакль для Клавдія та всіх оточуючих. Саме тоді у неї виникають сумніви щодо серйозності намірів Гамлета, вона починає думати,

що помста для нього важливіша за любов і зрештою, вирішує, що хоче почати нове життя подалі від Ельсинору, усього цього зла і помсти. У фільмі ж Офелія приходить до Ельсинору вже переодягнена у чоловіка, знаходить Гамлета і до останнього намагається переконати його відмовитися від помсти і втекти з нею, почати нове життя разом за межами замку. Їй це не вдається, і вона йде геть.

Декілька розділів другої частини і уся третя частина книги присвячені перебуванню Офелії в монастирі. В цій частині розкриваються історії низки цікавих персонажів, у тому числі Маргрети, шведської принцеси, життя якої було зруйноване через Фортінбраса. Усе це відсутнє в кіноадаптації, а життя Офелії у монастирі зводиться до кількох секунд. Очевидно, що таке рішення було прийнято через часові обмеження кінопродукту, проте, на жаль, вони привели до втрати дуже цікавих сюжетних ліній і поворотів. Окрім того, немає відчуття такого щасливого фіналу, як у книзі, адже у фільмі Гораціо не приходить до Офелії і вона залишається одна виховувати дитину.

Ще одна цікава деталь: за 10 хвилин до кінця фільму глядач навіть не усвідомлює, що головна героїня вагітна, в той час як у романі, вагітність стає для Офелії однією з причин тікати і планувати власну «смерть». У Лізи Кляйн Офелія народжує хлопчика, якого називає Гамлетом. І син схожий на батька, як дві краплі води. У фільмі в Офелії народжується дівчинка. Річ у тому, що за книгою Офелія неодноразово проговорювала у розмовах з монахинями, що її син не претендуватиме на королівський трон. А оскільки у фільмі всіх цих розмов немає, то, щоб показати, що дитина не претендуватиме на трон, сценаристи вирішують змінити її стать, таким способом компенсуючи відсутню інформацію.

Як бачимо, сюжетно-композиційний рівень роману і характери персонажів зазнали значних змін в процесі його кіноадаптації, але шекспірівська інтертекстуальність творцями фільму була посилена [Офелія (фільм)].

Підсумовуючи, можна стверджувати, що більшість ключових персонажів роману зазнали суттєвих характерологічних змін у процесі їхньої кіноадаптації. При чому ці зміни не тільки були спричинені змінами у сюжеті, але й нерідко ставали причиною таких змін. Не можна розглядати ці дві категорії змін окремо одна від одної, оскільки вони тісно взаємопов'язані, адже роман Лізи Кляйн є римейком твору Шекспіра, а фільм «Офелія» – кіноадаптацією роману, в якій розширено простір інтертекстуальності порівняно з романом.

## ВИСНОВКИ

Шекспірівська інтертекстуальність відіграє важливу роль в сучасній культурі, про що свідчать і десятки кінофільмів (екранізацій, осучаснень-адаптацій, фільмів за мотивами та ін.), і медіа та реклама, де часто цитуються або обігруються слова шекспірівських героїв, і звичайно ж, літературні твори письменників більш пізніх епох.

Серед таких творів, які відкрито декларують зв'язок з Шекспіром вже на рівні назви, роман Лізи Кляйн «Офелія» та його однойменна кіноекранізація, здійснена Клер МакКарті. Саме ці два мистецьких продукти, в яких шекспірівська інтертекстуальність відіграє важливу роль, і стали об'єктом компаративного аналізу крізь призму теорії інтертекстуальності в цій магістерській роботі.

У першому розділі дослідження було опрацьовано великий обсяг літературознавчих праць українських і зарубіжних вчених, що дозволило сформулювати чітке бачення понять інтертекстуальності та інтермедіальності і висвітлити стан їх вивченості. Під інтертекстуальністю розуміємо включення у літературний твір елементів інших текстів, написаних раніше і як правило, впізнаваних читацькою аудиторією. До таких елементів належать перетворені або незмінні цитати, алюзії та ремінісценції, а також запозичення сюжетних ліній, мотивів, художніх образів тощо. Часто інтертекстуальність породжує таке явище як римейк – особливий художній продукт, що має власні характерні риси та розрахований переважно на підготовленого, ерудованого, реципієнта, який здатний відчутти зв'язок з твором-першоджерелом.

Інтермедіальність передбачає взаємодію (синтез, міжсеміотичний переклад тощо) різних видів мистецтва, внаслідок якої з'являються нові мультимедійні продукти (ілюстрації, театр, опера, кінофільм, перформанс та ін.), або ж виникають літературні твори, в яких міститься опис окремих витворів мистецтва (наприклад, екфрасис) чи використовуються технічні

прийоми інших мистецтв (монтаж, колаж, гротеск, емблема, інтермецо, музична новела та ін.)

Серед функцій інтертекстуальності, слідом за Р. Якобсоном, виокремлюємо апелятивну (інтенсифікація уваги читача, здатного впізнати текст-першоджерело і насолодитися грою з ним), та експресивну (вираження авторської думки за допомогою вже сказаного і відомого). Своєрідність інтертекстуальних зв'язків у літературі XXI століття зумовлена з одного боку, специфікою художнього мислення митців, яке в епоху постмодернізму і метамодернізму високо поціновує гру з текстом, цитатність, пастиш тощо), а з іншого – бажанням читацького загалу долучатися до авторської гри, впізнавати «чуже» слово.

У другому розділі роботи створено панорамну візію наукових та мистецьких інтерпретацій образу шекспірівської Офелії. Знайомство з науковими працями провідних гамлетознавців, таких як Е. Бредлі, Д. Лазаренко, С. Еванс, С. Колрідж, Лі Едвардс, Т. Е. Олівас, К. Седдер, Л. Ушкалов, Е. Фрейзер, Л. Чередник, Ю. Черняк, Б. Шалагінов, Е. Шовалтер та ін., дає підстави стверджувати, що в центрі уваги вчених перебувають здебільшого характерологічні і гендерні аспекти осмислення образу шекспірівської героїні. Насамперед, це специфіка жіночої проблематики в офеліївських колізіях, а також проблема свободи волі, права жінки на кохання, ймовірність вагітності, залежність від родини і суспільства тощо. Крім того, вченими висловлено гіпотези щодо ймовірних історичних прототипів образу шекспірівської героїні, серед яких Катаріна Гамнет і Джейн Шекспір.

До творів, які подають художню інтерпретацію образу Офелії відносимо поетичні і прозові твори А. Рембо (вірш «Офелія»), Г. Гейма (вірш «Офелія»), Т. Елліота («Безплідна земля»), М. Пайфер («Відродження Офелії: врятування “Я” дівчат-підлітків»), Л. Фідлер («Побачення з Гамлетом: історія Офелії», 2002), Д. Ффорда («Щось гниле», 2004), а також написані на офеліанську тематику вірші українських авторів Лесі Українки, Оксани Забужко, Емми Андіївської, Олега Зуєвського, Ірини Шувалової. Одним із найпопулярніших

творів із офеліанською інтертекстуальністю є роман Л. Кляйн «Офелія», який надихнув режисерку Клер МакКарті на створення кіноверсії роману.

Саме творчість Л. Кляйн і спричинений їй романом потужний резонанс стали об'єктом уваги у третьому розділі цієї магістерської роботи. Знайомство з текстами інтерв'ю Лізи Кляйн (1956 рік народження), дозволило створити цілісну візію її життя та творчості. Інтерес письменниці до творчості В. Шекспіра, яка стала для неї джерелом творчого натхнення, детермінований тим, що як викладач літератури вона ретельно вивчала твори Великого Барда. Саме полемічні питання, які виникали при їх дослідженні, зумовили її бажання долучитися до інтерпретації шляхом написання власних художніх творів. У творчому доробку Лізи Кляйн такі твори як «Офелія» (2006), «Дві дівчини з Геттісбурга» (2008), «Донька Леді Макбет» (2009), «Кет з утраченої колонії» (2010) та «Замаскована любов» (2013). З них три романи (два перші й останній) містять шекспірівський інтертекст.

Аналіз своєрідності сюжетно-жанрової реінтерпретації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» у романі Лізи Кляйн «Офелія», продемонстрував, що сучасна авторка вибудовує свій текст як римейк, поєднуючи пріквел (опис дитинства героїні та її стосунків з Гамлетом) та альтернативну версію фіналу. Її Офелія не тоне у річці, а подібно до іншої героїні Шекспіра випиває чудодійне зілля, залишається живою, переходується у монастирі, де народжує сина. Виявлено потужні інтертекстуальні зв'язки з роману ренесансними першоджерелами, а саме алюзії та ремінісценції з трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та «Ромео і Джульєтта». Інтертекстуальність тут виконує і експресивну функцію, сприяючи донесенню до читацького загалу певних важливих для авторки меседжів, і апелятивну, адже ерудований читач отримує задоволення від впізнавання шекспірівських елементів.

Роман Лізи Кляйн є цілком самостійним художнім явищем, в якому актуалізується досвід класики (чотири сюжетні лінії та низка мотивів трагедій Вільяма Шекспіра). Цей твір правомірно вважати гетерогенним римейком трагедії Шекспіра «Гамлет», до якої додано елемент поетики (мотив зілля) з



«Ромео і Джульєтти». Він є виявом поліфонічної інтертекстуальності (римейк-контамінація).

Представлений у останньому підрозділі магістерської роботи компаративний аналіз роману Л. Кляйн «Офелія» та однойменного фільму К. МакКарті дозволив виявити специфіку шекспірівської інтертекстуальності в кіноверсії твору сучасної письменниці. І сюжетно-композиційний рівень роману, і характери персонажів зазнали значних змін в процесі його кіноадаптації, що зумовлене специфікою інтерсеміотичного перекладу – репрезентації вербального тексту мовою кіно. При цьому шекспірівська інтертекстуальність творцями фільму була посилена, більшість ключових персонажів роману (Офелія, Гертруда, Гораціо) зазнали суттєвих характерологічних змін у процесі їхньої кіноадаптації. Ці зміни були спричинені загальною концепцією творців фільму, які прагнули видовишно і ефектно відтворити не тільки колізії сюжету роману Лізи Кляйн, який є римейком широковідомого твору Шекспіра, але й саме життя тогочасного соціуму з його патріархатними уявленнями про роль жінки, освіти, право на власний голос та ін.

Таким чином, фільм «Офелія» Клер МакКарті можна вважати кіноадаптацією однойменного роману Л. Кляйн, в якій розширено простір інтертекстуальності. В цілому ж і роман, і фільм стимулюють інтерес широкого загалу до прочитання та перепрочитання творів англійського ренесансного генія, які й сьогодні слугують джерелом натхнення для представників різних видів мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1999. 448 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
4. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2003. 172 с.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навчальний посібник Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
6. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–393.
7. Владимирова Н. Г. Литературоведение на пороге XXI века. Москва : Рандеву, 1998. С. 182–188.
8. Волков А. Р. Творческие методы и художественные системы. Москва : Искусство, 1978. 264 с.
9. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи. *Бібліотека тижневика «Зарубіжна література»*. 1998. № 25–28 (89–92). С. 3–14.
10. Волков А. Р. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Зарубіжна література в школах України*. 2007. № 9. С. 63–64.

11. Головін Е. Офелія. Артюр Рембо и Георг Гейм. URL: <http://golovinfond.ru/content/ofeliya-artyur-rembo-i-georg-geym> (дата звернення: 20.04.2023).
12. Грачова Т. М. Естетична природа художнього світобачення Є. Гуцала. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія.* 2012. Вип. 6. С. 16–21.
13. Грицик Л. В. Українська компаративістика XIX – початку XX ст.: напрями, методика досліджень. *Літературознавча компаративістика.* Тернопіль, 2002. С. 29–61.
14. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. Москва : Наука, 1994. 230 с.
15. Козюра О. В. Ідейні та образно-стильові засоби постмодерністського роману: на прикладі творчості Джона Фаулза. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2004. № 4. С. 23–26.
16. Коробкова Н. К. Міжмистецький полілог в аспекті художності. *Вісник Одеського національного університету. Серія : Філологія.* 2014. Т. 20. Вип. 1 (11). С. 18–27.
17. Коробкова Н. К. Питання інтермедіальності у науковій спадщині А. Жаборюка. *Актуальні питання мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць.* Тирасполь : Поліграфіст. 2014. С. 176–182.
18. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман (1967). *Вестник МГУ. Серія 9. Филология.* 1995. № 1. С. 96–108.
19. Лебединцева Н. Офелія як контекст: коло вічного вигнання у поетичній інтерпретації О. Забужко. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/25-26-2016/10.pdf> (дата звернення: 20.02.2023).
20. Мітосек З. Теорія літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.
21. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник для студентів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.

22. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
23. Нямцу А. Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы : Рута, 2005. 80 с.
24. Попова О. В. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2017. № 38. С. 163–167.
25. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
26. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
27. Сиваченко Г. М. Проблематика і поетика прози. Київ : Наукова думка, 1981. 115 с.
28. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
29. Торкут Н. М., Борискіна К. В. Літературні римейки Шекспірового «Гамлета» в епоху постмодернізму: типологія і поетика. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. Запоріжжя : ГУ ЗІДМУ, 2009. № 1. С. 31–40.
30. Ушкалов Л. Дзеркала Оксани Забужко: передмова до збірки О. Забужко «Друга спроба: вибране». Київ : Факт, 2009. 43 с.
31. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1998. 398 с.
32. Ходасевич В. Собрание сочинений в четырёх томах. Москва : Согласие, 1997. Т. 3. 398 с.
33. Чередник Л. Рецепції шекспірівських образів в українській літературі XIX –XX століть. URL: <http://77.121.11.9/bitstream/PolntNU/1824/5/Cherednyk%20Resericii.pdf> (дата звернення: 20.02.2023).
34. Чередник Л. Трансформація образу Офелії у поезії Оксани Забужко. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія*. Маріуполь : Новий світ, 2016. Вип. 14. С. 51–57.

35. Черняк Ю. Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно». *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2013. Вип. 20–21. С. 199–210.
36. Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в Українському шекспірівському дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2011. 225 с.
37. Чухно В. Гендерний аспект у соціолінгвістичному дискурсі Оксани Забужко.  
URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/6107/6119> (дата звернення: 20.05.2023).
38. Шалагінов Б. Шекспірівські ремінісценції в ліриці Лесі Українки. *Українська мова і література в школах України*. 2016. № 10. С. 11–13.
39. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985.  
URL: [https://imwerden.de/pdf/yakobson\\_izbrannye\\_raboty\\_1985\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/yakobson_izbrannye_raboty_1985__ocr.pdf) (дата звернення: 20.06.2023).
40. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.
41. Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy*. London : Macmillan & Co., 1904. 226 p.
42. Edwards L. The Labors of Psyche'. *Critical Inquiry*. 1979. № 6. P. 31–36.
43. Evans C. A critique of feminist criticism in Shakespeare's Hamlet : the decomposition of Ophelia and Gertrude. Houston : University of Houston, Clear Lake, 1998. 85 p.
44. Frazer E. Ophelia as Arhetype: Jake Haggie`s songs and sonnets to Ophelia. Greensboro : University of North California, 2012. 60 p.
45. Frye N. Northrop Frye on Shakespeare. Markham, Ontario : Fitzhenry and Whiteside, 1986. 186 p.
46. Goldsmith S. Seven Questions for “Ophelia” Author Lisa Klein. June 25, 2019.  
URL: <https://www.columbusmonthly.com/story/news/2019/06/25/seven-questions-for-8220-ophelia/4805965007/> (дата звернення: 21.05.2023).

47. Interview: Lisa Klein. November 7, 2009. (Author of *Lady Macbeth's Daughter!*). URL: <http://thehidingspot.blogspot.com/2009/11/interview-lisa-klein-author-of-lady.html> (дата звернення: 04.06.2023).
48. Interview with Lisa Klein, author of *Cate of the Lost Colony*. October 15, 2010. URL: <https://rebeccasbookblog.blogspot.com/2010/10/interview-with-lisa-klein-author-of.html> (дата звернення: 04.06.2023).
49. Kiefer C. S. *The Myth and Madness of Ophelia*. Amherst : Mead Art Museum, 2001. 75 p.
50. Klein L. My life as a reader and writer. URL: <http://www.authorlisaklein.com/about-me.html> (дата звернення: 04.06.2023).
51. Lisa Klein on Ophelia. *Shakespeare Unlimited*. June 25, 2019. URL: <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/ophelia/> (дата звернення: 04.06.2023).
52. Lisa Klein (writer). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lisa\\_Klein\\_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lisa_Klein_(writer)) (дата звернення: 05.05.2023).
53. Olivas T. Who is Ophelia? An examination of the objectification and subjectivity of Shakespeare's Ophelia : A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the Master of Arts. Las Vegas, 2015. URL: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3404&context=thesisdissertations> (дата звернення: 25.04.2023).
54. Ophelia's Book-to-Movie Journey: An Interview with Lisa Klein. July 19, 2019. URL: <https://www.ohioana.org/ophelias-book-to-movie-journey-an-interview-with-lisa-klein/> (дата звернення: 22.05.2023).
55. Order of Lisa Klein Books. URL : <https://www.orderofbooks.com/authors/lisa-klein/> (дата звернення: 04.06.2023).
56. Seder K. An actor's approach to the characterization of Ophelia in William Shakespeare's "Hamlet". Long Beach : M.F.A. California State University, 1994. 156 p.
57. Showalter E. *Ophelia, gender and madness*.

URL: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/ophelia-gender-and-madness>  
(дата звернення: 15.04.2023).

58. Showalter E. Representing Ophelia : women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. URL: <https://www.worldcat.org/title/representing-ophelia-women-madness-and-the-responsibilities-of-feminist-criticism/oclc/222768064> (дата звернення: 15.06.2023).

### **СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ**

59. Лексикон порівняльного та загального літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
60. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
61. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
62. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / ред. Р. Т. Гром'як. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 334 с.
63. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
64. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
65. Современный словарь-справочник по литературе / сост. С. И. Кормилов. Москва : АСТ, 1999. 1600 с.

### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

66. Гейм Г. «Офелія» / пер. Т. Гаврилів. URL: <https://archive.prostory.net.ua/ua/expressionismus/3-expressionismus/179-2009-03-16-15-53-59> (дата звернення: 20.04.2023).

67. Гуцало Є. Письмо землі: Вірші, поеми. Київ : Радянський письменник, 1981. 173 с.
68. Леся Українка. Зібрання творів у 12 т.т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. 446 с.
69. Офелія (фільм). URL: <https://uakino.club/filmy/10419-ofelya.html> (дата звернення: 10.05.2023).
70. Рембо А. Офелія / пер. С. Ткаченка.  
URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=2291> (дата звернення: 20.04.2019).
71. Рильський М. Лірика Лесі Українки.  
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/krstat/printzip.php?id=17> (дата звернення: 15.08.2023).
72. Шекспір В. Гамлет.  
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2&page=9> (дата звернення: 17.04.2023).
73. Klein L. Ophelia. A Novel. New York : Bloomsbury, 2008. 352 p.  
URL: <https://books.google.com.ua/books?id=PYOse2rni60C&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 15.02.2023).



## SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the intertextuality in the novel "Ophelia" (2006) by Lisa Klein and the film "Ophelia" (2018) by Clair McCarthy, which both deeply rooted in W. Shakespeare's works. Its topicality is determined by the growing Shakespeare works popularity in the literature of postmodernism and postpostmodernism and by the need to investigate the specifics of the interpretation of artistic images and motives of the tragedy "Hamlet" in its intertextual projections created by artists of the 21st century.

The main aim of the paper is to clarify the specifics and functions of Shakespearean intertextuality in L. Klein's novel "Ophelia" and its film adaptation of the same name by C. McCarthy. It determined the fulfillment of such objectives as: polyaspect analysis and systematization of the theoretical backgrounds of phenomena of intertextuality and intermediality; investigation of the specifics and functions of Shakespearean intertextuality in L. Klein's novel "Ophelia" and its film adaptation by C. McCarthy. L. Klein's novel "Ophelia" is a heterogeneous remake of Shakespeare's tragedy "Hamlet", to which the motif of magic drink (an element of poetics of the tragedy "Romeo and Juliet") is added. It is a manifestation of polyphonic intertextuality (remake contamination). The work of K. McCarthy is a film adaptation of the novel by L. Klein, in which the space of intertextuality has been expanded, and most of the key characters of the novel (Ophelia, Gertrude, Horatio) have undergone significant characterological changes caused by the general concept of the creators of the film, who sought to effectively recreate the life of Shakespeare's society with his patriarchal ideas about the role of women, education, the right to one's own voice, etc.

The scientific novelty of the paper lies in the fact that it is the first attempt of the comparative analysis of the mentioned works through the pryzm of the theory of intertextuality.

**Key-words:** *intertextuality, intermediality, Ophelia, Lisa Klein, filmadaptation, Clair McCarthy, remake contamination, Shakespeare*

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

Я, Котилевська Дар'я Євгенівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма магістр, адреса електронної пошти [kotdaria24@gmail.com](mailto:kotdaria24@gmail.com), підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Специфіка і функції шекспірівської інтертекстуальності в романі «Офелія» Лізи Кляйн та його кіноінтерпретації» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

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

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

Дата 05.12.2023

Підпис \_\_\_\_\_

Котилевська Д. Є.