

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-12

УДК: 7.094.038.6

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8366-8734>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8785-0146>

Черняк Юрій

(Київ)

Бричка Максим

(Кропивницький)

“To hold, as ’twere, the mirror up to nature”: стратегії та функції контемпаризації художнього простору у фільмі Майкла Алмерейди «Гамлет» (2000)

В центрі уваги цієї дослідницької розвідки, що йде у річницю сучасної компаративістики, – екранізація трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет», здійснена Майклом Алмерейдою (2000). Фільм американського режисера розглядається як інтермедіальний феномен, що вибудовується на поєднанні класичного літературного тексту із візуальними ефектами, створюваними за допомогою сучасних технічних засобів. Автори статті вводять у науковий обіг поняття «контемпаризація», під якою запропоновано розуміти специфічну стратегію оновлення/трансформації часопросторових, культурних і символічних координат класичного твору, що реактуалізує імпліцитно закладені смисли першотвору та водночас робить літературний оригінал релевантним викликам сьогодення і новому рецептивному контексту.

Порівняльний аналіз фільму та першоджерела дозволяє виокремити ключові аспекти міжмистецької взаємодії: перенесення дії до Нью-Йорка 2000 р., використання медіа-метафор (відеозаписи, камери спостереження), збереження шекспірівського тексту та постмодерністські інтертекстуальні алюзії. Дослідження виявляє особливості репрезентації смислового потенціалу Шекспірового «Гамлета» на структурному, образному та семіотичному рівнях фільму, зокрема трансформацію часопросторового ландшафту п'єси, візуалізацію вербальних образів і реалізацію інтермедіального діалогу.

Екранізація *Алмерейди* постає не лише як адаптація, а як творча взаємодія з класичним текстом, що підсилює його універсальні теми та наближає їх до сучасного глядача, актуалізуючи смисли оригіналу в новому культурному й рецептивному контексті.

Ключові слова: В. Шекспір, «Гамлет», М. Альмерейда, екранізація, інтермедіальність, контемпораризація, осучаснення, художній простір, кіно, художній смисл.

Екранізація літературного твору як специфічний художній феномен, що є продуктом діалогу мистецтва кіно з мистецтвом слова, все частіше потрапляє в поле наукового інтересу сучасної гуманітаристики.¹ При цьому дослідницькі пріоритети, аналітична оптика та методологічні підходи представників різних гуманітарних наук виявляються суттєво відмінними. Так, приміром, кінознавці, чітко усвідомлюючи мультитрекову природу фільму,² фокусують увагу насамперед на кінематографічних засобах репрезентації смислів та естетичних аспектах. Для літературознавців важливою проблемою протягом тривалого часу залишалося дослідження відповідності екранізації її літературному першоджерелу. За спостереженнями О. Дубініної, цей так званий «fidelity criticism», що домінував у теорії екранізації протягом 1960–1980 рр., сформував цілу низку

¹ Про інтенсифікацію зацікавлень української компаративістики проблематикою, пов'язаною з екранізаціями літературних творів, свідчить доволі розлогий перелік публікацій Олени Дубініної (Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце піймати» Дж. Конрада та фільму «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2009. Вип. 6. С. 59–70; Дубініна О. «Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116; Дубініна О. «Бондіана» як енциклопедія смаку. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2012. Вип. 9. С. 173–191; Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту. *Слово і час*. 2013. № 10. С. 66–92, та ін.), статті Олександра Пронкевича (Пронкевич О. Дон Кіхот в американському кінематографі. *Всесвіт*. 2012. № 9–10. С. 190–200; Пронкевич О. Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу». *Ренесансні студії*. 2022. № 35–36. С. 32–45), дисертаційні праці Ольги Довбуш (Довбуш О. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст «Oliver's Story» (Е. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2009), Уляни Левко (Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2010), а також ґрунтовна колективна монографія на пошану академіка Дмитра Наливайка: *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ.-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018.

² На мультитрековій природі кіно (тобто його здатності використовувати декілька рівнів вираження смислу, зокрема, візуальний, звуковий, монтажний, графічний та ін.) наголошує кінознавець Роберт Стем: Stam R. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

типологій кореляції кіноверсії з покладеним в її основу художнім твором і все ще зберігає певну привабливість.³ Психологи вивчають специфіку впливу візуальних та монтажних прийомів на глядацьке сприйняття літературних творів та процеси реєстрації екранних версій поведінки персонажів.⁴ Соціологи досліджують, як кіноадаптації формують або трансформують колективні уявлення про екзистенційно значимі та/чи суспільно вагомі поняття і як та чи інша екранізація сприймається різними віковими, соціальними і гендерними групами глядачів.⁵

В останні десятиліття ХХ ст. визнання кіноадаптації літературного твору самодостатнім естетично вартісним продуктом стало аксіоматичним: більшість науковців суголосні у тому, що екранізація художнього тексту є інтерсеміотичним перекладом, в процесі якого відбувається міжмистецька взаємодія. Тож цілком закономірним постає входження цього феномену до зони наукового інтересу інтермедіальних студій як одного із розділів сучасної компаративістики.

На початку ХХІ століття спостерігається доволі стрімкий розвиток інтермедіальних студій в цілому, та досліджень діалогу кіно і літератури зокрема. Найбільш актуальними для сучасної компаративістики, на думку О. Дубініної, є «праці теоретико-методологічного спрямування, де б досліджувався процес інтермедіального перекодування, виявлялися параметри мистецької взаємодії літератури та кінематографа в процесі екранізації літературних творів, та формувалася необхідний методологічний інструментарій дослідження мистецьких варіантів літературних творів».⁶

До реалізації цих завдань долучаються й автори цієї публікації, **метою** якої є вироблення системи критеріїв компаративного аналізу фільму «Гамлет» (2000, реж. Майкл Алмерейда) і його текстового першоджерела – однойменної трагедії В. Шекспіра, виявлення метатекстуального потенціалу

³ Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. С. 214–233.

⁴ Див. приміром: Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.

⁵ Так, група дослідників, очолювана Розамонд Талкен, проаналізувала реакцію різних категорій реципієнтів на кіноадаптації літературних творів і виявила кореляцію сприйняття із соціально детермінованими нормами й очікуваннями. Див.: Thalken R., Mimmo D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.

⁶ Дубініна О. Екранізація літературного твору ... С. 233.

міжмистецької взаємодії та з’ясування когнітивної й аксіологічної продуктивності контемпораризації як домінуючої стратегії адаптації класичного тексту до сучасного соціокультурного контексту.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що в ній запропоновано й апробовано низку параметрів міжмистецької взаємодії, яка відбувається в процесі екранізації літературного твору, а також вводиться в науковий обіг інтермедіальних студій поняття «контемпораризація художнього простору». Теоретико-методологічна база дослідження, яке використовує інструментарій компаративного аналізу, герменевтики і семіотики, вибудовується на поєднанні досвіду шекспірознавства і кінознавства в річизі інтермедіальних студій.

Предметом безпосереднього аналізу постають особливості та засоби репрезентації трагедії «Гамлет» засобами кіномистецтва на структурному, жанрово-стильовому, образному та семіотичному рівнях.

Фільм Майкла Алмерейди «Гамлет» – одна із найоригінальніших реактуалізацій однойменної п’єси Шекспіра в контексті постгутенберзької доби – демонструє, з одного боку, невичерпність інтерпретативного потенціалу тексту цієї великої трагедії, а з іншого – епістемологічну продуктивність контемпораризації її художнього простору засобами кіно.

Створений на схилі пізнього англійського Ренесансу «Гамлет» (1600) Вільяма Шекспіра протягом багатьох століть залишається одним із найпровокативніших творів світової класики, за яким із легкої руки Т. С. Еліота закріпилася репутація «літературної Мони Лізи» (*‘the Mona Lisa of literature’*⁷). Включений у багатьох країнах до шкільних і університетських програм із літератури, цей текст виступає обов’язковим елементом лектури сучасної освіченої людини. Як переконливо доводить у своїй дисертації українська шекспірознавиця Дар’я Лазаренко, шекспірівського «Гамлет» правомірно вважати метатекстуальним феноменом і відносити «до категорії метанаративів (термін Ж.-Ф. Ліютара⁸) – “історій”, за допомогою яких людство пояснювало та структурувало світ, легітимуючи

⁷ Eliot T. S. *Hamlet. Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 144.

⁸ Ж.-Ф. Ліютар називає «метанаративом» таку особливу оповідальну форму організації знання, до якої часто звертаються філософія, історія, психологія, література, право та ін., тим самим легітимізуючи його у суспільстві. Дет. див.: Ліютар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

власні соціальні й культурні практики».⁹ З огляду на багатомірність смислового потенціалу трагедії і закріпленій в процесі її функціонування у просторі світової культури статус мета-феномену, абсолютно закономірним постає високочастотне звернення до неї широкого кола проактивних реципієнтів. Ця п'єса Барда – своєрідний виклик для режисерів і акторів: показовими в цьому плані є промовисті слова сера Ієна Мак-Келлена: «Якщо ти можеш грати Шекспіра, ти справжній актор».¹⁰ Велика кількість її мистецьких репрезентацій створює доволі потужне конкурентне мистецьке середовище, що, у свою чергу, стимулює творчі пошуки режисерів і акторів.¹¹ Шекспірівського «Гамлета» відтворюють засобами музичного мистецтва¹² і хореографії,¹³ візуалізують на полотнах¹⁴ і у скульптурах,¹⁵ адаптують засобами кінематографу й анімації. Від перших кіноверсій епохи німого кіно до сучасних фільмів, зокрема останньої наразі стрічки Роберта Еггерса «Варяг» («The Northman», 2022), що розповідає історію принца Амлета, прототипа Гамлета, загальна кількість кіноадаптацій шекспірівського сюжету налічує вже понад п'ятдесят стрічок. Кожен вид мистецтва по-своєму транслює «гамлетівські» сенси,

⁹ Лазаренко Д. «Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього Ренесансу та його літературні проєкції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2010. С. 146.

¹⁰ 5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage.

URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

¹¹ За інформацією платформи «Wifi Talents», у сучасному світовому культурному просторі Гамлет як персонаж щороку з'являється у більш ніж 300 постановках (Shakespeare Statistics. Wifi Talents, 2022. URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source=

¹² Похоронний марш до останньої сцени «Гамлета» (1852) Гектора Берліоза, симфонічна поема «Гамлет» (1858) Ференца Ліста, однойменна опера французького композитора Амбруаза Томаса на лібрето Мішеля Карре та Жуля Барб'є (1868), італійська опера «Амлето» Франко Фаччо на лібрето Арріго Бойто (1871), рок-мюзикл «Rockabye Hamlet» (1974) Кліффа Джонса, опера «Гамлетмашина» (нім. «Die Hamletmaschine», 1987) Вольфганга Ріма, однойменні мюзикли чеського композитора Янека Ладецького (1999; 2004), опера «Гамлет» (2017) Бретта Діна, пісня «Офелія» (2022) українського дуєту «Лівінстон», постановка «Hamlet Nail to the Thief» (2025) рок-гурту «Radiohead».

¹³ Балет «Гамлет» (1985) Джона Ноймайєра, балет (2000) і вистава (2001) «Гамлет» Стівена Міллза, балет «Гамлет» (2008) Девіда Ніксона, хореографічна постановка «Трагедія Гамлета, принца данського» (2023) хореографа Гійома Коте та режисера-постановника Робера Лепажа.

¹⁴ «Джон Філіп Кембл у ролі Гамлета» (1801) Томаса Лоуренса, «Гамлет і його мати» (1849), «Гамлет і Горацио на цвинтарі» (1839), «Смерть Офелії» (1843) Ежена Делакруа, «Офелія» (1852) Джона Еверетта Мілле, «Амлет і Офелія» (1858) Данте Габрієля Россетті, «Гамлет і гробарі» (1883) Паскаля Даньян-Бувре, «Офелія» (1894) Джона Вільяма Вотергауса, «Остання сцена: отруєна Королева, що вмирає, Лаерт і Гамлет, який вбиває Короля» (1967) Сальвадора Далі, «Гамлет» (2011) Ганни Сідорович.

¹⁵ Пам'ятник Говер (*The Gower Monument*) (Стратфорд-апон-Ейвон, 1888), Шекспірівський меморіал Александра Стірлінга Колдера (Філадельфія, 1928), статуя Лоуренса Олів'є в ролі Гамлета (Лондон, 2007).

увиразнюючи смислове полотно, розгортаючи асоціації та пропонуючи нові прочитання класичного тексту.

Перш ніж перейти до екранізацій «Гамлета», слід зауважити, що проблема кореляції кінематографічних утілень творів Шекспіра з їхніми текстовими першоджерелами давно перебуває в полі інтересу науковців, інтенсифікуючи інтермедіальний дискурс. Так, Марк Торнтон Бернетт дослідив екранізації п'єс англійського ренесансного драматурга в різних країнах на різних континентах, зокрема в Латинській Америці, Китаї, Індії та ін., а також висвітлив особливості перекодування творів Шекспіра в національних культурних тезаурусах.¹⁶ Стівен М. Бюлер здійснив аналіз стратегій, використаних творцями екранних адаптацій п'єс Барда, та розкрив подібність їхнього кіноінструментарію.¹⁷ У контексті шекспірознавчих студій важливою є праця Р. Джексона «Шекспір та англomовне кіно»,¹⁸ в якій розглядаються ключові аспекти знакових екранізацій провідних режисерів, зокрема Лоуренса Олів'є, Орсона Веллса, Франко Дзеффіреллі, Кеннета Брани, та разом з історичним і гендерним контекстами окреслюється й політичне підґрунтя кінематографічних прочитань класика.

Міхаель А. Андерегг у монографії, присвяченій вивченню засобів адаптації та переосмислення шекспірівських драм,¹⁹ аналізує фільми Лоуренса Олів'є («Річард III»), Орсона Веллса («Макбет») і Кеннета Брани («Гамлет») та простежує специфіку збереження й трансформації Шекспірового стилю в кінематографі. Значну увагу також він приділяє осмисленню особливостей постмодерністських перепрочитань Шекспіра засобами кіно-мистецтва у стрічках «Тит» Джулі Теймор і «Книги Просперо» Пітера Грінуея. У розділі, що присвячений телебаченню, М. Андерегг детально аналізує американські телевізійні адаптації 1950-х років (зокрема, екранізації Шекспіра «Hallmark Hall of Fame») та серію екранізованих шекспірівських п'єс, створену BBC/Time-Life наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років.

¹⁶ Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.

¹⁷ Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002. Прикметно, що в назві цієї праці міститься аллюзія до репліки із трагедії «Отелло»: "Villain, be sure thou prove my love a whore ./ Be sure of it. Give me the ocular proof ..." (III, 3)

¹⁸ Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.

¹⁹ Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Кеннет С. Ротвелл у монографії «Історія Шекспіра на екрані: століття кіно й телебачення» (1999)²⁰ здійснює комплексне дослідження екранізацій творів В. Шекспіра, покроково простежуючи еволюцію кінематографічного переосмислення п'єс славетного драматурга від ранніх вистав у мюзик-холах і нікелодеонах²¹ до сучасних масштабних кінопроєктів. Автор аналізує ключові етапи кіновтілень позачасових драм, зокрема період німого кіно, вплив Голлівуду за часів його Золотої доби, внесок Лоуренса Олів'є та Орсона Веллса, особливості телевізійних постановок, зокрема адаптації BBC, а також експериментально-авангардні підходи режисерів Дерєка Джармена й Пітера Грінуєя. Окрему увагу приділено неангломовному кінематографічному спадку, зокрема японським адаптаціям.

Друге видання праці К. С. Ротвелла, що побачило світ 2003 року, містить оновлену хронологію та доповнене дослідженнями новітніх кінематографічних інтерпретацій, як-от «Закоханий Шекспір» Джона Меддена, «Марні зусилля кохання» Кеннета Брани, «Гамлет» Майкла Алмерейди та «Шотландія, тату» Біллі Морріссетта.

Варто наголосити, що українські науковці також неодноразово зверталися до аналізу кінематографічних інтерпретацій Шекспірових творів. О. Дубініна, приміром, у статті «Вільям Шекспір: Made in Japan» (2012) здійснила порівняльний аналіз фільмів режисера Акіри Куросави «Трон у крові» і «Ран», співвідносячи їх із першоджерелами – «Макбетом» і «Королем Ліром»,²² та акцентувала увагу на тому, що, звертаючись до естетики театру Но та самурайських міжусобиць періоду Сенгоку, класик японського кіно переосмислює сюжети англійського ренесансного драматурга й тим самим інтегрує їх у культурний контекст Японії.

Стаття Л. Прадівлянної «Шекспірівська норовлива: у п'єсі та на екрані (на матеріалі серіалу “Шекспір на новий лад”）」

²⁰ Rotthwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

²¹ Нікелодеон – ранній кінотеатр, що отримав таку назву, оскільки вхід зазвичай коштував нікель (п'ять центів). Нікелодеони пропонували безперервні покази одно- та двобобінних фільмів тривалістю від 15 хвилин до однієї години, які супроводжувалися грою на фортепіано. Див.: Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.

²² Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan: твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 24–35.

сфокусована на дослідженні інтертекстуальної й семіотичної гри з літературною класикою.²³ У ній проаналізовано зв'язок міні-серіалу “ShakespeaRe-Told” (BBC, 2005) з комедією «Приборкання норовливої». Авторка виявляє зміни, яких зазнає шекспірівський текст у ході кінематографічної адаптації, та наголошує на багатшаровості сучасних прочитань англійського драматурга і гнучкості першотвору.

Українська дослідниця О. Бандровська аналізує сюжетну організацію кінострічки італійських режисерів Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти»²⁴ та демонструє, як в контексті актуального соціального й політичного дискурсу оновлюється аксіологічне звучання шекспірівської трагедії «Юлій Цезар». Художня інтерпретація братів Тавіані розглядається як спроба наблизити й актуалізувати морально-етичні та політичні дилеми Шекспірового тексту. Прикметними рисами цієї екранізації, на думку О. Бандровської, виступають «смилова багаторівневність фільму»²⁵ та «неконвенціональність форми і композиції»,²⁶ завдяки яким не тільки здійснюється естетичне осучаснення і реалізується нестандартний прийом «сюжет у сюжеті» (акторами є справжні ув'язнені, що отримали довічне покарання), а й відбувається концептуальне переосмислення класичного тексту та оновлення наративу першотвору.

Прикметною рисою екранізацій Шекспіра, здійснених протягом трьох останніх десятиліть, є осучаснення як одна зі стратегій наближення давніх текстів до сучасного реципієнта та, водночас, як прояв характерного для постмодерної художньої свідомості прагнення створити ситуацію діалогу/гри з класикою. Складно визначити, яка саме з п'єс Барда тримає пальму першості в процесі екранних модернізацій Шекспіра, оскільки осучаснення здійснюються на різних рівнях. Утім, абсолютно

²³ Прадівляння Л. Шекспірівська норовлива: у п'єсі та на екрані (на матеріалі серіалу «Шекспір на новий лад»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 2, Вип. 21. С. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

²⁴ Бандровська О. Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти». *Ренесансні студії*. 2019. Вип. 31–32. С. 268–282.

²⁵ За словами О. Бандровської, «Смилова багаторівневність фільму – епізод про переламний момент політичної історії стародавнього Риму, шекспірівський мотив боротьби з тиранією, сучасна реактуалізація шекспірівської художньої аксіології – примушує і глядача, разом із режисерами та акторами, підключити світоглядні уявлення і культурний фон у пошуку відповідей на поставлені майстром питання про моральний і політичний вибір». (Там само. С. 282).

²⁶ Там само.

очевидним, можна сказати, хрестоматійним зразком такої екранізації постає «Гамлет» М. Алмерейди.

Першим рівнем міжмистецької взаємодії в цій екранізації постає часо-просторова трансформація ландшафту шекспірівської п'єси. Творці кінострічки вдаються до осучаснення хронотопу першоджерела, що відчувається передусім на матеріально-предметному рівні. Події середньовічної трагедії перенесено в модернізований світ: студент кіношколи Гамлет повертається до Нью-Йорка, де під впливом зустрічі з Привидом прагне прояснити загадкові обставини смерті свого батька, після якої бізнес («Denmark Corporation») перейшов до рук батькового брата Клавдія. Щоб викрити злочин дядька, Гамлет використовує відеоарт-стрічку, після перегляду якої відбувається низка нещасть, що подаються в сучасному сетингу. Полоній, який переховується у шафі Гертруди, гине від випадкового пострілу, а Офелія тоне в готельному фонтані, оточена речами, що нагадують їй про коханого. Трагічна розв'язка фільму настає в готелі «Ельсинор» під час дуелі на рапірах між Гамлетом і Лаертом: одержимий помстою, син Полонія стріляє в Гамлета із пістолета, після чого застрелюється сам. Тією ж зброєю Гамлет перед смертю вбиває Клавдія.

Занурення в осучаснений хронотоп стрічки втілюється від самого початку фільму завдяки візуальним і звуковим засобам. Фільм розпочинається титрами-прологом: на тлі вечірнього міста з'являються написи жовтими літерами, гуде літак, чути цифровий шум, звуки авто, тріскіт пошкодженої техніки. Зйомка, ймовірно, здійснюється камерою, яка знаходиться на пасажирському сидінні автівки і спрямована вгору – на хмарочоси, що мерехтять рекламою. Кадр 1: *“New York City, 2000”*.²⁷ Кадр 2: *“The King and C.E.O. of Denmark Corporation is dead”*.²⁸ Кадр 3: *“The King's widow has hastily remarried his younger brother”*.²⁹ Кадр 4: *“The King's son, Hamlet, returns from school, suspecting foul play...”*.³⁰

Те, що перші кадри кінострічки супроводжуються звуковим фоном шумом техніки, створює ефект упізнаваності – стає

²⁷ «Нью-Йорк, 2000-й рік».

²⁸ «Король і головний виконавчий директор корпорації «Данія» помер».

²⁹ «Удова короля поспішно вийшла заміж за його молодшого брата».

³⁰ «Син короля, Гамлет, повертається зі школи, підозрюючи нечесну гру ...».

очевидно, що події розгортаються в сучасному світі. Такий аудіальний прийом одразу переносить нас до інформаційної й комп’ютерної ери. Звуковий і візуальний супровід: потріскування техніки, рекламні монітори, хмарочоси, електронна поп-музика – все це налаштовує глядача на те, що події, запрограмовані назвою широковідомої трагедії Шекспіра, відбуватимуться не в похмурому середньовічному данському замку, а в модернізованому сетингу – сталевобетонному мегаполісі початку епохи високих технологій (англ. hi-tech era). Аналізуючи специфіку урбаністичного середовища у фільмі Алмерейди, О. Леггатт доходить висновку, що Нью-Йорк, із його височезними, однотипними офісними будівлями, став метафорою монотонності й безлико́сті сучасного світу, що відображає втрату індивідуальності у швидкозмінному міському просторі.³¹ Такий простір, на думку дослідника, стає важливим компонентом нової кіноінтерпретації шекспірівської трагедії, оскільки він не тільки контекстуалізує події, а й підсилює звучання основних тем п’єси.

Після титрів, що повідомляють про смерть Гамлета-старшого, сліднують кадри вечірнього Нью-Йорка, в якому люди є непомітними, однаковими пішоходами на тлі рухомих стрічок та неонових літер, миготливої реклами брендів і компаній, серед яких – “Denmark Corporation”.³² Відтак у наступному кадрі з’являється металева, візуально холодна конструкція штаб-квартири цієї корпорації й табличка зі світлодіодним написом: “Hotel Elsinor”. Послідовне занурення в місце дії п’єси як на фонічному, так і на візуально-предметному рівнях промовисто апелює не до середньовічної Данії та кам’яної фортеці Ельсинор, а до сучасності. Що більш важливо, спершу Гамлет ненадовго з’являється в кадрі посеред нью-йоркської вулиці, оберненим до глядача, і лише після прибуття до готелю ми бачимо чорно-білий відеозапис, як він читає фрагменти монологу із 2 дії: “*I have of late, but / wherefore I know not, lost all my mirth*”³³ та “*What a piece of work is a man*”.³⁴

³¹ Leggatt A. *Urban Poetry in the Almereyda Hamlet. Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.

³² Корпорація «Данія».

³³ «Останнім часом – сам не знаю з чого, – я втратив усю свою жвавість». (Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Л. Гребінки. Шекспір В. Твори в шести томах. К. : Дніпро, 1986. Том 5. С. 44).

³⁴ «Що за майстерний витвір чоловік!» (Там само).

Монолог звучить на тлі відео, яке є своєрідним колажем зображень динозавра, ілюстрацій, кадрів бомбардувальника, що знищує ворожу позицію, кадрів вибухів, уривків анімації. Колаж супроводжується електронною музикою. Творці фільму вдаються до поетики контрастів, яка є лейтмотивом роздумів і вагань Гамлета та наскрізним прийомом кінонарративу стрічки: з одного боку, «Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою – до божества! Окраса всесвіту! Найдоввершеніше з усіх створінь!»³⁵, а з іншого боку, кадри демонструють, що саме людина є творцем конфліктів, воєн, руйнувань. Тут із усією очевидністю проявляється **другий рівень** міжмистецької взаємодії – візуалізація вербальних образів першоджерела, яка супроводжується концептуальним розширенням смислового діапазону. Славнозвісна апологетика антропо-центризму («Промова про достоїнства людини» Піко делла Мірандоли), іронічні алюзії до якої звучать у монолозі шекспірівського протагоніста, у фільмі Алмерейди піддається повній ідеологічній деструкції, адже візуальний ряд постає тут як повне заперечення вербального. Сислове розширення відбувається завдяки долученню кадрів, що репрезентують негативні прояви цивілізаційного поступу постренесансних епох, зокрема акцентів на самознищувальних діях людства. Взаємодія шекспірівського тексту з осучасненим візуальним рядом, посилена потужним музичним ефектом, сприяє тому, що проблематика гамлетівської філософської авторефлексії виходить у значно ширшу площину історичної, навіть цивілізаційної перспективи людства.

Згодом з'ясовується, що разом із глядачами свій запис на відеокамері переглядає й сам Гамлет. Цей постмодерний кінотроп підсилює ефект штучності й неприродності цифрового, піксельного світу, в якому наближення до людського відбувається тільки через екрани і монітори. Роздуми Гамлета, викладені візуальними засобами, перериває телефонний дзвінок й екранний білий шум, що загострює проблему непочутості та антиприродності комунікації в час відеотехнологій. Художня тропіка кінонарративу в цій екранізації «Гамлета» виступає як потужний смислогенеруючий компонент: вона привносить нові

³⁵ Там само.

мотиви, що корелюють із викликами сучасної цифрової цивілізації.

У стрічці Майкла Алмерейди образ і проблеми Гамлета, які репрезентовані на тлі впізнаваного нами світу, постають універсальними, і їхня проєкція на будь-яку історичну добу видається цілком можливою. Данського принца Гамлета трансформовано в представника покоління Х, студента кіношколи, сина голови американської корпорації. Він сприймається нами як сучасник: цей ефект створюють, зокрема, медіа-метафори: відеозаписи, екрани, фотокамери, монітори комп'ютерів. Локалізація подій фільму виступає певним візуальним узагальненням, адже глядачі впізнають типізовані локуси мегаполісу: переповнені автостради, бетонні мости, корпорації, готелі та інші близькі йому потенційні простори. Перенесення подій Шекспірового «Гамлета» із Середніх віків у цифрове ХХІ століття стирає часову дистанцію між сучасним глядачем і ренесансним текстом, демонструючи позачасовість втілених Бардом художніх смислів, універсальність проблематики для будь-якого часу.

Стратегія режисерського підходу до інтермедіальної репрезентації широковідомого класичного сюжету, яка спрямовується на мінімізацію відстані між реципієнтом і прототекстом, може бути названа «контемпораризація». Під **контемпораризацією** пропонується розуміти специфічну стратегію осучаснення часопросторових, культурних і символічних координат творчості першоджерела, яка не просто наближає класичний текст до глядача на рівні впізнаваності реалій і культурних кодів, а робить його релевантним викликам нового рецептивного контексту. У фільмі Майкла Алмерейди використовується доволі розмаїтий арсенал медійних прийомів, які увиразнюють універсальність проблемно-тематичного спектру шекспірівського «Гамлета» і водночас репрезентують його як гостроактуальний, суголосний запитам сучасності твір.

Доцільність запровадження терміну «контемпораризація» в категоріально-термінологічний тезаурус інтермедіальних студій детермінована потребою фокусування уваги на його нетотожності з терміном «осучаснення». Контемпораризація передбачає такі параметри міжмистецької взаємодії кіно й літератури, які реалізують метатекстуальну функцію екранізації стосовно першоджерела (тобто активують імпліцитні смисли), значно

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

розширюють його когнітивні, сугестивні можливості та за рахунок інтермедіального перекодування збільшують його смислотворчий потенціал.

Дослідники неодноразово акцентували увагу на метатекстуальності екранізацій стосовно твору. Так, приміром, Ф. Д. Сантос³⁶ пропонує розглядати ці фільми не тільки як самостійний художній матеріал, але і як засіб репрезентації оригінального тексту, що дозволяє глибше зрозуміти основні питання шекспірівської п'єси. Екранізації стають потенційними джерелами нових прочитань класичного твору, оскільки наділені метатекстуальним потенціалом і розкривають смислові нюанси оригіналу, значимі для сучасного реципієнта.

Новітні кіноадаптації, зокрема й фільм М. Алмерейди, не тільки відтворюють текст першоджерела мовою кіно, але й дозволяють потенційному глядачеві переосмислити його через призму сьогочасних культурних, соціальних та естетичних уявлень. У 2000 році автори фільму репрезентують ключові елементи поетики шекспірівського «Гамлета» (хронотоп, образи, окремі колізії) через упізнавані сучасним реципієнтом візуальні, смислові та звукові рішення, розгортаючи події серед декорацій, які чітко ідентифікують цифрове ХХІ століття та епоху офісів і клерків. Так, приміром, уперше привид батька Гамлета з'являється на екрані камер відеоспостереження та у відеозаписах. Прикметно, що й під час їхньої зустрічі в кімнаті Гамлета по телевізору транслюють кадри пожеж, що символізує постійне перебування людини в інформаційному шумі. Крім того, бачимо, як Клавдій, новий «король» компанії «Данія», дає прес-конференцію під спалахи журналістських фотокамер, а похід Фортінбраса переосмислено як корпоративне поглинання.

Цифровізація сетингу, візуальні та просторові засоби творення кінонарративу формують не тільки фонове полотно, а й стильову мову фільму та наскрізні метафори, завдяки яким прочитуються художні смисли і увиразнюються характери дійових осіб. У фільмі майже відсутня природна пейзажність. Це сприймається як свідома візуальна артикуляція тези про перемогу цивілізації, урбаністичного світу хмарочосів і комп'ютерних технологій над природою, присутність якої у

³⁶ Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

фільмі нарочито мінімізована. Сцена на кладовищі, у якій уперше з’являється ландшафтна панорама, може апелювати до акту смерті як дії природи. У цьому, думається, з усією очевидністю проступає така важлива атрибутивна ознака контемпораризації, як здатність екранізації природжувати смисли: новий (сучасний) семантичний ландшафт продукує нові сенси, ідеї й навіть мотиви.

Прикметно те, що Офелія, яка втілює повернення до природи, у сцені розмови з Полонієм задумливо розглядає картину, де зображений ліс. Упродовж усього фільму на тлі металевих і бетонних урбаністичних пейзажів постають монолітні хмарочоси, довкола персонажів постійно миготять пікселі екранів і моніторів. Сцени, які у трагедії Шекспіра мали місце в різних локаціях, у фільмі здебільшого відбуваються в крихітних приміщеннях, що відображають ізоляцію дійових осіб: офісні кабінети, кімнати для переговорів, тісний салон літака.

Контекст корпоративної Америки й епохи високих технологій увиразнюється костюмами героїв – білі комірці, темні піджаки, краватки – та мінімалістичною операторською роботою задля створення замкнутого й ізольованого простору. Синя і сіра кольористика фільму викликає в реципієнта відчуття спустошеності, відображає холодний і штучний світ монолітного міста.

Варто зауважити, що віддзеркалення чи відображення є важливим візуальним прийомом кінострічки, своєрідним медіумом інтроспекцій персонажів. Воно реалізується через залучення до кінонарративу різноманітних предметів: скло, екрани, комп’ютери, фотокамери «Полароїд», автовідповідачі, жучки для стеження, відеозаписи й відеоколажі, фотографії. Так, перш ніж виголосити знаменитий монолог “To be or not to be”, Гамлет переглядає відео буддиста, який тлумачить принцип «бути» (“to be”) як учення про «взаємо-бути» (“in to be”), що унеможливлено самотністю людини в бездушному урбаністичному просторі сучасного міста.

Згодом монолог “To be or not to be” Гамлет промовляє подумки у відеомагазині йдучи між рядами дисків із позначками “Action” і “Blockbuster”. Іншим разом він переглядає й перемотує відеозапис свого монологу.

На особливу увагу заслуговує специфіка інтермедіального перекодування сцени «Мишоловки». П’єса в п’єсі («Убивство

Гонзаго») подається не як вистава мандрівних акторів, а як відеоарт-стрічка, змонтована самим Гамлетом. При цьому створений протагоністом відеосюжет включає різноманітні, суттєво відмінні за тональністю й жанрово-стилістичними параметрами фрагменти, зокрема кадри сімейної хроніки, які інтимізують художній простір «мишоловки» і слугують потужним ретранслятором емоцій Гамлета. Стрічка «Мишоловка» – німий фільм-колаж, який кіноперсонаж створює шляхом монтажу фрагментів інших кінематографічних творів. Його відео не лише відображають внутрішній світ, а й включають образи людей, які мають для нього особливе значення, зокрема Офелії, матері й батька.

Ю. Дж. Ко наголошує, що, створюючи відео, Гамлет виходить за межі вербального вираження.³⁷ Це надає екранізації додаткової іронічності з огляду на репліку цього героя в шекспірівському оригіналі: «Слова, слова, слова». Принц створює власну відеострічку, яка в контексті цифровізації початку 2000-х років стає не лише способом самовираження, а й маркером штучності світу, в якому він перебуває. Такий режисерський хід корелюється з постмодерним концептом гіперреальності, де симулякр не просто імітує реальність, а заміщує її. Тож можна погодитися з Ю. Дж. Ко, на думку якого, екранізації «Гамлета» розширюють смисловий простір класичного тексту і фактично здійснюють його перекодування, що значно поглиблює змістову інтерпретацію шекспірівського твору.³⁸

Окрім Гамлета, до дублювання-відтворення реальності вдається й Офелія. Залюблена в мистецтво фотографії аматорка, вона замість живих квітів носить із собою полароїдні світлини фіалок і стокроток. Прикметно, що створений в екранізації образ Офелії набуває нових вимірів. Дослідниця А. К. Рукс вказує, що фільм не слідує усталеній практиці, зводячи Офелію до суто трагічного образу, а, навпаки, надає їй потужного ідеологічного потенціалу, який дозволяє героїні конкурувати із самим Гамлетом.³⁹

³⁷ Ко Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.

³⁸ Ibid.

³⁹ Rooks A. K. The “New” Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.

Дж. Оуенс розглядає цю кіноверсію в контексті інтерпретаційних аспектів, що виникають при читанні оригінальних текстів через призму їхніх кінематографічних адаптацій.⁴⁰ Вона зазначає, що, попри деякі незначні доповнення, Алмерейда, зберігаючи мову Вільяма Шекспіра, значно скорочує текст порівняно з оригіналом, іноді змінюючи послідовність фраз і порушуючи логічну структуру першотвору. До переліку режисерських відступів від першотвору слід також додати вилучення окремих сцен і монологів, скорочення переліку дійових осіб. Так, зокрема, Фортінбрас у фільмі М. Алмерейди не з'являється наживо: про нього глядачі дізнаються чи то з розмов інших героїв, чи то зі шпальт газет та випуску новин.

Творці фільму закладають інтелектуально-ігрові компоненти й деталі, які викликають вау-ефект від їхнього розкодування. Це можна вважати **третім рівнем** міжмистецької взаємодії, що реалізується як інтертекстуальний/інтермедіальний діалог. У стрічці Алмерейди під час того, як Гамлет виголошує свій монолог, на екранах транслюється фільм «Ворон 2: Місто ангелів» (1996) – продовження кіносеріалу «Ворон», у якому головні герої збираються помститися за загиблих та навести лад у світі. Постмодерністська гра розпросторює перепрочитання п'єси, привносячи додаткові алюзійні контексти й розгалужуючи її інтерпретаційний і рецептивний потенціал. Так, у фільмі «Ворон» розповідається легенда про птаха, який забирає душі до країни мертвих, але здатний воскрешати тих, хто загинув трагічно. Трагічна смерть постає як причина занепокоєння померлого, який отримує від ворона шанс виправити ситуацію. Ця алюзія відсилає уважного реципієнта до образу Привида батька Гамлета та вписується в дискурс середньовічного мислення.

В одній зі сцен бачимо, як на моніторі Гамлетового комп'ютера з'являються кадри із сером Джоном Гілгудом у ролі Гамлета, який тримає в руці черепа. Кадр, у якому Офелія дістає із сумки гумове каченя, відсилає глядачів до фінської версії «Гамлета» Акі Каурісмякі «Гамлет іде в бізнес» (1987), де Клавдій контролює компанію, що виходить на ринок гумових качок. Факсимільний апарат, який ми бачимо в кімнаті Гораціо, називається «Озрік», і це апелює до досвіду глядачів, які знайомі

⁴⁰ Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.

із Шекспіровим твором. Цікавим режисерським рішенням постає і репрезентація заслання Гамлета. У фільмі М. Алмерейди він має прибути до Англії літаком, у чому проглядається заснована на фонетичній подібності гра слів: у п'єсі Шекспіра локація четвертої сцени IV акту визначається як "a plain in Denmark", тож у кінострічці «данська рівнина» (англ. plain) трансформується в «літак» (англ. plane).

Постмодерна гра на текстовому рівні свідомо зберігається творцями фільму і у формуванні мовленнєвої палітри кінонарративу. У мізансценах корпоративної Америки використовується англійська мова елізаветинської доби (оригінал Шекспіра), але незрідка відчувається фонетична подібність до мовлення сучасних американців. Класичний текст, як правило, постає в промовах персонажів у незміненому вигляді, а повідомлення, які відтворюються факсимільними машинами, є фрагментами модернізованого синопсису ключових перипетій. Сцена, у якій гробар співає рядки пісні Боба Ділана про розчарування й екзистенційні пошуки "All Along the Watchtower", вочевидь, є проявом асоціативної гри з реципієнтом. Вкладені у вуста цього персонажа слова "Said the joker to the thief / 'There's too much confusion / I can't get no relief'"⁴¹ корелюють і з характером шекспірівського могильника-філософа, і зі змістом його промови про суєтність людського буття, і навіть із екзистенційними рефлексіями самого Гамлета.

У колажуванні сцен і зміні оригінального порядку реплік простежується постмодерністська іронія. Творці фільму «працюють» із шекспірівським текстом так само, як їхній герой Гамлет із монтуванням своїх відео, де він поєднує власні відеозаписи, фрагменти кінохроніки та анімації. Приміром, у фільмі відсутні сцени прибуття акторів, розмови Гамлета з гробарями, пунктирно окреслена сюжетна лінія Фортінбраса. Стихія комічного, яка реалізується в тексті «Гамлета» здебільшого через каламбури, гру слів, тут зведена до мінімуму. Тож, як бачимо, обрана режисером стратегія репрезентації Шекспірового слова демонструє позачасову універсальність смислів великої трагедії. Представлені в новому часопросторі рядки геніального тексту не виглядають анахронізмом: збереження поетичної форми ключових монологів оригіналу

⁴¹ «Сказав жартівник злодієві: "Занадто багато плутанини, / Я не можу знайти полегшення"».

створює надивовижу цікавий ефект. Функція мовлення в кінонарративі не обмежується комунікативною складовою, оскільки завдяки збереженню й точному відтворенню значимих фрагментів тексту трагедії творцям фільму вдається додатково розширити горизонти рецептивного поля.

Перенесення придворних інтриг у світ сучасних нью-йоркських корпорацій, який зображений гіпердеталізовано, виконує декілька вкрай важливих функцій. Осучаснюючи хронотоп, творці фільму демонструють універсальність і позачасовість проблемно-тематичного спектру «Гамлета». Візуальний фон, на якому розгортаються колізії Шекспірової трагедії, створює ефект психологічної спустошеності й самотності, що резонує з умонастроями сучасної людини, зануреної в байдужий до неї урбаністичний простір. Створюється враження, що серед величезної кількості цифрових засобів комунікації й медійних предметів, якими переповнене життя споживацького суспільства, не залишається місця для людських емоцій, природних відчуттів і всього того, що робить людину людиною. Показовими в цьому сенсі є сцени загибелі героїв. Смерть Офелії, яка відбувається в публічному місці (дівчина тоне у фонтані, розташованому в переповненому людьми готелі), залишає байдужими свідків трагічної події. Дуель між Лаертом і Гамлетом стає об'єктом кіно- й фотозйомки, нагадуючи про аморальні практики сучасних папараці.

Штучність мегаполісного середовища проявляється як на візуальному рівні, так і в діях персонажів. Офелія, яка протягом усього фільму оточена штучними водними об'єктами (водограй, басейн, фотохімікати), тоне не в річці на самоті, а в готельному фонтані з речами, які нагадують їй про коханого. У фінальній сцені дуелі, за якою спостерігають журналісти й фільмують на відео та фотокамери, Лаерт убиває Гамлета не отруєною рапірою, а грубим пострілом із пістолета. Отже, в умовах цифрового прогресу й стрімкого цивілізаційного поступу людина позбавлена моральних орієнтирів: готельний персонал не рятує Офелію від самогубства. Лаерт відкрито порушує правила чесного поєдинку, попри присутність численних свідків, і ніхто не намагається стримати його та врятувати «принца» корпорації.

Прикметною стратегією, яку втілює Майкл Алмерейда на тлі модерного Мангеттена, є максимальне наближення персонажів до потенційних реципієнтів. Автори стрічки

пропонують свій варіант репрезентації класичних образів. В адаптації 2000-го року змінено подобу персонажів, здебільшого другорядних, – стать, статус, рід занять, – проте збережено їхню функцію. Так, образ солдата Марцелла переосмислено як Марцеллу, дівчину Гораціо, а Капітан армії Фортінбраса постає стюардесою в літаку до Англії. Такий режисерський прийом, вочевидь, спрямований на збереження функціональної ролі другорядних персонажів п'єси в упізнаваному для сучасного реципієнта контексті.

Отже, цілком постмодерна кіноверсія надає глядачеві нові ключі осмислення шекспірівського тексту. Вона зберігає оригінальні діалоги, але накладає сучасні декорації, зокрема привид батька Гамлета з'являється на екрані, події розгортаються в епоху високих технологій, вимальовується контекст корпоративної Америки. Ця стрічка є спробою адаптувати реалії драми до сучасності, водночас зберігаючи проблематику шекспірівського твору та глобальність його задуму. Такий підхід виправданий універсалізмом В. Шекспіра. «Розгортання гамлетівського дискурсу, – зазначає Н. Торкут, – в певному соціокультурному просторі нерідко супроводжується актуалізацією закладених у шекспірівському тексті вічних смислів, інтенсифікацією тих мисленнєвих процесів, що спрямовані на усвідомлення загроз і небезпек сьогодення».⁴²

Фільм позбавлений середньовічних атрибутів, зокрема традиційних костюмів і архітектурного антуражу, що підкреслює універсальність драматургії Вільяма Шекспіра. Модернізація образів і простору засвідчує актуальність класичного сюжету в сучасних умовах. Кінострічка представляє своєрідну трансформацію середньовічних реалій у сучасний культурний сетинг, транслюючи при цьому авторську концепцію та ключові смисли оригінального тексту. Попри осучаснення та використання постмодерністських інтерпретацій, фільм зберігає глибинні сенси шекспірівської трагедії, хоча наважимося припустити, що для більш повноцінного розуміння глядачеві необхідне знайомство з першоджерелом.

Безумовно, таке рішення постановників, де художній світ «накладено» на сучасний, наближає слово В. Шекспіра до сьогоднішнього глядача. За словами О. Пронкевича, «втягування

⁴² Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 149.

образу та текстів драматурга в індустрію популярної культури повертає “справжнього” Шекспіра, руйнуючи важку академічну ауру, яка віддаляє його від простих смертних і перетворює його доробок на власність обраного кола знавців».⁴³

Таким чином, кіноекранізація шекспірівського «Гамлета» є водночас і мистецькою спробою досягнути сенси драматичного твору, і своєрідним діалогом її творців із сучасністю. Власне, ці два творчі імперативи і виступають атрибутивними ознаками контемпораризації. Фільм Майкла Алмерейди, в якому змінено часопросторові параметри першоджерела, наділений потужним потенціалом інтерпретації смислів, актуальних для глядача, та увиразнює загальнолюдський, універсальний зміст трагедії. «Образом-символом, який втілює стан кризової свідомості, своєрідним позачасовим кодом західної культурної парадигми традиційно вважається Гамлет – герой однойменної трагедії Вільяма Шекспіра».⁴⁴ До перепрочитання п’єси англійського класика на екрані режисер додав окремі акценти, що модернізували та дозволили увиразнити її основні ідеї, зберігаючи при цьому незмінною суть. Шекспірівський першотвір у цій екранізації залишається смисловою домінантою.

Варто відзначити, що досить часто кінематографічні адаптації «Гамлета» з’являлися в кризові моменти історії, під час епохальних зрушень і ціннісних трансформацій. Фільм М. Алмерейди, що був створений на початку ХХІ ст., також виявився свого роду попередженням, застереженням і, до певної міри, навіть пророцтвом. Аналізуючи цю кіноверсію, К. Феддерсон та Дж. М. Річардсон⁴⁵ розглядають її під доволі несподіваним кутом зору (кореляції кінонарративу зі зрушеннями в масовій свідомості, спричиненими терактом 11 вересня 2001 р.) та простежують вплив дискурсу травми на інтерпретацію класичного тексту. Вони, зокрема, порушують питання: яким чином перенесення війни «у символічну сферу, де правилом є виклик, реверсія та перевернення», впливає на механізми інтерпретації культурних артефактів? На їхню думку, теракти в Нью-Йорку 11 вересня 2001 р. спровокували глибокий

⁴³ Пронкевич О. Шекспір і популярна культура. *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. С. 271.

⁴⁴ Черняк Ю. Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків сучасності. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 6.

⁴⁵ Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda’s *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

символічний резонанс, що викликало герменевтичний злам у сприйнятті культурних об'єктів, здатних увійти до новітнього наративу. Після подій 11.09.2001 фільм М. Алмерейди набув іншого змістового наповнення, яке, можливо, імпліцитно було закладене режисером у семантичну структуру за рік до трагедії. Трансформований символізм нью-йоркського простору зумовив зміну акцентів у сприйнятті стрічки: домінантною стала не тільки особиста, внутрішня параноя головного героя, а і зовнішній, публічний, геополітичний вимір екзистенційної загрози.

Отже, кінофільм «Гамлет» (2000) режисера М. Алмерейди є оригінальною репрезентацією художніх смислів однойменної п'єси В. Шекспіра, які мають універсальний характер, і водночас набувають гостроактуального звучання в соціокультурному контексті постгугтенберзької епохи. У результаті дослідження з'ясовано, що втілення ідей літературного першоджерела в кінонаративі здійснюється за допомогою стратегії контемпораризації, яка реалізується через оновлення часопросторових, культурних і символічних координат класичного твору та робить його релевантним викликам нового рецептивного контексту. В процесі контемпораризації задіяні такі параметри міжмистецької взаємодії кіно й літератури, як: часопросторова трансформація ландшафту, візуалізація вербальних образів, що супроводжується концептуальним розширенням смислового діапазону, та інтертекстуальний/інтермедіальний діалог. Метатекстуальна функція екранізації стосовно першоджерела реалізується шляхом оприявлення його імпліцитних смислів. Внаслідок інтермедіального перекодування (інтеграція візуальних образів, цифрових технологій і медійних цитат та ін.) розкривається глибокий когнітивний і сугестивний потенціал класичного тексту, який в новому рецептивному контексті набуває гостроактуального звучання.

Список літератури:

Бандровська О. Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти». *Ренесансні студії*. 2019. Вип. 31–32. С. 268–282.

Довбуш О. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (E. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2009.

Дубініна О. «Бондіана» як енциклопедія смаку. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2012. Вип. 9. С. 173–191.

Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan: твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Курасави. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 24–35.

Дубініна О. «Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116.

Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. С. 214–233.

Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце пітьми» Дж. Конрада та фільму «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2009. Вип. 6. С. 59–70.

Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту. *Слово і час*. 2013. № 10. С. 66–92.

Лазаренко Д. «Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього Ренесансу та його літературні проєкції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2010.

Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2010.

Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.

Література на полі медій: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018.

Прадівліяння Л. Шекспірівська норовлива: у п’єсі та на екрані (на матеріалі серіалу «Шекспір на новий лад»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 2, Вип. 21. С. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

Пронкевич О. Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу». *Ренесансні студії*. 2022. № 35–36. С. 32–45.

Пронкевич О. Дон Кіхот в американському кінематографі. *Всесвіт*. 2012. № 9–10. С. 190–200.

Пронкевич О. Шекспір і популярна культура. *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. С. 262–276.

Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 147–180.

Черняк Ю. Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків сучасності. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 3–27.

Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Л. Гребінки. Шекспір В. Твори в шести томах. К. : Дніпро, 1986. Том 5. С. 5–118.

5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage. URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

- Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.
- Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.
- Eliot T. S. Hamlet. *Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 141–146.
- Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda's *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.
- Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.
- Ko Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.
- Leggatt A. Urban Poetry in the Almereyda *Hamlet*. *Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.
- Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.
- Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.
- Rooks A. K. The "New" Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.
- Rothwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Shakespeare Statistics. WiFi Talents, 2022. URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source.
- Stam R. Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.
- Thalken R., Mimno D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.

References:

- Bandrovska O. Suchasnyi Shekspir: khudozhnia aksiolohiia trahedii «Yulii Tsezar» u kinoversii Paolo i Vittorio Taviani «Tsezar maie pomerty». *Renesansni studii*. 2019. Vyp. 31–32. S. 268–282.
- Doybush O. Semiolohiia mizhliteraturnykh i mizhmystetskykh vidnoshen: prototekst "Oliver's Story" (E. Segal) – ukrainskyi pereklad – kinostsenarii: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.05. Ternopil, 2009.
- Dubinina O. «Bondiana» yak entsyklopediia smaku. *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2012. Vyp. 9. S. 173–191.
- Dubinina O. Viliam Shekspir: Made in Japan: tvory V. Shekspira v ekranizatsiakh Akiry Kurosavy. *Slovo i chas*. 2012. № 10. C. 24–35.
- Dubinina O. «Virnyi Ruslan», abo yak vyslovtyty nevyimovne (povist H. Vladimova «Virnyi Ruslan» ta yii odnoimenna ekranizatsiia rezh. V. Khmelnytskoho). *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2011. Vyp. 8. Ch. 1. S. 105–116.

Dubinina O. Ekranizatsiia literaturnoho tvoru: spetsyfika intermedialnoho perekoduuvannia. *Literatura na poli medii*: zb. nauk. pr. / red. Hundorova T. I., Syvachenko H. M. Kyiv : In-t lit-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 2018. S. 214–233.

Dubinina O. Podorozh u prostori kultury: do problemy spivvidnoshennia literaturnoho tvoru ta yoho ekrannoi versii (na materiali zistavlennia povisti «Sertse pitmy» Dzh. Konrada ta filmu «Apokalipsys sohodni» F. F. Koppoly). *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2009. Vyp. 6. S. 59–70.

Dubinina O. Strasti za Bilosnizhkoiu, abo fenomen intermedialnoho kolovorotu. *Slovo i chas*. 2013. № 10. S. 66–92.

Lazarenko D. «Hamlet» V. Shekspira yak metatekst piznoho Renesansu ta yoho literaturni proektsii: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.04. Kyiv, 2010.

Levko U. Hermenevtychni aspekty kinointerpretatsii khudozhnoho tvoru (na materiali ekranizatsii khudozhnoi prozy Stanislava Lema): dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06. Ternopil, 2010.

Liotar Zh.-F. Sytuatsiia postmodernu. *Filosofska i sotsiologichna dumka*. 1995. Vyp. 5–6. S. 15–38.

Literatura na poli medii: zb. nauk. pr. / red. Hundorova T. I., Syvachenko H. M. Kyiv : In-t lit-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 2018.

Pradivlianna L. Shekspirivska norovlyva: u piesi ta na ekrani (na materiali serialu «Shekspir na novyi lad»). *Zakarpatski filologichni studii*. Uzhhorod : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2022. T. 2. Vyp. 21. S. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

Pronkevych O. Aktualizatsiia «kodu Servantesa» v teleseriali «Ministerstvo chasu». *Renesansni studii*. 2022. № 35–36. S. 32–45.

Pronkevych O. Don Kikhot v amerykanskomu kinematohrafii. *Vsesvit*. 2012. № 9–10. S. 190–200.

Pronkevych O. Shekspir i populiarna kultura. *Shekspirivskiy dyskurs* / hol. red. Torkut N. M. Zaporizhzhia : KPU, 2010. Vyp. 1. S. 262–276.

Torkut N. Hamletyzm: ukrainska versiia (prolehomeny do dyskusii). *Renesansni studii*. 2015. Vyp. 23–24. S. 147–180.

Cherniak Yu. Aksiologichna semantyka obrazu Hamleta v konteksti smyslozhyttievkykh poshukiv suchasnosti. *Renesansni studii*. 2010. Vyp. 14–15. S. 3–27.

Shekspir V. Hamlet, prynts datskyi / Per. L. Hrebinky. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. K. : Dnipro, 1986. Tom 5. S. 5–118.

5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage. URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002.

Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.

Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.

Eliot T. S. Hamlet. *Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 141–146.

Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda's *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Ko Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.

Leggatt A. Urban Poetry in the Almereyda *Hamlet*. *Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.

Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*.

URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.

Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.

Rooks A. K. The "New" Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.

Rothwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Shakespeare Statistics. WiFi Talents, 2022.

URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source.

Stam R. Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.

Thalken R., Mimno D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.