

СПЕЦИФІКА АКТУАЛІЗАЦІЇ КЛЮЧОВИХ МОТИВІВ П'ЄСИ "ЮЛІЙ ЦЕЗАР" В. ШЕКСПІРА В КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

У статті висвітлено позачасову актуальність та дивовижну глибину семіосфери п'єси "Юлій Цезар" В. Шекспіра крізь призму міжсеміотичного аналізу. У ході зіставлення з текстом оригіналу з'ясовано, що наявні в творі мотиви переосмислюються кінорежисерами ХХ–ХХІ ст. під дещо відмінними кутами зору. Естетика кіно накладається на політичну ауру давньоримської імперії, що призводить до зсувів аксіологічних та онтологічних акцентів ренесансного твору. Внаслідок цього кожна кіноверсія виявляється цікавим результатом інтернціонального синтезу.

Ключові слова: "Юлій Цезар", В. Шекспір, кіноверсія, адаптація, рецепція, актуалізація.

Останнім часом в Україні у фокусі інтермедіальних студій усе частіше опиняються літературні твори та їх кіноверсії. В цьому лоні написані праці вітчизняних дослідників: О. Брюховецької [1], О. Дубінініної [2; 3; 4], О. Лапко [5], О. Левицької [6], У. Левко [7], Н. Нікоряк [10], Н. Овчаренко [11] та ін.

Свого часу корифей гуманітаристики Ю. Лотман наголошував: "Кінооповідь – це, перш за все, оповідь. І хоча це може видатись парадоксальним, саме тому, що оповідання в цьому випадку будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, у ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності будь-якого нарративного тексту" [8, с. 341].

Тож, актуальність роботи зумовлена неабиякою популярністю зіставлення літературних текстів та їх міжсеміотичних відповідників у сфері театру та кіно, що дає змогу виявити механізми взаємовпливу.

Аксіому Андре Жіда "вплив нічого не творить: він пробуджує" [9, с. 21] можна проілюструвати літературними, кіно- і театральними версіями трагедії В. Шекспіра "Юлій Цезар". На прикладі цілої низки творів можна довести тезу: вплив – "не механічне перенесення, адже сприйняте входить в інший літературний контекст, унаслідок чого запозичені елементи набувають іншого художнього змісту й функціональності... Вплив – форма засвоєння досвіду інших літератур і включення в міжнаціональний літературний континуум" [9, с. 20–21].

На сучасному етапі розвитку порівняльного літературознавства академік Д. Наливайко стверджує, що "перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури є нині центральною проблемою вивчення взаємозв'язків літератури з іншими мистецтвами" [9, с. 28]. При цьому варто відзначити, що різний матеріал і технології творчості не порушують загального вектора руху мистецтва й не призводять до руйнації спільних закономірностей на епістемологічному та естетико-художньому рівнях [9, с. 29].

Характерно, що дослідження різних видів мистецтва "проводиться на тих самих дискурсивних рівнях – онтологічному й епістемологічному, семантичному й естетичному, й на тих самих рівнях структури творів – тематологічному, морфологічному, генологічному, стильовому, інтертекстуальному" [9, с. 30]. Цей алгоритм буде використано в процесі аналізу кіноінтерпретацій п'єси "Юлій Цезар" В. Шекспіра.

Мета статті полягає у виявленні глибинних шарів семіосфери п'єси ренесансного драматурга крізь призму сучасних інтерпретацій засобами кіномистецтва.

У кіношекспіріані ХХ–ХХІ ст. чільне місце посідають стрічки, зняті за мотивами римських п'єс. Характерно, що з-поміж них саме "Юлій Цезар" найбільш часто обирався об'єктом екранізацій, про що свідчить, зокрема наявність понад чотирьох десятків кіноверсій. Загальновідома історична колізія, насичена унікальними поетологічними елементами, є плідним ґрунтом для режисерських та акторських інтерпретацій. Ключові для ренесансного твору мотиви (змова, зрада, доля, суперництво, єдиновладдя, насилля), архетипні образи (вовк, вівця, змія, орел, драбина, крила, кров, помста) та топоси (Рим) віднаходять подекуди різні міжсеміотичні відповідники, а іноді взагалі вилучаються зі сценаріїв відповідно до суб'єктивного бачення кіномитців.

Різні режисери підходили до інтерпретації ключового мотиву – мотиву змови – з відмінних позицій. Парадоксально, але у фільмі американського режисера Д. Петрі (1955) відсутня ключова сцена – монолог Брута, у ході якого він обґрунтовує необхідність вбивства Юлія Цезаря. Без цього залишається незрозумілим, чому виникла змова, а отже, змінюються причинно-наслідкові відносини, закладені в тексті оригіналу.

За задумом режисера Д. Бредлі (1950), змову як таку організовують лише Кассій, Брут та Каска. У фільмі відсутня сцена зустрічі змовників у домі благородного Брута, а отже, створюється враження, що в них немає поплічників, а їхні дії не підтримують інші громадяни. Тут очевидна підміна акцентів, наявних у ренесансній п'єсі. Крім того, у В. Шекспіра активну роль у

реалізації задуму вбивства відіграють інші римські сенатори, приміром, Децій, який перетлумачує віщий сон Кальпурнії, щоб переконати Цезаря йти в сенат, та Требоній, який уводить Антонія подалі від місця злочину. У цій версії випущено подібні значущі деталі.

Кіноверсія Дж. Манкевича (1953) розпочинається цитатою з Плутарха: “Юлія Цезаря осипали величезною кількістю титулів і наділяли все більшою владою, що викликало відразу його більш помірних співгромадян”. Отже, від самого початку окреслюється непомірне властолубство диктатора, а змова знаходить моральне виправдання.

Цікаво, що мотив змови став об’єктом пародії в комедійному скетчі “Витри кров з моєї тоги” (1958), де трибун Флавій на замовлення Брута розслідує вбивство римського диктатора і, зрештою, виходить на власного замовника.

Вдале поєднання фрагментів п’єс двох різних драматургів, яких відділяє часова відстань у понад триста років, у документальному фільмі Дж. Барнса “Шоу проти Шекспіра” (1970) передусім віддзеркалює позицію Б. Шоу стосовно характерологічних аспектів та проблематики шекспірівської п’єси. Аналізуючи мотив змови, герой фільму Бернард Шоу, слідом за своїм реальним прототипом, стверджує, що Брут – суцільний ідеаліст, святий, чиї добрі наміри призводять до катастрофи. Перед нами – трагедія ідеалів, що виникає на основі фатальних помилок протагоніста. Така інтерпретація мотиву змови видається досить суб’єктивною, втім вона передає критичну рецепцію одного з провідних британських драматургів ХХ ст.

За сценарієм режисера С. Берджа, змова у стрічці “Юлій Цезар” (1970) зароджується в приміщенні кухні серед глеків та келихів. При цьому, якщо у В. Шекспіра провідну роль у формуванні змови відіграє Кассій, то в цьому фільмі взагалі не згадується бажання Кассія використати Брута з прагматичною метою.

Кардинально відмінний підхід простежується у стрічках Д. Редлі (1950) та Г. Вайза (1979). Тут справжнім очільником змови є Кассій. Він ініціює заколот, а Брут стає головним його знаряддям. Про підступні мотиви Кассія глядач дізнається за допомогою суто кінематографічного прийому – закадрового голосу, що озвучує думки героя.

За задумом режисера чорно-білої гангстерської кіноверсії “Юлія Цезаря”, створеної в стилі фільмів 1930–1940-х рр., Б. Сміта (2009), організатори змови обмірковують її в барі за келихом вина, унаслідок чого мотив настільки осучаснюється, що до певної міри навіть втрачає глибину та психологічну напругу. Характерно, що монолог Брута, у якому він подумки розмірковує про причини майбутнього вбивства, настільки лаконічний, що самі ці причини можуть видатися туманними, а рішення – поспішним. Шекспірівський Брут розмірковує про долю Риму, переймаючись суспільним благом,

тоді як Брут у цій інтерпретації видається егоїстичним зрадником. Він декларує сакральність самого акту позбавлення диктатора життя, проте у фільмі ці слова не отримують наочної репрезентації – змовники не омивають руки в крові вбитої ними людини.

Мотив змови вповні реалізується в сучасній кіноверсії римської п’єси під керівництвом Г. Дорана (2012). Тут варто відзначити той факт, що змова фактично народжується в порожньому, прохідному приміщенні, де Кассій наодинці з Брутом обговорюють звеличення Цезаря, а розмова з Каскою взагалі відбувається в чоловічій вбиральні. Цим режисер ніби вказує на відірваність змовників від реальності, їх відмежованість та відособленість/відокремленість від дійсності, що, зрештою, і призводить до трагічної розв’язки.

На відміну від згаданих стрічок, у кіноверсії братів Тавіані “Цезар має померти” (2012) мотив змови відходить на другий план. У В. Шекспіра змова проходить етапи зародження, розвитку та кульмінації, якою стає вбивство диктатора. У цьому фільмі змова радше представлена як даність, а пов’язані з нею психологічні перипетії майже повністю зняті.

Наступний ключовий мотив п’єси В. Шекспіра “Юлій Цезар” – мотив зради, який передусім стосується Брута. Вербалізація мотиву зради втілюється у В. Шекспіра в останніх словах, що злітають з вуст Цезаря, що помирає: “І ти, Брут?”. С. Бердж двічі використовує цю фразу у своєму фільмі. Вдруге ці слова лунають уже в думках Брута, коли Цезар вмикається йому на полі бою напередодні остаточної поразки змовників.

Цікаво, що брати Тавіані відроджують у своєму фільмі традицію акцентування кривих зв’язків між Брутом та Цезарем: диктатор вмирає зі словами “І ти, Брут, сине мій?”. Таким чином, мотив зради забарвлюється приватними імплікаціями, хоча протягом розгортання дії жодних натяків на їх наявність немає.

Онтологія п’єси має виражену провіденційну основу, тож дуже вагомим для передачі її проблематики постає мотив долі. Режисер Д. Петрі наочно демонструє, чим може обернутися нехтування словами провісника, якого на початку його фільму кидають під ноги Цезаря. Утім, друга зустріч зі сліпим віщуном настільки швидка й побіжна, що мотив долі дещо приглушується. Для економії часу зі стрічки також вилучено наявний у п’єсі епізод з грозою – віддзеркалення небесних знамень.

Одна з найбільш ранніх кіноверсій п’єси “Юлій Цезар” (1950) розпочинається з криків віщуна, який передрікає Цезарю прихід безрезневих ід. Режисер від початку вдається до трагічного пафосу розгортання історичних подій. Віщун (старий із ціпком) ще двічі з’являється на екрані і, попри свою фізичну неміч, наводить острах.

За задумом Дж. Манкевича, носієм мотиву долі є сліпий віщун, який застерігає Цезаря бо- ятися безрезневих ід, і якого Цезар так зухвало відштовхує зі свого шляху.

С. Бердж використовує візуальний образ- символ для реалізації цього мотиву. Тут орел стає уособленням долі. Фільм розпочинається з пронизливих криків цього птаха, що літає над полем битви, в якій Цезар розгромив юних синів свого ворога Помпея та вбив понад тридцять тисяч його воїнів. Удруге орел з'являється, коли Кассій вчиняє самогубство. Таким чином, птах символізує коловорот долі. Цезаря, який переміг Помпея та його синів, заколюють змовники, але на них самих чекає поразка від більш дієвих і вправних державних діячів.

В інтерпретації Дж. Барнса мотив долі за- знає нещадної критики, що лунає з вуст персо- нажа Бернарда Шоу: «Юлій Цезар у Шекспіра – це нібито травестія над великою людиною, це лялька, що не може діяти за власним бажан- ням, підкорюючись зовнішній всевладній силі». Таке зображення непереможного полководця й державного діяча висміюється у фільмі. Влучна режисерська стратегія тут сприяє побудові ві- зуального контрасту. Стрічка складається з трьох рівнів: сцен з п'єси В. Шекспіра, сцен з п'єси Б. Шоу та коментарів актора, що грає Б. Шоу. Дійсно, наочний контраст між образами Цезаря працює не на користь Великого Барда. Звинувачуючи В. Шекспіра в романтичності та песимізмі одночасно, фільм представляє рим- ського диктатора особистістю колосальних ма- сштабів та впливовості.

Провісник, за версією Б. Сміта, – п'яний старий, якого відштовхує охорона Цезаря. Втім, очевидно, що слова цього героя справ- ляють враження на римського диктатора, адже той наодинці подумки прокручує їх діалог. Дру- га зустріч із віщуним завершується вибухом божевільного сміху.

Мотив долі дещо приглушений у фільмі Г. Дорана. Якщо у В. Шекспіра цей мотив реалізується шляхом введення безтілесного героя – духа Цезаря, то в цій версії дух безпосеред- ньо не з'являється на екрані, натомість зустріч із духом представлена як сонне марево, в яко- му Брутові здається, що Цезар оживає і зверта- ється до нього зі словами про майбутню зустріч. Ключовим носієм цього мотиву є провісник – напівголений велетень, темна шкіра якого при- сипана білою пудрою, яка ефектно здіймається вгору, коли той жестикулює руками.

Як відомо, у п'єсі В. Шекспіра наступний мо- тив – мотив суперництва – представлено на трьох паралельних щаблях: як суперництво між змовниками та поплічниками Цезаря, як суперництво між Брутом та Кассієм та як супе- рництво між Антонієм та молодим Октавієм. Далеко не у всіх кіноверсіях збережено баланс між згаданими трьома рівнями. Приміром, у ранній американській стрічці 1949 р. взагалі відсутній такий ключовий персонаж і продовжу-

вач справи Цезаря як Октавій. Внаслідок поді- бного усунення кардинально змінюється про- блематика та аксіологія твору «Юлій Цезар».

Мотив суперництва є одним із провідних за концепцією режисера Д. Бредлі. При цьому це суперництво представлено виключно як проти- стояння Кассія та Цезаря. На відміну від інших кіноверсій, у цьому фільмі візуалізоване зма- гання з плавання між згаданими героями. За цим епізодом одразу йде сцена, в якій Кассій стоїть на колінах перед диктатором, а той не- охоче вітає його. У такий спосіб продемонстро- вано причини ненависті ініціатора змови до Юлія Цезаря. У шекспірівській п'єсі суперницт- во між цими персонажами завуальовано тек- том, тоді як у фільмі реалізується можливість трансформувати такі сцени з описових у дієві. Характерно, що і сам Цезар вповні свідомий неприязні з боку Кассія й висловлює критику на його адресу прямо в обличчя, звертаючись ра- дше до Кассія, а не до Антонія, як в оригіналі. Цікаво, що в цьому фільмі немає сцени супе- речки між Антонієм та Октавієм, яка в оригіналі слугує своєрідною паралеллю до сварки між Брутом та Кассієм.

Оригінальна версія мотиву суперництва наяв- на в документальній стрічці Дж. Барнса. Згідно з позицією Б. Шоу, яку репрезентує стрічка, шекс- пірівський Цезар – недалекоглядний політик, кот- рий не здатний розгледіти користь для держави від таких «худих й голодних» людей, як Кассій. У п'єсі «Цезар і Клеопатра», навпаки, прославля- ється здатність героя пробачати своїх ворогів, а також розуміння людської природи зрадників.

Сцена сварки – найбільш емоційно насиче- ний епізод у стрічці режисера С. Берджа. До ре- чі, у фільмі Г. Вайза ця сцена зрежисована дуже вдало, адже в запалі Брут перекидає стіл, а Ка- ссій узагалі замахається стільцем. Наприкінці епізоду Кассій майже впадає в істерику й ледве не кидається з кулаками на поета, який врива- ється до намету, щоб примирити полководців.

Мотив суперництва покладено в основу ре- жисерської інтерпретації Б. Сміта. Змовники в сучасних ділових костюмах представлені тут як гангстери, що конкурують за авторитет. Кассій майже відкрито декларує ненависть до дикта- тора, а його міміка й жести під час характерис- тики Цезаря викривають презирство та знева- гу. У тексті В. Шекспіра подібне ставлення іні- ціатора змови лише побіжно окреслено, тоді як у режисера сучасного фільму цей мотив за- тьмарює всі інші. Цікаво, що і Цезар ненави- дить Кассія, а отже, суперництво виходить на новий щабель відкритої опозиції.

У кінематографічному варіанті п'єси «Юлій Цезар» Г. Дорана мотив суперництва найбільш яскраво представлений у сцені суперечки між Брутом і Кассієм. Дві харизматичні особистості обмінюються взаємними звинуваченнями. Не- даремно саме запальність цього шекспірівсько- го епізоду викликала захоплення багатьох кри- тиків минулих століть. У фільмі Брут явно домі-

нує над Кассієм та над всією ситуацією загалом. Така репрезентація дещо зміщує аксіологічні акценти в оцінці характеру цього персонажа.

За задумом братів Тавіані, суперництво між персонажами не виявляється, тоді як протистояння між акторами-злочинцями, що грають ролі Цезаря та Деція, ледь не переходить у справжню жорстоку бійку.

Унаслідок бурхливих політичних подій ХХ–ХХІ ст. мотив єдиновладдя завжди набуває сучасних імплікацій, які тією чи іншою мірою оприявнюються в кіноінтерпретаціях. Наприклад, цей мотив есплікується у фільмі Д. Бредлі в сцені вручення Цезареві лаврового вінка. У тексті Великого Барда опис епізоду вкладено до вуст одного зі змовників, тоді як у фільмі голос Каски лунає лише за кадром, а події розгортаються безпосередньо перед очима глядачів. При цьому очевидним стає, наскільки упередженим є оповідач.

Символом єдиновладдя у фільмі Дж. Манкевича є орел. Саме зображенням орла розпочинається й завершується стрічка. Крім того, образ орла присутній на зброї, предметах інтер'єру та одягу. Статуї та бюсти Цезаря розміщені по всьому Риму, повсякчас нагадуючи змовникам про авторитет диктатора. Більше того, домінування влади полководця підкреслюється тим фактом, що трибунів Маруллу та Флавія беруть під стражу воїни Цезаря безпосередньо перед очима глядачів. Відзначимо, що поряд з орлами, масові триумфальні процесії, численні статуї, манера салютування та інші атрибути влади є віддзеркаленням політично-символічного дискурсу італійського фашизму. Як відомо, Дуче називали “новим” Цезарем, тож подібні паралелі одразу впадають в око.

Цей мотив реалізується у фільмі С. Берджа написами імені Цезаря на стінах будинків (Кассій викарбовує мечем ім'я Брута під іменем Цезаря, щоб переконати кузена в рівноправ'ї, що було порушено), а також бюстами диктатора, розміщеними по всьому місту та прикрашеними вінками з квітів.

Єдиновладдя Цезаря, за задумом режисера Г. Вайза, не стільки позиціонується самим героєм, на честь якого названий твір, скільки вербалізується натовпом, що повсякчас голосно скандує ім'я диктатора. Закадрові звуки сприяють створенню загальної атмосфери давньоримської дійсності.

Кардинальне переосмислення мотиву єдиновладдя в дусі сучасності представлено на екрані в стрічці “Я та Орсон Велс” (2008), у якій зображено історію створення легендарної вистави 1937 р. Тут актори вбрані у військові уніформи, поява Цезаря супроводжується звуком барабанів, а загальна атмосфера нагадує режим італійського диктатора Муссоліні. Таким чином, єдиновладдя тут трактується з однобічно негативним нахилом у бік тоталітаризму.

Персонаж Юлія Цезаря у Г. Дорана радше викликає антипатію своєю зверхністю та пре-

зирством, аніж повагу й пошесті. Режисерові вдалося представити цього героя в негативному світлі. Набагато старший за змовників, він ставить себе вище за інших, а вираз його обличчя віддзеркалює внутрішню зневагу. Цікаво, що попри майже повну відсутність декорацій, стіни будівель, у яких відбуваються події, ззовні та зсередини прикрашені зображеннями Цезаря. Це неприкрита алюзія на політичну пропаганду наших днів. Єдиновладдя в цій версії імпліцитно асоціюється з колоніалізмом.

“Юлій Цезар” – п'єса, в якій продемонстровано, що за вчинками завжди йде відплата. Симпатії режисера Д. Бредлі, вочевидь, на боці Цезаря, адже його фільм поділено на дві частини з промовистими назвами “Смерть Цезаря” та “Помста Цезаря” відповідно. Цікавим епізодом у цьому аспекті є самогубство Кассія. Його раб – Піндар – навмисно обманує хазяїна, розповідаючи, що бачив, як його друга Тітінія взяли в полон вороги. Почувши невтішну звістку, Кассій вбиває себе. У фільмі також відсутня сцена самогубства Тітінія, що в тексті слідує одразу за описаним епізодом і додає трагічних відтінків.

Міміка Марлона Брандо – виконавця ролі Антонія – під час кульмінації сюжету віддзеркалює його цинізм у маніпулюванні натовпом, а його демагогія натякає на стратегії, що використовувались Гітлером та Муссоліні. Фільмографічна реалізація концепту помсти в стрічці Дж. Манкевича також присутня в образі музичного інструменту – арфи, яка належить хлопчику-прислужнику Луцію, і яку Антоній та Октавій знаходять на місці розгромлених наметів змовників. Арфа розламана навпіл, понівечена, як і республіканські ідеї змовників. Октавій з презирством відкидає її, тоді як його солдати збирають трофеї.

Фільм Дж. Барнса, що передає ставлення Б. Шоу до шекспірівської п'єси, хоч і не несе в собі візуальної реалізації мотиву помсти, усе ж на вербальному рівні проголошує, що благородний Брут не міг навіть подумати про можливість настільки “неблагородної відплати”. Англійський драматург віддає перевагу сентиментальному демагогу Антонію, чия перемога вінчає фінал трагедії.

У кіноверсії Г. Вайза Антоній вибухає саркастичним сміхом після того, як йому вдається підбурити римський плебс на рішучі дії. У цьому очевидна підступність героя, завуальована в п'єсі Шекспіра.

Антоній постає носієм помсти в гангстерській стрічці Б. Сміта. Це стає очевидним під час славновзвісної ораторської промови. На відміну від інших кіноверсій, у яких камера почергово фіксує реакції римського плебсу на слова поплічника Цезаря та показує жертву свавілля сенаторів-змовників, тут емоції, інтонації та жести Антонія потрапляють у безпосередній фокус уваги. Найбільш наочно згаданий мотив реалізується в сценах самогубств Брута й Кассія, які дуже швидко слідують одна за одною,

позбавляючи глядача можливості відчутти співчуття, а отже, вступаючи в суперечність з текстом оригіналу. Стрічка завершується тим, що тіло Брута лежить на підлозі в порожньому приміщенні – такою стала відплата не за сповідування республіканських ідеалів, окреслених ренесансним драматургом, а за посягання на авторитет.

Антоній у кінострічці Г. Дорана настільки вдало маніпулює натовпом, використовує вербальну та невербальну мову (зокрема, міміку, жести та сльози) настільки ефективно, що кожну наступну його репліку народ зустрічає викриками згоди, підтримуючи свого лідера, наче члени якоїсь фанатичної секти. Для режисера Г. Дорана головним є те, що відбувається після кульмінації, а саме: хто прийде на місце Цезаря. Зважаючи на алюзії на “Арабську весну”, таке питання гостро постає для Африки після Каддафі [13].

Мотиви помсти та покарання є центральними для фільму братів Тавіані. Ці мотиви імпліцитно присутні від самого початку, коли глядач дізнається, що актори, задіяні в постановці “Юлія Цезаря”, – злочинці, які відбувають покарання в тюрмі Ребіббіа за найтяжчі злочини. Більшість з них розміщена по одиночних камерах, а єдиною розрадою є участь у виставі місцевої театральної лабораторії. При цьому характерно, що така розрада, зрештою, перетворюється на засіб покарання. Цей мотив лунає у фінальних словах актора, що зіграв Кассія: “З тих пір, як я відкрив для себе мистецтво, моя камера стала справжньою в’язницею”. Свобода, яку дарує вживлення в чужу роль, відкриває всю безвихідь існування в замкненому просторі. Лише коли дійство переноситься на підмостки сцени, екран оживає кольоровими барвами, які вражаюче контрастують із чорно-сірою документалістикою тюремних буднів.

До складу мотиву помсти входить помста духа, тісно пов’язана з мотивами відплати та долі. У різних кіноверсіях епізоди зустрічі з потойбічним представлені за допомогою різних кінематографічних засобів. Наприклад, привид в образі збільшеного обличчя Цезаря двічі виринає перед очима Брута в стрічці Д. Бредлі. Востаннє бредлівський Брут бачить свою жертву саме перед смертю. Дух, який являється Брутові в стрічці Дж. Манкевича, не викликає остраху римлянина. Очілнику змови кортить позбутися безтілесного видіння, тому він кидається на нього з мечем.

Фільм Г. Вайза містить сцену появи привида Цезаря в наметі біля Сард. При цьому засобами кінематографу ефективно вдається передати страх Брута перед надприродним. Обличчя Цезаря виринає позаду, камера збільшує його розміри, а Брут з острахом озирається на нього.

За задумом режисера Б. Сміта, у заключних епізодах фільму саме дух Цезаря стає німим свідком невпинного поступу долі. Цей мовчазний привид спокійно споглядає крах змовників. Брати Тавіані обходяться без візуалізації духа

Цезаря – Брут чує лише голос вбитого ним диктатора за своєю спиною.

Розподіл на два табори, що ворогують, у п’єсі В. Шекспіра неодмінно пов’язаний з мотивом ворожнечі. Так, фільм Д. Петрі помітно відрізняється від інших інтерпретацій тим, що в ньому взагалі відсутня сцена складання проскрипцій. Саме цей епізод передає імплікації згаданого мотиву в шекспірівській п’єсі. Його відсутність призводить до переакцентування ролі прибічників цезаризму.

Мотив ворожнечі зазнав навмисної суттєвої тривіалізації у версії С. Берджа, адже її герої складають проскрипційний перелік у приміщенні римської лазні. Така репрезентація вбивства мінімізує жорстокість та ганебність самого вчинку, а також трагічний пафос його сприйняття.

Наочно цей концепт у фільмі Г. Дорана представлено в сцені складання проскрипцій, коли Антоній з Октавієм з легкістю вершать долі своїх ворогів. За допомогою засобів кінематографа режисеріві вдається показати й усю нелюдськість вбивств (жертв, яким на голови надягли мішки, розстрілюють біля стінки), і холодний розсуд наділених владою осіб.

Брати Тавіані обирають іншу грань мотиву ворожнечі. Тут увага глядача переходить з сюжету п’єси Шекспіра на акторів, задіяних у постановці. Усі вони – вороги добропорядного суспільства. Режисери пропагують гуманістичну толерантність до людей, засуджених за серйозні правопорушення, до людей, які попрали кордони моралі, але можуть виправитися за допомогою мистецтва.

У тісному зв’язку з концептом помсти перебуває мотив насилля. Осучаснення цього мотиву присутнє у фільмі Д. Боуера (1938), у якому актори вдягнені в італійські уніформи (очевидна паралель з виставою О. Велса), а в сценах бою з’являються танки, автомат, літаки, протигазу та траншеї.

Насилля часто есплікується в кінематографічних адаптаціях за допомогою вогню, що охоплює все навкруги. Саме такий прийом використано в стрічці Д. Бредлі. Після запальної промови Антонія римський натовп кидається підпалювати будинки. В обрамленні вогню відбувається й жорстоке вбивство поета Цінни. У цьому фільмі найбільш наочно, з-поміж інших, продемонстровані жахіття війни. Поле бою фактично засіяне тілами вбитих воїнів. Весь жах війни ставить під сумнів благородні мотиви вчинку змовників.

У кінострічці С. Берджа відсутній епізод із вбивством безневинного поета Цінни, натомість насилля тут реалізується в сценах масштабних підпалів, а вогонь, як і в попередній версії, стає засобом покарання вбивць Цезаря.

У стрічці 1979 р. завдяки тому, що текст Шекспірової п’єси використаний у сценарії без жодних змін, сцена з вбивством поета Цінни збережена в її первісному вигляді, але, на відміну від інших версій, насилля натовпу в ній відверто не представлено.

Цікаво, що у фільмі “Я та Орсон Велс” збережено не всі сцени з шекспірівської п’єси, проте сцена вбивства поета Цінни повторюється двічі: уперше актори розігрують її, жартуючи на вулиці, а вдруге ми бачимо її вже під час вистави. При цьому наприкінці сутички з натовпом, актор зникає зі сцени настільки раптово, що в глядачів у залі перехоплює подих.

У гангстерській інтерпретації п’єси Б. Смітом мотив насилля виходить на провідну позицію. Увага глядача переключається з комплексної проблематики на бандитські розбірки між чоловіками. Тут у хід іде сучасна зброя, Цінна вмирає від побиття під прикриттям ночі, а сцени битви перетворюють на перестрілку в занедбаній будівлі. Чорно-білий колір також сприяє кінематографічній реалізації цього мотиву. У багатьох епізодах обличчя героїв приховуються в тіні, а вчинки говорять гучніше за слова.

У фільмі Г. Дорана мотив некерованого насилля реалізується в епізоді вбивства Цінни. Жорстокість натовпу тут показана в усій її відвертості. Цінну поливають палимим і нав’ючують на нього автомобільну покришку – саме так свого часу вчиняли активісти Африканського національного конгресу. Вогонь, який традиційно сприймається як засіб очищення, використано тут як знаряддя вбивства безневинної людини. При цьому події показано в подвійній перспективі – за допомогою професійної та аматорської відеокамер. Осучаснення мотиву насилля прослідковується на прикладі характеру Луція – хлопця-слуги Брута. Цей юнак приєднується до лав армії Брута, беручи до рук автомат, хоча одразу видно, що він ледве може його втримати й навряд чи здатен використати зброю. Однак саме Луцій, а не Луцилій (як це було в тексті оригіналу) стає Немезидою свого хазяїна. Тендітний юнак зголошується потримати меч, на який кидається очільник змови, тоді як двоє досвідчених солдатів не знаходять у собі внутрішньої сили, щоб відправити головнокомандувача в останню путь. Мотив насилля в кіноверсії Г. Дорана також увиразнюється шляхом привнесення зброї та військової уніформи.

Попри те, що в стрічці братів Тавіані задіяні справжні злочинці, осуджені за найжорстокіші злочини на багаторічний, а подекуди й довічний, термін ув’язнення, мотив насилля тут повністю відсутній. Сам локус імпліцитно натякає на можливість реалізації цього мотиву, але режисери роблять ставку на духовне очищення акторів під впливом мистецтва. Тут немає епізодів з вбивством Цінни або кривавих сутичок на полі бою. Натомість фраза, кинута одним із співакмерників актора, який грає Брута, натякає на паралелі із сучасністю: “Бійня як у мене вдома, в Нігерії”.

Підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що семантична насиченість ключових ідеологем твору відкриває широкі можливості для актуалізації різних аспектів його концептуального поля в найрізноманітніших соціокультурних контекстах. П’єса Великого Барда є своєрідною матри-

цею, складові якої спроможні піддаватися осучасненню, утворюючи нерозривну єдність минулого та теперішнього й постулюючи спроможність класики вирішувати актуальні проблеми.

Список використаної літератури

1. Брюховецька О. До питання “поетичного кіно” / О. Брюховецька // Світова кінокласика : зб. статей. – Київ : Академія, 2002. – Вип. 2. – С. 103–117.
2. Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави) / О. Дубініна // Січ. – 2012. – № 10. – С. 24–36.
3. Дубініна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект / О. Дубініна // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 126. – Ч. 1. – С. 89–97.
4. Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті “Серце п’їтьми” Дж. Конрада та фільму “Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи) / О. Дубініна // Сучасні літературознавчі студії. – 2009. – Вип. 6. Подорож як літературознавча та культурологічна проблема. – С. 59–70.
5. Лапко О. Комедія Михайла Старицького “За двома зайцями” в кінематографічному прочитанні: особливості трансформації художнього змісту / О. Лапко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. – Ужгород : Говерла, 2011. – Вип. 15. – С. 169–172.
6. Левицька О. Екранізація роману Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта”: проблема “діахронічності” твору / О. Левицька // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 346–353.
7. Левко У. Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації літературного твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 13.00.06 / У. Е. Левко. – Тернопіль, 2010. – 20 с.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. – С. 341.
9. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Д. Наливайко. – Київ : Акта, 2008. – 426 с.
10. Нікоряк Н. Конверсійні засади кінорецепції за класичним зразком: специфіка кінотексту В. Бортка “Тарас Бульба” / Н. Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – Вип. 78. – С. 3–13.
11. Овчаренко Н. Поліфонічний світ Майкла Ондаатжі та роман-фільм “Англійський пацієнт” / Н. Овчаренко // Слово і час. – 2003. – № 4. – С. 46–55.
12. Shakespeare W. Julius Caesar / The Complete Works of Shakespeare / W. Shakes-

peare ; ed. by D. Bevington. – New York : Longman, 1997. – P. 1025–1059.
13. Wilson M. RSC Review: How Caesar has Conquered Africa [Electronic resource] /

M. Wilson // Stratford-upon-Avon Herald. – Mode of access: <http://www.stratford-herald.com/arts-reviews/5667-rsc-review-how-caesar-has-conquered-africa.html>.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2015.

Борискина К. В. Специфика актуализации ключевых мотивов пьесы “Юлий Цезарь” У. Шекспира в кинематографических интерпретациях

В статье освещена вневременная актуальность и удивительная глубина семиосферы пьесы “Юлий Цезарь” У. Шекспира сквозь призму межсемиотического анализа. В ходе сопоставления с текстом оригинала выяснено, что имеющиеся в произведении мотивы переосмысливаются кинорежиссерами XX–XXI вв. под несколько отличными углами зрения. Эстетика кино накладывается на политическую ауру древнеримской империи, что приводит к сдвигам аксиологических и онтологических акцентов ренессансного произведения. Каждая киноверсия оказывается интересным результатом интенционального синтеза.

Ключевые слова: “Юлий Цезарь”, У. Шекспир, киноверсия, адаптация, рецепция, актуализация.

Boryskina K. The Specifics of Actualizing the Key Motifs of W. Shakespeare’s “Julius Caesar” in the Cinematic Interpretations

The article reveals the timeless relevance and amazing depth of W. Shakespeare’s “Julius Caesar” semiosphere through the prism of the inter-semiotic analysis. The comparison with the original text allows stating that existing motifs are reinterpreted by the modern filmmakers under slightly different angles. The movie aesthetics is superimposed on the political aura of the ancient Roman Empire, leading to shifts in axiological and ontological accents of the Renaissance literary work. Consequently, each film version is an interesting result of intentional synthesis.

The fact that the playwright masterfully conveyed the abstract universal topicality through the plot rooted in a specific historical space explains the high frequency of the film versions based on this play, especially in times of sharpening political situations. Among Roman plays and historical chronicles, “Julius Caesar” can be rightly called the most popular object of screening (41 films).

Shakespeare’s play is full of anthropologism and contains a number of unique elements that in their combination form a complex plot that has timeless implications. Different motifs move to the centre of semiosphere and become dominant in the audience perception in different film version. Thus, the conspiracy motif turns leading in movies by J. Mankiewicz (1953) and G. Doran (2012), and S. Burge’s film (1970) extrapolates the betrayal motif. The inevitability of fate stands dominant in D. Bradley’s conception (1950), and the autocracy motif is originally interpreted in films by H. Wise (1979) and R. Linklater (2008). The competition motif is highlighted by B. Smith (2009). The Taviani brothers (2012) raise the priority revenge motif, for D. Bower (1938) and D. Petrie (1955) the motif of uncontrolled violence becomes the most convincing.

The semantic richness of Shakespeare’s ideologemes opens up opportunities for actualizing various aspects of the conceptual field with the involvement of cinematography means.

Key words: “Julius Caesar”, W. Shakespeare, film version, adaptation, reception, actualization.