

УДК 821.111 – 2.091:791.43

## ПЕРЕПОВІДАЮЧИ ІСТОРІЮ ПРОСПЕРО (КІНЕМАТОГРАФІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ “БУРІ” ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА)

**Олександра Філоненко**

*Чорноморський державний університет імені Петра Могили,  
вул. 68 Десантників 10, Миколаїв, 54003, Україна;  
e-mail: balaganova@yahoo.com*

Проведено порівняння реалізації магічного коду в п'єсі “Буря” Вільяма Шекспіра та її кіноадаптації “Книги Просперо” режисера Пітера Грінвея, який, зберігаючи близькість до тексту оригіналу, через використання специфічної кіномови та внесення певних змін у наративну структуру твору, створює візуально потужний кінотекст, проблематика якого актуальна для доби постмодернізму.

*Ключові слова:* Шекспір, Ренесанс, бароко, драматургія, магія, магічний код, Грінвей, постмодернізм, необароко, кінематограф, візуальні мистецтва.

Сучасний стан культури з її тенденцією до тотальної візуалізації будь-яких культурних текстів, робить актуальним звернення літературознавства до проблеми екранізації, а точніше кінематографічної адаптації літературних творів. Від самого початку існування кінематограф був глибоко пов'язаний з літературою, адже, як зазначає російський семіотик Юрій Лотман у своєму дослідженні “Семіотика кіно і проблеми кіно естетики” “кінооповідь – це, перш за все, оповідь” і саме в ній “найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності будь-якого наративного тексту” [2]. Тому природно, що перші екранізації літературних творів з'являються вже на світанку кінематографу, серед яких і “Буря” Вільяма Шекспіра (перший німий фільм за п'єсою з'являється вже 1908 р.). Подальша кінематографічна доля останнього твору Шекспіра є доволі цікавою: власне екранізацій “Бурі”, що просто наслідували би текст оригіналу, нічого не вносячи в його структуру, в порівнянні з іншими шедеврами Барда, не так вже й багато, натомість ми маємо потужну традицію кіноадаптацій п'єси до ступеня майже невідомості, коли від оригінальної історії залишається лише фабула. На цьому тлі постмодерністична кіноадаптація 1991 року британського кінорежисера і художника Пітера Грінвея, що отримала назву “Книги Просперо”, яку ми досліджуємо в цій розвідці, є рідкісним виключенням.

Ми вважаємо, що причиною такої інтерпретаційної пластичності цієї п'єси є специфічний магічний код, що структурує цей драматичний твір, який, з одного боку, пов'язаний з більш давньою міфо-поетичною традицією і, так виходить на рівень оперування архетипними образами, чия інтерпретаційна пластичність загальновідома, з іншого – кориниться у специфіці ідеології епохи його створення, а саме в ренесансно-бароковій магічній парадигмі. В основі Шекспірівської п'єси лежить історія про

мага, яка, за термінологією Нортропа Фрайя, може бути віднесена до типу наратива, визначеного ним як “романс”, що найближче стоїть до міфу і є низькоміметичною стратегією побудови літературного твору. Канадський дослідник пише, що “засоби романсу представляють ідеалізований світ: у романсі герої завжди відважні, героїні прекрасні, а негідники, невдача, невизначеність та тривожні ситуації несуттєві” [3, с. 125], зазначаючи також, що “найкраще це відомо не з доби романсу, а з пізнішого романтизування” [там же], наводячи серед найяскравіших взірців “Бурю” Шекспіра.

Міф, який виступає архетипною матрицею щодо цієї історії – це “міф ініціації”, що коріниться в обрядах ініціації і має на меті забезпечити перехід героя в нову якість. Такому міфу властива тричастинність: він складається з “виділення індивіда з суспільства (оскільки перехід має відбуватися за межами усталеного світу), пограничного періоду (який триває від декількох днів до декількох років) та повернення, реінкорпорації в новому статусі або в новій підгрупі суспільства” [1, с. 544] і складовою частиною цього міфу є випробування, які має пройти герой. Усе це, повністю, але у “згорнутому” вигляді (оскільки в драматичному творі, що відповідає принципу “трьох едностей” неможливе розгортання широкої часової перспективи, тому ситуації “до” і “після” перебування в пограничній ситуації на Острові артикуються вербально) ми можемо спостерігати в історії Просперо, але в подвоєному варіанті: Просперо, як містагог, не тільки проводить усіх інших персонажів шляхом ініціації, але, насамперед, сам проходить цей шлях. Фольклорною трансформацією такого “міфу ініціації” виступає чарівна казка, літературний же варіант, якщо звужувати досить широке узагальнення Фрая, ми можемо визначити як “магічну історію”.

“Магічна історія” – це такий тип історії, розгортання сюжету якої зумовлює магія: саме завдяки її наявності, незалежно від ставлення до неї самих діючих осіб, відбуваються певні події та внутрішні перетворення героїв (неважливо, позитивного чи негативного характеру). Протагоністом або одним із ключових персонажів цих історій є маг, який за допомогою свого мистецтва забезпечує певні умови для трансформації інших персонажів і власного морального перетворення (це може відбуватися як у напрямі покращення моральних якостей, так і в бік погіршення, залежно від моральної позиції, обраної магом). Ці трансформації відбуваються через низку певних випробувань (власне “обряд ініціації”), проходження або провал яких програмує фінальний результат. Обов’язковими складовими частинами образної системи таких “магічних історій” є наявність у мага (надприродного чи не зовсім нормального) помічника та жіночого персонажа, який проявляє себе з різним ступенем активності. Цей жіночий персонаж може або виступати чимось на кшталт “винагороди” за виконання певних умов /завдань з боку інших “підопічних” мага, або, значно рідше й у більш пізніх версіях магічних історій, унаслідок мотивованої загальними культурними змінами більшої активності жіночих персонажів, робить спробу врятувати якогось із героїв у випадку негативного магічного впливу. Ще одним обов’язковим елементом магічної історії є (експліцитна чи імпліцитна) присутність у тексті таких творів магічних обрядів, ритуалів та практик, що впливають на перебіг подій. Отже, текст структурується через *магічний код*, який у цій розвідці ми розглядаємо, найперше, як специфічну сюжетну матрицю / фабулу з набором певних персонажів та ситуацій, що використовується для побудови певного типу творів.

Треба зауважити, що цей же код, у більш широкому чи вужчому застосуванні, можливо віднайти майже в усіх історіях, де присутній маг та його підопічні, і традиція романів, наприклад, Артурівського циклу дає нам достатньо прикладів. Однак використовуючи код стародавньої “магічної історії” Шекспір створює власний, суто ренесансно-бароковий варіант магічної історії, яка стає архетипною (про це пишуть, наприклад, Джон Клют і Джон Грант, визначаючи “Бурю” як “taproot text” літератури фентезі [5, с. 615–618]) щодо подальшого розвитку літератури, і несе в собі вже “просперіанський” магічний код, який функціонує в багатьох літературних та кінематографічних творах, без прямої відсилки до оригіналу, а образ мага Просперо стає літературно-культурним архетипом мага-філософа. Отже, розглянемо, що відбувається з базовим магічним кодом у п’єсі Шекспіра.

Протагоніст є магом, що практикує специфічний варіант суто європейської інтелектуальної магії, відомої як Герметизм. Це важливо, оскільки деякі сюжетні ситуації та ходи зумовлені тим, що Просперо є саме герметичним магом. Специфіка цієї ренесансної магічної традиції полягає в її благочесті –небажанні суперечити християнській доктрині, відсторонення від будь-яких інших варіантів магічного знання, що можуть не бути просякнуті таким самим високим моральним духом (особливо народних варіантів магії, що практикувалась відьмами і це пояснює, чому Просперо з такою огидою ставиться до відьми Сикоракси, якої він ніколи навіть не бачив) та націленості на покращення світу та моральних якостей людей, що ґрунтовно доводять такі дослідники культури Ренесансу та західного езотеризму як Френсіс Йейтс [10] та Френк Борчардт [4]. Вже сама етнічна приналежність Просперо ґрунтується герметичною традицією, бо саме у своєму італійському варіанті ренесансна магія наближується до філософії неоплатонічного типу (з якою вона генетично пов’язана через своє походження від античного герметичної традиції) і наголошує на важливості реалізації творчих потенцій людини, через що вона може наблизитися до Бога (північний “парацельсіанський” варіант ренесансної магії дасть нам зовсім іншого персонажа – доктора Фаустуса з трагедії Крістофера Марло). Як носій цього типу ментальності Просперо майже не має вибору крім як пробачити своїх ворогів, коли проект їхнього морального перетворення завершено. Моральне перетворення відбувається і з самим Просперо, й це результує у відмову від магії, що, згідно узагальнень Борчардта, є важливим моментом саме ренесансної магічної історії, як акт найбільшого смирення перед Творцем, що надає магу можливості повернутися із “вигнання в окультне” [4, с. 75]. Ще одне співвідношення с герметичною традицією –художня (музична) природа магії Просперо, яку він називає “my noble art”. Герметична традиція також передбачала отримання магом знання через інтенсивне навчання, вивчення стародавніх магічних книг та наявність надприродного помічника – ангела чи благого духа стихій. Усі ці складові частини ми маємо в історії Просперо і саме поцінування певної книги “більше, ніж герцогства”, призвело до драматичних наслідків. Однак у шекспірівській магічній історії могутній маг-філософ потерпає від підступності власного (немагічного) брата та рятується від смерті завдяки втручання вірного слуги, та все-таки опиняється зі своєю донькою у вигнанні на невідомому чарівному острові, який і стає тим місцем де розгортається декілька паралельних “обрядів ініціацій” (і цей специфічний локус разом із присутністю в ньому

пари персонажів батько / донька стає одним із найбільш активно використовуваних елементів магічного коду “Бурі” в пізніших літературних і кінематографічних творах). Просперо має цілу групу “підопічних” (Міранда, Фердінанд, Алонсо, Себастьян, Антоніо, Каліббан тощо), які проходять різноманітні випробування на шляху свого морального перетворення (Алонсо, Себастьян, Антоніо, Каліббан, у певній мірі навіть Аріель і в повній мірі Просперо, що вчиться прощення своїх ворогів) або зміни свого статусу (сам Просперо, якого поновлено у статусі герцога Мілана, Міранда, Фердінанд, Аріель і знову ж таки Каліббан, якому повернуто Острів). Успішне проходження випробувань, спершу самим протагоністом, програмує хепі-енд цієї магічної історії, яка може вважатися ідеальним художнім втіленням герметичних магічних уявлень доби, справжнім гімном магічному благочестю і благородству людського духа.

Однак, як ця ренесансна магічна історія могла зацікавити такого режисера-постмодерніста, як Пітер Грінвей, який завжди знімає фільми тільки за власними сценаріями? Відповідь можливо знайти у специфіці кіномови режисера, хто за освітою є художником-муралістом, що полягає в його програмному прагненні тотально візуалізувати кінотекст і максимально уникати наративності, коли історія не розповідається, а, скоріше, репрезентується через низку візуальних образів та “ритуальних” ситуацій. І “Буря”, з її архетипно-ритуальною основою, є ідеальним матеріалом для художньої рефлексії цього режисера.

Результатом став фільм, який викликав багато обурених відгуків кінокритиків, перш за все, через візуально-звуковий “гарагантюалізм” його кіномови, що робить його майже неможливим для повного перегляду непідготованим глядачем, і в якому “тоне” історія Шекспіра, хоча, насправді, режисер, на відміну від більшості своїх колег, що знімали фільми за мотивами п’єси, майже не вносить жодних змін ні в систему персонажів, ні в перебіг подій оригінала. Грінвей просто використовує кожну можливість, яку йому може надати саме візуальна репрезентація, щоб унаочнювати, уречевлювати майже кожне Шекспірове слово та усі абстрактні чи філософські ідеї, які спадають режисеру на думку під час його кінематографічного прочитання твору Шекспіра, тобто ніби візуалізує *свій* процес читання, показуючи *нам*, що продукує *його* уява, читаючи цю п’єсу (можливо, внаслідок цього візуального “авторитаризму” багато хто з кінокритиків не погоджується саме з візуальною складовою частиною цього фільму). Однак ця візуальна гіпертрофованість є раціонально побудованою і має декілька важливих рис, які створюють відчуття надзвичайно інтенсивної, дійсно магічної “інакшості”, віддаленості хронотопа кінокартини від наявної реальності у просторі і часі: тенденція як раз зворотна до інших кіноадаптацій п’єси, які, зазвичай, намагаються її в той чи інший спосіб візуально “осучаснити”, але в цілому вона відповідає хронотопу шекспірівського твору.

По-перше, це активне використання візуального коду європейського мистецтва та архітектури доби Ренесансу / Бароко та різноманітних символічних систем. Наприклад, навіть зовнішність персонажів стилізується під візуальний код того чи іншого художника: венеціанський дож Джованні Белліні – Просперо, боттічеллівський янгол Міранда, гротескний за Босхом Каліббан тощо, в кадрі постійно спостерігається “цитувannya” тих чи інших живописних композицій, а Острів Просперо перетворюється на нескінченний ренесансно-бароковий палац-лабіринт, що включає навіть згубне болото Калібана.

По-друге, надзвичайна “населеність” Просперового острова натовпами оголених людей так званої “барокової”, “рубенсівської” тілесності, які виступають персоніфікаціями незчисленних духів природи, що населяють острів, та часто пересуваються в кадрі в ритмі якогось чудернацького балету. Оголеним є і Калібан (якого грає надзвичайно пластичний танцівник), адже одяг і оголеність у всіх фільмах Грінвея виступають символами співвідношення культурне / природне.

По-третє, чітко йдучи за “вказівкам” Шекспіра, Гринуей насичує свій візуально багатий текст ще й надзвичайно багатим звуковим супроводженням – всі пісні Аріеля покладено на музику, “острів” є “сповненим звуків”, які не вщухають ні на мить, та дивовижної “нео-барокової” музики Наймана, різноманітних шумів, головним з яких є капання води, що вже з титрів фільму задає загальний “ритуальний” ритм, у згоді з яким відбувається зміна кадрів. Цей ритм нагадує ритм биття людського серця і вже на цьому рівні апелює до психофізики людини. У фільмі взагалі спостерігається надзвичайна динамічна синхронізованість візуального і звукового планів – розгортання візуального ряду, зміна кадрів чи рух камери то прискорюються, то уповільнюються відповідно до темпу музично-звукового супроводження. Апофеозом цієї музикальності є весільна маска, весь текст якої покладений на музику, що перетворило цю частину фільму на міні-оперу.

По-четверте, це штучність, підкреслена театральність простору в якому розгортається дійство, – тут режисер використовує один зі своїх найулюбленіших способів побудови простору в кінокартинах. Грінвей ніби повертає кіно до його театральних витоків, навмисно архаїзуючи побудови мізансцен, які часто розгортаються так, ніби в камери є тільки одна точка зору – як у театрального глядача, який сидить у залі та дивиться спектакль.

Для ще більшого посилення візуального навантаження кадру, Грінвей використовує розроблений саме для цього кінопроєкту цифровий спецефект, який дозволяє ніби “нашарувувати” декілька зображень одне на одне та створювати особливі візуальні палімпсести, які ще більше ускладнюють візуальну надмірність цього кінотексту. Усе це разом створює запаморочливе враження якогось дійсно магічного середовища – надзвичайно реального завдяки своїй матеріальній та тілесній насиченості й, водночас, нереального через аудіовізуальне і семантичне перенавантаження, адже за кожною грінвеевою візуальною метафорою розгортається цілий універсум культурних референцій та алюзій. Як зазначає американська дослідниця творчості режисера Пола Вілоквет-Маріконді “<...> реальність Просперо змодельована на репрезентаціях, світ Просперо провіщає постмодерний світ гіперреальності, де репрезентації реальності стали моделями самої реальності – створеної людиною реальності” [8, с. 189]. Сам Грінвей пояснює надмірність свого кінематографу та любов до репрезентації “непростою бароковим світобаченням у всьому його багатстві і складності” [19, с. 18]. Але щодо саме цієї п’єси Великого Барда такий підхід є надзвичайно плідним і, здається, найбільш адекватним. Адже ця “візуальна какофонія”, “майже-хаос”, як влучною характеризує цей фільм Джон Грант у статті з “Енциклопедії фентезі”, породжує “глибоко магічне кіно, яке, у своїй сутності, має справу із зображенням магії. Перегляд “Книг Просперо” – це досвід, що спантеличує, бентежить, майже шокує... на що, якраз, ми й можемо очікувати при зіткненні з магією” [5, с. 790].

Тим не менш найважливіша трансформація, що привносить у цю ренесансну магічну історію актуальний для доби постмодерну сенс, відбувається все ж таки на текстуальному рівні. Драматичні тексти, на відміну від літературних, легко адаптуються в кінематографічні, перш за все через відсутність інстанції наратора, оскільки в п'єсі кожен персонаж сам від себе розповідає / грає свою історію чи коментує події. Однак Грінвей свідомо вводить у свій кінотекст наратора в подобі Просперо, який “озвучує” і “дублює” усіх персонажів до того моменту, коли усі випробування пройдені і він вирішує раз і назавжди покінчити з магією. Окрім озвучування персонажів, Просперо ще й пише п'єсу, в якій сам же виступає протагоністом і часто це відбувається симультанно. Тобто, наслідуючи старовинну традицію, Грінвей ототожнює Просперо з самим Шекспіром, а розгортання п'єси постає як її написання. Отже, майже весь фільм виступає тотальною метафорою творчого процесу – фіксацією магічної роботи уяви, її “алхімічної кухні”, що одночасно генерує і візуальні образи, і текстуальну тканину.

Але в цілковито визначений момент, точно в тому самому місці, де в тексті Шекспіра виявляється зсув від ренесансної парадигми “людина – міра всіх речей” до барокової “життя – це сон” (монолог Просперо у кінці IV акту [7, с. 34, рядки 156–158]), після чого відбувається відмова від магії з подальшим знищенням магічного інструментарію (книги в тому числі), Грінвей раптом переходить до нормальної для п'єси / кінофільму наративної стратегії – усі персонажі починають говорити самі за себе. І тут на передній план виходить ключова роль магічних *книжок* Просперо, введених Грінвеем. Грант щодо цього пишав: “Просперо вірить, що його [магічні – О. Ф.] сили постають із них [книг – О. Ф.], і його відмова від магії наприкінці фільму подається через алегорію закривання та руйнування цих книг; однак ми, дивлячись на Просперо ззовні (і фільм натякає, що ми є його тюремними наглядачами, адже він – частина тієї Історії, яку ми всі маємо в нашому ментальному / культурному багажі) можемо бачити, що саме книжки є силами: ці сили не *його*, а *їх*. Вони, а не він, є магом” [5, с. 790].

Двадцять чотири магічні книги, які Грінвей вигадав для Просперо, покривають, здається, усі галузі людського знання та марновірства епохи Ренесансу / Бароко і виступають чимось на кшталт метатексту щодо тексту самої п'єси (опис кожної з книг з'являється строго в певний момент і пов'язаний з певним поворотом сюжету, який магія цієї конкретної книги, ймовірно, допомагає здійснити). Тобто тут ми стикаємося з характерним для Грінвея, як носія постмодерної ментальності, сприйняття книги / бібліотеки як метафори культури. Отже, книги Просперо – це не просто магічний інструментарій, це, власне, та “культурна” (фактично еквівалентна магічній) реальність, в якій він існує. Без цих книг він нездатний керувати духами і творити свою магію, без них він безсилий, як безсила людина без культури. Цей концепт, як ми вже зазначали, присутній вже в Шекспіра, для якого, як для людини епохи Ренесансу, магія є породженням ученості, про що писав у своєму есе “Маг, як ренесансна людина” [4] Борчардат, її вивчають і її здійснюють за допомогою книг (згадаймо Калібана, який каже Трінкуло та Стефано, що якщо відібрати у Просперо книгу він стане звичайною людиною і його можна буде вбити).

Але Грінвей, використовуючи описану вище наративну стратегію, доводить її до максимуму. Поки Просперо володіє своїми книгами, він має владу над долями усіх своїх

“персонажів”. Відмовившись від книг і від тієї магії, яку вони породжують, він усіх, в тому числі й себе, звільнює. Тепер він може повернутися до Мілана, який і в Шекспіра, і у Грінвея виступає метафорою реального / профанного життя, в якому немає місця магічному. Отже, тут ми спостерігаємо яскраву ілюстрацію тотальної – магічної – залежності людини від культури та її підпорядкованості її владі. Визволення з-під цієї влади можливе лише через звільнення від самої культури. І Грінвей пропонує зробити це в радикальний спосіб – через потоплення “магічних” книжок, серед яких є і перше Фоліо Шекспіра, в передостанній сцені фільму. Тим не менше, залишаючись вірним духу своєї епохи та розуміючи неможливість повної відмови від культури заради навіть найбажанішої свободи, Грінвей не ставить крапку остаточно: томик Шекспіра та написану Просперо п’єсу рятує Калібан – істота, яка щойно ступила на шлях інкультурації, для нього культура ще виступає як необхідна магія. Ми можемо розглядати цю сцену і як певний *homage* Шекспіру: хоча магічні книги знищено, історія Просперо продовжує своє життя, породжуючи нову, суто літературну магію. Отже, режисер виходить на рівень філософського узагальнення, що постулює циклічність розвитку людської цивілізації, яке, тим не менше, іманентно присутнє і в Шекспірівському тексті, адже наприкінці п’єси Калібан зізнається: “I’ve learned the errors of my ways” / “Я зрозумів хибність свого шляху” [7, с. 71].

Підсумовуючи викладене, можемо зробити висновок, що пронишливо переосмислюючи безсмертну п’єсу Шекспіра та вдало використовуючи її ренесансний магічний код у поєднанні з власною необароковою кіномовою, Грінвей створив справжній *Gesamtkunstwerk*, що зберігає філософсько-меланхолійний дух останньої п’єси Барда та розкриває важливі вже для епохи постмодерну смисли. Тут ніби відбулося щасливе “алхімічне весілля”, що стопило магію Шекспіра з магією Грінвея в єдиний артефакт надзвичайної естетичної потужності. Американський кінокритик Роджер Еберт у рецензії для “Чикаго Сан-Таймз” схарактеризував фільм так: “*Книги Просперо*, насправді, існують поза межами критики. Все, що я можу зробити – це просто описати їх. Більшість рецензій не вгледіло суті – це не розповідь, вона не має бути зрозумілою, цей фільм не є “занадто складним”, бо він не міг би бути менш складним. Це просто твір оригінального мистецтва, який Грінвей пропонує нам прийняти або ж відкинути, але на його власних умовах” [6].

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Левинтон Г.* Инициация и мифы / Георгий Левинтон // Мифы народов мира : энциклопедия в двух томах / [главный редактор С. А. Токарев]. – М. : Российская энциклопедия, 1994. – Т. 1. – С. 543–544.
2. *Лотман.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Електронний ресурс] / Юрий Лотман. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>.
3. *Фрай Н.* Ахретишний аналіз: теорія мітів / Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [упорядник Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 109–135.
4. *Borchardt F.* The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс] / Frank L. Borchardt // Sixteenth Century Journal. – Spring 1990. – Volume 21, Issue 1. – P. 57–76. – Режим доступу : <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.
5. *Clute J.* Encyclopedia of Fantasy / Clute John, Grant John. – UK, Orbit. – 1999. – 1088 p.
6. *Ebert R.* Prospero’s Books [Електронний ресурс] / Roger Joseph Ebert. – Chicago Sun-Times. – 1991. – November 27. – Режим доступу : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=19911127/REVIEWS/111270303/1023>.

7. *Shakespeare W.* The Tempest / William Shakespeare. [Edited by George Lyman Kittredge, preface by Arthur Colby Sprague]. – Boston : Ginn and Company, 1946. – P. 13–73.
8. *Willoquet-Maricondy P.* Prospero's Books, Postmodernism, and Reenchantment of the World // Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema / edited by Paula Willoquet-Maricondy, Mary Alemany-Galway. – Rev. ed. – The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK, 2008. – 410 p.
9. *Woods A.* Being naked – playing dead: the art of Peter Greenaway / Alan Woods. – Manchester University Press, 1996. – 320 p.
10. *Yates F.* The occult philosophy in the Elizabethan Age / Yates Frances. – London and New York : Routledge Classics, 2004. – 284 p.

*Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013*

*Прийнята до друку 10.01.2014*

## ПЕРЕСКАЗЫВАЯ ИСТОРИЮ ПРОСПЕРО (КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ “БУРИ” ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА)

**Александра Филоненко**

*Черноморский государственный университет имени Петра Могилы,*

*ул. 68 Десантников 10, Николаев, 54002, Украина;*

*e-mail: balaganova@yahoo.com*

Сравнена реализация магического кода в пьесе “Буря” Вильяма Шекспира и ее киноадаптации “Книги Просперо”, созданной режиссером Питером Гринуэем, который при сохранении близости тексту оригинала, используя специфический киноязык и внося определенные изменения в нарративную структуру произведения, создает визуально мощное кинопроизведение, чья проблематика актуальна для эпохи постмодернизма.

*Ключевые слова:* Шекспир, Ренессанс, барокко, драматургия, магия, магический код, Гринуэй, постмодернизм, нео-барокко, кинематограф, визуальные искусства.

## RE-TELLING OF PROSPERO'S STORY (CINEMATIC ADAPTATION OF SHAKESPEARE'S “THE TEMPEST”)

**Oleksandra Filonenko**

*Petro Mohyla Black Sea State University,*

*10 68-Desantnykiv St, Mykolaiv, 54003, Ukraine;*

*e-mail: balaganova@yahoo.com*

In the article the author compares realization of magic code in William Shakespeare's play “The Tempest” and Peter Greenaway's film adaptation “Prospero's Books”. Keeping close to the original text, film director, using specific cinematic language and introducing some changes into the narrative structure of the play, creates a visually powerful cinematic text which reveals important for the Postmodern/Neo-Baroque era issues.

*Keywords:* Shakespeare, Renaissance, Baroque, drama, magic, magic code, Greenaway, Postmodernism, Neo-Baroque, cinematograph, visual arts.