

УДК 821.111ШЕК7ГАМ.09:791

## КАУРІСМЯКІ & ШЕКСПІР: ДІАЛОГ ІЗ КЛАСИКОМ

**Наталія Валеріанівна Нікоряк**

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[nikoriak2008@ukr.net](mailto:nikoriak2008@ukr.net)

*Кандидат філологічних наук, доцент*

*Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури  
та слов'янської філології*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

*Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** У руслі постмодерністської естетики аналізується кіноверсія шекспірівського „Гамлета”, здійснена фінським режисером Акі Каурісмьякі. Їй притаманні монтажність сюжетної побудови, застосування гри, яка постає структурною основою дій персонажів і присутня на всіх рівнях кінотексту (кожен лише грає певну роль, а не особистість, реставруючи техніку комедії дель арте). Використовується типовий прийом „п'єса-в-п'єсі” і „екран-в-екрані”. Контрастна, навіть парадоксальна побудова окремих фрагментів позначається активним застосуванням прийому стилізації, сюрреалістична видовищність переплітається з „нудною реальністю”, трагічність – із саркастичним елементом, що переростає у справжній трагіфарс. Розв'язка радикально ламає шекспірівську фабулу.

**Ключові слова:** Шекспір, Каурісмьякі, екранізація, хронотоп, стильові парадигми, сюрреалістичний трагіфарс, розв'язка.

Незважаючи на гучні заяви теоретиків про відмежованість кіномистецтва від літератури („історія кіно стає історією емансипації від впливу старших мистецтв” [16, с. 81]), все ж в основі своїй кіно фактично не відривалося від „літературного дерева” [15, с. 4]. Ця теза переконливо підтверджується дослідженням феномену екранізації, яка, власне, вважається „ровесницею кінематографу”. Починаючи з епохи німого кіно, спостерігається активна експлуатація художньої класики, що

продукує численні адаптації, переробки, версії відомих фабул, які більшою чи меншою мірою наближаються до першоджерела. Зв'язки кінотексту з першоджерелами були на початку досить примітивними: зі складного, багат шарового літературного твору „кінематографісти брали лише те, що лежить на поверхні”, тобто готову *фабульну* схему, кліше *персонажів* [5, с. 64], оскільки потреба у професійних сценаристах, які змогли б створити певний образ чи розповіді про складні мотиви життя, на той час ще не була усвідомлена. Цю ситуацію досить метафорично охарактеризував Л. Андреев: екран за кілька років буквально „розграбував” усю світову літературу. Проте цей початок був не стільки примітивним запозиченням фабульних схем, скільки запозиченням основ естетичної культури, поступовим формуванням власних засобів і способів оповіді (див.: [15, с. 4]).

Логічно, що винятком не стала й творчість В. Шекспіра. Одна з найвідоміших його п'єс „Гамлет” неодноразово перекладалася мовою кіно. Так, першу екранізацію створив французький режисер Моріс Клеман у 1900 р., назвавши свій фільм „Дуель Гамлета” („Le Duel d'Hamlet”) [8]. Відтоді п'єсу екранізували близько сорока разів по всьому світу (Франція, Італія, Англія, Данія, Німеччина, США, Канада, Фінляндія, Росія) під найрізноманітнішими назвами („Бути чи не бути”, 1942; „Гамлет в Ельсінорі”, 1964; „Жіночий Гамлет”, 1976; „Нехай диявол носить чорне”, 1998 та ін.). Показово, що свої версії класичного сюжету запропонували навіть Туреччина, Китай та Японія (див.: [8]). Практично кожне нове покоління адаптувало класичний текст до свого світосприйняття, подавало свою рецептивну кіноверсію першоджерела. Однією з найбільш вагомих екранізацій Шекспіра ХХ ст. вважається фільм режисера і сценариста Г. Козінцева „Гамлет” (1964). Зацікавленість творчістю англійського автора не випадкова, фільми за текстами геніального драматурга завжди ставали об'єктом пильної уваги. Глибина тематики й проблематики першоджерел виявляє тенденцію актуалізуватися в часі і просторі.

Кожна з екранізацій, звичайно, може розглядатися як рецептивна версія вихідного тексту, але, будучи самостійним естетичним фактом, вона стає також продовженням історії

літературного першоджерела. Важливий той момент, на який свого часу вказував В. Шкловський:

Робота по кіноісценуванням повинна проводитись так, щоб кінотвір наближав літературний твір до читача, а не замінював його. В той же час ця робота збагачує кіно досвідом літератури. Літературний досвід не може бути безпосередньо повторений в кіно, але може стати приводом до *нового аналізу дійсності* (курсив наш. – Н. Н.) [14, с. 132].

Саме новий аналіз дійсності запропонував у 1987 р. фінський режисер Акі Каурісмьякі, створивши власну версію „Гамлета” – „Гамлет іде в бізнес”.

Каурісмьякі дистанціювався від спроб інтелектуалізувати звернення до творчості Шекспіра, стверджував, що не був знайомий з відомою п'єсою до початку роботи над фільмом. Зокрема, митець не без гумору підкреслював: „...для свого першого самостійного фільму я вирішив скористатися сюжетом роману Достоевського... Я взяв найкращу у світі книгу і повністю її зіпсував. Другою кращою книгою був «Гамлет»” [11]. Чим би не було мотивоване звернення митця до першоджерела, однак кожна екранізація – це чергова спроба поєднати дві самостійні мови (див.: [12]).

Режисер зазначав, що „Гамлет” був знятий без заздалегідь написаного сценарію – „під руками лише був чудовий переклад Вейо Мері” (цит. за: [2]). Студією для режисера слугувала кімната в старому готелі „Феннія”, куди він приніс друкарську машинку. Процес був доволі дивним: режисер пояснював суть інтриги епізоду декоратору Тімо Салмінінену і всім іншим, роздавав акторам діалоги і, поки йшла підготовка до зйомки, „закривався в своїй «норі», щоб написати наступну сцену” [2]. Потім знімав підготовлений епізод. Режисер зазначав, що він був весь час на один епізод попереду всієї команди, і ніхто не знав, що відбудеться далі: „Найчастіше я також не знав, оскільки я ніби читав п'єсу по ходу її переробки” [2]. Процес творчої імпровізації Каурісмьякі перегукується з відомим зізнанням І. Бергмана: „Я люблю імпровізацію, яка дуже добре підговлена” (не випадково, мабуть, Акі називають саме „потмодерністським Бергманом”,

„мінімалістом, що повернув звуковому кіно чистоту і невинність Великого Німого”) [10, с. 336–337].

Імпровізаційний характер сценарію „Гамлета” відмітив кінокритик А. Плахов, зазначаючи не без гумору, що режисер „частенько звертався до літератури, щоб не трудитися над сценаріями і зекономити час для бару”, саме там він ніби „вперше прочитав «Гамлета» і придумав за текстом імпровізований сценарій” [10, с. 342]. Більше того, Каурісмьякі вважав, що в подібний спосіб був написаний сам першотекст. В одному зі своїх інтерв’ю режисер зазначав:

Шекспір, без сумніву, обожнював алкоголь і вечірки. Якщо він і писав весь день, то тільки для того, щоб вечір провести у кабаку. Я переконаний, що він написав „Гамлета” за два-три дні і з постійним головним болем [2].

Щоб не говорили про атмосферу написання кіносценарію, показово, що режисер виробив для себе ключові правила, яких безкомпромісно дотримувався:

Стосовно сценарію діють такі закони драми: в ньому три дії (які в тексті не розділяються і тривалість яких не має значення), і всі головні персонажі з’являються до того, як пройде двадцять сім хвилин готового фільму. Ні до чого також писати діалоги більше трьох сторінок, тому що зйомки і пізніші скорочення призведуть до непотрібних витрат... (цит. за: [10, с. 339]).

Каурісмьякі максимально намагався зберегти основний кістяк драми – фабула кінотексту послідовно відтворює основні драматичні вузли першоджерела: Клавдій отруєє свого рідного брата, жениться на Гертруді, перебирає у свої руки всю владу (див.: [13]). Проте митець максимально осучаснює класичну фабулу, наповнює новим соціальним змістом, намагається художньо переосмислити „вічні питання”, актуалізує її не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та контексту, а й на рівні стильових парадигм часу.

Каурісмьякі, якого називають „кінематографічним втіленням Фінляндії”, кардинально руйнує хронотоп першотексту: дію з Данії

переносить у фантастичну для Шекспіра, не існуючу на той час Фінляндію, в середину ХХ ст. У своїх фільмах режисер намагався змалювати красу та специфіку рідного краю: особливий фінський менталітет, незвичну природу, характер стосунків.

Будь-яка сучасна екранізація класичної літературної спадщини, – за словами С. Арутюняна, – становить специфічну інтерпретацію твору минулої епохи з погляду сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство [1, с. 3].

Шекспірівських героїв режисер помістив у звичне для нього середовище – буржуазну Фінляндію середини ХХ ст. Ключові шекспірівські персонажі у Каурісмьякі, відповідно до нового хронотопу, набувають осучасненого статусу – нам показаний не фрагмент із життя королівської родини, перед глядачем розгортається драматична історія родини бізнесменів.

Для кращого розуміння тексту, зазначав Г.-Г. Гадамер, слід „застосувати”, „прикласти” його до сучасної для реципієнта ситуації [7]. Власне, так і вчинив режисер. Гамлет Каурісмьякі постає спадкоємцем доволі заможного бізнесмена, компанія якого займається комерцією найрізноманітнішого гатунку: від лісопильні до виробництва гумових качок. Він – своєрідний фінський мажор: їздить на машині, слухає магнітофон, дивиться телевізор, працює за комп'ютером (!), палить цигарки і п'є віскі, підслуховує розмови з кабінету батька за допомогою спеціальних пристроїв, відверто домагається дівчини, займається у тренажерному залі, відвідує бари, ходить на рок-концерти. Зауважимо, що радикально змінюється не лише „форма” персонажа, а й його внутрішній „зміст” – Гамлет прагне якомога швидше прибрати бізнес батька до своїх рук, встановити свій контроль над компанією, тому вдається до не зовсім законних дій. Перед глядачем постає людина „з серцем теплим, як холодильник” (репліка одного з персонажів), яка величезними шматками поглинає ковбасу і включає ногою магнітофон. Однак при цьому він „хотів би робити добрі справи, бути як інші, бути людиною” [3].

Бажання захопити владу, заволодіти компанією і капіталом є в нього так само, як і в дядька. Клавдій, який у фільмі перетворюється

на Клауса, має ті ж наміри. Він наївно вважає свого небожа інфантильним, дурнуватим і самозакоханим: „Гамлет нікого й ніколи не любив, крім себе. В цьому ми з ним схожі. Тому я так його ненавиджу” [3]. Клаус думає, що Гамлет нічого не розуміє у бізнесових справах, тому на засіданні акціонерів-директорів усіляко ігнорує його присутність. „Він буде грати зі своєю крейдою. І волочитися за твоєю прекрасною донькою. Він нам не зашкодить”, – зауважує Клаус у розмові з Полонієм, який дотримується такої ж думки (див.: [3]). Полоній зазначає, що Гамлет не здатний належно скористатися своїм впливом і владою. У розмові з дочкою і сином він підкреслює: „Треба просто давати йому побільше кишенькових грошей” і „одружити на дівчині з хорошої сім’ї” [3]. Отже, ключовий шекспірівський конфлікт – жадоба влади – доповнюється більш актуальним конфліктом – жадобою великих грошей, набуваючи іншого інтерпретаційного формату.

У новому постмодерному ключі режисер зображує й Офелію. З екрана вона постає не ніжною закоханою дівчиною, а доволі прагматичною особою. За настановами батька, Офелія постійно заграє з Гамлетом, дражнить його обіцянками „близькості”, проте лише після весілля: „Ти знаєш. Я не можу піти на це. До весілля не можу” [3]. І робить це не через палке кохання, а, насамперед, через гроші, бо саме він володіє 51 % акцій компанії, які „не можуть дістатися якійсь стенографістці”. Іноді вона намагається співчувати Гамлету, добре усвідомлюючи, що мучить його. „Як дивно, іноді мені здається, що він дійсно мене любить. І в очах у нього майже людський вираз. Як сумно, прикидається він. Його іноді майже шкода”, – промовляє Офелія, при цьому запалюючи цигарку [3]. Зрештою, вона настільки заплутується у власних іграх, що саме через це вчиняє самогубство.

Повною протилежністю сестрі постає в режисерській інтерпретації Лаерт. Він у фільмі зображується занадто добрим, слабодухим, нерішучим, який не може відстояти ні себе, ні честь своєї сестри. Навіть батько вважає його просто „ганчіркою” і всі надії покладає лише на Офелію, яка точно буде підкорятися батьковій волі.

На кшталт драматургічного тексту режисер членує кінотекст на сюжетні фрагменти і кожному з них надає окрему алегоричну

назву. Наприклад, „Сатана та Ісус на горі” – назва дублює біблійну сцену спокуси (Мф.4:1-11): перед глядачем розгортається практично „німа” сцена (крізь гул машин розмову не чути), де Гамлет із Клаусом йдуть територією заводу, домовляючись про щось і тиснучи при цьому один одному руки. Проте глядач розуміє, що йдеться про якусь надзвичайну спокусу, і лише фінал фільму дасть відповідь на те, чи спокусився фінський Гамлет. За титрами „пройшло два місяці” [3] подається епізод „Жахлива сварка”, де бачимо гризню між Гамлетом і братом Офелії Лаертом через сестру. Тут Гамлет постає відвертим циніком, який не лише образливо ставиться до Лаерта як колеги, працівника компанії, але й зневажає його почуття як брата, що намагається відстояти честь своєї сестри і захистити її від відвертих домагань „цього жигала”. Неочікувано, після гарячої сварки, Гамлет пише ніжного листа Офелії з віршованими вставками. Заклеюючи листа, він голосно і цинічно сміється. Саме з цього моменту глядач починає розуміти, що герой не є осучасненою аналогією Гамлета, радше – пародіює першообраз.

Далі послідовно, вибудовуючи сюжетну лінію, йдуть такі сцени: „Подорож Лаерта”, „Гамлет впадає в меланхолію”, „Труп на вулиці”, „Трагічна помилка”. Кожна з них чимраз більше і рішуче відриває глядача від шекспірівського задуму: ланцюг подій збережено, проте кожний з епізодів насправді в парадоксальний спосіб перетравлює літературне першоджерело. Постмодерна естетика проявляє себе не лише в монтажності сюжетної побудови, застосуванні гри, яка постає як структурна основа дій персонажів і присутня на всіх рівнях кінотексту (кожен лише грає певну роль, а не живе реальним життям, і це нагадує комедію масок). Акі Каурісмьякі дублює типовий шекспірівський прийом „п’еса-в-п’есі”, більше того, доповнює його кіноприйомом „екран-в-екрані”.

Риси постмодерної кіноестетики проявляються в контрастній, навіть парадоксальній побудові окремих фрагментів, де сюрреалістична видовищність переплітається з „нудною реальністю”, трагічність – із саркастичним елементом, що переростає у справжній трагіфарс. Не випадково відмітною рисою режисерської стилістики фінського класика називають саме своєрідність гумору, ніби „злегка замороженого і загальмованого, з

трагічною міною на обличчі, який застає публіку в найнесподіваніші моменти” [6]. Метод Каурісмьякі можна порівняти з методом Чарлі Чапліна: чим більше трагічних моментів переживають його персонажі, тим комічніше це виглядає збоку. Проте цей сміх не заперечує співчуття, співпереживання, суму, навпаки, передбачає класичний момент катарсису.

Потребує уваги й прийом стилізації, який застосовує Каурісмьякі. Стрічку створено у 1987 р., однак, наслідуючи кінотрадицію попереднього періоду (до середини ХХ ст.), він активно використовує чорно-білий формат зображення, членування епізодів із використанням титрів, затемнення кадру, вдається й до театральної декоративності простору, мінімалізму в деталях, крупних планів, скупості реплік, часових (сюжетних) пауз. Таким чином, режисер веде своєрідну гру з глядачем – це впізнаваність відомих технік, кіноприйомів. Але така стилізація ніяк не заважає режисеру доволі правдиво відтворювати реальність власної епохи.

Для рецепції цієї кінострічки вкрай важливо прочитувати її метафорику й символіку адекватно – ці прийоми режисер використовує надзвичайно конструктивно. Зокрема, символічними постають уже перші кадри фільму, де глядач бачить прив’язане до ніжки стола цуценя, що жалібно скавулить, не маючи можливості допомогти своєму хазяїну в момент вбивства. Як символічні сприймаються й інші численні деталі кінострічки, приміром гумове каченя, яке з’являється у найнесподіваніші моменти (на столі в акціонерів, серед подарунків Гамлета, у ванній, де втопилася Офелія), отруєна тушка справжньої качки тощо.

Для розуміння режисерського задуму ключовим моментом всього кінотексту стає розв’язка – завершальний фрагмент фільму: Гамлет шокує свого друга Сімо (аналогія шекспірівського „Гораціо”) жахливим цинізмом зізнання: це він сам у боротьбі за гроші і владу свідомо отруїв свого батька, замінивши отруту Клавдія на сильнішу. Отож, за Каурісмьякі, він не є сліпим знаряддям нав’язаної йому ситуації, а сам генерує інтригу. До того ж його анітрохи не терзають докори сумління, цей сучасний мажор лише не відомо від чого втопився, тому хоче продати бізнес і вирушити в далеку подорож. Проте історія, за задумом режисера, завершується інакше – Гамлет не стає жертвою підступності з боку



дядька (як у Шекспіра), пропонується інакше рішення. Розповідь Гамлета перероджує уявлення про нього шофера Сімо, викликає тихе обурення, і він так само вливає отруту в його склянку, як це було на початку з батьком. Такий несподіваний фінал виводить кінострічку за межі пересічного осучаснення класичного сюжету, переводить його у формат такого жанру, як кіноремікс. Отже, мотив відплати і покарання за злочин у кінотексті модифікується, набуваючи принципової багатозначності, провокуючи різні рецептивні враження: від нерозуміння до розгубленості. Фінальні кадри просто вражають своєю метафориною: Сімо розриває на шматочки договір про продаж фірми, так і не підписаний Гамлетом, і кидає їх на труп. Водночас його кохана Єлена бере пилосос і починає прибирати ці уривки. Зібравши свої речі, вони вдвох покидають цей страшний дім, тримаючи цуценя на руках. Цими останніми кадрами замикається цілісність тексту, образ врятованого цуценятка надає їй параметрів своєрідного композиційного кільця. Всупереч жахливому для глядача фіналу кінотексту, на думку самого режисера, його „Гамлет” має „найщасливіший фінал” порівняно з рештою його робіт, адже тут справжнє зло виявлене й покаране (див.: [4]).

Можна зустріти різні тлумачення щодо жанрового означення цього фільму. Зокрема, сам автор назвав його кінофарсом або „чорно-біло-андеграунд-бі-муві-класичною драмою”, теоретики означають як драму-нуар, критика акцентує гротескність обраної форми. До жанру нуар, на думку А. Плахова, відсилають у фільмі і подача титрів, слабке освітлення, контрасти світла і тіні, тіснота приміщень, пристрасть до викрєвлених ракурсів, сухі діалоги, доповнені чорним гумором. Згаданий дослідник творчості Акі Каурісмьякі визначив фільм як „цинічний нуар, трішки в дусі раннього Девіда Лінча”:

Стосовно кінематографії фільм являє собою переробку класичного сюжету про розпад сім'ї і помсти з цинічних позицій фільму нуара. Картини цього жанру часто малюють світ темного зла, в якому всі моральні орієнтири відносні [11].

А. Плахов цитує режисера: „Цей фільм – мій жест поваги голівудським B-movies 40-х років... Усі мої фільми некрасиві. Цей – найменш некрасивий” [11].

Таким чином, діалог фінського класика кіно Акі Каурісмякі з класичним текстом драматурга Шекспіра стає яскравим зразком оригінального постмодерного жанротворення кінотексту за рахунок парадоксальної деконструкції окремих фрагментів шекспірівського сюжету, застосування принципу гри як структурної основи дій персонажів, переплетення сюрреалістичних вкраплень у „нудну реальність”, трагічності – з саркастичним пафосом, активного застосування прийомів стилізації, а також, насамперед, за рахунок радикального переосмислення мотивуючих інтенцій головного персонажа, що вплинуло на докорінну деформацію шекспірівського сюжету.

1. *Арутюнян С.* Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 „Эстетика” / С. М. Арутюнян. – Москва, 2003. – 20 с.
2. *Багх П. фон.* Аки Каурисмяки [Электронный ресурс] / Петер фон Багх. – Режим доступа : <http://aki-kaurismaki.ru/pfb/classiques.htm>.
3. Гамлет идет в бизнес (1987, Финляндия), реж. Аки Каурисмяки.
4. Гамлет идет в бизнес. Аки Каурисмяки о своем фильме [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://akikaurismaki.ru/films/hamlet.htm>.
5. *Гатилова И.* Освоение литературных сюжетов в массовом кинематографе Франции и Италии / И. Гатилова // Экранные искусства и литература: немое кино / АН СССР. ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР ; [отв. ред. Н. М. Зоркая]. – Москва : Наука, 1991. – С. 64–77.
6. *Долин А.* Как устроен мир Аки Каурисмяки? / А. Долин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://meduza.io/feature/2017/12/04/kak-ustroen-mir-aki-kaurismyaki>.
7. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – Київ : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. – 503 с.
8. *Завьялова Д.* Гамлет идет в бизнес [Электронный ресурс] / Дарья Завьялова. – Режим доступа : <https://cirkul.info/article/gamlet-idet-v-biznes>.
9. *Нестерак О.* Шекспір в кінематографі 90-х [Електронний ресурс] / Олена Нестерак. – Режим доступу : <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2002/1/shakespeare.html>.

10. *Плахов А.* Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры / А. Плахов. – Винница : АКВИЛОН, 1999. – 464 с.
11. *Плахов А.* Аки Каурисмяки. Последний романтик. Фильмы, интервью, сценарии, рассказ / А. Плахов, Е. Плахова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 296 с.
12. *Сараскина Л. И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений / Л. И. Сараскина. – Москва : Прогресс-Традиция, 2018. – 910 с.
13. *Шекспір В.* Гамлет, принц Датський / В. Шекспір ; [пер. з англ. Ю. Андруховича]. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. – 238 с .
14. *Шкловский В.* Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии / В. Шкловский // Вопросы кинодраматургии. – Москва, 1956. – Вып. 2. – С. 124–134.
15. Экранные искусства и литература : немое кино ; [отв. ред. Н. М. Зоркая] / АН СССР. ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1991. – 244 с.
16. *Ямпольский М.* Вытеснение источника (Гриффит и Браунинг) / Михаил Ямпольский // Экранные искусства и литература : немое кино / [отв. ред. Н. М. Зоркая] ; АН СССР. ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1991. – С. 77–102.

## **КАУРИСМЯКИ & ШЕКСПИР: ДИАЛОГ С КЛАССИКОМ**

*Наталья Валериановна Никоряк*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[nikoriak2008@ukr.net](mailto:nikoriak2008@ukr.net)

*Кандидат филологических наук, доцент*

*Кафедра зарубежной литературы, теории литературы  
и славянской филологии*

*Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича*

*Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

**Аннотация.** В русле постмодернистской эстетики анализируется киноверсия шекспировского „Гамлета”, осуществленная финским режиссером Аки Каурисмяки. Ей присущи монтажность сюжетного построения, применение игры, которая выступает структурной основой действий персонажей и присутствует на всех уровнях кинотекста (каждый только играет определенную роль, а не личность, реставрируя технику комедии дель арте). Используется типичный прием „пьеса-в-пьесе” и „экран-в-экране”. Контрастное, даже парадоксальное построение отдельных фрагментов отличается активным применением приема стилизации, сюрреалистическая

зрелищность переплетается со „скучной реальностью”, трагичность – с сатирическим элементом, перерастая в настоящий трагифарс. Развязка радикально ломает шекспировскую фабулу.

**Ключевые слова:** Шекспир, Каурисмяки, экранизация, хронотоп, стилевые парадигмы, сюрреалистический трагифарс, развязка.

## KAURISMAKI & SHAKESPEARE: A DIALOGUE WITH A CLASSIC

*Nataliia Nikoriak*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[nikoriak2008@ukr.net](mailto:nikoriak2008@ukr.net)

*Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University  
2, Kotsiubynsky St., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** In the direction of post-modernist aesthetics a film version of shakespearean “Hamlet” is analyzed, performed by a Finnish producer Aki Kaurismaki, which manifests itself not only in montaging of the plot structure, the use of play which reveals as a structural base of characters’ actions and can be found on all levels of the film-text (everybody only plays a certain role but not a personality restoring the technique of the del arte comedy). A typical method is used “play in the play” and “screen in the screen”. A contrasting or even paradoxical building of separate fragments is achieved by an active use of stylization method. The film was created in 1987 but inheriting cinema tradition of the previous period (by the middle of XX century), the producer uses actively black and white format, a division of episodes with subtitles, darkening of shot, also implements a theatrical decoration of space, minimalism in details, close-up, a small number of cues, plot pauses. In such a way the producer uses a peculiar play with a spectator– identification of well-known techniques, cinema methods. However this stylization does not hinder the producer to picture the reality of the epoch in a true way.

The dialogue of a Finnish classic Aki Kaurismaki with a classical text of a playwright Shakespeare becomes a bright example of original post-modernist genre-creation of the film-text due to the tangling of a surrealist spectacle with “a boring reality”, tragedy with a sarcastic pathos and also a radical re-comprehension of motivating intentions of the main character that influenced a root deformation of the shakespearean plot.

**Key words:** Shakespeare, Kaurismaki, screen version, chronotope, stylistic paradigms, surrealist tragifarce, denouement.

## References

1. Arutiunian S. *Ekranizatsiia literaturnykh proizvedenii kak spetsificheskii tip vzaimodeistviia iskusstv* [Screen version of literary works as a specific type of interaction of arts]. Extended abstract of PhD dissertation (Aesthetics). Moscow, 2003, 20 p. (in Russian).
2. Bagh Peter von. *Aki Kaurismiaki* [Aki Kaurismaki]. Available at: <http://aki-kaurismaki.ru/pfb/classiques.htm> (accessed 14 Juni 2018). (in Russian).
3. *Gamlet idet v biznes* (1987, Finliandiia), rezh. Aki Kaurismiaki [Hamlet goes business (1987, Finland), dir. Aki Kaurismaki]. (in Russian).
4. *Gamlet idet v biznes. Aki Kaurismiaki o svoem fil'me* [Hamlet goes business. Aki Kaurismaki about his film]. Available at: <http://akikaurismaki.ru/films/hamlet.htm> (accessed 15 Juni 2018). (in Russian).
5. Gatilova I. Osvoenie literaturnykh siuzhetov v massovom kinematografe Frantsii i Italii [Applying new literary plots in mass cinematograph of France and Italy]. In: *Ekrannye iskusstva i literatura: nemoe kino*. Moscow, 1991, pp. 64–77. (in Russian).
6. Dolin A. *Kak ustroen mir Aki Kaurismiaki?* [How is the world of Aki Kaurismaki arranged?]. Available at: <https://meduza.io/feature/2017/12/04/kak-ustroen-mir-aki-kaurismyaki> (accessed 13 Juni 2018). (in Russian).
7. *Entsyklopediia postmodernizmu* [Encyclopaedia of postmodernism]. Kyiv, 2003, 503 p. (in Ukrainian).
8. Zav'ialova D. *Gamlet idet v biznes* [Hamlet goes business]. Available at: <https://cirkul.info/article/gamlet-idet-v-biznes> (accessed 15 Juni 2018). (in Russian).
9. Nesterak O. *Shekspir v kinematohrafii 90-kh* [Shakespeare in cinematograph of 90s]. Available at: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2002/1/shakespeare.html> (accessed 7 Juni 2018). (in Ukrainian).
10. Plakhov A. *Vsego 33. Zvezdy mirovoi kinorezhissury* [In general 33. Stars of the world film production]. Vinnytsia, 1999, 464 p. (in Russian).
11. Plakhov A., Plakhova E. *Aki Kaurismiaki. Poslednii romantik. Fil'my, interv'iu, stsenarii, rasskaz* [Aki Kaurismaki. Last romanticist. Film, interview, scenarios, story]. Moscow, 2006, 296 p. (in Russian).
12. Saraskina L. I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizatsii. Stoletie perevoploshchenii* [Literary classics in temptation of screen versions. Century of transformations]. Moscow, 2018, 910 p. (in Russian).
13. Shekspir V. *Hamlet, prynts Dats'kyi* [Hamlet, prince of Denmark]. Kyiv, 2009, 238 p. (in Ukrainian).
14. Shklovsky V. *Zametki o siuzhete v proze i kinodramaturgii* [Notes about plot in the prose and the film drama]. In: *Voprosy kinodramaturgii*, 1956, no. 2, pp. 124–134. (in Russian).

15. *Ekrannye iskusstva i literatura: nemoe kino* [Screen arts and literature : silent film]. Moscow, 1991, 244 p. (in Russian).
16. Iampolski M. Vytesnenie istochnika (Griffit i Brauning) [Finding the source (Griffit and Browning)]. In: *Ekrannye iskusstva i literatura: nemoe kino*. Moscow, 1991, pp. 77–102. (in Russian).

**Suggested citation**

Nikoriak N. Kaurismiaki & Shekspir: dialoh iz klasykom [Kaurismaki & Shakespeare: A Dialogue with a Classic]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 97, pp. 104–117. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 7.06.2018 р.  
Стаття прийнята до друку 23.06.2018 р.