

Новікова Людмила,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6771-2908>
кандидат мистецтвознавства, завідувачка
кафедри продюсерства аудіовізуального
мистецтва та виробництва. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Liudmyla Novikova,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer & Manager of
Audiovisual Art Production and Productions
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

РЕНЕСАНСНА НОВЕЛА В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ДІАЛОЗІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ТА ЕКРАНІЗАЦІЙНІ ПРАКТИКИ

Анотація. У статті проаналізовано особливості екранізації новел доби Відродження крізь призму еволюції кіномови та селекції сенсів, суголосних різним періодам новітньої історії. Розглядаються особливості перенесення ренесансних сюжетів, образів і морально-філософських концептів на екран, включно з питаннями адаптації структури новели, ритму оповіді, характеротворення та символічного потенціалу першоджерела. Приділено увагу балансуванню між автентичністю літературного матеріалу та творчою інтерпретацією режисера, а також впливу історичного контексту та міжкультурних кодів на сучасне прочитання ренесансної етики та естетики. На матеріалі екранізацій XX–XXI ст. виокремлено стратегії від прямої кіноадаптації до постмодерних переосмислень (від П. П. Пазоліні до М. Гарроне, А. Бенкендорфа та П. і В. Тавіані). Доведено, що еволюція кіномови екранізацій новел італійського Відродження, синхронізована із загальнокультурним і геополітичним контекстами новітньої доби, що сприяє розширенню горизонтів сприйняття класичного тексту і створює нові інтерпретаційні виміри. **Мета статті** – виявити специфіку екранізації новел Відродження в кіномистецтві XX–XXI ст., простежити еволюцію кіномови та інтерпретаційних стратегій і окреслити культурно-історичні чинники, що визначають смислові зсуви у прочитаннях класичних текстів. **Методологія дослідження** ґрунтується на культурологічному і мистецтвознавчому аналізах, компаративному та історико-культурному підходах; застосовано інструменти інтертекстуальності та інтермедіальності; наративний, іконографічний і стилістичний аналіз. **Наукова новизна** дослідження: систематизовано типологію стратегій екранізації ренесансної новели з урахуванням інтермедіальних кодів; показано кореляцію між еволюцією кіномови та зміною культурно-історичних «запитів» (1960-ті, 1970-ті, 2010-ті); уточнено роль просторових моделей (архітектура як «носії смислу») в сучасних прочитаннях літературних джерел XV століття. **Висновок:** Екранізації італійських новел доби Відродження функціонують як інтелектуально-естетичні «мости» між епохами. Вони переозначають тілесність і духовність, випробовують межі вірності першоджерелу і вибудовують нову етичну оптику. Синхронізація кіномови з культурними й геополітичними змінами перетворює ренесансну новелу на продуктивний ресурс осмислення актуальної проблематики сучасності.

Ключові слова: екранізація, Відродження, фільм, серіал, кіномова, екранний образ, «Декамерон», «Деякі любовні історії».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Новели італійського Відродження завжди привертали увагу кіномитців – починаючи від здійсненої Дженнаро Рігеллі 1910 року короткометражної екранізації «Андреуччо з Перуджі» (Andreuccio da Perugia). Жанрова поліваріантність у діапазоні від сатири до трагедії, від еротичного епізоду до філософської притчі, розмаїття сюжетів давали змогу різним генераціям кіномитців віднаходити у ренесансних текстах теми й образи, співзвучні різноманітним соціально-політичним обставинам XX і XXI століть. Найпопулярнішим літературним першоджерелом завжди залишався «Декамерон» Дж. Боккаччо, екранізований понад чотири десятки разів. Досвід пандемії covid-19 дав поштовх до нового осмислення новел італійського Відродження. Сьогодні, в умовах інтенсивного інтермедіального обміну та глобалізованого культурного ринку, питання збереження семантичного ядра ренесансного тексту та меж творчої свободи режисера набувають особливої гостроти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У контексті сучасних студій екранізації літературних творів доречним постає опертя на концепції Лінди Гатчеон (Hutcheon, 2013) та Роберта Стама (Stam, 2005), які пропонують вихід за межі традиційної парадигми вірності літературному першоджерелу. Гатчеон розглядає адаптацію як багатовимірний процес переосмислення, де художній твір функціонує не лише як продукт (екранний текст), а й як акт інтерпретації, розрахований на особливу форму рецепції, що активізує культурну пам'ять і залучає глядача до гри впізнавання та перегляду смислових акцентів. Відповідно, екранізація ренесансної новели не відтворює джерело, а переакцентує, що дає змогу трансформувати етичні й естетичні моделі відповідно до історичного контексту та емоційно-ментальних домінант епохи. Стам у свою чергу пропонує інтертекстуальний підхід, наголошуючи на поліфонічності аудіовізуального тексту та необхідності враховувати не лише літературний матеріал, а й діалог з попередніми екранізаціями, культурними кодами, живописними стилями, жанровими традиціями та медіаспецифічними засобами вираження (Stam, 2005б с.44). Такий теоретичний ракурс дає можливість трактувати екранізації Боккаччо і Базіле не як «переклади» у межах жорсткої відповідності першоджерелу, а як самостійні художні висловлювання, що актуалізують архетипи тілес-

ності, духовності, морального вибору та фатуму в різні періоди культурної історії – від неореалістично натуралізованої тілесності Пазоліні до алегоричної метафізики та просторової символіки Гарроне і стриманої етичної оптики братів Тавіані. Таким чином, кіноадаптація постає самостійним творчим актом, у межах якого ренесансна новела перетворюється на динамічну матрицю для культурного діалогу між минулим і сучасністю.

В інтерпретації гендерно-медійного виміру кіноальманху «Боккаччо '70», зокрема епізоду Федеріко Фелліні «Спокуса доктора Антоніо», Майкл Нарделлі у статті «Як масове зображення: фільм Фелліні “Спокуси доктора Антоніо”, реклама та мімікрія» (Nardelli, 2022) пропонує прочитання цього фрагмента як медіа-алегорії рекламного образу та масової еротизації публічного простору (контекстуалізація образу Екберг і «молочної» реклами як перетворення материнського коду в комерційний), що корелює з ширшими студіями про об'єктивацію жіночого тіла в рекламі, зокрема з працею Дебри Мерскін «Сексуалізація медіа. Як і чому ми це робимо» (Merskin, 2014). Щодо космології простору та онтологічних мотивів в екранізації літературних творів дослідження останніх років демонструють тенденцію філософських прочитань мотивів надії/ідентичності і насильства як структурної властивості казкової матерії. Аннак'яра Маріані присвятила свою розвідку «Аналітичний підхід до італійського Відродження крізь призму популярного телебачення: кейс серіалу “Медічі”» (Mariani, 2020) освітній цінності використання аудіовізуальних медіа для покращення вивчення історії та цивілізації. Українська мистецтвознавиця Лариса Наумова розглянула метод «невласне прямої суб'єктивності» як засобу висловлювання в поетичному кіно П. П. Пазоліні.

Екранізація літературних творів явище поширене. Проте їх інтерпретація з плином часу суттєво різниться. Тому **мета статті** – виявити специфіку екранізації новел Відродження в кіномистецтві XX–XXI ст., простежити еволюцію кіномови та інтерпретаційних стратегій і окреслити культурно-історичні чинники, що визначають смислові зсуви у прочитаннях класичних творів.

Виклад основного матеріалу. Новелістика італійського Відродження – від «Декамерона» Дж. Боккаччо до «Казки казок» Дж. Базіле – становить багатогарне джерело сюжетів, характе-

рів і етичних парадоксів, що послідовно екранізуються від раннього кіно до сучасних платформ. Сьогодні, в умовах інтенсивного міжмедійного обміну та глобалізованого культурного ринку, питання збереження семантичного ядра ренесансного тексту та меж творчої свободи режисера набувають особливої гостроти.

2015 року майже одночасно виходять на екран дві італійські стрічки: перша — «Казка казок» (*Il racconto dei racconti*, 2015) Маттео Гарроне за новелами Джамбатіста Базіле, який надихав свого часу європейських казкарів братів Грімм і Шарля Перро; друга — нова кіноадаптація «Декамерона» (*Maraviglioso Boccaccio*) майстрів режисури братів Паоло й Вітторіо Тавіані. Постає питання: яку роль покликані відіграти в сучасному культурному контексті нові інтерпретації ренесансних новел? Тут доречно звернутись до відомої інтерпретаційної формули, за якою у творах Рабле фіксується домінування матеріально-тілесного начала життя: образів самого тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя. До цього напряму певно мірою належить і Боккаччо з його реабілітацією плоті в «Декамероні», зумовленою, з одного боку впливом народної сміхової культури, а з іншого — переосмисленням цінності земного життя після століття його нищення епідемією чуми в європейських країнах. Навіть побіжний аналіз найпоказовіших екранізацій новел Відродження дає змогу побачити, що і традиційне тлумачення феномену ренесансної новели і сучасний підхід, зокрема і постмодерний, лише на перший погляд видаються контрверсійними.

Наприклад, поява 1971 року — на початку ключового десятиліття сексуальної революції — «Декамерона» у постановці П'єра Паоло Пазоліні вочевидь безпосередньо пов'язана з концепцією «реабілітації плоті», потреби якої тут значною мірою впливають на долю персонажів. Дослідниця творчості Пазоліні Стефанія Паріджі вважає, що «Трилогія життя» (*Trilogia della vita*) є ігровим проектом, де в майже карнавальному танці поєднуються мотиви і знаки минулого (Parigi, 1997, p. 102). Пазоліні, подібно до прерафаелітів, чие мистецтво надихало його, звертався у своїй «Трилогії життя», яка складалась з «Кентерберійських оповідей» (*I racconti di Canterbury*, 1972), «Квітки тисячі й однієї ночі» (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) і «Декамерона» (*Decameron*, 1971), до значущих творів літератури, щоб повер-

нути мистецтву сенс. В його екранних текстах не мало бути ні ознак занепаду, ні умовностей, ані зверхності. Емоційною домінантою «Декамерона» П. П. Пазоліні стає новела про горщик з базиліком, в який закопує голову свого вбитого коханого Ізабелла — іще одне відсилання до естетики прерафаелітів, які неодноразово звертались до цього сюжету.

Пазоліні вибудовує композицію зі сповнених барв і руху сцен, вельми реалістично портретуючи своїх персонажів. Його приваблюють виразні народні типи: селяни, купці, священники, черниці. Більшість виконавців — непрофесійні, вони грають без гриму, що сприяє створенню на екрані сповненої життя атмосфери середньовічного міста, в яке режисер вправно вводить свого глядача. Фактури житла персонажів виказують скромність їхніх статків, подекуди — навіть убожество: стіни вкриті тріщинами й шпаринами, оббивка меблів давно втратила свіжість кольорів. «Декамерон» комуніста Пазоліні — це насамперед портрет пролетаріату, критика правлячого класу.

У візуальному рішенні відчутний вплив ренесансного живопису — і не лише Джотто, який виступає наскрізним персонажем цієї екранізації і образ якого експресивно й дещо іронічно творить сам Пазоліні. Італійський режисер свідомо застосовує трансєвропейський дискурс Відродження, оперує стильовими прийомами Босха і Брейгеля. Навіть місце дії його фільму, яке мало б від початку й до кінця належати Італії, поєднує в собі географію кількох країн майбутнього Євросоюзу: епізоди народного життя відзнято на Амальфійському узбережжі з його щільно скупченими будинками, на пласких дахах яких розташувалися сади (на одному з таких дахів-терас спритна юнка «голіруч ловить солов'я»), а сходи висічено в скелях; картини побуту аристократії розгортаються на тлі замків долини Луари. У своєму екранному світі Пазоліні вільно маніпулює матеріалом світу реального задля віднаходження потрібних смислів, головним з яких виступає оспівування потужності й краси стихії народного життя. Та, підсумовуючи свої художні пошуки в кінематографічному прочитанні боккаччівських новел, Пазоліні зауважує від імені Джотто: «Навіщо робити твір, коли значно приємніше мріяти про нього?» Сам режисер грає роль художника, щоб озирати життя очима Джотто, бо це давало йому відчуття оволодіння реальністю — «реальністю провул-

ків Неаполя, з його мешканцями, речами, жестами, мімікою, ситуаціями» (Pasolini, 2007, с. 264). І додає: «Око видатного живописця, кумедного мов паяц, це божественне око бачить усе, озирає й трансформує у щось фіксоване й приналежне вічності, непідвладне часу» (Ibid). Ця метафізика погляду Джотто визначає сутність режисерського бачення літературного першоджерела.

Окрім власне екранізацій новел Відродження, слід згадати близько двох десятків варіацій на їхню тему, чільне місце серед яких посідає кіноальманах «Боккаччо-70» (Воссассіо-70, 1962). До нього увійшли чотири короткометражні фільми: «Лотерея» (La rifica) Вітторіо Де Сікі, «Робота» (Il lavoro) Лукіно Вісконті, «Ренцо і Лючана» (Renzo e Luciana) Маріо Монічеллі і «Спокуса доктора Антоніо» (Le tentazioni del dottor Antonio) Федеріко Фелліні. Всі автори застосували єдиний художній прийом: наклали лекала боккаччівського світобачення на італійську дійсність початку 1960-х. Внаслідок чого склався своєрідний мистецький пролог до майбутньої сексуальної революції. Фелліні у своєму сегменті в символічній формі провів усі найважливіші аспекти прийдешньої еротизації культури, квінтесенцією образу якої постала Аніта Екберг, зображена у спокусливій позі на гігантському рекламному щиті. Це звабливе видовище, розташоване якраз перед вікнами квартири суворого католика доктора Антоніо позбавляє його душевної рівноваги й доводить до інфернального захоплення дівочою. Доктору Антоніо навіть ввижається, що велика Аніта оживає і сходить зі свого білборда на затісні для її гігантських розмірів вулиці Рима, щоб захопити Антоніо в полон жіночих принад. Поруч із велетенською постаттю рекламної дівки доктор виглядає ліліпутом – дуже характерний для Фелліні погляд на сексуальність із її звабами й пастками. Італійський письменник і кінодраматург Бернардіно Дзаппоні, якого зв'язувала з Федеріко Фелліні багаторічна дружба і професійна співпраця, у книзі спогадів «Мій Фелліні» стверджує, що режисерові подобались кремезні, м'язисті жінки, сповнені чуттєвості й материнського начала. Велетенська Максима в «Казанові» (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) вивершувала образи його мрій, втілювала ідею Бодлерової Гігантші з «Квітів зла» (Les Fleurs du mal). Розмірковуючи, чи був Фелліні еротичним режисером, яким його вважали продюсери, Дзаппоні слушно зауважує, що

відверті сцени в його фільмах становлять виняток. «В глибині Федеріко був сором'язливим», – підсумовує письменник. Він вміщує в своїй книзі один з подарованих Фелліні малюнків: гігантська оголена жінка, показана зі спини, загрозливо стоїть перед крихтним Бернардіно, наказуючи: «Ану покажи мені пташку негайно!» На питання, чому Федеріко завжди зображає його настраханим жінками маленьким хлопчиком, режисер відповів: «Бо ти такий. В глибині ти – жінконенависник; жінки приваблюють і лякають тебе...» (Zapponi, 1994, с. 29).

Рекламне фото Екберг у фільмі настільки велике, що його доводиться розділити на кілька фрагментів для перевезення до рекламного стенду. Це розрізання жіночого тіла на фрагменти й наступне їхнє з'єднання є знаковим для експлуатаційної природи масової культури, яка трактує жінку як товар, який можливо продавати оптом і вроздріб.

На пострадянському просторі, де сексуальна революція відбулася на чверть століття пізніше, ніж на Заході, звернення кіномитців до «Декамерона» відбулось значно пізніше. Як слушно зазначає Ірина Зубавіна «...хвиля кіноеротики, що виплеснулася на екрани початку 1990-х років, виявила розсудливу поміркованість вітчизняних кінематографістів, оскільки перші спроби реабілітації забороненої донедавна «сексуальної відвертості» відбувалися переважно шляхом екранізації апробованого літературного матеріалу». (Зубавіна, 2007, с. 89). Одна за одною в 1991 виходять дві стрічки за творами Володимира Набокова «Ніч кохання» Наталії Андрейченко і «Секс-Казка» Олени Ніколаєвої. Світлана Ільїнська екранізує повість Олександра Купріна «Яма» (1990) і оповідання Арта Бернда «Грішниця в масці» (1993), Юрій Кузьменко – роман Лонга «Дафніс і Хлоя». Режисер Андрій Бенкендорф у фільмі «Декілька любовних історій» (1994) звертається до новел Боккаччо, Фіренцуолі і Грацині-Ласки. Картина Бенкендорфа являє собою тотальне торжество матеріально-тілесного начала у карнавальній-гротескній формі, чітко окреслений ритмом мелодії Шандора Каллоша, де грайливість перетворюється на ритуал буття. Цікаво порівняти нюансування теми статевих стосунків у Пазоліні й Бенкендорфа: якщо перший їх розглядає як явище органічно притаманне людській істоті, а відтак – майже цнотливе, другий зосереджується на карнавалізації плотських утіх – аж до показу гусака, який

зручно вмовстився на поперек у Нутто і під час статевому акту господаря рухається в такт із його стегнами. Споживання їжі в «Декількох любовних історіях» також набуває гротескного забарвлення: зокрема в епізоді, де садівник насолоджується піднесеними йому вдячними за любовні втіхи чорницями, куркою з буханцем білого хліба й філіжанкою вина. В середині 1990-х на теренах СНД зголоднілий від тривалого нестатку продуктів глядач цілком поділяв таке надміру любовне ставлення до харчів.

Принципово відмінним від усіх згаданих екранізацій є підхід кіно середини 2010-х років до новел Відродження. Брати Паоло і Вітторіо Тавіані звертаються до гірлянди ренесансних оповідей Дж. Боккаччо в контексті культурної парадигми суспільства споживання. Декамерон Тавіані – це твір доби постіндустріального суспільства, насиченого матеріальними благами й розчарованого в них – просякнутий філософським розмислом про універсум буття, про категоричний імператив ХХІ-го століття. Смісловим осердям фільму стає новела про неможливого дворянина, безнадійно закоханого в маєтну молоду вдову. Коли дама серця з'являється на порозі його дому з несподіваним візитом, молодик не має чим пригостити її і зважується вбити єдиного свого друга – сокола, якого відмовлявся продати навіть у найбільшій фінансовій скруті. Страва, яку в результаті споживає дама, набуває ритуального, жертвовного сенсу. Кохання, сублімоване в духовний екстаз, постає ідеалом цієї екранізації, виконаної у підкреслено стриманій манері, з превалюванням площин чистих кольорів, позбавлених візерунку й рельєфності. Фронтальна двомірна композиція доби кватроченто визначає візуальний образ цієї картини. Вир життя, еротичні насолоди, яким віддавав належне Пазоліні, у Тавіані винесено за рамки твору. Брати Тавіані переносять всю дію у вимір чітко регламентованого у своїх виявах буття аристократії, яка, рятуючись від чуми у Флоренції, знаходить прихисток у провінції, де час непомітно збігає за розповідями про мінливість людської долі. Відомий за амплу героя-коханця італійський актор Кім Россі Стюарт грає тут роль зовсім іншого штибу – простака Каландріно, над яким збиткуються його приятелі й кпять ціле місто.

«Декамерон» Тавіані – прозорий і виразний за художньою формою твір, тоді як екранізація новел Джамбаттіста Базіле під назвою «Казка ка-

зок» (*Il racconto dei racconti*), здійснена в 2015 р. одним з найуспішніших сучасних режисерів Італії Маттео Гарроне, позначена складною багаторівневою символікою, розрахованою на нескінченну можливість інтерпретацій. Це вибагливий калейдоскоп образів, сюжетів і мотивів, які можна роздивлятися нескінченно, бо щоразу вони складатимуться в новий смисловий візерунок. Якщо брати Тавіані розглядають тексти Боккаччо як привід для трансформації в екранні образи метафізики моралі, Гарроне звертається до оповідок Базіле задля кінематографічного осягнення універсалій буття. В одному з інтерв'ю про «Казку казок» режисер так пояснює свій вибір літературного першоджерела: «Я обрав цей твір, бо він мені відразу полюбився! Я відчув одразу сильне зачарування персонажами й образами. Вони видавались мені близькими. Навіть візуально персонажі завжди сповнені несподіванок, Базіле змішує комічне й трагічне, високе й низьке, елітарне й популярне. До того ж я гадав, що стихія казки завжди була наявна у моїх попередніх творах. Хоча мене визнають реалістом, я себе таким не вважаю. Як режисер я починав з дослідження реальності, але завжди робив все можливе, щоб перевести її у більш фантастичний вимір» (Ercolani, 2015).

І далі Гарроне нарікає, що вибір був складним, оскільки всі оповіді Базіле дуже гарні. Та зрештою режисер вирішив зробити героїнями свого фільму жінок трьох різних вікових груп. Всі три історії об'єднує спільна тема: одержимість певним бажанням, яке набуває руйнівної сили. Цю тему Гарроне розробляв і в своїх попередніх творах – у «Таксидермісті» (*L'imbalsamatore*, 2002) «Гоморрі» (*Gomorra*, 2008), «Реальності» (*Reality*, 2012). Наймолодша з героїнь – принцеса (Бебе Кейв), яка мріє взяти шлюб із принцом своєї мрії, а стає дружиною жадливого огра (Гійом Делоні). Маттео Гарроне застосовує контрінтуїтивний драматургічний прийом: замість традиційного сюжету про красуню, чиє кохання перетворює чудовисько на принца, режисер розглядає зовсім інший варіант: красуня і чудовисько в процесі тривалого спілкування обмінюються внутрішніми сутностями.

Дуже важливим у такому сенсі є епізод невдалої втечі юної Віоли від огра, в фіналі якого дівчина рятує своє життя цілковитою покорою своєму чоловікові. І той несподівано виявляє доти невластиву йому ніжність до втікачки. Зовні лишаячись потворою, внутрішньо оגר ошляхетнюється

ся коханням. Та в мить, коли взаємини подружжя починають позірно гармонізуватись, Віола холоднокровно перетинає огрові горлянку кинджалом. Так завершується внутрішня трансформація красуні в чудовисько. Наступна за віком героїня фільму Гарроне – королева Лонгтреллісу (Сальма Хайек), готова на будь-які жертви, щоб народити спадкоємця престолу. Чаклун прорікає їй, що тільки страва з серця морського чудовиська допоможе здійснити бажання. Гротескна сцена поїдання королевою гігантського закривавленого серця містить двоїсту алюзію: тут і натяк на міф про походження першої королівської династії Європи – Меровінгів – від союзу короля з морським чудовиськом, і образ влади як соціального інституту, в основі якого – кровопролиття і жорстокість.

Героїні третьої новели вперше постають в образі геть спотворених похилим віком сестер, які прагнуть повернути колишню молодість і вроду. Один з них – Дорі (Стейсі Мартін) таланить: матінка-природа дарує їй бажане. Інша стає жертвою зажерливих медиків, які розшматовують її старечу плоть, але так і не повертають молодості. Всі три притчі об'єднує метанаратив людського буття як фрагмента космічних містерій. Не випадково просторова структура «Казки казок» вирізняється акцентом на духовний, вищий вимір антропологічного космосу. Передусім це стосується образу житла. Якщо в «Декамероні» Пазоліні персонажі мешкають переважно в скромних і практичних будівлях тірренського узбережжя, в «Декамероні» Тавіані – в ошатних палаццо Тоскани, зокрема – у флорентійському Паллацо Веккйо (Palazzo Vecchio), то дія «Казки казок» Гарроне розгортається у величних спорудах, які виступають абсолютною домінантою своїх ландшафтів. Це або гірські середньовічні маєтки (розташований на верхів'ї морської скелі Кастель Рокко, Донна фугата з його обширним парком і унікальним кам'яним лабіринтом) або окраса долин Апулії – замок Кастель дель Монте, відомий як октагон, тобто восьмикутник. Справжнє призначення цієї дивовижної споруди, в основі пропорцій якої лежать глибокі математичні, геометричні й астрономічні знання, належить до царини гіпотез. Закладена в основу структури замку геометрична форма восьмикутника є вельми символічною: це проміжна фігура між символом землі квадратом і колом, яке втілює безмежність неба, а їхнє поєднання веде до перетікання одного в інше. Вісімка пов-

торюється у пропорції різних елементів споруди. За однією з версій ця будівля мала окультне призначення.

Ставлення Гарроне до часу, його усвідомлення і кінематографічне відтворення заявлене у формах презентації простору, передусім – містерії форм Кастель дель Монте. Підпорядкований законам геометрії Піфагора і Платона, октагон постає алегорією космічного устрою. В його формах і декорі наявна символіка космосу і таємного знання. Кастель дель Монте надихнув Умберто Еко на створення образу абатської бібліотеки в «Імені троянди» і став історичною декорацією для здійсненої Жан-Жаком Анно екранізації роману (The Name of the Rose, 1986).

Кастель дель Монте відведено особливе місце в образній структурі «Казки казок»: восьмикутне диво, в чиїх пропорціях закладено послідовність чисел Леонардо Фібоначчі, а кожна його вежа править за астрономічний прилад, набуває значення онтологічного явища, крізь яке пролягає життєвий шлях людства – точнісінько як шлях канатоходця, який в заключному епізоді картини ступає по дроту, напнутому високо над поверхнею землі від однієї з восьми магічних веж до іншої. Символіка канатоходця як уособлення людства, цивілізації набуває особливого значення у мистецтві початку третього тисячоліття. На Київському бієннале 2015 року було представлено 75-хвилинну відеороботу Таус Махачевої «Канат» (Франческіні, 2015, с. 210), вся дія якої полягала в перетинанні прірви в Кавказьких горах канатоходцем, який переносить полотна дагестанських митців з однієї вершини на іншу. В такий спосіб Махачева конструювала суб'єктивну інституційну історію мистецтва, яке ризикує поринути в прірву забуття. Насильство в «Казці казок» постає важливим структурним елементом екранної драми цілком у дусі часу. Того ж 2015 року виходить на екрани неігровий фільм Роберта Земекіса «Прогулянка» (The Walk) – про французького канатоходця Філіпа Петі з епізодом його балансування на канаті між двома вежами собору Паризької Богоматері.

BBC, підсумовуючи знакові події 2015 року, визнає: «Світ став небезпечнішим». Рік почався трагедією в Парижі, коли обурені шаржованим зображенням пророка Мухаммеда на обкладинці сатиричного видання Charlie Hebdo мусульмани вдерлись до редакції видання і розстріляли працівників журналу. Європейські країни заповонила

хвиля біженців, які рятувались від війн в Сирії, Іраку, Афганістану, Ефіопії, Ємену і Лівії. Джихадисти «Ісламської держави» стали загрозою для цілого світу. Москва, яка перебувала під санкціями після анексії Криму і початку війни на сході України, скористалась із нагоди увійти до міжнародної антиідилівської коаліції, щоб почати відновлювати взаємодію з країнами Заходу (*Підсумки 2015 року*). В цьому контексті образ канатоходця над прірвою символічно уособлює стан сучасної цивілізації, загроженої геополітичними викликами, спроможними знищити людство, а канат, напнутий над вершинами сакральних місць планети, втілює ідею пошуку порятунку в духовному вимірі буття. Події наступного десятиліття тільки підсилили рівень небезпеки, яка зростає у світі XXI століття.

Образ канатоходця знаходимо й у фільмі Сергія Рахманіна про Кіру Муратову «Domicile» (2024), головною дійовою «особою» якого є будинок, де мешкала режисерка зі своїм чоловіком, художником Євгеном Голубенком, який вкрив всі стіни власними малюнками. На одному з них виникає крихка постать. Її сенс дуже точно коментує Ігор Мінаєв: «Самотність канатоходця над бездонною прірвою. Ця дивна фреска, де постать із жердиною зависає на канаті, що несподівано обривається як на півслові, на півкроці, на недомовленому. І виходить, що назва фільму, «Домашня адреса», стає абсолютно метафізичною. Адреса героя, Жені Голубенка, – місце між небом та землею, між минулим та сьогоденням, між життям з Кірою Муратовою та без неї. Женя сказав, що не дописав канат, бо не діставав пензлем так високо. Мабуть, так і було. Але вийшло, що він не захотів поставити крапку в цій фразі про канатоходця над безоднею» (Мінаєв, 2025). Втім, канатоходець Голубенка – не лише про його власну самотність, а й про світовідчуття, яке він поділяв з Муратовою і в якому життя людської цивілізації – шлях над прірвою.

Висновки. Розглянуті кінотексти дають змогу простежити роль новел італійського відродження у формуванні й інтерпретації смислів культури нового часу, алгоритм виникнення інтерпретативних варіацій, орієнтованих на різні тематичні й образні шари ренесансної літератури. Вона править за матеріал для досліджень людської психіки, системи морально-етичних цінностей і філософських розмислів про сучасну цивілізацію. Мистецтво звертається до новелістики відродження у по-

воротні моменти розвитку культури. Розглянуті екранізації «Декамерона» Дж. Боккаччо і «Казки казок» Дж. Базіле діагностують зростання зацікавленості кінематографістів духовною і метафізичною антропологією.

Останнє за часом звернення до новел «Декамерона» бачимо 2024 року в однойменному телевізійному серіалі від Netflix. Шоуранерка Кетлін Джордан вибудовує свою екранну версію твору Боккаччо в жанрі чорної комедії, сповненої персонажів, які посеред чуми визискують, шахраюють, віддаються розпусті й постають втіленням постмодерної мізантропічної візії людства. Проєкт вирізняється майстерною взаємодією акторського ансамблю, до складу якого увійшов зокрема й український актор Олександр Рудинський. Новітня екранізація твору Боккаччо метафорично змальовує сучасний світ як карнавал на межі буття.

Екранізації новел Відродження функціонують як інтелектуально-естетичні «мости» між епохами. Вони переозначають тілесність і духовність, випробовують межі вірності першоджерелу і вибудовують нову етичну оптику. Синхронізація кіномови з культурними й геополітичними змінами перетворює ренесансну новелу на продуктивний ресурс осмислення актуальної проблематики сучасності.

Джерела та література

- Брюховецька, Л. (2003). *Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк. 384 с.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва. 296 с.
- Мінаєв, І. (2025). Кілька слів з приводу фільму «Domicile». URL: https://www.facebook.com/groups/628164652472870/permalink/1229913815631281/?locale=uk_UA (дата звернення: 29.10.2025)
- Франческіні, С., Прокопенко, Л. (2015) *Путівник. Київська бієнале 2015 «Київська школа»*. Київ: Центр візуальної культури. 362 с.
- Bakhtin, M. (2025). *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 752 p.
- Ercolani, A. Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile. *La Repubblica*. 2015, 16.06. URL: <http://xl.repubblica.it/articoli/matteo-garrone-il-coraggio-di-una-scelta-impossibile/21282/> (дата звернення 2.09.2025).
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London-New York: Routledge. 296 p.

- Mariani, A. (2020). An Analytical Approach to the Italian Renaissance through Popular TV: The case of Medici. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 21, n. 47, p. 194-222, set./dez. 2020.
- Merskin, D. (2014) *Sexing the Media. How and Why We Do It*. New York. Peter Lang, 2014. 342 p.
- Nardelli, M. (2022) Like a Mass Image: Fellini's «Le tentazioni del dottor Antonio», Advertising and Mimicry. *Italian Studies*. ISSN 0075-1634 URL: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/9155/1/Nardelli_2022_its_Like_a_mass_image_Fellini%E2%80%99s_Le_Tentazioni_del_Dottor_Antonio%2C_advertising_and_mimicry.pdf (Дата звернення 1.09.2025).
- Parigi, S. (1997). I «rifacimenti» di Pasolini. *Nouvo cinema. Il cinema del refluxo. Film e cineaste italiani degli anni ' 70* [a cura di Lino Micciché]. Venezia: Marsilio Editori. 348 p.
- Pasolini, P. P. (2007). *Sceneggiatura di Decameron*. Fondo P. P. Pasolini di Roma. P. 263 -264.
- Stam, R. (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA: Blackwell. 388 p.
- Zapponi, B. (1994). *Il mio Fellini*. Milano: Bompiani. 126 p.
- 1281/?locale=uk-UA (data zvernennia: 29.10.2025). [in Ukrainian].
- Franceschini, S., Prokopenko, L. Guidebook. The School of Kyiv Biennale 2015. Kyiv: Visual Culture Research Center. 362 p. [in Ukrainian&English].
- Bakhtin, M. (2025). *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 752 p.
- Ercolani, A. Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile. *La Repubblica*. 2015, 16.06. URL: <http://xl.repubblica.it/articoli/matteo-garrone-il-coraggio-di-una-scelta-impossibile/21282/> (Дата звернення 2.09.2025).
- Hutcheon L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London-New York: Routledge. 296 p.
- Mariani, A. (2020). An Analytical Approach to the Italian Renaissance through Popular TV: The case of Medici. *Revista Linhas*. Florianópolis. V. 21, Nr 47. P. 194-222. set./dez. 2020.
- Merskin, D. (2014). *Sexing the Media. How and Why We Do It*. New York. Peter Lang. 342 p.
- Nardelli, M. (2022). Like a Mass Image: Fellini's «Le tentazioni del dottor Antonio», Advertising and Mimicry. *Italian Studies*. ISSN 0075-1634 URL: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/9155/1/Nardelli_2022_its_Like_a_mass_image_Fellini%E2%80%99s_Le_Tentazioni_del_Dottor_Antonio%2C_advertising_and_mimicry.pdf (Дата звернення 1.09.2025).
- Parigi, S. (1997). I «rifacimenti» di Pasolini. *Nouvo cinema. Il cinema del refluxo. Film e cineaste italiani degli anni ' 70* [a cura di Lino Micciché]. Venezia: Marsilio Editori. 348 p.
- Pasolini, P. P. (2007). *Sceneggiatura di Decameron*. Fondo P.P. Pasolini di Roma. P. 263 – 264.
- Stam, R. (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA: Blackwell. 388 p.
- Zapponi, B. (1994). *Il mio Fellini*. Milano: Bompiani. 126 p.

References

- Briukhovetska, L. (2003). Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh [Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk. 384 s. [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). Kinematohraf nezalezanoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati [Cinema Of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva. 296 s. [in Ukrainian].
- Minaev, I. (2025) Minaev, I. (2025) Kilka sliv z pryvodu filmu «Domicile». URL: <https://www.facebook.com/groups/628164652472870/permalink/122991381563>

Liudmyla Novikova

Film adaptations of novels from the Italian Renaissance: features of cinematic language

Abstract. The article analyzes the peculiarities of screen adaptations of Renaissance novellas through the evolution of cinematic language and the selection of meanings consistent with different periods of modern history. It examines the peculiarities of transferring Renaissance plots, images, and moral and philosophical concepts to the screen, including issues of adapting the structure of the novella, the rhythm of the narrative, character creation, and the symbolic potential of the original source. Attention is paid to the balance between the authenticity of the literary material and the director's creative interpretation, as well as the influence of historical context and intercultural codes on the contemporary reading of Renaissance ethics and aesthetics. Based on film adaptations of the 20th and 21st centuries, strategies ranging from direct film adaptations to postmodern reinterpretations (from P.P. Pasolini to M. Garrone, A. Benkendorf, and P. And V. Taviani) are highlighted. It has been proven that the evolution of the cinematic language of screen adaptations of Italian Renaissance novellas, synchronized with the general cultural and geopolitical contexts of the modern era, contributes to the expansion of the horizons of perception of the classical text and creates new interpretative dimensions. **The purpose** of the article is to identify the specifics of the adaptation of Renaissance novellas in the cinema of the 20th–21st centuries, to trace the evolution of cinematic language and interpretative strategies, and to outline the cultural and historical factors that determine shifts in meaning in readings of classical texts. **The research methodology** is based on cultural and art analysis, comparative and historical-cultural approaches; the tools of intertextuality and intermediality are used; narrative, iconographic, and stylistic analysis. **The scientific novelty:** the typology of strategies for adapting Renaissance novellas to the screen has been systematized, taking into account intermedial codes; the correlation between the evolution of cinematic language and changes in cultural and historical «demands» (1960s, 1970s, 2010s) has been shown; clarified the role of spatial models (architecture as a «carrier of meaning») in contemporary readings of 15th-century literary sources. **Conclusion:** Screen adaptations of Renaissance novellas function as intellectual and aesthetic «bridges» between eras. They redefine physicality and spirituality, test the limits of fidelity to the original source, and construct a new ethical perspective. The synchronization of cinematic language with cultural and geopolitical changes transforms the Renaissance novella into a productive resource for understanding the pressing issues of the present day.

Keywords: screen adaptation, Renaissance, film, television series, cinematic language, screen image, The Decameron, A Few Love Stories.

Подано до редакції 03.11.2025

Підписано до друку 25.11.2025