

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Класичний приватний університет

ISSN 2225-479X

Свідоцтво про державну
реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
№ 15178-3750ПР, серія КВ,
24.04.2009 р.

Збірник включено до Переліку
фахових видань категорії «Б»
(спеціальність 035 – Філологія)
на підставі Наказу МОН України
№ 157 від 09.02.2021 р.
(Додаток 4)

Ренесансні студії

Випуск 37-38



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Рецензенти:

д. філол. н., с. н. с. **Л. С. Генералюк**
(провідна наукова співробітниця відділу зарубіжних і слов'янських літератур
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України),

к. філол. н., проф. **Н. Ю. Жлуктенко**
(професорка кафедри зарубіжної літератури ННІФ Київського національного
університету імені Тараса Шевченка).

Головний редактор:

д. філол. н., проф. **А. А. Степанова**.

Відповідальний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут**.

Редакційна колегія:

проф. **І. Р. Макарик** (Канада),
д. філол. н., проф. **М. Г. Соколянський** (Німеччина),
PhD **О. Ч. Георгіу** (Румунія),

д. філол. н., проф. **Л. В. Коломієць**,
д. філол. н., проф. **І. Я. Павленко**,
д. філол. н., с. н. с. **Ю. В. Пелешенко**,
д. філол. н., проф. **І. В. Прушковська**,
к. філол. н., доц. **Д. А. Москвітін**,
к. філол. н., доц. **Ю. І. Черняк**.

Рекомендовано до друку
вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 11 від 26.12.2023 р)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 5 від 27.12.2023 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Степанова А. А. – Запоріжжя : Класичний
приватний університет, 2023. – Вип. 37–38. – 208 с.

До випуску, який редколегія присвячує світлій пам'яті видатної української
шекспірознавиці Майї Гарбузюк (1965–2023), увійшли статті, сфокусовані на вивченні
ренесансних текстів, зокрема, Вільяма Шекспіра, Крістофера Марло, Мігеля де
Сервантеса, на аналізі їх театральних інтерпретацій та інших форм міжсеміотичних
проекцій. Значна частина публікацій написана зарубіжними літературознавцями, що в
час російсько-української війни засвідчує підтримку України світовою науковою
спільнотою. Збірник розрахований на філологів, театрознавців, культурологів і може
бути цікавим кожному, хто вивчає інтелектуально-духовні здобутки доби Ренесансу.

УДК 82.09

In memoriam
Maiia Harbuziuk

Цей випуск присвячено світлій пам'яті докторки мистецтвознавства, професорки Львівського національного університету імені Івана Франка, почесної старшої наукової співробітниці Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету

Майї Володимирівни Гарбузюк
(06.05.1965 – 14.08.2023),

яка зробила вагомий внесок у розвиток українських шекспірівських студій, реалізувала низку вкрай важливих шекспіроцентричних ініціатив і започаткувала декілька надзвичайно цікавих проєктів із театральної шекспіріани, які ми маємо втілити в життя.



Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Українська театральна шекспіріана в наукових студіях, житті та креативних проєктах Майї Гарбузюк: масштаб особистості в контексті часу

Стаття присвячена висвітленню й аналітичному осмисленню шекспірознавчого доробку відомої української театрознавиці, почесної старшої наукової співробітниці Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету Майї Володимирівни Гарбузюк (06.05.1965 – 14.08.2023). В центрі уваги – наукові спостереження і висновки дослідниці, які мають важливе значення як для структурування чіткої візії історії української сценічної шекспіріани, так і для формування стратегії подальшої діяльності Українського міжуніверситетського шекспірівського центру. У статті відзначено потужність наукового потенціалу Майї Гарбузюк, чії публікації сформували системне уявлення про генезу і сучасний стан сценічної гамлетіани в Україні, а також окреслено роль реалізованих і започаткованих нею шекспіроцентричних проєктів у процесі деколонізації знань про Україну та в подальшому розвитку театральної шекспіріани й шекспірознавчих студій.

Ключові слова: *Майя Гарбузюк, театрознавство, «Гамлет», актантна модель, віртуальний музей, Шекспірівський фестиваль.*

**«As long as memory holds a seat
In this distracted globe»**

(Hamlet, 1, 5)¹

В історії української шекспіріани 2023 рік позначений успішною реалізацією низки науково-освітніх проєктів² та

¹ Ці слова є стверджувальною відповіддю-обіцянкою Гамлета на прохання Привида батька не забувати про нього: «Допоки пам'ять триматиме своє місце у цій розбитій кулі» (дослівний переклад). У художніх перекладах ця репліка звучить так: «аж доки пам'ять блудить / В цім черепку» (переклад Л. Гребінки); «допоки пам'ять є в цій голові» (пер. Ю. Андруховича); «доки пам'ять / Лице у цьому черепі гніздиться» (пер. О. Грязнова).

значимими міжнародними культурними подіями, які засвідчили, що світова шекспірознавча спільнота активно підтримує Україну в її боротьбі проти російського агресора³. Водночас, цей рік приніс багато непоправних втрат, серед яких – передчасна смерть Майї Гарбузюк (06.05.1965 – 14.08.2023) – талановитої дослідниці театру, що зробила вагомий внесок в українські шекспірівські студії, непересічної особистості, чії креативні ідеї суттєво вплинули на формування неповторного обличчя української театральної шекспіріани XXI століття.

Доктор мистецтвознавства і професор Львівського національного університету Майя Гарбузюк продукувала надзвичайно цікаві наукові та творчі ідеї, якими щедро ділилася зі студентами, колегами і театальною спільнотою. Харизматична і щира, вона заряджала оточуючих своєю дивовижною креативною енергією та любов'ю до театру. Високопрофесійний театральний критик і теоретик театру, вона була ініціатором і учасником багатьох мистецьких проєктів, членкинею журі цілої низки театральних фестивалів, головною редакторкою одного із найавторитетніших українських театрознавчих часописів «Просценіум».

² Попри війну російської федерації проти України Український міжуніверситетський центр у 2023 році успішно провів щорічний Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів, інформація про який представлена у цьому випуску «Ренесансних студій», реалізував Міжнародний проєкт «Дні Шекспіра 2023», в рамках якого відомими шекспірознавцями, зокрема, професорами Майклом Добоном (Шекспірівський інститут Бірмінгемського університету) і Ніколетою Чінпоеш (університет Вустера), доктором Дар'єю Лазаренко (Софійський університет Св. Клемент Охридський) та ін.. було прочитано сім публічних лекцій, проведено панельну дискусію «Дружина Вільяма Шекспіра: факти, домисли, постпам'ять», два шекспіроцентричні воркшопи для вчителів зарубіжної літератури, а також Всеукраїнський конкурс для старшокласників Shakespeare@so.NET.WORKS, на якому учні змагалися зі штучним інтелектом в інтерпретації Шекспірових сонетів.

³ Про що підтримку свідчить проведення Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA) 23 лютого 2023 року панельної дискусії «Shakespeare Shelter», а також включення до програми Міжнародної шекспірівської конференції в Будапешті спеціального воркшопу «Shakespeare as Resistance in 21st-century Ukraine» (9 липня 2023), в рамках якого обговорювалися виклики, що стоять перед українською наукою в час війни, і розроблялися стратегії залучення міжнародної шекспірознавчої спільноти до їх подолання. У квітні 2023 року на запрошення Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету представники Українського шекспірівського центру відвідали Стретфорд-на-Ейвоні, де під час урочистої меморіальної церемонії я мала честь проголосити тост-промову від імені України. У жовтні 2023 року в Музеї війни відбулося відкриття виставки «Шекспір і війна», де було представлено презентацію про шекспірівські вистави і шекспіроцентричні проєкти в Україні 2014–2023 років.

Прекрасний організатор і порядна людина, вона об'єднувала однодумців навколо оригінальних задумів і докладала максимальних зусиль, щоб втілити їх у життя.

Її любов до України була самовідданою і дієвою. На різних закордонних майданчиках, у лекційних аудиторіях зарубіжних університетів, на міжнародних конференціях, на театральних фестивалях Майя Гарбузіук завжди достойно представляла нашу країну. Широка загальнокультурна ерудиція поєднувалася в ній з духовним аристократизмом, доброзичливістю і жіночим шармом. В час війни її активна громадянська позиція та вміння чітко розставляти ціннісні акценти сприяли активному долученню багатьох зарубіжних колег до плідної співпраці з українськими театрами і освітянами. А це, в свою чергу, зміцнювало підтримку України світовою інтелектуальною і мистецькою спільнотами.

Присвятивши цей випуск журналу «Ренесансні студії» пам'яті Майї Гарбузіук, редколегія вирішила відкрити його статтю, націлену на репрезентацію шекспірознавчого доробку дослідниці, наукові спостереження і висновки якої мають важливе значення як для структурування чіткої візії історії української сценічної шекспіріани, так і для формування стратегії подальшої діяльності Українського міжуніверситетського шекспірівського центру. Ця публікація, в якій засадничі принципи студій пам'яті⁴ поєднуються з аналітичним осмисленням концептуальних ідей щодо минувшини і сучасного стану театральної шекспіріани в Україні, продовжує дослідницьку траєкторію, започатковану у статті про Майю Гарбузіук, надрукованій в авторитетному польському журналі «Пам'ятник театральний»⁵

⁴ Одним із імперативів цієї публікації стало прагнення зберегти у культурній пам'яті української нації образ театрознавиці Майї Гарбузіук як яскравої особистості, чії ідеї, вербалізовані у письмових текстах, а також плани майбутніх проєктів, що виривають у споминах друзів і колег, мають цінність для подальшого розвитку українського театру і гуманітаристики. В цьому контексті доречно навести один із висновків відомого фахівця із студій пам'яті Аляйди Ассман, що суголосний вищезокресленому імперативу: «...простори спогаду постають через часткове висвітлення минулого, коли його потребує індивід або група задля смислоутворення, заснування ідентичності, орієнтації в житті, мотивації власних дій». Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2014. С. 426.

⁵ Turkut N. Maïia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny*. 2023. 72, 4. P. 13–23.

Шекспір завжди посідав особливе місце в наукових студіях та житті Майї Гарбузюк, і той факт, що Шекспірівський інститут Бірмінгемського університету (Стретфорд-на-Ейвоні, Велика Британія) надав їй звання почесного старшого наукового співробітника ("*honorary senior research fellow*")⁶ свідчить про визнання її внеску у світове шекспірознавство, внеску, що пов'язаний насамперед із дослідженням і репрезентацією історії та сьогодення української театральної шекспіріани.

У відомого іспанського філософа і письменника Мігеля де Унамуно є такі вельми промовисті слова: «Мені болить Іспанія» («*Me duele la Espana*»), які визначали його життєве кредо. Перефразовуючи їх, можна сказати, що Майї Гарбузюк **завжди боліла Україна**. Від перших наукових розвідок до ґрунтовних праць, написаних в останні дні життя, у фокусі її уваги незмінно перебував Шекспір на українській сцені, роль його п'єс у розвитку нашої національної театральної традиції, у формуванні нашої культурної ідентичності як європейської нації.

Історія української театральної шекспіріани, на відміну від своїх європейських аналогів, тривалий час залишалася для світової культури такою собі *terra incognita*, що не має чітких контурів, які б окреслювали її хронологічні й географічні кордони, та рясніє білими плямами фактологічних невизначеностей і непроясненостей. Написані в радянські часи ґрунтовні монографії Марії Шестопалової⁷ та Ірини Ваніної⁸ хоча і мають незаперечну наукову цінність, але через

⁶ В різні часи високої часті стати почесними співробітниками Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету були удостоєні такі відомі шекспірознавці, як Sir Stanley Wells, Catherine Alexander, Jonathan Dollimore, Paul Edmondson, John Jowett, Kiernan Ryan, Marjorie Garber, A. Lindley, Kate McLuskie, Robert Smallwood, Nataliya Torcut, Martin Wiggins, Robert Wilcher, Susan Brock, видатні театральні режисери Sir Kenneth Branagh, Sir Greg Doran та талановиті актори – виконавці ролей у найвизначніших шекспірівських виставах і фільмах – Sir Simon Russell Beale, Dame Janet Suzman, Dame Harriet Walter, Vivien Neilbron.

⁷ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. Львів : Вища школа, 1976.

⁸ Ваніна І. Шекспір на українській сцені: Нарис. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958; Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. Київ : Мистецтво, 1964.

ідеологічну заангажованість, детерміновану політичним контекстом, залишають поза увагою великий обсяг матеріалу.

У період, коли писалися вищезгадані праці, як наголошує сучасний шекспірознавець Юрій Черняк, мало місце «протистояння двох діаметрально протилежних за своєю аксіологічною інтенційністю тенденцій. Перша, в межах якої відбувається “одомашнення” (П. Саксаганський, М. Садовський, Г. Юра), а згодом і радянське “привласнення” Шекспіра (М. Бажан, О. Борщаговський, В. Харченко, О. Левада, Н. Модестова, В. Коротич), зумовлена прагненням влади використати авторитет, ім’я і творчість Шекспіра у масштабному ідеологічному проєкті побудови нової соціалістичної країни та формування нової людини. Міфологізований Шекспір – “реаліст і народний драматург” – поступово перетворюється на іконічну постать, яка посідає одне з чільних місць у новостворюваному радянському літературному іконостасі. Другу тенденцію репрезентують інспіровані Шекспіровим словом творчі та інтелектуальні пошуки українських митців і науковців, ... котрі, попри потужний ідеологічний тиск та нав’язувані літературним чиновництвом і цензурою кліше (Шекспір – народний геній, реаліст, захисник знедолених, провісник революції) здійснювали ґрунтовний аналіз текстів, піддаючи певній деконструкції міфологізований образ Шекспіра – “ратоборця соціалістичного гуманізму”»⁹. Саме до другої тенденції відносяться вищезгадані праці М. Шаповалової та І. Ваніної, втім, обидві дослідниці розпочинають реконструкцію історії української шекспіріани з тридцятих років ХІХ ст., залишаючи поза увагою той факт, що ще наприкінці попереднього століття українці вже мали змогу дивитися шекспірівські вистави у виконанні австрійських та польських труп.

Таке ігнорування доволі чисельних німецькомовних і польськомовних постановок в українському радянському шекспірознавстві було наслідком ідеологічної установки,

⁹ Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ, 2011.

згідно з якою обов'язковим мав бути акцент на ролі російської культури у долученні до світової класики кожної з націй, які входили до російської імперії, а згодом і до Радянського Союзу. У монографії М. Шаповалової читаємо: «Шекспір прийшов в українську культуру через посередництво російської мови та літератури, що зумовило й глибину розуміння його творчості, і набагато прискорило її засвоєння українськими письменниками»¹⁰. Сьогодні важко сказати, чим саме – свідомою фальсифікацією, спричиненою реальною небезпекою репресій з боку комуністичного режиму чи проявом комплексу етнокультурної меншовартості (внутрішнього колоніалізму) – була така російськоцентрична інтерпретація історії української шекспіріани, але саме вона на довгий час стала загальноновизнаною і в театрознавстві, і в шекспірівських студіях. Тож вибір Майєю Гарбузюк теми кандидатської дисертації – «Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр)» – був світоглядно значимим і до певної міри показовим: для неї важливим було віднайдення і висвітлення того, що десятиліттями залишалося невідомим, непоміченим чи свідомо замовчуваним або навіть забороненим.

Ця дисертація, захист якої відбувся в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України у 2007 році, стала першим ґрунтовним дослідженням сценічної історії «Гамлета» у львівських театрах за майже два століття. Майя Гарбузюк наголошувала на тому, що «внаслідок розбіжності поміж актуальними вимогами українського шекспірознавства та практичною відсутністю сучасних театрознавчих системних досліджень з цієї теми»¹¹ виникла проблемна ситуація, до розв'язання якої долучається її дисертаційна праця. В цій роботі реконструйовано хронологію постанов найвідомішої шекспірівської трагедії на українських землях, від перших, що були здійснені австрійськими та польськими трупами наприкінці XVIII ст., до українських постановок Львівських театрів кінця XX ст..

¹⁰ Шаповалова М. С. Цит. вид. С. 6.

¹¹ Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.): автореф. дис.канд. мистецтвознавства. 17.00.02 – театральне мистецтво. Київ, 2007. С. 2.

Зібраний М. Гарбузюк під час роботи у польських архівах цінний фактаж щодо географії й регіональної специфіки ранньої театральної гамлетіани на Галичині, а також у Правобережній та Південній Україні, представлений у статті «Перші вистави «Гамлета» Вільяма Шекспіра на території України (кінець XVIII – початок XIX століть)», що була опублікована в авторитетному виданні «Записки наукового товариства імені Шевченка»¹². Згідно з обґрунтованою у ній концепцією, сценічна гамлетіана 1790–1890-х років була представлена на теренах етнічної України у чотирьох мовних варіантах (німецький, польський, російський, український), що зумовлювалося історичними обставинами, зокрема, перебуванням українських земель у складі Австро-Угорської та Російської імперій та мовною політикою урядів метрополій. Так, на території Галичини, що була складовою Австрійської монархії, театральна політика спрямовувалася на призвичаєння різнонаціонального населення (українців, поляків, євреїв та ін.) до німецькомовної культури. Перший «Гамлет», поставлений у Львові німецькою мовою на сцені австрійського театру 19 грудня 1796 року (режисер – Франц Гайнріх Булла), був орієнтований на канони класицистичного театру. Наступні німецькомовні постановки (1804, 1806, 1807, 1832, 1842, 1850/1851), на думку дослідниці, хоча й мали різну мистецьку вартість, потерпали «від браку інтересу широкого глядача у царині драматичного репертуару»,¹³ натомість сценічні втілення Шекспірової трагедії польською мовою (1797,¹⁴ 1799, 1805–1806,¹⁵ 1816¹⁶) мали більше прихильників. Цікаво, що польськомовні

¹² Гарбузюк М.. Перші вистави «Гамлета» Вільяма Шекспіра на території України (кінець XVIII – початок XIX століть). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2007, Том CCLIV. Праці Театрознавчої комісії, С. 129–146.

¹³ Гарбузюк М. Сценічні прочитання ... С. 8. –

¹⁴ Прем'єра «Гамлета» на польській сцені у Львові відбулася 9 квітня 1797 року (перекладач і режисер В. Богуславський).

¹⁵ Ці постановки здійснив перекладач і актор Ян-Непомуцен Камінський (1777–1855), який, як наголошує М. Гарбузюк, відіграв важливу роль у розвитку театрального мистецтва не лише у Львові, але й на теренах Поділля, Центральної та Південної України. Дослідниця вбачає у цьому перекладі, що був надрукований у Миньківцях і поставлений у Кам'янці-на-Поділлі у 1805–1806 роках, «безапелерні вияви преромантизму». Гарбузюк М. В. Перші вистави «Гамлета» ... С. 140.

¹⁶ Польська трупа Антона Змієвського ставила «Гамлета» в перекладі Я.-Н. Камінського у Києві.

переклади суттєво відрізнялися від Шекспірового оригіналу: і у В. Богуславського, і у Я.-Н. Камінського Гамлет у фіналі залишається живим та посідає Данський трон.¹⁷

Висвітлюючи історію постановок «Гамлета» на Лівобережній Україні (за російськими перекладами С. Вісковатова, М. Вронченка, М. Полевого), Майя Гарбузюк робить висновок про те, що успіхи вистав на пряму залежали від характеру перекладів. «Польська перекладацька традиція була започаткована принципово як театральна – адже і переклад В. Богуславського 1897 р., і переклад Я.-Н. Камінського 1805 р. були саме театральними перекладами, орієнтованими на вимоги сцени і глядача, їх здійснили провідні театральні митці польської культури, досвідчені практики сцени. Це й спричинило широку й швидко популяризацію та життєздатність цих перекладів упродовж майже усієї першої половини ХІХ століття. Тим часом у російській літературі перші переклади, що їх здійснили С. Вісковатов (з французької переробки Ж. Ф. Дюсіса) та М. Вронченко (переклад з англійського оригіналу), були власне літературними спробами».¹⁸

Окремий підрозділ дисертації М. Гарбузюк присвячує українським перекладам «Гамлета», які розглядає в контексті розвитку національного театру. Ретельно вивчаючи історію появи конкретних перекладів Шекспірівської трагедії, дослідниця доходить висновку про те, що переважна більшість із них здійснювалися саме для сценічних постановок (на безпосереднє замовлення театрів) та наголошує на пов'язаності української перекладної гамлетіани зі становленням і розвитком національного театального мистецтва в цілому.

Надзвичайно цінною як для розуміння специфіки української гамлетіани другої половини ХХ століття, так і для з'ясування особливостей глибинних, наративних структур у трагедії «Гамлет» бачиться запропонована у дисертації авторська актантна модель семіотико-структурного аналізу

¹⁷ Детальніше про переклади і вистави див.: Гарбузюк М. В. Перші вистави «Гамлета» ... С. 134–142.

¹⁸ Там само. С. 144.

п'єси. Вона була успішно апробована Майєю Гарбузюк у процесі дослідження чотирьох сценічних постанов трагедії «Гамлет» на львівській сцені (1943, 1957, 1981, 1997). Ця модель, що спирається на принципи А.Греймаса і А.Юберсфельд, має незаперечну теоретико-методологічну цінність для театральних критиків і мистецтвознавців.

У «Гамлеті» В. Шекспіра дослідниця виявляє дві актантні структури: «*середньовічну*», актуалізація якої відбувалася у сценічних виставах Й.Гірняка (Львівський оперний театр, 1943 р.) і Ф.Стригуна (Львівський академічний театр ім. М.Заньковецької, 1997), та «*ренесансну*», яка визначала тональність постановки Ю.Стефанчука (Львівський український драматичний театр ім.М.Заньковецької, 1957). Конфлікт вистави режисера В.Козьменко-Делінде (Львівський театр юного глядача ім. М.Горького, 1981) вона інтерпретує як такий, що «будувався на жорсткому накладанні “двох світів”, коли герой ренесансної системи цінностей потрапляв у простір, антагоністичний його власному світоглядowi, і гинув, обравши для помсти чужі закони».¹⁹

Надзвичайно значимим для нас під час російсько-української війни постає висновок М.Гарбузюк про те, що прапрем'єра українського «Гамлета» на сцені Львівського оперного театру 1943 року (режисер Й.Гірняк) стала своєрідним актом самоідентифікації українців у європейському гуманітарному просторі, реалізацією програми «культурного націоналізму» як складової боротьби за політичне і державне самовизначення нації. Дослідниця активно долучилася до повернення забутих імен і текстів, завдяки чому ми маємо уявлення про специфіку цієї знакової постановки.²⁰ У ювілейному для прапрем'єри українського «Гамлета» 2023 році М.Гарбузюк започаткувала проєкт створення віртуального білінгвального музею, мета якого – зберегти у цифровому форматі інформацію про творців цієї

¹⁹ Гарбузюк М. Сценічні прочитання ... С. 19.

²⁰ Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2003. Т. ССXLV. Праці Театрознавчої комісії. С. 325–338; Гарбузюк М. Театральна Шекспіріана Михайла Рудницького. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка*. Серія Мистецтвознавство. Львів, 2010. Вип. 9. С. 3–15.

унікальної вистави та їх подальшу долю, про контекст, в якому вона відбувалася, про характер постановки і відгуки в пресі. Ретельно продуману концепцію музею після смерті дослідниці втілили її друзі й колеги – співробітники Українського міжуніверситетського шекспірівського центру, очолювана доцентом Романом Лаврентієм творча група викладачів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та британські колеги – професор Відкритого університету (Лондон) Нікола Ватсон і директор Шекспірівського інституту (Стретфорд -на-Ейвоні) професор Майкл Добсон. Із надзвичайно цінним для історії української гамлетіани фактажем і аналітичними матеріалами, що стосуються особливостей перекладів «Гамлета» 1880-х – 1940-х років та львівської прапрем'єри 1943 року, можна ознайомитися за посиланням: <https://www.artsteps.com/view/657d8dcb3e7698b59c6de2a7>. Сьогодні цей віртуальний музей став одним із дієвих інструментів деколонізації знань про Україну.

Велику цінність для формування системного уявлення про генезу і специфіку становлення театральної шекспіріани в Україні мають наукові статті та десятки театральних рецензій Майї Гарбузюк на сучасні шекспірівські вистави. Вкрай важливими є її театрознавчі розвідки, присвячені окремим сценічним інтерпретаціям Шекспіра на українській сцені,²¹ шекспірівським фестивалям,²² а також шекспіроцентричні інтерв'ю.²³

Після блискучого захисту в 2019 році докторської дисертації²⁴, в центрі уваги якої – надзвичайно складний за когнітивною природою мистецький конструкт – драматургічні й сценічні репрезентації гетерообразів з українською

²¹ Див.: Гарбузюк М. Скільки «Гамлетів» у «Гамлеті»? Спроба структурного аналізу класичного твору. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка. Серія Мистецтвознавство*. Львів, 2004. Т. 4. С. 19–27.

²² Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv–Torun : Liha-Pres, 2021. P. 159–173.

²³ Добсон М. Нестерпно, коли з Шекспіра роблять музей (Зустріч із професором Майклом Добсоном, директором Шекспірівського інституту у Стретфорд-на-Ейвоні. Розмовляла Майя Гарбузюк). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 56–60.

²⁴ Гарбузюк М. Образ України у польському театрі XIX століття: імагологічний аспект : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.02 – театральне мистецтво. Київ, 2019.

семантикою у польському театрі ХІХ століття, дослідниця продовжувала вивчати театральну шекспіріану. Прикметною рисою наукового стилю її публікацій із шекспірівської тематики є міждисциплінарність, що формується за рахунок поєднання мистецтвознавчого і літературознавчого векторів, а також завдяки тому, що шекспірознавча аналітика завжди ґрунтується на глибокому розумінні законів сценічного мистецтва.

Слід зауважити, що внесок Маїї Гарбузіук у розвиток українського шекспірознавства не обмежується суто науковими працями²⁵. Як членкиня журі щорічного Всеукраїнського шекспірівського конкурсу дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса, вона завжди активно підтримувала талановитих конкурсантів, особливо авторів тих робіт, що пов'язані з театром, підказувала їм перспективні ідеї. Її участь у багатьох проєктах, ініційованих Українським міжуніверситетським центром та світовою шекспірознавчою спільнотою, завжди породжувала потужний медійний резонанс, який не тільки пробуджував суспільний інтерес, але й стимулював до пере/прочитання Шекспірових творів та перегляду вистав. У 2018 році за її безпосередньої участі в Україні відбувся студентський конкурс на кращу рецензію на шекспірівську виставу. Роботи його переможниць – Юлії Спінчевської та Єлизавети Безушко – були надруковані у «Просценіумі»²⁶

Маїя Гарбузіук активно долучалася до підготовки і проведення щорічного міжнародного проєкту «Дні Шекспіра в Україні» (2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023), а також усіх шести Міжнародних шекспірівських конференцій, організованих Українським міжуніверситетським шекспірівським центром. Її публічні лекції завжди були позначені науковою новизною і глибиною театрознавчої аналітики, а доповіді на пленарних засіданнях наших конференцій викликали великий

²⁵ Варто також згадати: Гарбузіук М. Українські переклади «Гамлета» Вільяма Шекспіра в контексті розвитку національного театру. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Т. ССLXII. Праці Театрознавчої комісії. С. 80–98.

²⁶ Дванадцята ніч (Студенти рецензують виставу «Дванадцята ніч» В. Шекспіра Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 61–64.

інтерес у аудиторії, про що свідчило динамічне і жваве обговорення, яке незмінно супроводжувало її виступи. Прикметно, що у своїй доповіді «Шекспірівська диалогія режисера Ростислава Держипільського: пост-апокаліптичний дискурс», виголошеній на VI Міжнародній науково-практичній конференції «Великий Бард у контексті пандемії: Shakespeare and/as medicine» (23–24 вересня 2021 р.), дослідниця не тільки переконливо продемонструвала, наскільки оригінальними й цікавими є сучасні українські сценічні інтерпретації Барда, але і вчергове наголосила на тому, що Україні потрібен свій шекспірівський театральний фестиваль.

Ідея започаткування в Україні Міжнародного шекспірівського фестивалю виникла ще на початку російсько-української війни у 2014 році. Такий фестиваль мав би стати ще одним важливим майданчиком поширення інформації про нашу культуру та про український опір російському агресору. Майя Гарбузюк, яка завжди тримала руку на пульсі українського театального життя, вже тоді висловлювала припущення, що найкраще цей амбітний і вкрай потрібний проєкт зможе реалізувати Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. З генеральним директором Ростиславом Держипільським та акторами цього театру, серед яких чимало її колишніх студентів, Майю Володимирівну пов'язувала багаторічна дружба і творча співпраця.

Першим етапом реалізації цієї мрії було наукове осмислення існуючого світового досвіду шекспірівських фестивалів. Ще у 2016 році Майя Гарбузюк, як головна редакторка журналу «Просценіум» запропонувала мені написати статтю на цю тематику, а після її публікації²⁷ ми неодноразово поверталися до обговорення ідеї проведення аналогічного масштабного заходу в Україні.

Наступним етапом стало особисте долучення до європейської традиції шекспірівських фестивалів. У 2018 році Майя Гарбузюк, як представниця Українського міжуніверситетського шекспірівського центру, відвідала Шекспірівський

²⁷ Див.: Торкут Н. Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність. *Просценіум*. 2016. № 1–3 (44–46). С. 80–85.

фестиваль в Крайові (Румунія), звідки повернулася з незабутніми враженнями. Як театральний критик, вона глибоко і змістовно проаналізувала деякі з переглянутих там постановок у своїй оглядовій статті²⁸. Про масштабність мислення дослідниці, її переконаність в тому, що Україні потрібен власний Шекспірівський фестиваль, свідчить фінальний акорд згаданої публікації: «Чим іще здивував румунський фестиваль? Тим, наприклад, що добірне шекспірознавче товариство з усього світу повсякчас виявляло добру як на іноземців обізнаність з історією та сьогоденням румунського театру. Чим це пояснити? Та чому б не оцією скоро вже чвертьвіковою присутністю румунського шекспірівського фестивалю на театральній мапі світу. Чи не варто й нам започаткувати на цій мапі власну, українську шекспірівську точку? Зі скромною метою – аби й про наш театр говорили зі знанням справи на всіх континентах?»²⁹ Саме у Ростиславі Держипільському, який у 2015 році став Народним артистом України, а у 2019 – Лауреатом національної премії ім. Тараса Шевченка у номінації «театральне мистецтво», за плечима якого досвід успішного проведення декількох масштабних фестивалів, бачила вона найщирішого одностудійця і очільника майбутнього Шекспірівського фестивалю.

У квітні 2023 року на запрошення Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету ми разом з Майєю Гарбузюк відвідали Стретфорд-на-Ейвоні, де представляли Україну на урочистостях, пов'язаних з Ювілеєм Першого Фолію, та на святковому параді на честь Дня народження Вільяма Шекспіра. Під час цього візиту Майя Гарбузюк багато розповідала британським колегам про історію і сучасність української театральної шекспіріани. У своїх виступах і розмовах вона акцентувала увагу на тому, що в умовах повномасштабної війни більшість наших театрів, які стали шелтерами і бомбосховищами, активно допомагають ЗСУ, а деякі навіть продовжують ставити Шекспіра. Такі акценти завжди справляли велике враження на британських

²⁸ Ця стаття написана Майєю Гарбузюк під одним із її творчих псевдонімів: Люк М. На гостину до Шекспіра ... в Румунію! (Нотатки з Шекспірівського фестивалю 2018 р. у м. Крайова, Румунія). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 48–53.

²⁹ Там само. С. 53.

театральних діячів і шекспірознавців, викликаючи велику повагу до української театральної спільноти. Саме тоді відбулося особисте знайомство Майї Гарбузюк із виконуючою обов'язки художнього керівника Королівського Шекспірівського театру Ерікою Вимен та закладено основи подальшої співпраці у сфері театральної освіти і мистецтва. Представники Королівського Шекспірівського театру, Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету радо вітали ідею проведення шекспірівського фестивалю в Україні та обіцяли свою підтримку.

У травні 2023 Український міжуніверситетський шекспірівський центр запросив до України професорку Вустерського університету – членкиню Ради Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA) та Ради Європейської Мережі Шекспірівських фестивалів (ESFN) – Ніколету Чінпоеш. Майя Гарбузюк не тільки організувала її лекцію для українських студентів у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка, а й познайомила цю відому шекспірознавицю з Ростиславом Держипільським та його трупкою. Після перегляду «Ромео і Джульєтти» у підвалі франківського театру (який від початку повномасштабної війни став ще й бомбосховищем) в кабінеті його директора відбулося жваве обговорення як самої вистави, так і ідеї проведення першого в Україні шекспірівського фестивалю, яку Ніколета Чінпоеш щиро підтримала. Згодом, на початку серпня, франківці відвідали Шекспірівський фестиваль у Гданську (Польща), де Рада Європейської Мережі Шекспірівських фестивалів, зокрема її очільники Філіп Парр, Джоана Снежко та Ніколета Чінпоеш, з великим ентузіазмом погодилися допомогти з організацією в Івано-Франківську Українського шекспірівського фестивалю, який було заплановано на червень 2024 року. Згідно з концепцією, крім показу шекспірівських вистав в програмі фестивалю передбачається також і потужна науково-освітня складова: майстер-класи для молодих акторів і режисерів, воркшопи для майбутніх театральних критиків, шекспірознавчі семінари, виставки тощо.

У червні 2023 року Майя Гарбузюк була запрошена на Перше в історії засідання Шекспірівської групи Британського

Парламенту, очолюваної Джеймсом Моррісом. Вона виступила з промовою про те, яку роль відіграє Шекспір і сценічні постановки його п'єс в Україні під час війни, а також подарувала від імені України ляльку – «душу Гамлета» із вистави режисера Олексія Кравчука, поставленої у 2017 році в Львівському театрі «І люди, і ляльки». Вибір цього подарунка не був випадковим, адже ця лялька має символічний характер. У виставі, яку, до речі, професор Майкл Добсон свого часу назвав найсильнішою з-поміж усіх «Гамлетів», бачених ним у театрах ляльок, принц Данський постає у трьох іпостасях: *першу* репрезентує велика тантамареска, гротескна і така, що наводить жах, *друга* іпостась виступає у так званому «живому плані», у виконанні актриси Надії Крат, а *третья* – представлена невеличкою за розміром лялькою, що символізує душу Гамлета і, відповідно, саме вона промовляє найважливіші монологи.

Знаковість подарунку не вичерпується його семантикою, в ньому, як підкреслила у Британському Парламенті Майя Гарбузюк, символічно переплелися всі складні траєкторії новітньої української історії. Театри з перших днів війни стали шелтерами, але вистави відбувалися у бомбосховищах і підземках метро. Режисер Олексій Кравчук, як і багато інших людей театру, пішов добровольцем на фронт і став снайпером. Сценографи вистави Оксана Россол і Олександр Сергієнко, як і багато українців, зазнали гіркої долі біженців та не втратили зв'язків з професією, а душа Гамлета продовжує жити у нових сценічних втіленнях, попри всі жахи війни. Лялька Гамлет стала другим подарунком Парламенту Великої Британії від українців, і тепер вона зберігається поруч з подарованим Президентом Володимиром Зеленським шоломом, на якому написано: «У нас є свобода – дайте нам крила, щоб захистити її!». Як наголосила Майя Гарбузюк, в цьому також присутній потужний символізм: спершу – шолом, потім – Гамлет, спочатку – війна, і поруч – мистецтво!

Важко уявити сучасне українське шекспірознавство без такої яскравої особистості, як Майя Гарбузюк. Її посмішка, яка піднімала настрій, її очі, що випромінювали радість і світилися любов'ю до життя, залишатиметься у пам'яті тих,

хто мав щастя бути знайомим з нею. Її ідеї надихатимуть ще не одне покоління театральних діячів і науковців. Її проєкти, плани і мрії поступово втілюються в життя: створено білінгвальний віртуальний музей, присвячений ювілею прапрем'єри «Гамлета» (#Hamlet_UA: Act 1, Scene 1943), ведеться активна робота над підготовкою першого Українського шекспірівського фестивалю в Івано-Франківську. Ще один проєкт Майї Гарбузюк – створення у Львові ландшафтного Шекспірівсько-Франківський саду. Цей комплекс має стати не лише привабливою туристичною дестинацією та своєрідною культурно-мистецькою візитівкою Львівського національного університету, а й символічною репрезентацією тези засновника українського шекспірознавства Івана Франка про значимість Вільяма Шекспіра для формування ідентичності українців як європейської нації.

Простори спогадів, які формуються навколо постаті Майї Гарбузюк, наділені неймовірно високим творчим потенціалом, здатністю породжувати нові ідеї у розвиток її задумів. Рішенням Ради Наукового товариства Львівського національного університету імені Івана Франка восени 2023 року було започатковано традицію присудження студентам (аспірантам) факультету культури і мистецтв щорічної Премії імені Майї Гарбузюк за кращий науковий доробок в галузі театрознавства.

Стипендію на вшанування пам'яті професорки Майї Гарбузюк, яка була почесною старшою науковою співробітницею Шекспірівського інституту, заснував і Бірмінгемський університет (Велика Британія). Ця ініціатива британських колег спрямована на стимулювання академічної взаємодії між викладачами та дослідниками Шекспірівського інституту, факультету драми і театрального мистецтва Бірмінгемського університету та українськими науковцями й освітянами. Основна мета стипендіального проєкту полягає в тому, щоб реалізувати одну із мрій української дослідниці – імплементувати досвід відділу драми і театрального мистецтва Бірмінгемського університету при розробці магістерських програм Львівського національного університету імені Івана Франка, стимулювати академічну мобільність

майбутніх українських театрознавців та надавати підтримку дослідницьким ініціативам задля сприяння соціальному й економічному відродженню України.

У планах кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, яку вона очолювала протягом декількох років, організація і проведення щорічних наукових читань пам'яті Майї Гарбузюк. Реалізація цих та багатьох інших ініціатив, які пов'язані зі світлим образом нашої непересічної сучасниці, талановитої дослідниці й людини, яка завжди займала активну позицію і в професійній сфері, і у суспільному житті, стала справою честі для багатьох її друзів, колег і учнів, підтверджуючи позачасову силу рядків із 55 сонету великого Шекспіра:

*Ти смерті й забуття минеш дорогу
І, відшукавши путь в людські серця,
Вперед тимеш із віками вногу,
Аж доки дійде світ свого кінця.*³⁰

Список літератури:

Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2014. С. 426.

Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. Київ : Мистецтво, 1964.

Ваніна І. Шекспір на українській сцені: Нарис. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2003. Т. ССXLV. Праці Театрознавчої комісії. С. 325–338.

Гарбузюк М. Образ України у польському театрі ХІХ століття: імагологічний аспект : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.02 – театральне мистецтво. Київ, 2019.

Гарбузюк М.. Перші вистави «Гамлета» Вільяма Шекспіра на території України (кінець ХVІІІ – початок ХІХ століть). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2007, Том ССLIV. Праці Театрознавчої комісії, С. 129–146.

Гарбузюк М. Скільки «Гамлетів» у «Гамлеті»? Спроба структурного аналізу класичного твору. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка*. Серія Мистецтвознавство. Львів, 2004. Т. 4. С. 19–27.

Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.): автореф. дис.канд. мистецтвознавства. 17.00.02 – театральне мистецтво. Київ, 2007.

³⁰ Шекспір В. Сонети. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. С. 647.

Гарбузюк М. Театральна Шекспіріана Михайла Рудницького. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка.* Серія Мистецтвознавство. Львів, 2010. Вип. 9. С. 3–15.

Гарбузюк М. Українські переклади «Гамлета» Вільяма Шекспіра в контексті розвитку національного театру. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів, 2011. Т. ССLXII. Праці Театрознавчої комісії. С. 80–98.

Дванадцята ніч (Студенти рецензують виставу «Дванадцята ніч» В. Шекспіра Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру). *Просценіум.* 2018. Вип. 50–51. С. 61–64.

Добсон М. Нестерпно, коли з Шекспіра роблять музей (Зустріч із професором Майклом Добсоном, директором Шекспірівського інституту у Стретфорд-на-Ейвоні. Розмовляла Майя Гарбузюк). *Просценіум.* 2018. Вип. 50–51. С. 56–60.

Люк М. На гостину до Шекспіра ... в Румунію! (Нотатки з Шекспірівського фестивалю 2018 р. у м. Крайова, Румунія). *Просценіум.* 2018. Вип. 50–51. С. 48–53.

Торкут Н. Шекспірівські театральні фестивали в Європі: історія і сучасність. *Просценіум.* 2016. № 1–3 (44–46). С. 80–85.

Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ, 2011.

Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. Львів : Вища школа, 1976.

Шекспір В. Сонети. *Шекспір В. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1986. С. 647.

Torkut N. Maïia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny.* 2023. 72, 4. P. 13–23.

Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers.* Lviv–Torun : Liha-Pres, 2021. P. 159–173,

References:

Assman A. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty.* Kyiv: Nika-Tsentr, 2014. S. 426.

Vanina I. *Ukrainska shekspiriana. Do istorii vtilennia pies Shekspira na ukrainskii stseni.* Kyiv : Mystetstvo, 1964.

Vanina I. *Shekspir na ukrainskii stseni: Narys.* Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS, 1958.

Harbuziuk M. *Natsionalna prapremiera «Hamleta» v ukrainskomu teatroznavstvi druhoi polovyny XX st. Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka.* Lviv, 2003. Т. ССXLV. Праці Teatroznavchoi komisii. С. 325–338.

Harbuziuk M. *Obraz Ukrainy u polskomu teatri XIX stolittia: imaholohichniy aspekt : dys. ... dokt. mystetstvoznavstva : 17.00.02 – teatralne mystetstvo.* Kyiv, 2019.

Harbuziuk M. *Pershii vystavy «Hamleta» Viliama Shekspira na terytorii Ukrainy (kinets XVIII – pochatok XIX stolit). Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka.* Lviv, 2007, Tom ССLIV. Праці Teatroznavchoi komisii, С. 129–146.

Harbuziuk M. *Skilky «Hamletiv» u «Hamleti»? Sproba strukturnoho analizu klasychnoho tvor. Visnyk Lvivskoho universytetu imeni Ivana Franka.* Seria Mystetstvoznavstvo. Lviv, 2004. Т. 4. S. 19–27.

***In memoriam* Maiia Harbuziuk**

Harbuziuk M. Stsenichni prochyttannia trahedii «Hamlet» V. Shekspira u Lvivskykh teatrakh (1796–1997 rr.): avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva. 17.00.02 – teatralne mystetstvo. Kyiv, 2007.

Harbuziuk M. Teatralna Shekspiriana Mykhaila Rudnytskoho. *Visnyk Lvivskoho universytetu imeni Ivana Franka*. Seriiia Mystetstvoznavstvo. Lviv, 2010. Vyp. 9. S. 3–15.

Harbuziuk M. Ukrainski pereklady «Hamleta» Viliama Shekspira v konteksti rozvytku natsionalnoho teatru. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Lviv, 2011. T. CCLXII. Pratsi Teatroznavchoi komisii. S. 80–98.

Dvanadtsiata nich (Studenty retsenzuiut vystavu «Dvanadtsiata nich» V. Shekspira Mykolaiivskoho akademichnoho khudozhnoho rosiiskoho dramatychnoho teatru). *Prostseniium*. 2018. Vyp. 50–51. S. 61–64.

Dobson M. Nesterpno, koly z Shekspira robliat muzei (Zustrich iz profesorom Maiklom Dobsonom, dyrektorom Shekspirivskoho instytutu u Stretfordi-na-Eivoni. Rozmovliala Maiia Harbuziuk). *Prostseniium*. 2018. Vyp. 50–51. S. 56–60.

Iliuk M. Na hostynu do Shekspira ... v Rumuniiu! (Notatky z Shekspirivskoho festyvaliu 2018 r. u m. Kraiova, Rumuniia). *Prostseniium*. 2018. Vyp. 50–51. S. 48–53.

Torkut N. Shekspirivski teatralni festyvali v Yevropi: istoriia i suchasnist. *Prostseniium*. 2016. № 1–3 (44–46). S. 80–85.

Cherniak Yu. I. Spetsyfika aktualizatsii tsinnisnoi semantyky «Hamleta» V. Shekspira v ukrainskomu shekspirivskomu diskursi : dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.05 – porivnialne literaturoznavstvo. Kyiv, 2011.

Shapovalova M. S. Shekspir v ukrainskii literaturi. Lviv : Vyshcha shkola, 1976.

Shekspir V. Sonety. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. S. 647.

Torkut N. Maiia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny*. 2023. 72, 4. P. 13–23.

Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv–Torun : Liha-Pres, 2021. P. 159–173,

I. Історико-літературний процес

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-2

УДК: 82'01.111Шек

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2584-9046>

Langdon John
(Petaluma, CA, USA)

Midsummer Moon: the moon goddess and the inversion of Ovid's Actaeon myth in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*

Ленгдон Джон. Місяць літньої ночі: богиня місяця й трансформація Овідієвого міфу про Актеона в «Сні літньої ночі» Вільяма Шекспіра.

Як і багато інших авторів, Вільям Шекспір неодноразово звертався до міфів та міфологічних образів, щоб донести або підсилити певні смисли й ідеї в епіці або поемі. Як великий експериментатор, він часто змінював структуру оригінального міфологічного сюжету заради потреб власного драматургічного тексту. Такий підхід особливо помітний у комедії «Сон літньої ночі», де сюжетну основу складають мотиви особистого перетворення й фінального возз'єднання, Шекспір переплітає класичну і британську міфологію, трансформуючи при цьому сутність Овідієвого міфу про Актеона, що є центральним у сюжеті цього твору. Драматург не лише змінює елементи міфу (приміром, притаманні персонажам риси), але також трансформує міфологічний пафос: суворе виключення, що передбачає вигнання і смерть, змінюється радісним включенням, що оспіває життя, сексуальний союз та оновлення, яке з нього випливає. У епіці, де замість мисливця фігурує ткач, трагічний німий олень Актеон перетворюється на комічного галасливого віслюка Основу, а вигнання і смерть Актеона обертаються дивним містичним союзом Основи з Титанією, королевою фей. Через поєднання приземленого з божественним Шекспір перетворює міф про покарання на піднесений і водночас трансцендентний досвід, зсуваючи смисловий фокус епіки на примирення, єднання та оновлення.

I. Історико-літературний процес

Ключові слова: міф, міфологічний сюжет, трансформація, Вільям Шекспір, «Сон літньої ночі», Актеон,

The influence of classical mythology on Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* becomes obvious at the beginning of the play with Theseus and Hippolyta's entrance. Yet from Shakespeare's opening in this dramatic experiment in transformation even the myths themselves begin to change, with mythic threads compounding and intertwining until they sometimes reflect very different ideas from those presented in the original myths from which Shakespeare derived his material. By the time Oberon and Titania enter slinging mutual accusations of infidelity, the fairies' dissention not only echoes underlying tensions between Theseus and Hippolyta, but the fairy monarchs themselves have also already become deeply entangled in Theseus and Hippolyta's mythology:

Tita. Why art thou here,
Come from the farthest step of India,
But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love,
To Theseus must be wedded, and you come
To give their bed joy and prosperity?

Obe. How canst thou thus, for shame, Titania,
Glance at my credit with Hippolyta,
Knowing I know thy love to Theseus?
Didst not thou lead him through the glimmering night
From Perigouna, whom he ravished;
And make him with fair Aegles break his faith,
With Ariadne and Antiopa?¹

This promiscuity of English fairy folklore and classical myth marks the way that Shakespeare's play seamlessly weaves numerous traditions together – love and war, love and death, and magic and mortality – with an underlying emphasis on union, regeneration, and transformation, fashions new emphases, new perspectives, and new myths whole cloth out of the old.

¹ Shakespeare W. *A Midsummer Night's Dream* / Ed. Peter Holland. Oxford : OUP, 2008, 2.1.68-80. Additional references to this play are parenthetical to this edition.

This mythic transfiguration remains consistent and seemingly deliberate throughout the play. The mechanicals also use myths borrowed from classical sources. Ovid's Pyramus and Thisbe episode forms the basis of the play that they perform for Theseus. Bottom launches into an 'Ercules' monologue at a moments notice. Yet while these borrowed myths remain intimately familiar to the mechanicals, their modest comprehension of their own material frequently renders those myths simultaneously cartoonish and wondrous.

The mythic blend in Shakespeare's *Dream* seems to transform the rubric as much as it does the characters within the play, offering a key to understanding ourselves and our mutual human experience. Irish philosopher-poet, John Moriarty asks, "how otherwise than by unwinding an Ariadne's skein of myths, each myth an initiation into who we are, can we come home to the deeper and more difficult reaches of our psyche?"² In spite of the great variation in mythical structure and subject, Mary Magoulick noted that "[l]ooked at as whole structures, myths reveal a typical pattern".³ Levi-Strauss further argued that "mythical thought always works from the awareness of oppositions towards their progressive mediation".⁴ This structural view of myths in turn supports the more functional view that "[m]yths serve to explain and encourage worldview and good action within society".⁵

Henri Lefebvre observed, "Daily life is filled with myths which are often indistinguishable from the innumerable superstitions we hold".⁶ Beyond the level of simple function or definition, myths also serve as a kind of rubric for broader human understanding. Myths change with experience and understanding. Mythic inconstancy remains commensurate with how much the mythic remains part and parcel of the structure of everyday human lives, constantly renegotiated in terms of the fluidity of our understanding. Myths and their component mythemes may be

² Moriarty J. *Nostos: an autobiography*. Dublin : The Lilliput Press, 2001. P. v.

³ Magoulick M. "What Is Myth?" Georgia College State University, 2004, URL: <https://faculty.gcsu.edu/custom-website/mary-magoulick/defmyth.htm>.

⁴ Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. New York : Basic Books, 1963. P. 99.

⁵ Magoulick M. *Op. cit.*

⁶ Lefebvre H. *The Myths of Everyday Life. Cahiers Internationaux de Sociologie*. 1962. XXXIII. P. 67-74.

I. Историко-літературний процес

continually recast even as human understanding grows and changes. As Roland Barthes observed, “myth is the most appropriate instrument for the ideological inversion which defines this [our human] society”.⁷ We alter our myths as we change and as society changes, and our changing myths remain an intimate component of our comprehension and explanation of our world.

We refashion and recreate our myths to suit changing purposes and circumstances, and the results may differ significantly from the purposes and circumstances of those who originally envisioned or created the original stories. Leonard Barkin writes of the “persistence of classical myths into the art and thought of the sixteenth and seventeenth centuries”.⁸ He says that “the telling of traditional tales is a vital activity in virtually all cultures and that these tales, even when apparently fantastical or frivolous, act as the bearers for highly significant statements whether an individual teller is consciously aware of them or not”, and this certainly seems true of the way Shakespeare used myths as referential rubrics within his works.⁹

When plays incorporate mythic structures or ideas, either directly or obliquely, these referential myths tend to be used in particular ways, most often as a kind of thematic rubric in order to make specific kinds of points. When integrated into dramatic structure, mythic material tends to draw philosophical or narrative parallels, with specific mythic elements tending to highlight essential ideas. The use of mythic elements in drama of the early modern period was frequently especially pointed. Geoffrey Bullough’s *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* is replete with instances where Shakespeare borrowed from mythology, in many cases from tales in Ovid’s *Metamorphoses*. Yet, beyond merely borrowing as illustration or embellishment, Shakespeare remained an experimenter who often altered myths to suit specific purposes, which could be structural as well as narrative.

⁷ Barthes R. *Mythologies*. London : Jonathan Cape, 1972. P. 142.

⁸ Barkan L. Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis. *English Literary Renaissance* 1980. 10 (3). P. 317–59. URL: https://www.jstor.org/stable/43446994?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents. P. 317.

⁹ *Ibid.*

In *Titus Andronicus*, for example, there are several comparisons between the character Lavinia and Ovid's Philomel in book 6 of *Metamorphoses*. Aside from the obvious parallel, however, the Philomel reference also serves as a narrative and a structural point of departure. Philomel's brother-in-law, Tereus, cuts out Philomel's tongue after he rapes her, so that she will be unable to identify him. Yet, Philomel eventually identifies her attacker anyway when she stitches his name into a sampler. When Demetrius and Chiron rape Lavinia in *Titus*, they not only cut out her tongue, but they also cut off her hands, so she will be unable to perform needlework similar to Philomel's. Shakespeare raises the stakes established by the underlying Philomel myth by giving Lavinia an additional challenge to overcome to successfully identify her attackers.

Despite the challenges, Lavinia eventually identifies Demetrius and Chiron anyway by indicating pages in Ovid and subsequently writing her attackers' names with a stick held in her mouth. Lavinia's struggle with the additional handicap imposed by those who assaulted her also reflects the play's explicit explorations of language, where Titus and his family tend to use language and linguistic constructs to reflect more solid and literal concepts than the rhetorical structures used by Aaron and his companions, who tend to use language more fluidly, in figurative ways, often with devastating results.

Naturally, specific myths are deliberately selected for individual plays, usually when they fit especially well with plot or character circumstances in particular instances. Shakespeare's manipulation of familiar myth markers renegotiates the literary interface with social understanding in ways that, not surprisingly, prove additionally substantive for a play's central ideas, either supporting or furthering them in some essential way. Part of what sets *A Midsummer Night's Dream* apart from other early modern plays is the various ways in which Shakespeare uses and modifies his mythical material, sometimes recasting or recrafting the mythic rubric to forge an intimate and inclusive mythology which is more central to the play.

I. Историко-літературний процес

Just as the blend of Ovidian myth with British fairy tradition displays a particular kind of mythic renegotiation, so Shakespeare's inversion of the Actaeon myth retains that myth's structural focus on Diana while inverting the mythic moral, making it inclusive as opposed to the exclusivity which is central to Ovid's original version of the story. When viewed through the lens of Moriarty's 'initiation into who we are' as a kind of mythic human collective, *A Midsummer Night's Dream* arguably offers a vision of a humanity moving towards unity and reconciliation. Through the course of the play, characters move away from individual divisions, between suitors, relatives, and even monarch and subject, mortal and immortal, while moving towards the union—marriage, the reconciliation, and procreative joining.

Shakespeare embellishes this inherently comic theme of unification with a mythic embroidery of transformation. Love itself may be seen as a loss of self. In merging with another and becoming a romantic couple, one's former, single self may be said to have been enlarged but also lost in the process of enlargement. The becoming process of love is transformative.

Hence, in *Dream*, enchanted lovers suddenly see with new and different eyes, a man is transformed into an ass, and the general atmosphere of the play shifts from the threat of execution introduced by old Egeus at the beginning of the play to one of union and the joyous resolution of marriage. The play itself becomes a kind of fugue on human 'becoming', on transformation into a more unified and complete state of being which is ultimately underscored and supported by the inversion of Ovid's Actaeon myth around which Shakespeare constructs so much of the play.

Aside from classical sources like *Metamorphoses* and *Apuleus*, and the inclusion or mention of mythical figures like Theseus and Hippolyta, Cupid, and Diana, *Dream* also incorporates different kinds of fairies from British folklore. Among the fairy servants to Titania and Oberon, is Oberon's hobgoblin jester, Puck, who perceives the world very differently from his master. Although Oberon makes the point that Puck cannot see all that the fairy king can see, there is also a marked difference in the tone of their worldviews. Where Puck sees the

coming dawn in terms of “[d]amnéd spirits” who “[t]roop home to churchyards”, Oberon sees the dawn as a kind of blossoming transformation with “the eastern gate, all fiery red, [o]pening on Neptune with fair blessed beams” (2.1.394 and 403–4). Of these two oppositional perspectives, it is Oberon’s more expansive and transformative view which ultimately triumphs in the play. Theseus’ legal pronouncement that he will “overbear” Egeus’ will in Hermia’s choice of marriage partners also banishes death (4.1.178). Theseus removes the threat of death or isolation which had been hanging over Hermia for choosing to love Lysander, and love and union triumph over “the pale companion” whose ghostly specter had been raised at the beginning of the play (1.1.15).

From the beginning of *Dream*, we find ourselves surrounded by moonlight which seems to stream into the play from all directions. Moonlight bookends the play, being mentioned by both the very first and the very last characters to speak. Theseus’ opening lines throw the moon into immediate focus:

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
Draws on apace; four happy days bring in
Another moon: but, O, methinks, how slow
This old moon wanes! she lingers my desires,
Like a step-dame or a dowager
Long withering out a young man’s revenue. (1.1.1–6)

Mentioned 42 times in the text, more than in any other Shakespearean play, moonlight shines in the forest, comes through the casement, and, finally, is even personified, becoming a character in the play within a play – the *mis en abyme* of Pyramus and Thisbe. The central action takes place within the temporal boundaries of a moonlit night, which, in terms of theatrical production, lends *Dream* a distinctly dreamlike quality. It suggests a stage picture with a softer overall tone than a stage washed in the proverbially harsher light of day. In Puck’s closing monologue, the moon is mentioned obliquely once again, as the only potential source of “shadows” at night.

The moon in *Dream* remains consistently mutable, and the fabric of the play also changes the very nature of the moonlight within it. By the play’s end, the “step-dame” or “dowager” has disappeared, to be replaced by a moon that seems in opposition to

I. Историко-літературний процес

the metaphorical wolf, so much so that the hungry wolf “behows” that moon (5.1.363). Like the appearance of the moon, the transformation of elements within the play, and of the tenor of the play itself, begins immediately, with the opening lines, and works its way through the play. Theseus’ dowager comment is followed by Hippolyta’s moon, which takes a different form in the person of the moon goddess, Diana:

Four days will quickly steep themselves in night.
Four nights will quickly dream away the time.
And then the moon, like to a silver bow
New bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities. (1.1.7–11)

Becoming active and athletic, this bow bending moon marks a distinct contrast to Theseus’ aging moon. No longer withering revenues, Hippolyta’s moon beholds solemnities like a witness to an act of assumption. Her moon evokes the goddess, not lingering, but instead drawing her bow in preparation.

The transformative quality ranging through *Dream* leaves no aspect of the play’s moonlight untouched. By extended metaphor, tailor Starveling’s portrayal of moonlight in *Pyramus and Thisbe* simultaneously “disfigure[s], [and] to present[s], the person of Moonshine” (3.1.56–7). With the mechanicals’ perspective both more limited and more expansive than that of the play’s other characters, a literal form of moonlight is quickly deemed essential for their play and Starveling loyally follows the other actors about the performance space with a lantern impersonating the moon. While Robin Starveling’s synecdoche, with lantern, dog, and thorn bush, confronts the audience with the gross comic inadequacy of his portrayal, his dogged earnestness also seems to reflect the often calm and steady nature of moonlight itself. In his unwitting ‘disfigurement’ of the moon, Starveling also manages to capture some of its essence.

This may well illustrate the lion’s share of Shakespeare’s central point. The moon’s reflection on water, even when broken by ripples, still conveys the idea of the entire moon to an onlooker. When we see the broken reflection, we do not conclude that the moon in the sky has broken into shifting fragments. We still think of the whole moon above us. So, the insufficiency of the tailor’s

imperfect impersonation underscores the idea that each of the fractional moons in the play, Theseus' dowager, Hippolyta's bow, and even Starveling's lantern, also represents and somehow reflects the whole moon of common human experience. The various representations of the moon in *A Midsummer Night's Dream* coalesce in this way with each facet participating in the idea of a larger whole. In this sense, all of *Dream's* moons together, including Titania herself, draw together to adhere into a greater kind of moon – the unifying feminine moon of creation, unification, and regeneration.

When viewed from a Jungian perspective, as an archetype or mythical symbol of the mysterious feminine, the moon in *Dream* also symbolizes the unfathomable power of transformation or transcendence that takes place in the characters and relationships over the course of the play. J. C. Cooper wrote that the moon represents “the feminine power, the Mother Goddess, Queen of Heaven, with the sun as the masculine”.¹⁰ On a deeper level:

the moon is universally symbolic of the rhythm of cyclic time; universal becoming. The birth, death and resurrection phases of the moon symbolize immortality and eternity, perpetual renewal; enlightenment. The moon also represents the dark side of Nature, her unseen aspect; the spiritual aspect of light in darkness; inner knowledge; the irrational, intuitional and subjective; human reason as reflected light from the divine sun.¹¹

Under the soft but insistent light of the irrational intuitive, the various lovers in *A Midsummer Night's Dream* work their way through their individual – and sometimes collective – scenarios resonant of exuberant madness. Indeed, they must do so, for in mythic terms it is often only through madness, by crossing a significant intellectual, spiritual, or emotional threshold that we reach transcendent understanding. The mystery of this great transformation, the unravelling of this particular Ariadne's skein, is the basis of human transcendence of our mundane selves, and the changing of our lives and their trajectory into the realization of greater potential than we might initially have possessed. Jan Kott,

¹⁰ Cooper J. C. Moon. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*: London : Thames and Hudson, 1978.

¹¹ Ibid.

I. Историко-літературний процес

in his exploration of specific carnival elements – the inversion of the natural – in *Midsummer*, notes that “in the carnival rites, the fool is wise and his madness is the wisdom of the world”.¹²

Each more fool than lover in his respective context, neither Actaeon nor Bottom suffers from a transformation which is associated with more traditional forms of love. Rather, each of them stumbles into encounter with powers from a realm beyond their own. Each encounters a supernatural or divine presence with which he might never have contact under ordinary circumstances. Neither encounter comes about by choice. Each happens accidentally, as each male wanders into the inner sanctum of their respective supernatural females. Actaeon almost literally stumbles into Diana’s “valley, dense with pine and tapering cypress”,¹³ while Bottom’s quintessential player’s urge to song brings him near the place Oberon describes as a “bank where the wild thyme blows” (2.1.249). Both Ovid’s and Shakespeare’s descriptions are pointedly sensual, suggesting the vulvic and the sexual act of male intrusion. Yet, perhaps the most profound difference between the two encounters is the time of day that they take place. Joseph Campbell tells us that, “Actaeon chanced to see the dangerous goddess at noon; that fateful moment when the sun breaks in its youthful, strong ascent, balances, and begins the mighty plunge to death”.¹⁴ In contrast, Bottom meets Titania at night, under soft moonlight. Where Actaeon confidently saunters while taking a respite from his hunt, Bottom has been abandoned by his friends, who flee him in terror after Puck’s capricious transformation gives him an ass head. Bottom loudly sings his quasi-braying songs so “that they shall hear that I am not afraid” (3.1.117).

Ovid plainly tells us that it is not love or lust but, “chance [that] was the culprit” (Ovid, 101) in sealing Actaeon’s fate. For as Diana, chaste goddess of the hunt, and goddess of the moon, bathes naked in the wood, “as fate would have it, Actaeon, Cadmus’ grandson wandered into the glade. His hunting could wait, he thought, as he sauntered aimlessly through the unfamiliar

¹² Kott J. *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Evanston, IL : Northwestern University Press, 1987. P. 41.

¹³ Ovid. *Op. cit.* P. 100.

¹⁴ Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. P. 111.

woodland” (Ovid, 99). Having temporarily abandoned his hunt, Actaeon subsequently sees Diana “quite naked” (Ovid, 101), in spite of her nymphs immediately crowding around her to screen her from his gaze. For this accidental glimpse, Actaeon “had antlers sprout from his brow and his dogs were allowed to slake their thirst on their master’s blood” (Ovid, 99). Actaeon the hunter, turned into a stag, is pursued by his own hounds until “they buried their noses inside his flesh and mangled to pieces the counterfeit stag who embodied their master” (Ovid, 104). The hunter/slayer falls, dying by the metaphorical sword – the hunting skills – that he wielded during his life.

In *A Midsummer Night’s Dream*, Shakespeare inverts Ovid’s myth so that Bottom, instead of being literally hounded from the glade, is included, invited, and even commanded into Titania’s fairy bower. Bottom is drawn in instead of being pushed out, whereas Actaeon is pointedly excluded and expelled from Diana’s glade. In further contrast with Actaeon, Bottom is not a hunter or slayer, but a weaver. He assembles rather than dissects. However awkward he may be in any number of ways, Bottom’s profession marks him, not as a destroyer, but as a maker, as one who assembles strands to create a whole. Even in his eagerness to play every part, he seems to weave all the roles together, his character bursting with ideas about how to play this or that, or how to modify a performance to suit any mood, or any requirement. His companions echo this, being a carpenter, a bellows-mender, a tinker, a joiner, and a tailor. These are creators, those who make and repair instead of destroying. Much like actors, the craftsmen in *Dream* fabricate and build. These bumbling craftsmen seem to personify the play itself.

Bottom’s transformation is not the cruel, ironic vengeance of an angry goddess, but results instead from a mischievous prank played by a fairy trickster – with Puck evidently finding rich sport in literalizing the ass metaphor. The trickster is the “epitome of the principle of disorder”, and his or her presence in any story or myth almost universally signifies a subversion of the natural order of things. Loki tricks the blind god, Hod, into killing Baldur with an innocent sprig of mistletoe, for example and in the Diné (Navajo)

I. Историко-літературний процес

creation myth, Coyote brings death into the world by tossing a stone into a pond before First Man can toss in a piece of wood.¹⁵

As the darker, shadow side of godhead, Tricksters represent the inversion of the usual order, and sometimes they even seem to negate the sacred. Even in moments of profanity, however, the tricksters also embody the sacred wisdom of the unconventional. They represent the creative impulse which contradicts logic or behaves in counterintuitive ways. They often promote or underscore the presence of profane or base attitudes or methods in cosmic function. Puck's profound powers of transformation seem to be most frequently used for cruel jests. He skims the cream from the milk to "bootless make the breathless housewife churn, and sometime make the drink to bear no barm, [and] mislead night wanderers, laughing at their harm" (2.1.37–9).

The ass head that Puck places on Bottom seems particularly base. The ass's long ears echo the ass ears of a medieval fool's cap, making a comical contrast to the stag's graceful antlers. Actaeon's transformation into a stag, despite the tragic irony, still suggests a certain nobility of form. Yet, in contrast, Bottom's transformation into an ass suggests far more than a mere humble beast of burden. Jan Kott states the obvious reference that "the ass does not symbolize stupidity. From antiquity up to the Renaissance the ass was credited with the strongest sexual potency and among all quadrupeds was supposed to have the longest and hardest phallus".¹⁶ When transmuted, Actaeon appears as a mute but graceful figure. Voicelessly pursued by his own violent ravaging hounds, he is unable to protest as his hunting companions urge the dogs to take him down. In contrast, the transformed Bottom seems humble and gentle, yet helplessly and spontaneously punctuates his speech with loud braying. He also seems almost shyly unaware of his own sexual virility. Just as the weaver's initial character appears to be an almost polar opposite to the hunter's, so do the subsequent transformations reflect these polar differences as the ass differs so greatly from the stag.

¹⁵ Campbell J. *The Masks of God*. P. 273.

¹⁶ Kott J. *Shakespeare Our Contemporary*. P. 227.

In a similar fashion, Titania, “a name Ovid uses for Diana”, parallels Diana, but also represents a kind of inversion of her namesake goddess.¹⁷ Echoing the goddess Diana, the powerful fairy queen remains consistently associated with the moon throughout the play. Not only does Titania refer to the moon frequently, but other characters also underscore the parallels beginning with the very first line spoken to her, Oberon’s greeting, “Ill met by moonlight, proud Titania” (2.1.60). The fact that both Diana and Titania are associated with children in their respective narratives further extends this metaphor. Diana is the goddess of childbirth as well as chastity, and Titania, is not only the initial caretaker of the disputed changeling boy, but also speaks a host of lines replete with images of pregnancy and childbirth. Yet, in their response to their masculine interlopers Diana and Titania differ greatly. Where Diana uses her power to exclude and expel Actaeon, Titania invites, even commands Bottom to come into her bower.

Titania contrasts Diana in other ways. Diane Purkiss tells us “[W]hen Diana’s votaries got themselves pregnant, the goddess was not exactly a fountain of sympathy; she exiled or killed them for their transgression”.¹⁸ Titania, on the other hand, seems to derive a vicarious thrill from her voluptuous descriptions of her votaress’ pregnancy. And unlike the chaste goddess, the fairy queen is no stranger to masculine company. Not only is she Oberon’s “rash wanton” (2.1.63) queen, but, during the course of their opening argument, Oberon mentions that she has also had a relationship with Theseus. Whether Oberon speaks the truth of her affair or not, she has at least certainly shared her bed with Oberon, as their quarrel has precipitated Titania forswearing “his [Oberon’s] bed and company” (2.1.62).

By the time she initiates her liaison with Bottom, of course, Titania has had her eyes anointed by Oberon – the love potion changing her perception and prompting her to fall in love, or lust, with the transformed Bottom. The origins of Oberon’s love potion

¹⁷ Frosch T. R. The Missing Child in “A Midsummer Night's Dream”. *American Imago* 64. 2007. No. 4 (Winter). P. 488.

¹⁸ Purkiss D. *Fairies and Fairy Stories: A History*. Stroud, Gloucestershire : Tempus, 2007. P. 192.

I. Историко-літературний процес

itself specifically echo ideas of erotic union in *A Midsummer Night's Dream*. Oberon's discourse on the "love in idleness" (2.1.168) flower describes a blossom that has been pierced by the arrow shaft of Cupid, the male god of love and desire. Although Freud is hardly the only one to have noted that "flowers represent the female genitals", or that the male genitalia may be "symbolized by objects that have the characteristic, in common with it, of penetration into the body and consequent injury, hence pointed *weapons* of every type", Shakespeare's love potion anticipates Freud's categorization of such psychological symbols.¹⁹ The implications of Oberon's flower juice could hardly be more explicit.

Contrary to the popular theory that *Dream* may have been written as a nuptial entertainment, Gary Jay Williams has argued that this may not be the case. Yet, in spite of darker elements within Jan Kott's "cruel dream", however, and although the dramatic tension within it seems potentially dire at times, there also seems to be something more mediated about the play which parallels the Actaeon myth inversion.²⁰ Although Egeus' initial demand that his daughter, Hermia, either marry Demetrius or be put to death, it has been frequently noted that Theseus immediately introduces another option to Hermia, suggesting that she may also become a nun. While this option may appear as cheerless as Theseus describes it, it also remediates the threat of imminent death. Because the episode takes place at the very beginning of the play, serious doom is suddenly removed from the dramatic table. Instead, Theseus effectively sweeps away the dust of potential death with an option which is neither fatal, nor forever hopeless, nor even necessarily always unpleasant.

In contrast, Diana remains the stern goddess of the hunt. Her alternatives seem to be only life or death and are much more steeped in the absolute. The deadly earnestness, ferocity, and relentlessness with which the goddess levels her punishments parallels other old folk or fairy tales, where the punishment may be so out of proportion with the crime that the outcome becomes

¹⁹ Freud S. *A General Introduction to Psychoanalysis* / Translated by G. Stanley Hall. New York : Boni and Liveright, 1920. Part Two, X, Symbolism in the Dream.

²⁰ Kott J. *Shakespeare Our Contemporary*. P. 219.

simply horrible. Divinity remains sacrosanct. The mortal cannot and dare not interact with the immortal except under the rarest of conditions.

In terms of *A Midsummer Night's Dream*, the play's drive towards reconciliation and union presents just such a condition. Marriage represents not only the union of two people, but also admits a divine element to the proceedings. The union is a holy one, and the liaison of Titania and Bottom in *Dream* may be seen as an anticipation of the union sought by all the other couples in the play. Instead of stern retribution for Actaeon's trespass into the territory of divine chastity, *Dream* offers not only the potentially fertile union of male and female, but also the union of the profane with the divine, a brief liaison of mortal with immortal that represents the divine spark of ultimate creation. In a larger sense, Bottom and Titania's liaison symbolizes the ongoing connection of the mundane or mortal world with that of the gods. It is the *heiros gamos* (sacred marriage) of absolute completion in which both feminine and masculine discover and complete each other, and the anima and the animus (in Jungian terms) are united and made whole. Bottom's union with Titania also unites him with her character's links to nature and fertility. She provides him with fulfillment of his appetites, as humble as they may seem. She not only lends him fairies to help scratch his itch, but also to fetch him delicacies, and the parade of sensual imagery in their scenes together further underscores the ideas of fertility and reproduction which underlie so much of the play.

Thus, Bottom and Titania embody the consummation sought by other characters. The profound desire for union which begins with Theseus and Hippolyta, tumbles through the woods with the four lovers, and also echoes through the Pyramus and Thisbe episode. If we view the Actaeon myth as a staunch defense of the virtues of chastity and separation, and if we see Pyramus and Thisbe as a kind of sacrifice in effigy to assuage the potentially fatal dangers of love, then Bottom and Titania may be understood as representing renewal and regeneration – a reconciliation of the divine spark with the mortal world. Where the sacrifice of Pyramus and Thisbe may be understood mythically as a symbolic

I. Историко-літературний процес

sacrifice which dispels the threat of death with laughter, then the liaison of Bottom and Titania provides the fertile ground upon which the rest of the couples may base successful reproductive unions. Mircea Eliade neatly encapsulates the idea.

...the myths and rites of the Earth-Mother chiefly express ideas of fecundity and abundance. These are religious ideas, for what the various aspects of universal fertility reveal is, in sum the mystery of generation, of the creation of life. For religious man, the appearance of life is the central mystery of the world. Life comes from somewhere that is not this world and finally departs from here and goes to the beyond, in some mysterious way continues in an unknown place inaccessible to the majority of mortals.²¹

That Titania's world intersects with Bottom's provides not only the central irony of *A Midsummer Night's Dream*, but also its central mystery. As Bottom notes, this is "a dream past the wit of man to say what dream it was" (4.1.202–3), and it seems only fitting that Bottom grope for an adequate description of his experience. In the end, of course, he merely expends his energy in describing how ineffable his experience has been.

The price of union with the divine, of having laid one's mortal eyes upon the immortal, is silence. Actaeon's agonized muteness, in his repeated and futile attempts to call out to his hounds and his companions to identify himself, culminates in the absolute silence of his own death. Bottom's more metaphorical silence stems partly from his own inability to process and express his experience. Having undergone his transformation and having experienced a profound union with forces and a being beyond his experience or understanding, it may not be that he lacks the words or wit to describe what has happened so much as that he lacks any context into which he could coherently couch such a description. As the classic man out of his depth, Bottom has finally encountered a situation in which even he, with his awkward gift for gab, has been left speechless. Barely able to conceive of what has happened to him, he remains unable to truly grasp the experience. He possesses no intellectual or verbal tools adequate to the task because none really exist. This leaves him speaking "not a

²¹ Eliade M. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. San Diego : Harcourt, 1987. P. 147–148.

word" (4.2.30), and he returns to the simpler and more manageable task of his performance and his friends, leaving the woods, and the profound experience of his brush with the divine, behind him.

References:

- Barthes R. *Mythologies*. London : Jonathan Cape, 1972.
- Barkan L. Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis. *English Literary Renaissance*. 1980. 10 (3). P. 317–59.
URL: https://www.jstor.org/stable/43446994?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents.
- Bate J. *Shakespeare and Ovid*. Oxford : Clarendon Press, 1994.
- Bejarano F. Fairy Folklore and Mythology in "A Midsummer's Night Dream". *Culture Potion*. 2011. November 11.
URL: <http://culturepotion.blogspot.co.uk/2011/11/fairy-folklore-and-mythology-in.html>.
- Bohrer B. Economies of Desire in A Midsummer Night's Dream. *Shakespeare Studies*. 2004. V. 32. P. 99–117. URL: <http://lion.chadwyck.co.uk>.
- Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. (Mythos : Princeton/Bollingen Series in World Mythology, Vol. 17). Princeton, NJ : Princeton University Press, 1990.
- Campbell J. *The Masks of God: Primitive Mythology* [volume 1]. London : Secker and Warburg, 1960.
- Concordance of Shakespeare's Complete Works. *Open Source Shakespeare*. URL: <http://www.opensourceshakespeare.org/concordance/>.
- Cooper J. C. Moon. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*: London : Thames and Hudson, 1978.
- Eliade M. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. San Diego : Harcourt, 1987.
- Freud S. A General Introduction to Psychoanalysis / Translated by G. Stanley Hall. New York : Boni and Liveright, 1920. Part Two, X, Symbolism in the Dream.
- Frosch T. R. The Missing Child in "A Midsummer Night's Dream". *American Imago* 64. 2007. No. 4 (Winter). P. 485–511.
- Gleckman J. "I Know a Bank...": "A Midsummer Night's Dream", Fairies, and the Erotic History of England. *Shakespeare*, April 15, 2013, P. 1–23.
- Grady H. Shakespeare and Impure Aesthetics: The Case of "A Midsummer Night's Dream." *Shakespeare Quarterly* 59, no. 3 (Fall 2008). P. 274–302.
- Haule J. R. *Pilgrimage of the Heart: The Path of Romantic Love*. Boston : Shambhala, 1992.
- Kehler D. "A Midsummer Night's Dream": Critical Essays. New York : Garland Pub., 1998.
- Kott J. *Shakespeare Our Contemporary* / Translated by Boleslaw Taborski. New York : Norton, 1974.
- Kott J. *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1987.
- Lefebvre H. The Myths of Everyday Life. *Cahiers Internationaux de Sociologie*. 1962. XXXIII. P. 67–74.
- Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. New York : Basic Books, 1963.
- Magoulick M. "What Is Myth?" Georgia College State University, 2004, URL: <https://faculty.gcsu.edu/custom-website/mary-magoulick/defmyth.htm>.

I. Историко-літературний процес

Moriarty J. *Nostos: an autobiography*. Dublin : The Lilliput Press, 2001.

Ovid. *Metamorphoses: A New Verse Translation* / Translated by D. A. Raeburn. London : Penguin, 2004.

Purkiss D. *Fairies and Fairy Stories: A History*. Stroud, Gloucestershire : Tempus, 2007.

Shakespeare W. *A Midsummer Night's Dream* / Ed. Peter Holland. Oxford : OUP, 2008.

Taylor A. B. *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*. Cambridge : CUP, 2000.

Williams G. J. *Our Moonlight Revels: A Midsummer Night's Dream in the Theatre*. Iowa City : University of Iowa Press, 1997.

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-3

УДК 82.111 Шек: «15/20»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8743-6736>

Kurtuluş Gül
(Ankara, Turkey)

Rough Seas and Blast of Wind in Shakespeare's Othello

Куртулуш Гюль. Бурхливе море й шквальний вітер у «Отелло» В. Шекспіра.

Поряд із темами руйнування, раси та обману, чільне місце у фоновому контексті Шекспірового «Отелло» посідають образи моря та пов'язаних із ним природних стихій. Море описується як хаотична і руйнівна стихія. Зображення персонажів п'єси та їхній розвиток ґрунтуються на природних конотаціях, зокрема на мотиві моря. Образ моря пов'язаний із військовою силою, ієрархічним дисбалансом між расами та хтивим коханням, яке закінчується загибеллю: все це передається через образи Отелло, Яго, Кассіо та Дездемони. Образ моря сприяє їхньому емоційному розвитку та експресії. Символ моря і прив'язаність Отелло до нього точніше розкривають емоції головного героя, артикулюючи їх через міцний зв'язок між ним і морем. У статті море розглядається як справжній персонаж, який допомагає розкрити справжню сутність Яго, який прагне влади та високої репутації. Шлях Кассіо від успіху й задоволення до розчарування й тривоги описується за допомогою морської символіки. Образ Дездемони як справедливої, невинної, вразливої та неповторної жінки пояснюється за допомогою образів моря. Ця стаття розглядає стосунки між Отелло, Яго, Кассіо та Дездемоною крізь призму морської образності.

Ключові слова: «Отелло», Шекспір, море, руйнування, довілля, катастрофа, раса.

Introduction

We live in an age of global disasters and pandemic and try to find ways of sustaining a harmonious relationship with nature. More than ever, perhaps, mankind is pushed to a corner and left alone, literally this time because of social distancing and

I. Историко-літературний процес

lockdown. Yet, man's consumption and destruction of nature never cease. Despite the measures taken to prevent ecological disorder, the balance is disturbed, and it upsets the living styles of species of various kinds, transforming the shape and structure of all organisms in uneven amounts. Nature's evolution directly effects the destiny of human beings, and all living beings. In Shakespeare's time, human beings are placed in the middle of the great chain of being, above non-living things, plants and animals, below celestial beings, and God. The great chain of being that creates a clear hierarchical order between animals and men, giving the ultimate priority to men and above them to divinity.

Shakespeare's plays render nature, human beings, and environment in a recurrent relationship. Elizabethan worldview dictates that nature is God's art, perfection, and reflection. God has created the natural world according to a certain order positioning man below the celestial beings and above animals and plants. E.M.W. Tillyard¹ in *The Elizabethan World Picture* outlines the desire of the Elizabethans to find patterns and connections between animate and inanimate elements in nature and highlights Elizabethan concept of the Great Chain of Being, which binds everything together in unity and harmony. Man lacks control over nature as opposed to God's domination over it. Yet, it is man who harms the unity and distracts the ideal social and universal order. This type of ideology justifies "the human exploitation of natural resources, animal and vegetable, earth and sea, as a God-given right."² Amid unremitting transformations and evolutionary procedures, humans are involved in a mutual contact with non-human and other than human creatures that reinforce humans' social responsibilities and bring their social conscience to a higher degree than before. Indeed, all forms of life are interconnected since the very early ages of the world's creation and it leaves little freedom for the living organisms in the sea, air, or on earth to act freely and individually. This interconnectedness encompasses all those that inhabit the universe and makes all of us part of a whole.

¹ Tillyard E. M. W. *The Elizabethan World Picture: A Study of The Idea of Order in The Age of Shakespeare, Donne and Milton*. Vintage. 1959.

² Bushnell R. *Shakespeare and Nature*. *Shakespeare in Our Time* / Ed. by Dympna Callaghan and Suzanne Gossett. Bloomsbury, 2016. P. 327–334.

In our age, the interdependent relationship between nature and man forms a more chaotic and confusing hierarchical order than ever. In our age, human beings and nature are more related, symbiotic, and inseparable from each other during and after Covid-19.

Shakespeare makes use of images of nature in his plays. In *Macbeth*,³ which was first published in the First Folio of 1623, seven years after Shakespeare's death, and seventeen years after the play's first performance, the concept of nature is quintessential to the reading of the play. It is the image of "plant" that offers an insight to Macbeth's growth and decline throughout the play. When King Duncan starts talking about his reliance and faith in Macbeth, he says, "I have begun to plant thee, and will labor / To make thee full of growing" (1.4.28-29). Duncan aims to reward both Macbeth and Banquo for their loyalty and bravery. In particular, he indirectly points out that Macbeth deserves to be named as the Thane of Cawdor. Therefore, 'to plant' in King's speech suggests Macbeth's recent title and his empowerment and promotion. When Macbeth kills the king in his sleep, the growing plant image becomes more important. By killing the king, Macbeth does not act patiently and wisely. Growing a plant requires time and patience, for it takes time for the "plant" to ripen. Macbeth's impatient and unreasonable action to get the crown decreases his power and within time Macbeth becomes unable to control the events as well as his passion. At the very end of the play, we hear Malcolm saying, "What is more to do / Which would be planted newly with the time" (5.7. 94-95). The image of plant and the act of planting do not only stand for Malcolm's growth but also for Macbeth's decay and corruption. Getting back to the point, Shakespeare's nature elicits all aspects of rational, emotional, natural, and racial subjects in a subtle balance. Changes in nature add more complexity to characters' identities in Shakespeare's plays, their understanding of themselves, and their world.

³ Shakespeare W. The Oxford Shakespeare Macbeth / Ed by Nicholas Brooke. Oxford : Oxford UP. 1990.

I. Историко-літературний процес

Therefore, I aim to offer some insight to the modern reader about Shakespeare's *Othello*⁴, highlighting the importance of the natural elements used in the play to delve into the characters' psychological developments which shape their decisions and therefore their predicaments as depicted in the play. Like many plays by the bard, *Othello* is rich in presenting the indispensable, unbreakable, and continuous bond between man and nature. In our day, environmental concerns are ever more important than they have been in the past and Shakespeare's *Othello* offers invaluable intuition into human awareness and sensitivity about the link between nature and man. Along with the theme of the nature's impact on the characters, racial concerns are very relevant to the reading of the play. In my article, I blend the idea of the use of sea imagery and the theme of miscegenation to offer an alternative analysis of the play.

Nonhuman Compassion and the Heave of the Sea

In *Othello*, known to be written a year after Queen Elizabeth's death in 1603–1604 and published in 1622, man and nature relationship is established through sea imagery. The play entails close consideration of the theme of race. The concept of miscegenation is depicted in the play through the interracial relations, embodied by the romantic yet tempestuous relationship between Othello and Desdemona. Shakespeare's analysis and critique of racism is astutely observant. In *Othello*, exploration of racism derived from the relationship between Othello and Desdemona is a relevant topic to be considered along with the representations of nature and sea imagery and this paper intends to consider representations of miscegenation and the use of sea imagery in Shakespeare's *Othello*.

The play's title aptly puts forth the issues raised in the play. Fully titled, *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, the rostrum of the play is already metaphorically set. Othello, the Moor is described as "of Venice," a European city, dominated by the Caucasian race. Othello is an African in the city of Venice and

⁴ Shakespeare W. *Othello*. / Ed. by E. A. J. Honigmann. Bloomsbury. 2016. All references to Shakespeare's *Othello* are taken from the Bloomsbury edition, edited by E. A. J. Honigmann (UK: Bloomsbury, 2016).

he belongs to the place. Yet in the first act he is not warmly accepted when Iago goes to warn Brabantio about Othello's relationship with his daughter, Desdemona. By providing home to the Moor, the city registers the theme of racism and as a coastal city, it holds the sea metaphor. The play is set in Venice and Cyprus, two important ports and surrounded by the sea both literally and figuratively the characters of the play are captivated by it. The sea, its images and the maritime language are important in the understanding of the concept of nature, characters, and their interdependent connection. Othello, Iago, Cassio, and Desdemona with their naval backgrounds associate everything with the sea and their naval language reflects their characteristics. Oscillations in their emotional world contribute to the mood of the play. The sea is also used metaphorically to symbolize themes of mystery, deception, change, alienation, with reference to Othello and the Turks as the Other figures, and sexuality.

Sea imagery is central to *Othello* as the settings of the play are the cities of port and navy, Venice, and Cyprus. The hero, the villain, and the honorable lieutenant of the play, Othello, Iago, and Cassio sail from Venice to Cyprus and the language they embody entails maritime language. They express their ideas and emotions through natural images drawn from the sea. The maritime language which constitutes the core of their speeches also contributes to the themes of the play, signifying obscurity, othering, and sexuality. In *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*,⁵ Caroline F. E. Spurgeon emphasizes the power of imagery in accordance with the characters. In *The Development of Shakespeare's Imagery*,⁶ Wolfgang Clemen argues about Desdemona's vulnerability with the help of the images and ways in which innocence end up with facing the danger. Moreover, in *Imagery of Othello*,⁷ Steven Croft reveals the parallelism between the sea imagery and the psychology of Othello. Marcia Macaulay discusses the relationship between the chaos in the sea and the chaos in the mind of Othello in *When Chaos Is Come Again*:

⁵ Spurgeon C. F. E. *The Subject-Matter of Shakespeare's Images. Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge : Cambridge UP, 1935. P. 43–56.

⁶ Clemen W. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Methuen. 1977.

⁷ Croft S. *Imagery of Othello*. Nelson Thornes Shakespeare. 2004.

I. Историко-літературний процес

Narrative and Narrative Analysis in *Othello*⁸. In Act 2, scene 1, Othello resembles himself as “a laboring bark” which climbs “the hills of sea.” Othello’s strength and weakness in his psychological and life journey are conveyed through the sea images and with the images of storm and wind in the play.

The sea is a place of animosity in *Othello* and therefore it is hostile and dangerous. It is the battleground for the Venetian and the Turkish navies, and they never have a chance to clash due to the storm. Shakespeare’s nature is violent and carnivorous rather than simply beautiful and harmonious in many of his plays, like in *King Lear* and *Troilus and Cressida*⁹. In *Troilus and Cressida*, Cressida’s depiction of her self- image via wild animals exhibits the obscurity of human nature relations. As the animals are related to trickery and “falsehood” it implies that nature serves uncertainty and misperception to humans rather than simple order and beauty. In *King Lear*, the storm in the climactic third act creates a chaotic and inhospitable setting and takes the power away from Lear, in other words from man, forcing him to act according to nature and eventually his wandering in nature enhances his madness as he realizes his powerlessness in the face of nature’s supremacy. He is unable to control it, and likewise he could not control his own daughters’ movements. Nature, human beings, and ecology are in a recurrent relationship and human order is fragile but less cooperative with the natural order. In *Othello*, although the sea seems hostile combined with the tempest, it becomes a supernatural aid, supporting the Venetians’ side as “the desperate tempest hath banged the Turks,” (2.1.21) which helps the Venetians defeat the Turks and become victorious over them. On the other hand, the sea and the tempest do not support Othello’s advance and prevent him from proving his military skills at the sea fight. Due to the tempest the Venetian navy and the Turkish navy do not encounter at a fight. The Turks are drowned to the tempest. In Cyprus, Othello is subject to Iago’s schemes of demolishing

⁸ Macaulay M. When Chaos is Come Again: Narrative and Narrative Analysis in *Othello*, *Shakespeare and Others*. 2005. Vol. 39. Issue 3. P. 259–276.

⁹ Shakespeare W. *The Oxford Shakespeare Troilus and Cressida*. / Ed. by Kenneth Muir. Oxford : Oxford UP. 1982.

himself with jealousy, envy, and unjust penalty that he exerts on Desdemona.

The first scene of the second act is rich in sea images, and it contributes to the themes of the play. As Montano and two other gentlemen look at the sea and try to understand what the sea-storm has caused, they cannot figure it out. One of the gentlemen says he understands “nothing at all,” (2.1.2) and that he “cannot ’twixt the haven and the main” (2.1.3). Since “looking at the sea means being bounded by something you cannot understand,”¹⁰ the uncertainty, mentioned above refers to the theme of deception and obscurity, and Othello’s vague, fluttering ideas. Moreover, Othello takes a sea journey from Venice to Cyprus which evokes an incoming change with it. It suggests that Othello’s faith in Desdemona and Cassio, and his position as the last person to arrive at the port are going to change. As Cassio says, “the great contention of the sea and skies / Parted [their] fellowship” (2.1.89-90). Also, the tempest “creates a crisis of meaning that hastens the play’s insistent drive toward violence”¹¹ and foreshadows the incidents that will cause the deaths in the end. Shakespeare calls our attention to the sea imagery with the repetition of “A sail, a sail!” (2.1. 90) as stage directions indicate and uses it “as a conspicuous, clearly isolated image when the people of Cyprus cry.”¹² Othello, Iago, Cassio, and Desdemona include naval terminology in their discourses.

Othello employs maritime language. His speeches manifest his emotions and ideas in a parallel mode to that of the fluctuations in the sea. There are a few instances in the play where Othello’s speech is full of sea images and which come “naturally, for on each occasion they mark a moment of intense emotion.”¹³ One of these moments is when Othello meets his wife, Desdemona, on the shore in Cyprus. He expresses his “soul’s joy” (2.1.182) by likening it to the happiness that comes after a storm: “If ever

¹⁰Mentz S. At the Bottom of Shakespeare's Ocean. London : Continuum. 2009. P. 22.

¹¹ ditto. P. 25.

¹² Stevenson R. Sea Change in Shakespeare’s Othello. *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance* / Ed. by Anne Scott and Cynthia Kosso. Brill. 2009. P. 453–461.

¹³ Spurgeon C. F. E. The Subject-Matter of Shakespeare's Images. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge : Cambridge UP, 1935. P. 337.

I. Историко-літературний процес

tempest come such calms / May the winds blow till they have wakened death, / And let the labouring bark climb hills of seas” (2.1.183-5). Moreover, when he is suspicious of his wife due to Iago’s agitation, he expresses his state of mind and desire for revenge with maritime language: “Like to the Pontic sea / Whose icy current and compulsive course / Ne’er keeps retiring ebb but keeps due on / To the Propontic and the Hellespont” (3.3.456-9). In the final act, before stabbing himself Othello implies that he is going to kill himself by referring to a sea object. He says, “here is my journey’s end, here is my butt / And very sea-mark of my utmost sail,” (5.2.265-6) and the sea image gives “the sense of finality, of completion.”¹⁴ Othello expresses himself with sea images, which help him reveal his emotions while contributing to the setting of the play.

Underwater World Binds Othello and Iago

Othello can be associated with Turks because they are both ostracized as the other and both are surrounded by the sea. Othello is despised and ostracized because of his skin color and called as an “old black ram,” (1.1.87) “black Othello” (2.3.29), “a Barbary horse,” (1.1.112) and accused of “witchcraft” (1.3.170). When Iago informs Brabantio about Othello’s relationship to his daughter Desdemona, he says, “Zounds, sir, you’re robbed, for shame put on your gown! / Your heart is burst, you have lost half your soul, / Even now, now, very now, an old black ram / Is tupping your white ewe! Arise, arise, / Awake the snorting citizens with the bell / Or else the devil will make a grandsire of you, / Arise I say!” (1.1.84-91). Iago’s narrative is disdainful. Othello’s relationship to Desdemona is described as shameful and illegal because Brabantio has been “robbed.” Although Othello serves the state and neutralizes or ignores the race problem by marrying Desdemona, the Venetians do not accept him. He is the other, sharing the similar position of the other with the Turks in the play. When the news arrives that the Turkish fleet are “drowned,” (2.1.19) people on the shore celebrate this as they get rid of the outsiders and prevent the threat against the island. In this context,

¹⁴ Edwards P. *Sea-Mark: The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton*. Liverpool : UP. 1997.

the sea is hostile to both Othello and the Turks. While sea drowns Turks, it separates Othello and Desdemona and destroys their lives. Therefore, the sea in *Othello* is victorious and dominates those recognized as the others.

In addition, the sea imagery that prevails in *Othello* refers to Iago's deception of Othello. As Othello is surrounded by the sea, he is also surrounded by the mysterious motives of Iago, who represents the destructiveness of the sea. He is besieged in the middle of the sea, which foreshadows that he will be trapped by Iago. However, "if the sea is around us, it is also always outside us,"¹⁵ which refers to Othello's alienation as the outsider. He's stuck in the sea while all the others are secure on the shore. It is Othello's "free and open nature" (1.3.398) that makes Iago abuse him. His "desperate longing for calm after tempest, port after storm represents an attempt to pass through oceanic disorder into a calm world."¹⁶ However, he cannot succeed in arriving at a calm world but rather is lost "on a dangerous sea," (2.1.46) and he becomes the victim of Iago's power.

The villain of the play, Iago, embraces the sea imagery and uses the naval language frequently in his speeches. He not only refers to everything around him using naval vocabulary, but he is also associated with the sea in many respects. His language and his affiliation to the sea reflect both his personality and the mood of the play. The first time he uses naval terms is the opening of the play when he talks to Roderigo about Othello and his union with Desdemona. He associates Othello with "fathom" (1.1.150) referring to Venice's need for him in Cyprus war. Iago is angry at Othello because he has chosen Cassio as a lieutenant instead of him and he expresses his strategy against Othello which is "to show out a flag and sign of love" (1.1.153). Besides, he likens his so-called friendship and intimacy with Othello to "cables of perdurable toughness" (1.3.338-39). Iago talks about Cassio's lust for Desdemona and this time he associates the sea with sexuality. He implies that Cassio hides his "salt" (2.1.238), meaning that he hides his "loose affection" (2.1.239). In their long discussion with

¹⁵ Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. London : Continuum. 2009. P. 5.

¹⁶ ditto. P. 19.

I. Историко-літературний процес

Iago, Roderigo compares Othello to a “gondolier” (1.1.123) who has transported Desdemona to his own port. Iago contributes to Roderigo’s image of Desdemona as a naval object and calls her a “carrack” (1.2.50). Likewise, Desdemona’s father, Brabantio, asks where his daughter has been “stowed” (1.2.63) as if she is a cargo in a ship. Indeed, Iago has a good expression of his environment by using his naval background. It is “his ability to reshape himself at every moment,”¹⁷ by sticking around sea images and, also inspiring other characters for using a similar language. His frequent use of sea vocabulary helps him express his feelings indirectly in a way, reveals his insidious manner. In “Shakespeare Without Nature,”¹⁸ Mentz focuses on the uncontrollable waters and how the constant fluctuation is effective on human perception and thought. To him the “blue waters” provide “a fundamental challenge, because the sea always represents disorder [and] oceanic nature challenges stability and orderliness.” The disorder and change caused by the sea challenge Iago’s perception of order and stability and force him to idealize or desire power and control over the uncontrollable.

Indeed, Iago’s association with the sea is important as it reveals his personality and his position in the play. Associated with the power and obscurity of the sea, Iago not only manages to hide his malicious motives, but also highlights his power. While complaining about Othello, he says he is “be-leed and calmed,” (1.1.30) like a ship left without wind. In fact, he regards himself as a small boat in the sea because of Othello’s challenge to his progress. However, as the play progresses, he gets more powerful as he says, “my boat sails freely, both with wind and stream” (2.3.60). It emphasizes Iago’s power both over the sea and, symbolically, over Othello and the other characters. The sea is associated with mystery because of its depth, it symbolizes Iago’s mysterious and deceptive actions. As discussed above, Iago’s “maritime vocabulary underlines his opacity,”¹⁹ helps him easily deceive other characters without letting them understand his

¹⁷ Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. London : Continuum. 2009. P. 25.

¹⁸ Mentz S. *Shakespeare Without Nature*. *Shakespeare in Our Time*. / Ed. by Dymphna Callaghan and Suzanne Gossett. New York :Bloomsbury. 2016. P. 337.

¹⁹ Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. London : Continuum. 2009. P. 25.

intentions. In addition to this, the sea has the symbolic meaning of power, which is very important to understand the play's villain, Iago. Through his mischief he manipulates and provokes Othello. He uses this power to create chaos and destroys everybody's life. He makes Othello grow suspicious of his wife and uses Desdemona's handkerchief to make Othello charge her with adultery, which he does. The play ends with a reference to Iago's cruelty as Lodovico says he is "a Spartan dog, / More fell anguish, hunger, or the sea!" (5.2. 359-60), again comparing him to the sea. Therefore, Iago's power is destructive and catastrophic and the sea he represents "embodies lust and disorder."²⁰ As Mentz points out, "the sea in *Othello* has its own God, or rather its anti-God: Iago."²¹

In Act 2, Iago is engaged in a conversation with Desdemona and Emilia, telling the women that his words are true, "or else [he is] a Turk" while talking to Desdemona and Emilia (2.1.115). His remark on being a Turk, or turning Turk is associated with deceitfulness and blasphemy. Turks are considered as heathens and barbarians and "turning Turk" is the loss of faith and cultural and national identity, therefore, the one who turns Turk by embracing all the negativity embodied in this phrase, becomes the social outcast²². By the end of the play, Othello becomes the social outcast, the unwanted as he murders Desdemona, losing his trust in her and faith in her love.

Cassio and Desdemona Go Ashore

Cassio, like Othello and Iago uses maritime vocabulary. His utterances, laden with the sea imagery are about sexuality. He talks about Othello's expected arrival and reunion with Desdemona. He says, Othello "may bless this bay with his tall ship, / Make love's quick pants in Desdemona's arms, / Give renewed fire to our extincted spirits" (2.1.79-81). Like Iago who refers to Cassio's lust for Desdemona as "salt" (2.1.238), Cassio's speech with reference

²⁰ ditto. P. 26.

²¹ ditto. P. 23.

²² Holland P. Travelling Hopefully: The Dramatic Form of Journeys in English Renaissance Drama. *Travel and Drama in Shakespeare's Time* / Ed. by Jean-Pierre Maquerlot, Michèle Willems. Cambridge: UP. 2006.

I. Историко-літературний процес

to the sea imagery emphasizes Othello's lust and passion for Desdemona.

Cassio gives us the image of the shore beaten by the waves and rain. Rather than telling the chaos in the sea from a sailor's view, he turns his attention to the shore. The tempest and the sea provide background for Desdemona's glorious landing on the shore, who is safe on the shore with Cassio and other people, accompanying her on the land. On the other hand, the tempest and the sea drowning the Turkish fleet never allow Othello to prove his strength and become the hero in Cyprus. Creating the huge gap between him and Desdemona, the tempest and the sea establish the background for Othello's heathenism at the end of the play.

The theme of separation between Desdemona and Othello is brought in with the Duke's decree that announces Othello's responsibility in Cyprus to defend the islanders against the raids of the Turkish fleet. Desdemona and Othello travel in separate ships, which indicates that there has always been a gap between Desdemona and Othello. The tempest widens the gap between the two. Desdemona safely arrives on the Cyprus shore before Othello and Cassio hails her when she gets off the ship, "the grace of heaven." (2.1.85). Upon seeing her, Montano inquires, "what is she" rather than "who is she," (2.1.74) creating the divine image of Desdemona and despising that she is an earthly, terrestrial creature. While Desdemona is given a divine image, Othello becomes a "savage" at the end of the play as he murders Desdemona viciously. Therefore, Othello turns a heathen, indeed a Turk by murdering a divinity, Desdemona, at the end of the play. Desdemona is presented as the perfect lady who is innocent, divine and warmly human in the play. For the analysis of her character, Spurgeon claims "as is fitting, with a setting of two famous seaports, the sea, its images and language, play an important part throughout."²³ Clemen presents an example how Desdemona's vulnerability is emphasized by the highness of the sea and her hopelessness when she has faced with the dangerous sea (p. 96). In

²³ Spurgeon C. F. E. The Subject-Matter of Shakespeare's Images. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP, 1935. P. 337.

Act II, scene i, Cassio tells the story of Desdemona's rescue by saying,

“Tempests themselves, high seas and howling winds,
The guttered rocks and congregated sands,
Traitors ensteeped to clog the guiltless kneel,
As having sense of beauty, do omit
Their mortal natures, letting go safely by,
The divine Desdemona.” (II, i, 68-73)

The image reveals details about Desdemona's character. There is no question about how beautiful Desdemona is as can be gathered from the lines. She is not only beautiful, but she also has good manners and decency. “The divine Desdemona” is extraordinary because Shakespeare creates the character as the lady of perfection without any stain on her. Moreover, it can also be understood that although Desdemona is a divine character, she is vulnerable because of her inexperience, sensibility, and wisdom when she has been encountered by the sea. The emphasis on the power and danger of the sea discloses Desdemona's frailty. Wolfgang Clemen claims that with the usage of sea imagery, Shakespeare also conveys the idea that innocence without experience and resentment can turn into a disadvantage.²⁴ According to Cassio, Desdemona has been set free, safely. Indeed, Desdemona lacks the power to fight against the sea and she is at the mercy of it. Instead of rescuing herself from the storm and the sea, it lets her go. Furthermore, what Desdemona means for Othello is also expressed with the sea imagery. Othello says, “Oh my soul's joy / If after every tempest come such calms / May the winds blew till they have waken'd death” (2.1.169-171). Othello refers to Desdemona as his calm harbor, positioning her in a passive, motionless status. While Othello is constantly in action, Desdemona calmly waits for him. What is expected from her is to please the sailors by her gifts.

In all these descriptions about the sea, the sea is never seen in full form although the characters have been sailing between Venice and Cyprus. We witness Desdemona's and Othello's arrivals on the shore, but never see them on board. Cassio, who has

²⁴ Clemen W. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Methuen. 1977.

I. Историко-літературний процес

been aboard during the tempest talks of it, “Tempests themselves, high seas, and howling winds, / The guttered rocks and congregated sands” (2.1.68-9). He employs the images of land along with the sea. Cassio’s speech seems to support the idea regarding sea imagery in the play, that

these images are... far more general than [Shakespeare’s] nature ones, and the subjects which chiefly interest [Shakespeare] are those which might be noted by any landsman: storm and wrecks and rocky shores, the boundless and fathomless depth of the ocean, the ebb and flow of the tide, the inrushing tide pouring into a breach or covering over muddy flats.²⁵

Miscegenation and Its Impact

Like the sea imagery, racism and self-alienation are central to the play. Racism and self-alienation are apparent throughout the play. The issue of miscegenation and interracial marriage become significant in the opening act. In the first scene, Iago and Roderigo awake Desdemona’s father at midnight to tell him the secret interracial marriage of his daughter and their manners reflect the Elizabethans view of miscegenation. Iago and Roderigo eroticize the idea of interracial marriage, to provoke Brabantio’s fear of miscegenation. Roderigo calls Othello, “a lascivious Moor” (1.1.121). At first, Brabantio tells Roderigo that he cannot be a suitable husband for his daughter. However after learning about the secret relationship of his daughter, he completely swallows his words as he prefers Roderigo to Othello. Socially speaking, Othello is in a better situation. He is the general of the Venetian armies and highly esteemed by the Duke. Roderigo has something that outweighs Othello’s better qualities and social positions, which is his national identity. The threat of miscegenation is critical of Brabantio’s decision for him. The issue of miscegenation is less-accepted than the growing appearance of black people in the Elizabethan England. Brabantio accuses Othello for witchcraft because he strongly believes that it is

²⁵ Spurgeon C. F. E. The Subject-Matter of Shakespeare’s Images. *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP, 1935. P. 47.

impossible for Othello or anyone to make his daughter fall in love with someone from a different nation.

In spite of the fear of miscegenation portrayed in Brabantio's fierce response to Desdemona's and Othello's love affair, and racist comments made by Iago, Roderigo and Brabantio throughout the play, Shakespeare does not characterize Othello as a reflection of racist stereotypes. His downfall as a tragic character does not come as a result of his race, or because of his interracial relationship with Desdemona, but rather it starts with false self-perception as a result of racist comments. In his article, Ian Smith (2016, p. 109) talks about the self-conflict that grows inside Othello, "conflict continues as a major issue but in the form of an internal 'race war' initiated by the play's resident racist, Iago."²⁶ Main conflict that is caused by Iago and Roderigo instigates Othello's "internal war," that becomes the reason for Othello's downfall and crimes. Like Ian Smith, Janet Adelman sees the play as a representation of "Othello's experience of race as it comes to dominate his sense of himself as polluted and polluting, undeserving of Desdemona and hence quick to believe her unfaithful."²⁷ Othello is not guilty because of his skin color, and he does not commit crime because he is a black moor. He suffers from self-alienation, and he becomes defenseless against provocative Iago. His insecurities grow as he starts to see his blackness as a deficiency in his relationship with Desdemona.

Othello is described as a savage and violent man because of his blackness from the beginning of the play. Audience encounters ideas about racism in early modern and modern context. Othello does not only represent his racial identity, but he also portrays the characteristic features of a tragic hero. His insecurity and alienation mainly come from his relationship with Desdemona that is considered to be unnatural. Although Othello acts in a corrupted way in some cases, it doesn't come from his blackness, but rather his flaw is because of the machinations of Iago's mind.

²⁶ Smith I. We are Othello: Speaking of race in Early Modern Studies. *Shakespeare Quarterly*. 2016. Vol. 67. Issue 1. P. 104-124.

²⁷ Adelman J. Iago's Alter Ego: Race as projection in Othello. *Shakespeare Quarterly*. 1997. Vol. 48 Issue. 2. P. 126.

I. Историко-літературний процес

The issue of miscegenation is important since the play's first performance, more than four hundred years before our time and because of the Elizabethans' interest in it. In her article "Making the Beast with two Backs" – Interracial Relationships in Early Modern England," Miranda Kaufmann emphasizes the possibility of seeing a black (or related) person in Elizabethan London.²⁸ In reading the play, it is significant to understand the interracial relationships, and black people's experiences resulting from racism. It is predictable that there were not a lot of black people in England at that time and although multiracial relationships were considered peculiar, black people did not receive a treatment different than white people, for example in case of fornication. Punishments were common to the whites and the blacks. Kaufmann says, "It is vital that this new archival evidence is read in the context of the wider patterns of social behavior in early modern English society."²⁹ Shakespeare's Othello is a black person with high social and military position. Through Othello, Shakespeare depicts the possibility of transcending the stereotypical prejudices and makes Othello a noble man. Othello's character does not only represent racial ideas, but also one's alienation from his own physical identity. With this alienation, he quickly believes in Desdemona's adultery. In the second scene of the first act, Othello enthusiastically tells Iago about his love:

But that I love the gentle Desdemona
I would not my unhoused free condition
Put into circumscription and confine
For the sea's worth. (2.1.25-28)

Othello suggests that if he did not "love the gentle Desdemona," he would not limit his "free condition" and adds that he would not even limit his freedom "for the sea's worth." Implying that his intense feelings and love for Desdemona is even more powerful than the sum of the value of his freedom with the significance he puts on the sea, Othello makes use of the sea metaphor to suggest that Desdemona's worth for him is priceless. After Iago deceives him and makes him believe in Desdemona's

²⁸ Kaufmann M. Making the Beast with Two Backs: Interracial Relationships in Early Modern England. *Literature Compass*. 2015. Vol. 12 Issue 1. P. 22–37.

²⁹ ditto. P. 25.

being deceived into believing that Desdemona is unfaithful to him by Iago, Othello declares:

Even so my bloody thoughts with violent pace
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up. (3.3.460-463)

Comparing his revengeful and violent feelings for his wife, Desdemona, to the stream of a sea that constantly keeps going on its route, Othello suggests that he is not willing to abandon his murderous intentions. Steve Mentz claims, "Othello's larger fantasy here remakes the sea, emblem of inconstancy and change, into a constant stream."³⁰ Othello's comparison of his violent intentions to the sea that just streams constantly reveals that he is determined to kill his wife out of revenge. The sea metaphor that alludes to constancy sheds light on Othello's emotional state that is prone to sudden changes which predominated his connection to the sea at the beginning of the play, now turns into a feeling of a fierce kind of hatred for Desdemona.

Conclusion

The way Othello is introduced and portrayed in the play becomes ultimately significant to understand his growing self-hate and falling action. Before encountering him on stage, the audience listens to Othello's ensign, Iago's portrayal of him with his words. Iago and Roderigo show the racial traits by describing Othello rather than his true personality, rooting the theme of alienation in the audience's mind. Iago already hates Othello because of his decision about Cassio, and Roderigo wants to be with Desdemona but has to overcome Othello who is the obstacle on his way. They have distaste against the Moor. In the play, Roderigo is the first to reflect the racist ideas while he refers to Othello as "the thicklips" (1.1.65). However, it is interesting to acknowledge that Iago's and Roderigo's hatred do not stem from Othello's race or ethnicity. Even though they use racist comments to emphasize their abhorrence of him, they have their reasons, the former relates to the military hierarchy, and the latter to love.

³⁰ Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. London: Continuum. 2009. P. 30.

I. Историко-літературний процес

Shakespeare characterizes Othello and universalises the character by making him deal with the issues of self-acceptance and alienation, as Edward Berry states, “Othello is not a stereotype, he tends to lose his individuality as a Moor and to become a representative of humanity.”³¹ Shakespeare’s final description of Othello is made by Cassio as “he was great of heart” (5.2.358). In the end Othello is portrayed as an honorable character who punishes himself as a result of his guilt.

In conclusion, Shakespeare’s portrayal of Othello as a representation of humanity is based on universal terms, underscored with the images extracted from the sea. He is not portrayed as a racist representation, rather as a character who alienates himself and suffers from the outcomes of racism, and the fear of miscegenation. The idea of internal war develops and ends with the hero’s self-punishment. Othello’s view of his blackness as a “stain” on his “white” wife Desdemona turns him to a murderer and Desdemona to the innocent victim. The play raises interest in the racist issues that come with the fear of interracial relationships. Racial topics are mixed with the sea imagery in *Othello*, and they have an impact on the main characters. The play draws a parallelism between the sea and Othello, Iago, Cassio, and Desdemona as discussed above. Sea’s destructive power and the tempest establish a bond between characters’ and particularly the main character Othello’s unsteady life and challenges he faces. The sea imagery emphasizes the differences between Iago and Othello pertaining to their psychological and emotional status. The sea and Othello’s connection to it holds the idea that Othello is the victim of a game that is knitted cruelly and patiently by Iago and his lust for vengeance. Othello’s and Iago’s commitment to the sea shows how these two characters are different from each other; one is the villain, Iago, the other is the victim, Othello, and the victim struggles against human and nonhuman forces in a heroic manner.

References:

Adelman J. Iago’s Alter Ego: Race as projection in Othello. *Shakespeare Quarterly*. 1997. Vol. 48 Issue. 2. P. 125–144.

³¹ Berry E. Othello’s Alienation. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1990. Vol. 30. Issue. 2. P. 316.

Kurtulus Gül. Rough Seas and Blast of Wind in Shakespeare's *Othello*.

- Berry E. Othello's Alienation. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1990. Vol. 30. Issue. 2. P. 315–333.
- Bushnell R. Shakespeare and Nature. *Shakespeare in Our Time* / Ed. by Dympna Callaghan and Suzanne Gossett. Bloomsbury, 2016. P. 327–334.
- Clemen W. The Development of Shakespeare's Imagery. Methuen. 1977.
- Croft S. Imagery of Othello. Nelson Thornes Shakespeare. 2004.
- Edwards P. Sea-Mark: The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton. Liverpool : UP. 1997.
- Holland P. Travelling Hopefully: The Dramatic Form of Journeys in English Renaissance Drama. *Travel and Drama in Shakespeare's Time* / Ed. by Jean-Pierre Maquerlot, Michèle Willems. Cambridge : UP. 2006.
- Kaufmann M. Making the Beast with Two Backs: Interracial Relationships in Early Modern England. *Literature Compass*. 2015. Vol. 12 Issue 1. P. 22–37.
- Macaulay M. When Chaos is Come Again: Narrative and Narrative Analysis in Othello, *Shakespeare and Others*. 2005. Vol. 39. Issue 3. P. 259–276.
- Mentz S. At the Bottom of Shakespeare's Ocean. London : Continuum. 2009.
- Mentz S. Shakespeare Without Nature. *Shakespeare in Our Time*. / Ed. by Dympna Callaghan and Suzanne Gossett. New York: Bloomsbury. 2016.
- Tillyard E. M. W. The Elizabethan World Picture: A Study of The Idea of Order in The Age of Shakespeare, Donne and Milton. Vintage. 1959.
- Shakespeare W. Othello. / Ed. by E. A. J. Honigmann. Bloomsbury. 2016.
- Shakespeare W. The Oxford Shakespeare Macbeth / Ed by Nicholas Brooke. Oxford: Oxford UP. 1990.
- Shakespeare W. The Oxford Shakespeare Troilus and Cressida. / Ed. by Kenneth Muir. Oxford: Oxford UP. 1982.
- Smith I. (2016). We are Othello: Speaking of race in Early Modern Studies. *Shakespeare Quarterly*. 2016. Vol. 67. Issue 1. p. 104–124.
- Spurgeon C. F. E. The Subject-Matter of Shakespeare's Images. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- Stevenson R. Sea Change in Shakespeare's Othello. *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene from Antiquity through the Renaissance* / Ed. by Anne Scott and Cynthia Kosso. Brill. 2009. P. 453–461.

Москвітіна Дар'я
(Запоріжжя)

**Notable pirate! thou salt-water thief: художня
репрезентація піратства в шекспірівському каноні**

В статті розглядаються художні стратегії творення образів піратів у драматичних творах В. Шекспіра. Прикметно, що самі персонажі-пірати у трагедіях та комедіях славетного елизаветинця практично відсутні: образ пірата конструюється переважно «за лаштунками» дії, через згадки інших персонажів або актуалізацію в іншій іпостасі. Попри це, мотив нападу піратів виступає потужним рушієм сюжету (як-от, приміром, у трагедії «Гамлет»), а сам образ пірата постає досить амбівалентним – це ще не відчайдушний шукач пригод, яким його змальовує літературі пізніх епох, а більшою мірою символ морських подорожей, іноді й порятунку в корабельній аварії. Пірати як дійові особи й морські пригоди як частина сценічного дійства не представлені у п'єсах Шекспіра, створених до початку XVII ст.: це можна пояснити певною технічною недосконалістю більшості тогочасних театральних майданчиків. Належна сценографія подібних епізодів потребувала б значної кількості сценічних ефектів, які були до певного часу недоступні акторам шекспірівського театру. Тим не менш, позалаштункова присутність піратів у творах Шекспіра актуалізувала низку етичних, політичних і соціальних проблем.

Ключові слова: В. Шекспір, пірат, приватир, морська подорож, корабельна аварія, мотив, нарема.

Друга половина XVI століття – період правління королеви Єлизавети I Тюдор – увійшла в історію як «золота доба», адже саме тоді на теренах Туманного Альбіону спостерігався потужний розквіт практично в усіх сферах суспільного життя. Засвоєння ідей європейського гуманізму активізувало розвиток філософської думки (В. Релі, Ф. Бекон)

та красного письменства – зазначена епоха породила цілу плеяду видатних поетів, романістів і драматургів, відомих як «єлизаветинці» (Томас Неш, Джон Лілі, Едмунд Спенсер. Філіп Сідні, Крістофер Марло, Роберт Грін, Вільям Шекспір). Відносна політична стабільність (правління Єлизавети тривало 45 років й було одним із найдовших в історії британської монархії) сприяла суттєвому покращенню економічної ситуації, усуненню відкритих релігійних протистоянь та посиленню ролі Англії на міжнародній арені. Запорукою останнього стала активна королівська підтримка морських подорожей і торгівлі, освоєння щойно відкритих земель та приєднання їх до англійської корони – тобто, закладення міцних підвалин для подальшого розвитку і масштабної глорифікації Англії як однієї з найпотужніших світових талассократій.

Романтика морських подорожей та розширення меж Ойкумени підкріплювалися ще й значним прагматичним компонентом. Так, у 1553 році в Лондоні було засновано «Торгівельну компанію з відкриття країн, островів, держав і володінь, ще невідомих та нез'єднаних морськими шляхами», яка на певний час стала головним спонсором активної діяльності англійських мореплавців.¹ Крім того, експедиції до нових земель створювали безпрецедентні можливості для всіх учасників процесу: фінансова й політична підтримка морських авантюр забезпечувала монархам й аристократії значне збагачення, а для моряків участь в успішних походах означала швидкий підйом соціальним ліфтом. Так сталося, приміром, із фермерським сином Френсісом Дрейком (1540–1596), який завдяки успішним військово-морським операціям був удостоєний титулу Рицаря та став віце-адміралом Королівського флоту. Загальний ажіотаж, пов'язаний із відкриттям нових заморських перспектив, підкреслювала медієвістка В. Штокмар: «... виникає справжня гарячка навколо найризикованіших починань і спекуляцій, ... придворні, чиновники, їхні друзі й родичі змагаються в

¹ Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу: малі епічні форми та «література факту». Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2000. С. 59.

I. Історико-літературний процес

одержанні монополій та патентів... У цій гарячці не гребували нічим... Збагачення! Гроші! Ось чого прагнули всі – від королеви до вуличного торговця».²

За таких умов *more* і все, що має до нього стосунок, набувало концептуальної ваги у соціокультурному дискурсі: зокрема, значна частина корпусу англомовної ідіоматики містить асоціації з морем та кораблем. Інтерес тогочасного суспільства до морських вояжів і пов'язаних з ними колізій породив попит як на художні твори про подорожі («Американська Маргарита» Т. Лоджа, «Арбасто. Анатомія Фортуни» Р. Гріна³), так і на так звану «літературу факту» – тревелоги, епістолярії, звіти тощо. Подорож огорталась романтичним флером, перетворювалась із буденної практики на подію, варту літературного осмислення. Відтак елизаветинська читацька аудиторія радо вітала як сповнені екзотичних реалій щоденники мандрів на кшталт «Відкриття Гвіани» Волтера Релі чи «Розповіді або спогадів сера Джерома Горсея про його мандри» Дж. Горсея, так і написані доволі сухою мовою корабельні журнали, що включали своєрідні каталоги заморських тварин і рослин – «Славнозвісний навколосвітній вояж Френсіса Дрейка» Френсіса Претті й «Короткий та правдивий звіт про нещодавно відкриту землю В'єрджинії» Томаса Геріота.⁴

Утім, блискавичне збагачення, яке могла принести учасникові або пайовикові одна-єдина морська експедиція, не було жодним чином гарантоване, адже тогочасне мореплавання супроводжувалось численними ризиками, що суттєво підважували вигоду від таких авантур. Разом із корабельною аварією, зустріч із піратами була найбільшим нещастям, яке могло спіткати мореплавця. Традиції морського розбою, що існують ще з часів ранньої античності,⁵ в період раннього Новочасся перетворилися на повсякденну практику.

² Там само. С. 59.

³ Цит. за: Торкут Н. М. Цит. вид. С. 275–276.

⁴ Там само. С. 278.

⁵ Відомо, що вже у XIV ст. до н.е. так звані «народи моря» – низка племен бронзової доби, які захопили території сучасного Єгипту та Малої Азії, – здійснювали набіги на кораблі народів Егейського узбережжя та Середземномор'я.

Починаючи з другої половини XVI ст., необхідність транспортувати здобуті у заморських землях скарби до Англії, Франції, Іспанії, Голландії та інших держав, що змагалися за першість у розвідуванні та колонізації земель Нового Світу, дала початок так званій «золотій добі піратства», яка тривала до першої третини XVIII ст. Слід зазначити, що за часів правління королеви Єлизавети Тюдор пірати були для англійського загалу таким же екзотизмом, як, приміром, заморські рослини, плоди та прянощі, адже їхня безпосередня діяльність відбувалася в іншій земній півкулі. Крім того, варто взяти до уваги, що практика приватирства дозволяла командам суден під королівським прапором де-факто займатися морським розбоєм на користь англійської корони: так, найвідоміший тогочасний приватир Френсіс Дрейк здобув особливу прихильність королеви, піднісши їй левову частку захоплених біля берегів Південної Америки скарбів іспанського престолу. На батьківщині Дрейк отримав славу національного героя та високу посаду у військово-морському флоті, тоді як в очах іспанців він залишався безчесним піратом на прізвисько *El Draque* (дракон).

Історія Дрейка є ілюстративним прикладом притаманного добі Ренесансу амбівалентного ставлення до піратства – феномену, який поступово ставав елементом повсякденності. К. Джовітт зауважує, що «художня репрезентація піратів була неоднозначною, залежно від особистостей тих, кого змальовували, а також від того, хто саме ідентифікував їх таким чином; крім того, значення мали й причини, з яких вдавалися до такого визначення – тож головними тут були питання *хто і навіщо*».⁶

Звичайно ж, Вільям Шекспір, як один із провідних драматургів і театральних практиків тогочасся, не міг залишатися осторонь цих гостроактуальних мистецьких тенденцій. Єлизаветинський театр, з одного боку, разом із практикою написання памфлетів був такою собі інстанцією швидкого реагування на злободенні події, а з іншого боку, він

⁶ Jowitt C. Shakespeare's pirates: the politics of seaborne crime. *Shakespeare Jahrbuch*. 2012. 148. P. 1–2.

I. Історико-літературний процес

велику увагу приділяв розважальному компоненту, який, безперечно, міг бути значно підсилений за рахунок введення до вистави сцен морських боїв та взяття на абордаж. У шекспірівському драматургічному корпусі згадки про піратів, які німецький шекспірознавець Гельмут Бонгайм зараховує до числа специфічних шекспірівських нарем або наратем, себто повторюваних сюжетотворюючих паттернів,⁷ відносно нечисленні. Спостерігаємо їх лише у восьми п'єсах – від другої частини історичної хроніки «Генріх VI» (1592) до трагедії «Перікл» (1606–09). Проте, як бачимо, тема піратства не була ознакою лише певного (приміром, раннього) періоду творчості Шекспіра – він звертався до неї час від часу протягом приблизно 15 років, і у його творах ця нарема чи наратема, як слушно наголошує Г. Бонгайм, тісно переплітається з іншими, такими як втрата і набуття, вигнання і повернення.⁸ Розмірковуючи з приводу причин такої уваги англійського драматурга до цих маргіналів, К. Джовітт зауважує, що «п'єси Шекспіра, подібно до літературних текстів інших його сучасників, демонструють розвиток інтересу до того, як вільнодумні та непокірні, проте харизматичні та привабливі постаті піратів використовувалися для висвітлення ключових культурних дилем, пов'язаних із заморською експансією, зміною моделей маскуліності та політичним лідерством».⁹

Як не дивно, але піратів у драматургії Шекспіра варто шукати переважно за лаштунками – у тих його п'єсах, де морські розбійники хоч якоюсь мірою причетні до розвитку сюжету, вони або згадуються постфактум у промові того чи іншого персонажа, або актуалізуються у якійсь іншій іпостасі чи функції. Згадаймо, приміром, лист Гамлета до Гораціо, де принц описує пригоду, що сталася з ним на шляху до Англії: *«Не пробули ми й двох діб на морі, як за нами погнався добре озброєний піратський корабель. Побачивши, що нам від нього не втекти, ми змушені були прийняти бій. Вони взяли нас на*

⁷ Bonheim H. Shakespeare's Narremes. *Shakespeare Survey*. Cambridge University Press. 2000. Volume 53: Shakespeare and Narrative. P. 6.

⁸ Ibid. P. 6

⁹ Jowitt C. Op. cit. P. 2.

абордаж, і під час сутички я перескочив до них на корабель, який у ту ж мить відійшов від нашого судна. Там я сам-один опинився в них у полоні. Розбійники виявили до мене милосердя, але вони знали, що роблять – я маю стати їм у пригоді...» (пер. Л. Гребінки).¹⁰

Цей фрагмент цікавий одразу в кількох аспектах. По-перше, він є одним із ключових для розуміння характеру та мотивації вчинків данського принца у другій половині п'єси, коли він із рефлектуючого гуманіста перетворюється на месника. Дослідник Девід Ферлі-Гілліз вважає, що фраза «вони знали, що роблять (but they knew what they did)» звучить підозріло, і постає як зізнання у тому, що весь цей епізод – не просто випадковість, а ретельно спланована Гамлетом операція, в якій все було під його контролем. До того ж, на думку дослідника, вірогідність цієї історії підважує ще й той факт, що Гамлет – єдиний, хто опиняється на піратському кораблі, який одразу після того, як на палубу ступає принц, зупиняє свій напад на судно данського флоту та відпливає.¹¹ Щодо вигоди, яку пірати мали б отримати завдяки викраденню потенційного спадкоємця данського престолу, то, як відомо з листа Гамлета, написаного Клавдієві, його чомусь «висаджено голого на берег... королівства», тобто великого зиску він морським розбійникам не приніс. Відтак, конспірологічна теорія про змову Гамлета з піратами, метою якої було врятувати принца від неминучої смерті на англійському березі, видається цілком правдоподібною. Варто зазначити, що мотив урятування від смерті за допомогою піратів більш прямолінійно відтворюється у драмі «Перікл, цар Тирський»: віднайшовши після довгої розлуки свою дочку Маріну, Перікл дізнається від неї, що «намовлений убивця вже підняв / Ножя, коли з'явилися пірати, / Мене порятували й завезли / Сюди» (пер. Ю. Лісняка).¹²

¹⁰ Шекспір В. Гамлет, Принц Датський / пер. Леонід Гребінка. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 92.

¹¹ Цит. за: Jowitt С. Op. cit. P. 8.

¹² Шекспір В. Перікл, Цар Тирський / пер. Юрій Лісняк. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 155.

I. Історико-літературний процес

Тим не менш, у пересічного читача або глядача не може не викликати подиву той факт, що такий привабливий екшен-епізод, як морська сутичка, не був розіграний на сцені. Річ у тім (і в цьому, мабуть, криється секрет того, чому пірати не виступали протагоністами шекспірівських п'єс), що сценічні конвенції та технічні умови елизаветинського часу не передбачали можливості повноцінного відтворення сцен, пов'язаних із морськими подорожами, на підмостках. Передусім, реалістичне зображення битви як на суходолі, так і у морі вимагало наявності значної кількості акторів масовки, а відтак – ретельної режисерської роботи та постійних репетицій. Крім того, сцена з битвою на кораблі потребувала певних декорацій, які складно було б побудувати, особливо в мандрівних умовах, адже досить часто театральні компанії, з якими співпрацював ренесансний драматург, давали вистави на постійних дворах чи у пивних. Врахування цього фактору пояснює, приміром, ймовірні причини відсутності сценічного екшену у тих ранніх комедіях, де відправною точкою розгортання сюжету виступає корабельна аварія. Приміром, у «Комедії помилок» та «Дванадцятій ночі» захоплюючі морські події, що призводять до трагічного розлучення близнюків, лише переповідаються їхніми учасниками. Тільки з появою постійного майданчика – театру «Глобус», що був оснащений найсучаснішим для того часу обладнанням, інструментами для створення шумових ефектів, гідравлічною та вітровою машинами, – стала можливою постановка, яка включала б видовищні епізоди. Саме такою, вочевидь, була романтична драма «Буря» (1610–1611), що відкривається сценою масштабної корабельної аварії.

Приклад того, як піратській промисел виступає додатковим засобом характеристики певного персонажа, знаходимо у комедії «Дванадцята ніч, або Як собі хоче» (1602). Один із другорядних персонажів, Антоніо, який з'являється у другій дії в образі відданого друга Себастьяна, свідомо йде на ризик та наближається до ворогів, аби допомогти тому залагодити справи. Згодом, у третій дії, ми дізнаємося про справжню причину його побоювань щодо

ворожості з боку герцога Орсіно: за декілька років до описуваних подій він зіткнувся із герцогським флотом у морському бою:

*На жаль, ходить мені тут небезпечно:
В морському бої з кораблем Орсіно
Одного разу так я прислужився,
Що вже не знаю, як і відслужить* (пер. М. Рильського)¹³.

У п'ятій дії, під час особистої зустрічі Антоніо й Орсіно, ця давня історія збагачується важливими подробицями. Виявляється, що ніжний та відданий Антоніо – зухвалий морський розбишака, що «взяв «Фенікса» з кандійським вантажем / І «Тигра» був узяв на бордаж / Коли його небіж ноги позбувся».¹⁴ Пам'ятаючи про давню прю, Орсіно, звертаючись до Антоніо, воліє не добирати слів:

*Пірате, злодію солоних вод!
Який зухвалий дух привів тебе
До тих, кого кривавими ділами
Ти записав у табір ворогів?*¹⁵

В оригіналі звернення герцога до Антоніо звучить як «Notable pirate! thou saltwater thief», що, власне, підкреслює особливу славу, яку моряк, вочевидь, здобув завдяки зухвалим набігам на судна. Втім, друг Себастьяна рішуче відкидає закиди у морському розбій:

*Дозволь мені цих назвищ відректися:
Антоніо не злодій, не пірат, –
Хоч, признаюся, був не без підстав
Я ворогом Орсіно.*¹⁶

У цій сцені, власне, й розкривається амбівалентність художньої репрезентації піратства у драматургії англійського Відродження: з одного боку, спогади про те, як Антоніо дивним чином на «малім і незначущим кораблі» зміг успішно атакувати його флот, примушують герцога презирливо назвати його «піратом» (хоч і «знаменитим»), що з його боку

¹³ Шекспір В. Дванадцята ніч, або Як собі хочете / пер. Максим Рильський. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 216.

¹⁴ Там само. С. 238.

¹⁵ Там само. С. 239.

¹⁶ Там само. С. 239.

I. Історико-літературний процес

було, безперечно, актом осуду й образи. З іншого ж боку, Антоніо відкидає звинувачення у піратстві – він не вбачає у своїх колишніх діях нічого такого, за що він міг би заслужити таке назвисько. К. Джовітт слушно наголошує, що у цьому епізоді актуалізується важлива проблема шекспірівської доби: що саме вважати піратством, кого саме слід вважати піратом, і як провести демаркаційну лінію між санкціонованим та незаконним морським розбоєм.¹⁷

Побіжні згадки про піратів / піратський промисел, що містяться у творах Барда, можна розглядати як художню актуалізацію ключових соціокультурних та побутових топосів елизаветинської Англії (а може, й всієї тогочасної Європи). Так, приміром, у комедії «Венеціанський купець» єврей Шейлок домовляється із купцем Антоніо про поручительство у позиці для Бассаніо – три тисячі дукатів під заставу фунту плоті самого Антоніо. При цьому лихвар відверто нагнітає песимістичні настрої, звертаючи увагу на високі ризики, що пов'язані із заморською торгівлею: *«Та кораблі – це ж усього-на-всього дошки, а матроси – тільки люди; але ж є ще суходільні пацюки і водяні пацюки, водяні злодії і земні злодії, – я маю на думці піратів; крім того, загрожують ще й хвилі, вітри та скелі»* (пер. І. Стешенко).¹⁸ Фактично, Шейлок тут описує типову ситуацію на морських торговельних шляхах XVI століття – карколомні ризики, які, звичайно, можуть принести купцю-авантюристу як шалені бариші, так і нечувані збитки. Крім того, пірат шекспірівської доби, ще не оповитий ореолом небезпеки і діаболічності (на відміну від флібустьєрів більш пізніх епох, які радо плекали власний бруталний імідж), міг бути й об'єктом кепкування. В комедії «Міра за міру», наприклад, міститься такий діалог:

1-й дворянин. *Пошли нам, боже, мир будь-відкіля, окрім одного – не від угорського короля! <...>*

Луціо. *Ти говориш так, мов той побожний пірат, що вийшов у море з десятьма заповідями і тільки одну з них зітер зі скрижалі.*

¹⁷ Jowitt С. Op. cit. P. 6.

¹⁸ Шекспір В. Венеціанський купець / пер. Ірина Стешенко. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1985. Т. 2. С. 489.

2-й дворянин. «Не украдь»?

Луціо. Саме цю він і зітер.

1-й дворянин. *А як же інакше? Адже ця заповідь змусила б капітана і всю його ватагу відмовитись від свого промислу – вони ж і йшли саме на грабування. Та й серед нас не знайдеться солдата, якому подобалось у передобідній молитві те місце, де просять господа послати мир* (пер. Д. Білоуса).¹⁹

Прикметно, що Шекспір асоціює піратів з двома полярними діями – порятунком і грабунком. При цьому фігура пірата у шекспірівському каноні ніяк не пов'язана з вбивством. У драматургічному корпусі Великого Барда містяться згадки про напади іноземних військових кораблів (як-от, атака на Кіпр з боку турків у «Отелло»), під час яких загибелі неминучі, але й сприймаються вони як необхідне зло. Проте пірат при цьому проєктується Шекспіровою художньою свідомістю не як злодій-лиходій (villain), а як злодій-крадій (thief), який попри прагнення легкої поживи може демонструвати й схильність до шляхетних вчинків. У цьому аспекті драматург, вочевидь, перебував під впливом середньовічних англійських балад про Робін Гуда. До речі, у пост-шекспірівську добу мандрівний образ шляхетного пірата буде плідно розроблятися у творчості Рафаеля Сабатіні (цикл романів і оповідань про Пітера Блада).

Отже, попри те, що пірати в шекспірівській п'єсах залишаються поза авансценою, вони відіграють кілька важливих функцій. Перш за все, їхні дії, про які переповідають інші персонажі, слугують потужним рушієм подальшого розвитку сюжету в п'єсі («Гамлет», «Перікл»). Крім того, Шекспір зображує піратів в доволі позитивному ключі: вони не стільки розбійники, скільки рятівники (Антоніо з «Дванадцятої ночі» та Рагузін із «Мірі за міру»). Як думається, така стратегія творення образу пірата співвідноситься з концепцією представника «нового історизму» С. Грінблатта²⁰ про амбівалентну функцію культури, яка

¹⁹ Шекспір В. Міра за міру / пер. Дмитро Білоус. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 532–533.

²⁰ Greenblatt S. Culture. *Critical Terms for Literature Study* / Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago : University of Chicago Press, 1995. P. 226.

I. Історико-літературний процес

покликана водночас стримувати (constraint) і розхитувати (mobility) суспільство, легітимізуючи (або, навпаки стигматизуючи) в ньому певні ідеї, поведінкові паттерни, моду тощо. В контексті того, що в елизаветинську добу піратство ховалося за більш пристойним позначенням «приватирство» й заохочувалося на найвищому, королівському рівні, цілком логічним видається, що один із найпопулярніших драматургів доби відповідним чином реагував на соціальний запит і долучався до творення позитивної репутації піратів у англійському соціумі, що, зрештою, позначилося на успішній колоніальній політиці Англії та на створенні й зміцненні Британської імперії.

Список літератури:

- Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу: малі епічні форми та «література факту». Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2000. 406 с.
- Шекспір В. Венеціанський купець / пер. Ірина Стешенко. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 2. С. 477–571.
- Шекспір В. Гамлет, Принц Датський / пер. Леонід Гребінка. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 5–118.
- Шекспір В. Дванадцята ніч, або Як собі хочете / пер. Максим Рильський. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 171–248.
- Шекспір В. Міра за міру / пер. Дмитро Білоус. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 528–616.
- Шекспір В. Перікл, Цар Тирський / пер. Юрій Лісняк. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 88–162.
- Bonheim H. Shakespeare's Narratives. *Shakespeare Survey*. Cambridge University Press. 2000. Volume 53: Shakespeare and Narrative. P. 1–11.
- Greenblatt S. Culture. *Critical Terms for Literature Study* / Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago : University of Chicago Press, 1995. P. 225–232.
- Jowitt C. Shakespeare's pirates: the politics of seaborne crime. *Shakespeare Jahrbuch*. 2012. 148. P. 1–19.

References:

- Torkut N. M. Problemy henezy i strukturuvannia zhanrovoy systemy anhliskoy prozy piznoho Renesansu: mali epichni formy ta «literatura faktu». Zaporizhzhia : Zaporizhkyi derzhavnyi universytet, 2000. 406 s.
- Shekspir V. Venetsianskyi kupets / per. Iryna Steshenko. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1985. T. 2. S. 477–571.
- Shekspir V. Hamlet, Prynts Datskyi / per. Leonid Hrebinka. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. T. 5. С. 5–118.

Shekspir V. Dvanadtsiata nich, abo Yak sobi khochete / per. Maksym Rylskyi. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. T. 4. S. 171–248.

Shekspir V. Mira za miru / per. Dmytro Bilous. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. T. 4. S. 528–616.

Shekspir V. Perikl, Tsar Tyrskyi / per. Yurii Lisniak. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. T. 6. S. 88–162.

Bonheim H. Shakespeare's Narratives. *Shakespeare Survey*. Cambridge University Press. 2000. Volume 53: Shakespeare and Narrative. P. 1–11.

Greenblatt S. Culture. *Critical Terms for Literature Study* / Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago : University of Chicago Press, 1995. P. 225–232.

Jowitt C. Shakespeare's pirates: the politics of seaborne crime. *Shakespeare Jahrbuch*. 2012. 148. P. 1–19.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-5

УДК: 821.134.2+111.73

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4354-3294>

Пронкевич Олександр
(м. Львів)

Новий Кіхот американо-мексиканського кордону в пошуках ідентичності

У статті досліджено новаторську реінтерпретацію класичного роману Сервантеса «Дон Кіхот» у н'єсі сучасного американського драматурга і режисера Октавіо Соліса «Новий Кіхот», дія якої розгортається у динамічному просторі американо-мексиканського прикордоння. За аналогією пошуку Дон Кіхотом лицарських ідеалів, у н'єса комплексно розглянуто проблему ідентичності чиканос на тлі культурних, соціальних і політичних конфліктів, які визначають цей регіон. Подорож протагоніста, що є відображенням пригод культового лицаря, відтворює нагальні питання імміграції та людського досвіду на пограниччі. Зазначено, що у «Новому Кіхоті» автор, спираючись на власний досвід, зосереджується на пошуку ідентичності в регіоні, де мексиканські та американські впливи зливаються, створюючи багатогранний гібридний культурний простір. Показано, що у н'єсі інтертекстуальний зв'язок з іспанським класичним текстом увиразнює американські, мексиканські та європейські літературні традиції, інтеграція яких сприяє оригінальній і всебічній візуалізації гібридної ідентичності чиканос на прикордонні. Підсумовано, що н'єса «Новий Кіхот» О. Соліса підкреслює неминущу актуальність «Дон Кіхота» Сервантеса і пропонує переконливий аналіз того, як література може поєднати минуле і сучасне, щоб вирішити нагальні проблеми людства.

Ключові слова: Сервантес, «Дон Кіхот», Октавіо Соліс, «Новий Кіхот», ідентичність, американо-мексиканський кордон, прикордоння, міграція, простір, автобіографія, чикано.

«Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса належить до найбільш впливових творів світової літератури, надихаючи письменників використовувати образ Дон Кіхота як основу для своїх творів і художніх експериментів, висловлювати власні ідеї про світ та людську природу. Для багатьох літераторів ХХ століття образ Дон Кіхота був потужним символом та підґрунтям для розбудови власних філософських та моральних концепцій, як от есей Мігеля де Унамуно «Життя Дон Кіхота та Санчо» (1905) чи роман Грема Гріна «Монсеньйор Кіхот» (1953). З образу Дон Кіхота черпав натхнення й Хорхе Луїс Борхес, залучаючи цього невпинного шукача сенсів та істини для дослідження метафікціональності, інтертекстуальності та філософських питань ідентичності й реальності. В оповіданні «П'єр Менар, автор Дон Кіхота» Х. Л. Борхес втілює ідею переписування та переосмислення класичного тексту. Як зазначає Говард Гіскін, «Відтворюючи «Кіхота» Менара в іншому часі та місці, ніж оригінал Сервантеса, Борхес висловлює просте, але тривожне припущення, що значення літературних творів повністю залежить від різного історичного та соціального контексту, в якому вони читаються».¹

З погляду реінтерпретації образу Дон Кіхота помітним явищем сучасного театру є п'єса Октавіо Соліса «Новий Кіхот» («*Quixote Nuevo*»), яка вперше з'явилася на сцені Шекспірівського фестивалю в Орегоні (*Oregon Shakespeare Festival*) в червні 2009 року. Цей твір обрано **об'єктом** дослідження.

Октавіо Соліс – відомий американський драматург, режисер і актор мексикансько-американського походження, який є автором більше двадцяти п'єс, включно визнані критикою твори, такі як «Лідія» («*Lydia*»), «Сантос і Сантос» («*Santos & Santos*») та «Ель-Пасо Блу» («*El Paso Blue*»). П'єси О. Соліса ставилися в багатьох театрах Сполучених Штатів Америки, включаючи Денверський центр виконавських мистецтв (*Denver Center for the Performing Arts*) і Єльський

¹ Giskin H. Borges' Revisioning of Reading in "Pierre Menard, Author of the Quixote". *Variaciones Borges*. 2005. V. 19. P. 103.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

репертуарний театр (Yale Repertory Theatre). Окрім роботи в театрі, драматург також бере участь у кіно та телебаченні, зокрема він входив до консультативної групи з культури до фільму «Коко» (2017) студії анімації Pixar.² Внесок О. Соліса в мистецтво приніс йому численні нагороди та визнання, що робить його значною фігурою в сучасному американському театрі.³

У своїй творчості О. Соліс черпає натхнення з власного досвіду дорослішання поблизу кордону США та Мексики, що надає його роботам тонке та автентичне бачення складності життя в прикордонних регіонах. В одному з численних інтерв'ю він зауважує, що «якби його день народження був на кілька тижнів раніше, він би народився по інший бік кордону і його доля могла б бути зовсім іншою... Його техаське походження все ще впливає на нього, але тепер він вважає себе, жителя Сансету, резидентом Сан-Франциско».⁴ Невипадково, теми ідентичності, культури та людського досвіду, поданого через призму латиноамериканського та прикордонного досвіду, посідають одне з центральних місць у творчості драматурга.

П'єса О. Соліса «Новий Кіхот» пропонує унікальний погляд на питання ідентичності, імміграції та приналежності, що є важливими для розуміння сучасної культурної та соціальної динаміки не лише в регіоні американо-мексиканського кордону, а й у ширшому контексті глобалізації. Відповідно, **метою** статті є дослідження особливостей втілення теми пошуку ідентичності у просторі американо-мексиканського кордону в творчості драматурга, з особливим акцентом на його п'єсі «Новий Кіхот». Серед **завдань** розвідки – аналіз реінтерпретації образу Дон Кіхота в контексті дослідження ідентичності та культурних конфліктів на кордоні між США та Мексикою, а також визначення особливостей інтерпретації теми кордону як фізичного і

² Robinson J. Pixar's Coco Is a "Love Letter to Mexico" in the Age of Trump. Vanity Fair. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/12/pixar-coco-gael-garcia-bernal-dia-de-los-muertos-miguel>.

³ Solis O. Awards. Octavio Solis, Playwright and Director. URL: <https://www.octaviosolis.net/awards/>.

⁴ Wilson E. The Rumpus interview with Octavio Solis. *The Rumpus*. 2013, February 1. URL: <https://therumpus.net/2013/02/01/the-rumpus-interview-with-octavio-solis/>.

метафоричного простору та його впливу на формування ідентичності персонажів у п'єсі «Новий Кіхот».

Методологія дослідження зорієнтована, в цілому, на студії ідентичності, передусім пов'язані з культурним досвідом життя між культурами, а саме з так званим «третім простором» Гомі Бгабги, який у монографії «Місцезнаходження культури» (1994) розвинув ідею динаміки культурних форм та поняття «гібридність». Показово, що свої міркування теоретик постколоніалізму розпочинає зі слів Мартіна Гайдеггера, обраних епіграфом: «Кордон – це не те, на чому щось зупиняється, а, як у греків визнано, що кордон – це те, з чого щось починає свою присутність».⁵ Тож не менш важливе значення мають положення представників так званих студій прикордоння (Borderlands Studies), які інтенсивно розвиваються в останні десятиліття. Основним завданням Асоціації студій прикордоння, яка формулює своєю метою «систематичне вивчення та обмін ідеями, інформацією та аналіз міжнародних кордонів», і журналу «Студії прикордоння» є проблеми кордонів, динаміка прикордоння та на прикордонних територіях у будь-якій частині світу, а також «розвиток теорій і концепцій, методологічних перспектив, емпіричний аналіз та політичні дебати в галузі прикордонних досліджень».⁶

На особливу увагу заслуговують погляди Глорії Е. Ансалдуа, видатної чиканської письменниці, поетеси та літературознавиці, відомої впливовими роботами, які досліджують ідентичність чикано, фемінізм і теорію квір. Серед її найбільш відомих праць – «Прикордоння/La Frontera: Нова Метиза» (1987), «Цей міст покликав мою спину: Роботи радикально налаштованих кольорових жінок» (1981) і «Витворюючи обличчя, витворюючи душу / Асьєндо Карас: Творчі та критичні перспективи кольорових феміністок» (1990, редактор). Перша з цих розвідок – «Прикордоння/La Frontera: Нова Метиза» – є сумішню автобіографії, поезії та

⁵ Bhabha H. K. The location of culture. London and New York : Routledge, 1994. P. 1.

⁶ Association for Borderlands Studies. (n.d.). ABS. URL: <https://absborderlands.org/>; Journal of Borderlands Studies. URL: <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rjbs20>.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

критичних есе. В ній Г. Анзалдуа заглиблюється у власний досвід чикани, лесбіянки та жінки, що живе на культурному та буквальному кордоні між Сполученими Штатами та Мексикою. Дослідниця вводить концепцію «нової метизи» як способу навігації та охоплення багатьох ідентичностей і культур. На загал, праці Г. Ансалдуа є дослідженням кордонів, як реальних, так і метафоричних. З цього погляду, вона проблематизує традиційні уявлення про ідентичність і приналежність. Її ідеї мають не тільки глибокий вплив на літературу чикано, феміністичну теорію та квір-дослідження, а й слугують серйозним фундаментом для дослідження творчості сучасних письменників.⁷

О. Соліс, окрім понад двадцяти п'єс, є також автором книги, яка називається «Retablos: Історії з життя, прожитого вздовж кордону», яка вийшла друком у 2018 році.⁸ Це збірка оповідань, заснованих на досвіді письменника, який він пережив у дитинстві. Поняття «ретабло» відноситься до унікального жанру візуальних мистецтв, який поєднує візуальне мистецтво Мексики та Сполучених Штатів Америки. В сучасному мистецтві, особливо в мексиканському та чикано, «ретабло» застосовують до невеликих живописних або скульптурних панелей, що зображують сцени або події з повсякденного життя. Так і в оповіданнях О. Соліса подано епізоди з життя автора, які слугують автобіографічними мініатюрами, що відображають його культурний і травматичний досвід на кордоні між США та Мексикою.

Дослідження мексикано-американського кордону та ідентичності в творах О. Соліса напряму пов'язане з його мексикано-американським родоводом, що відповідає визначенню чикано як осіб мексиканського походження, які живуть у Сполучених Штатах. Особиста ідентичність письменника – це ідентичність чикано, яка постає як особливе переплетення бікультурного досвіду та психології прикордоння, що відображає складність життя між двома світами. Ця ідентичність формується на стику мексиканської

⁷ Anzaldúa G. Borderlands / La Frontera: The New Mestiza (4th ed.). San Francisco : Aunt Lute Books, 2012.

⁸ Solis O. Retablos: Stories from a life lived along the border. San Francisco : City Lights Publishers. 2018.

та американської культур, де індивіди відчувають вплив обох суспільств, часто одночасно переживаючи конфлікт і синтез культурних цінностей та ідентичностей. Психологія прикордоння відображає динаміку життя на межі, де існує постійне переосмислення особистої та колективної ідентичності, а також виклики, пов'язані з пошуком приналежності й самоідентифікацією. Література чикано, в якій розгорнуто репрезентовано ідентичність цієї етнічної групи, має давню традицію. Як зазначає автор антології «До/поза межами: Антологія літератури чикано» Спенсер Еррера, «це не нова література, створено в другій половині ХХ століття», «це одна з перших літератур, яка поєднує обидві Америки зі Старим Світом», вона охоплює «іспанську колонізацію і наступний мексиканський період, утворення Сполучених Штатів Америки і визначальні моменти Другої світової війни, турбулентні 1960-ті роки і сучасність».⁹

Постає питання, чи ідентичність чикано О. Соліса, про що говорить письменник в численних інтерв'ю, означає, що він є представником літератури чикано. Відповідаючи на таке питання, він говорить, що його художньою метою є універсальні теми: «Я не вважаю себе латиноамериканським драматургом. Це ярлик, який навішують на мене інші. Я просто пишу для театру. Через своє виховання та своє минуле я неминуче заглиблююся в проблеми свого латиноамериканського походження, але це не моя латиноамериканськість, що визначає те, що я пишу. Є історії, які відбуваються вздовж кордону поблизу Ель-Пасо, тому що я звідти родом і тому, що я думаю, що цей регіон сповнений нерозказаних історій. Але незважаючи на те, що багато моїх персонажів мають мексиканське походження, я відчуваю, що їхні історії – це універсальні історії про кохання, зраду та втрату».¹⁰

Отже, письменник з бікультурною ідентичністю скерований у своїй творчості до різних літературних традицій, але в першу чергу, до іспанської літератури та іспанського

⁹ Herrera S. *Before/Beyond Borders: An Anthology of Chicano/a Literature*. Dubuque : Kendall Hunt Publishing, 2009. P. X.

¹⁰ Wilson E. *Op. cit.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

театру. В інтерв'ю автору статті О. Соліс припускає: «... я думаю, що це не випадково. Я думаю, це тому, що в нас, латиноамериканцях, тече іспанська кров, в нас, чиканос, є кров наших індіанських предків, але є також кров іспанців та іспанської культури. Це все ще в нас, як би ми не хотіли цьому опиратися».¹¹

«Новий Кіхот» О. Соліса є сучасною інтерпретацією безсмертного шедевра Мігеля де Сервантеса. У цій п'єсі драматург переносить читачів у маленьке прикордонне містечко в Техасі, де центральний персонаж, професор літератури Хосе Кіхано, переживає особисту кризу, що призводить до його ідентифікації з легендарним лицарем Дон Кіхотом. Як і Сервантес у своєму творі, О. Соліс використовує цю алегорію для дослідження глибших тем, таких як пошук ідентичності, пам'ять та вплив культурної спадщини на сучасне життя. Під час подорожі, у пошуках уявної Дульсінеї професор зустрічає різних людей, включно групу мігрантів, які становлять тло його пригод.

«Сучасний» Кіхот, за задумом автора, є американським героєм, але не зовсім традиційним: він – майже антигерой, він залишається мрійником і бореться з химерами і драконами. Проте сервантесівські «дракони» цілком реальні, вони представлені прикордонним патрулем і політикою, яка позбавляє права голосу латиноамериканців. Тож Кіхот О. Соліса – це американський герой, але міцно пов'язаний з мексиканською спільнотою. Для багатьох латиноамериканців у США книга і персонаж Сервантеса є знаковими через спільне іспанське коріння і спільну кастильську іспанську мову. «Новий» Кіхот прагне стати лицарем в епоху, де немає місця для лицарів. Персонаж виступає за безправних, за економічно нужденних, за тих, кого вважають нелегалами лише за те, що вони перебувають у США, хто не має жодної сталої ідентичності. Латиноамериканські глядачі, в певному сенсі, переживають подібне почуття, оскільки в США їм відмовляють у прагненні стати американцями, бути частиною

¹¹ Тут і далі процитовано інтерв'ю О. Соліса автору публікації, яке ще було опубліковано. Так само письменник надав автору публікації рукопис п'єси «Новий Кіхот», який також не було ще опубліковано.

американської спільноти. Отже, ця ідея аналогії – для чиканос стати американцем так само, як хотів стати лицарем з усіма привілеями Дон Кіхот – центрує сюжет і проблематику п'єси.

Протагоніст п'єси – викладач Сервантеса, який працює в коледжі в маленькому містечку Ла Планча в пустелі на південному заході, на кордоні Техасу і Мексики. З віком він починає страждати від симптомів хвороби Альцгеймера. Занурюючись в історії про лицарство, він починає ними жити, перетворюється на справжнього Кіхота, і це перетворення запрограмоване в його імені – Кіхано.

Можна стверджувати, що О. Соліс застосовує прийом гри, і ця гра є подвійною: гра з ідентичністю персонажа, обтяженого хворобою, і гра інтертекстуальна –персонаж п'єси вибудовує свою ідентичність крізь ідентичність сервантесівського Кіхота. Хосе Кіхано починає пов'язувати книги, роман Сервантеса зі своїм минулим, з речами свого минулого, з власними спогадами. На відміну від Сервантеса, драматург подає передісторію свого персонажа: перш ніж стати сервантистом, герой О. Соліса жив, працюючи на фермі зі своїми батьками, був близький з матір'ю, зберіг череп коня на ім'я Росінант, коли той помер. Пам'ять про минуле переплітається з історією Дон Кіхота Сервантеса, і Хосе Кіхано дійсно відчуває, що тепер він сам є Дон Кіхотом, і він докладає всіх зусиль, щоб розіграти пригоди, які він пам'ятає з книги.

Отже, О. Соліс зробив європейську історію про Дон Кіхота історією чиканос, що дозволило синтезувати мексикано-американську та іспанську складові в єдине літературне ціле. Відповідно, ідентичність Кіхота-Кіхано побудована на перехрестях трьох ідентичностей, а саме мексиканської, американської та європейської. Назва п'єси, «*Quixote Nuevo*», якраз акцентує новизну літературного персонажа, він не має титулу «дон» (драматург навмисно прибирає його, щоб не виникало асоціації зі скороченим варіантом імені Дональд). Герой є, дійсно, новим порівняно з багатьма «реінкарнаціями Кіхота в американській культурі,

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

наприклад, з ковбоєм на ім'я Дон Квікшот (Don Quickshot) з німого фільму про Техас.

Суть цієї новизни пояснює автор твору: «Дон Кіхот може бути використаний як інструмент для вираження опору владним структурам, будь-яким владним структурам, які існують, і він чудово підходить для цього ... він може бути дуже зручним інструментом для вираження обурення, опору існуючим владним структурам, чи це режим Франко, чи це радянський режим, чи це, американська система правосуддя, американська імміграційна система, чи американська система переваги білої раси. Дон Кіхот може стати дійсно гарною моделлю для вираження цих речей».¹²

Пригоди Кіхота-Кіхано відбувається на сучасному мексикано-американському кордоні, і автор відповідно до часу і місця оригінально реінтерпретує пригоди класичного Кіхота з Ламанчі. Варто додати, що Кіхот О. Соліса є неоднозначним героєм у сприйнятті інших персонажів, так само як і в романі Сервантеса. В романі Сервантеса є епізод, де Кіхот і Санчо зустрічають в'язнів, які прямують на галери, і звільняють їх. В п'єсі О. Соліса є аналогічний епізод з в'язнями-біженцями, які перетнули кордон та були заарештовані прикордонним патрулем. Професор Кіхано розмовляє з цими людьми і звільняє їх, після чого його карають прикордонники. Коли він нападає на прикордонника і рятує від ув'язнення затриманих мігрантів, ті відчувають страх через небажання бути втягнутими в конфлікт з прикордонною службою, що може потягнути за собою відмову в громадянстві США. Крім того, в пустелях західного Техасу добре розвинута вітроенергетика, але герой п'єси О. Соліса вступає у двобій не з сучасними вітряками, він нападає на один із великих, обладнаних камерами спостереження, прикордонних дронів, які контролюють активність на кордоні.

Ці паралелі із Сервантесом є особливо важливими для автора «Нового Кіхота» через досвід його родини. Батько О. Соліса спочатку був нелегальним мігрантом, який

¹² Твердження О. Соліса є фрагментом відповіді на питання автора статті «Чи бачите ви щось ідеалістичне у своєму Дон Кіхоті?», з інтерв'ю, яке на сьогодні ще не було опубліковане.

працював в Ель-Пасо, і його ледь не депортували. Таким чином, автобіографічні переживання в п'єсі підсилюють мотив мексикано-американського кордону та пам'ять про родинні травми. «Всі мої історії – це прикордонні історії, які протікають у моїй крові, і я просто не можу їх обійти. Я намагався переїхати якомога далі від техасько-мексиканського кордону, але це не допомогло. Щоразу, коли я їду далі, мені здається, що я стаю ближче до дому. Тож я відчув, що історія Дон Кіхота була б дуже доречною в цьому контексті, адже вона є частиною моєї ідентичності», – узагальнює драматург¹³.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що п'єса «Новий Кіхот» сучасного драматурга і режисера О. Соліса акцентує неминущу актуальність «Дон Кіхота» Сервантеса як першого роману культури прикордоння, встановлюючи паралелі між вічним пошуком ідеалів та сучасним пошуком ідентичності на перетині північно-американської та латиноамериканської цивілізацій. Твір відтворює актуальні виклики сучасного світу, зокрема проблему кордонів і прикордонних територій, які є одночасно географічними, культурними та символічними. Крім того, п'єса ілюструє складності пошуку ідентичності, яка у прикордонних умовах перетворюється на трансформаційну подорож. Класичний іспанський текст у п'єсі посилює не лише актуальну для США проблематику американо-мексиканського кордону, а й виявляє інтертекстуальні характеристики та напрямки розвитку творчості письменників-носіїв ідентичності чикано, де інтегровані мексиканські, американські та європейські літературні впливи.

Список літератури:

Anzaldúa G. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (4th ed.). San Francisco : Aunt Lute Books, 2012.

Association for Borderlands Studies. (n.d.). ABS.

URL: <https://absborderlands.org/>.

Bhabha H. K. *The location of culture*. London and New York : Routledge, 1994.

Giskin H. Borges' Revisioning of Reading in "Pierre Menard, Author of the Quixote". *Variaciones Borges*. 2005. V. 19. P. 103–123.

¹³ Це цитата з інтерв'ю О. Соліса автору статті, з його відповіді на питання, як письменник прийшов до ідеї Дон Кіхота на американо-мексиканському кордоні.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Herrera S. *Before/Beyond Borders: An Anthology of Chicano/a Literature*.
Dubuque : Kendall Hunt Publishing, 2009.

Journal of Borderlands Studies.

URL: <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rjbs20>.

Robinson J. Pixar's *Coco* Is a "Love Letter to Mexico" in the Age of Trump.
Vanity Fair. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/12/pixar-coco-gael-garcia-bernal-dia-de-los-muertos-miguel>.

Solis O. Awards. Octavio Solis, Playwright and Director.

URL: <https://www.octaviosolis.net/awards/>.

Solis O. *Retablos: Stories from a life lived along the border*. San Francisco : City Lights Publishers. 2018.

Wilson E. The Rumpus interview with Octavio Solis. *The Rumpus*. 2013, February 1. URL: <https://therumpus.net/2013/02/01/the-rumpus-interview-with-octavio-solis/>.

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-6

УДК: 82.111Шек: 82-2 (439)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0067-4585>

Palkóné Tabi Katalin
(Vác, Hungary)

Changing the playtext – changing the meaning. An analysis of two Hungarian playscripts of Hamlet from the nineties

**Палконе Табі Каталін. Змінюємо текст – змінюємо сенс:
аналіз двох угорських сценаріїв «Гамлета» дев'яностих років.**

«Чи могли б ви, як буде потреба, вивчити кільканадцять віршів, які я напишу й приточу туди, чи ні?»¹ – питає Гамлет у акторів, і ті, звісно, відповідають: «Можна, ясний принце». Чаба Кісс (1994), режисер одного з «Гамлетів», про які йдеться в цій статті, міг би спитати в своїх акторів те ж саме, коли вирішив поставити цю п'єсу на студійній сцені силами вісьмох виконавців. Використаний у його виставі текст зазнав значних скорочень (що не дивно), але, крім того, він вставив у шекспірівський оригінал свої власні сцени, які радикально змінили фокус і, відповідно, мессидж трагедії. Габор Жамбекі (1991), який здійснив свою постановку на три роки раніше, не додав до шекспірівського тексту жодного чужорідного матеріалу, лише скоротив деякі місця заради стислості. Обидві постановки мали успіх. В цій статті викладені міркування про вплив текстових скорочень і доповнень до «Гамлета» Шекспіра на матеріалі двох театральних постановок – традиційної та авангардної.

Ключові слова: Вільям Шекспір, трагедія «Гамлет», театральна постановка, текстові доповнення, текстові скорочення, Чаба Кісс, Габор Жамбекі.

If the English think of *Hamlet*, they immediately have at least three texts in mind. If the Hungarians do, they have one: János Arany's 1867 classic translation, the compilation of the Second Quarto and the Folio. However, if we think of the numerous theatrical versions of the play, the number of *Hamlet*-texts

¹ Переклад Л. Гребінки.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

multiplies considerably. But can these theatrical playscripts be of the same worth as their literary sources? Time will tell. What seems certain for now is that playscripts can shed light on several otherwise unnoticed aspects of the play, and therefore, as this paper intends to prove, they are worth dealing with.

Playscripts have a special place in the textology of *Hamlet* because they are situated halfway between the printed and the acted versions of the play. Depending on whether it is the director's first version, or it shows a textual condition in the middle of the rehearsal period (it is very rare to obtain a playscript showing the final textual state as it was acted on stage); or whether it is the director's, the dramaturge's, the prompter's, the technician's, or the stage manager's copy, they all show different states and conditions of the same play-text. They are typically "postmodern" texts: transitory and multi-authored – paradoxically, in quite a similar way to Shakespeare's plays. Not a closed system like the traditional notion of a literary work, but an open one. Open to interpretation, open to change.

The shift in the British editorial practice, the growing number of the different Hungarian translations, and their ever-changing theatrical application can provide us with an insight into our changing attitude to a classic literary text and the textuality of this text in general. The reverence has gone, and it seems that the text has become an ingredient for creative work. In a broader perspective, the analysis of the playscripts of *Hamlet*, a canonical masterpiece, also raises the question of canonicity; of what it implies, and whether textual sanctity and constancy constitute the definition of a canonical work of art, or not. Finally, the analysis of the textual aspect of a theatrical production can reveal the director's ideas of the play, and this way it adds to the interpretation. In most cases it says "Shakespeare's *Hamlet*" on the playbill, but if we look at the wide variety of playscripts, the elusive nature of the Shakespearean text becomes obvious, raising the problem of adaptation.

In his Introduction to the critical legacy of the prominent Hungarian poet János Arany, Péter Dávidházi calls our attention to this shift in textual critical practice very succinctly. He asserts that

the twentieth century witnessed the turn from the centralized “genealogical” textual criticism towards the decentralized “genetic text-collage”; that is, today’s textual critics accept the fragmented nature of the literary text, and are more intrigued by its open fluidity than its closed finality. This change is part of the so-called “postmodern turn”, which, I believe, has had an overwhelming influence on our culture in the past few decades, and yet it is very difficult to define. Dávidházi cites Ihab Hassan who demonstrates the differences between modernity and postmodernity in pairs of contrast. Thus, modernity relates to postmodernity in the same way as purpose to playfulness, hierarchy to anarchy, a single artifact to a process, distance to participation, construction to deconstruction, centralization to dissemination and so on. In this context, the study of playscripts contributes to our understanding of the postmodern textual turn in many ways.

Taking Shakespeare’s *Hamlet* as my test case, I would like to show how the theatrical handling of the play went through radical changes in the 1990s, an exciting period in Hungarian history either politically, culturally, or theatrically. There were altogether 12 performances in this period, but this paper focuses only on two playscripts: Gábor Zsámbéki’s 1991 *Hamlet* in Kamra (Chamber), the studio stage of Katona Theatre, Budapest, and a studio performance directed by Csaba Kiss in Győr, 1994. I selected these productions primarily because their playscripts represent two extreme ends of the alteration-scale. Both are based on János Arany’s classic translation, but Zsámbéki created a rather conservative and respectful playscript, while Csaba Kiss considerably de- and reconstructed Shakespeare’s *Hamlet*. Zsámbéki did not make any other textual changes than the so-called “classic cuts,” that is certain major and minor speeches traditionally excised from *Hamlet* productions.² Kiss employed the same “classic cuts” together with further omissions, transpositions and his own insertions. This kind of subversion of Arany’s cultic

² Classic cuts have already been collected in an article: Glick C. *Hamlet in the English Theater – Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)*. *Shakespeare Quarterly*. 1969. Vol. XX. No. 1. P. 17–35. Although there are significant differences between the English and Hungarian histories of *Hamlet* playscripts — the most important being the use of Q1 and Q2 in England, and the use of several translations in Hungary, — this article can be of great use for comparison.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

translation, however, did not occur without any antecedents, so in the following I am going to discuss briefly the socio-political and cultural context.

Both productions were staged just a few years after the change of the communist regime when the society could experience a dense and tense atmosphere with a mixture of anger with the past and hope for the future, and the playscripts react, even if indirectly, to this political situation. Another, maybe from our point of view even more important process was the appearance of the new *Hamlet*-translations. In Hungary, János Arany is surrounded by just as much praise and reverence as Shakespeare in the English-speaking world. Thus when the new translations appeared in the second half of the '80s and the early '90s,³ they had to be measured against Arany's *Hamlet*-text. What is more, due to Arany's cultic position, this was not an easy breakthrough. The '80s witnessed an intense debate about the question of retranslating *Hamlet* on the pages of a prestigious literary newspaper between literary scholars and theatrical people.⁴ What actually made this debate break out was the well-known Hungarian writer and dramaturge István Eörsi's "retranslation" of the play for the 1983 Kaposvár production, but in fact Eörsi did no more than made some alterations to Arany's text, and he only prepared his own translation a few years later. However, his subversive "feat" was enough to generate a debate about whether it should be allowed to touch (or to overthrow outright, for that matter) Arany's cultic translation in any way. Eventually, the fact that all the new translations were born to meet practical needs (they were all commissioned by theatres) had proved to justify their existence, and the debate settled down by the middle of the 1990s. Moreover, Arany's text had not even been "dethroned". Even today, because of its "magic" quality (the outstanding Hungarian Shakespeare scholar István Géher's expression) it serves as a control text and a reference point for most directors.

Nevertheless, it has to be seen that there was a strong link between the need for retranslating Arany's classic but at some

³ István Eörsi's in 1988, Dezső Mészöly's in 1996, and Ádám Nádasy's in 1999.

⁴ See the articles by István Eörsi, József Czimer, Tamás Koltai and Balázs Vargha in: *Élet és Irodalom*, April 21 and 22, May 27 and June 16, 1983.

points outdated and incomprehensible text and the directors' growing interest in manipulating the play-text. I also believe that this changed attitude can be interpreted as another phase of the so-called "director's theatre" present on the Hungarian theatrical scene since the '60s. As a third link, I would suggest that the postmodern turn in literature (especially the rediscovery of intertextuality) could possibly influence the directors' approach to the text as well. Due to the scope of this paper, these ideas cannot be elaborated any further here and now, but they hopefully suffice to illustrate how the different cultural-historical trends can affect each other.

The alteration of a play for the purposes of staging has always been a norm in theatre history. What was new from the eighties was the deliberate effort on the part of directors to rework the text to suit their conception. We will see how they exchanged old-fashioned words for modern ones, added new lines, slightly modified the order of scenes, or combined different translations.

Beside the shift from Arany's single classic translation to the plurality of new translations, together with the directors' reshaping of the the play-text, there was another process taking place in the theatrical world at that time: the changes in acting style and points of interest. By the nineties, the acting style became more intimate, closer to natural, and, along with this, the covert political messages gave way to the problems of the individual. At this point, let me give a brief account of the two productions under discussion to show how these changes are manifested in them. The nineties were the time of the studio *Hamlets*. Nearly half of the 12 productions of this decade were directed in a studio space. This provided more intimacy between actors and audience, and also allowed the use of more natural voice and subtler gestures and movements.

Gábor Zsámbéki directed his *Hamlet* twice. In 1991 his first Hamlet was Zoltán Ternyák, who had to be replaced by Gergő Kaszás, and therefore there was a second premier in 1993. Both Hamlets were taking notes during the performance. Zsámbéki explained in an interview⁵ that note-taking stood for Hamlet's intellectual attitude, and he wanted to understand Hamlet's

⁵ Bartók FM, *Szalon*, 4 April 1993.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

outsider nature: why the society cannot bear him. The sight of the acting space reinforced the bleak and gloomy world from which a young man with no prospects is trying to find his way out. The performance was played on an empty octagonal floor with no scenery, just props, and the colours of the ageless costumes were black, brown, white, and grey. The audience surrounded the players from four sides, so the atmosphere was intimate and suffocating at the same time. Zsámbéki was apparently interested in the hopeless situation of the individual. According to contemporary reviews, after Fortinbras's merciless orders the four captains did not appear to "bear Hamlet like a soldier to the stage," so in the end poor Horatio was left alone dragging the prince's corpse irresolutely up and down. If we draw a parallel between the political context and the performance, Horatio's puzzled behaviour might stand for the transitory nature of the period when one political system has obviously been overthrown and another has come, but it is still a question who Hamlet is. Is Horatio holding the remnants of the old system in his arms or the already dead hopes of the new one?

In Csaba Kiss's direction the actors did not have so close contact with the audience, but Kiss also used minimal scenery and more props. His main conception was to *decentralize* the play and divert the focus of attention from Hamlet himself to his relationships with his mother, Claudius and Ophelia. He was looking for answers to questions like "What is sin?", "Is it possible to tell who is guilty?" and if so, "Who has the right to judge and punish?". He explained in a conversation that after the change of the regime there was a strong demand for political retribution on the one hand, but a kind of passivity or uncertainty on the other hand, and this hesitation in the society created tension within people. For the director this situation was so obviously Hamletian that he decided to articulate the problem in his staging of *Hamlet*. Kiss invented two frame-scenes to the original play in which two grave-diggers were speculating over the dead bodies about who could possibly be responsible for all the deaths. The first scene then was followed by Hamlet's homecoming from Wittenberg – another invention of the director's to be discussed later on. This

retrospective time-structure made a witness of the audience, who could not but identify with the witnesses rather than Hamlet or the other main characters.

When staging *Hamlet*, certain scenes and speeches inevitably fall prey to the director's pen because the whole play would last for more than four hours. In the following, I would like to discuss the most significant omissions, insertions, and transpositions. There are two major cuts that both Zsámbéki and Kiss eliminate from their playscripts. The first is the dialogue about the competition of the boy players and the adult companies in 2.2, which is omitted because it has evidently lost its topicality. The second cut appears in 5.2: a Lord challenging Hamlet to a duel with Laertes after Osric's similar scene. The Lord's short scene basically repeats what Osric has already announced to Hamlet a few lines earlier. One may well wonder whether it was Shakespeare's carelessness or conscious decision to place two resembling episodes one after the other. If it was conscious, then he possibly wanted to reinforce dramaturgically the ever-annoying presence of bootlickers in the court. No matter how attractive this explanation may sound, theatrical practice shows that producers often eliminate the Lord's entrance in 5.2 as unnecessary.

Most of the minor cuts⁶ do not influence the meaning of the play significantly, but they can be omitted for several reasons. The lack of talk of the ghosts' peculiar habits in 1.1 and 1.4, for example, considerably rationalizes the world of the play leaving Hamlet alone with his wild phantasmagorias about his father's ghost. Another reason for smaller alterations might be to change the rhythm of a scene. Parts like the guards' scene (1.1) or the Claudius-Laertes scene (4.7) are supposed to be animated. Yet, in Shakespeare's text these scenes are lengthy and full of interesting but off the point elements – maybe the only exception being the

⁶ For the sake of completeness, here is a short list of the minor classic cuts. Both producers excise Horatio's account of the war affairs between Old Hamlet and Old Fortinbras in 1.1, the numerous references to the ghosts' usual habits in 1.1 and 1.4, most of Laertes' speech to Ophelia in 1.3, Hamlet's short speech about the consequences of the shameful Danish drinking habits in 1.4, the complicated contemplation between Hamlet and Rosencrantz and Guildenstern upon the nature of dreams in 2.2, most of the Player King's speech in the Mousetrap-scene (3.2), the majority of the dialogue about the plans of Claudius and Laertes to kill Hamlet in 4.7, most of Hamlet's account of his sea voyage in 5.2, and finally the First Ambassador's short speech in 5.2 which includes the famous line "Rosencrantz and Guildenstern are dead."

II. Рецензія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

fencing-scene. They are “lengthy”, but only theatrically speaking, because many of the so-called “superfluous” passages are lyrical inserts that used to work on the Elizabethan stage, but not so much in today’s theatres. On the page, these details can contribute to the reading experience, but on the stage every useless piece of information diverts and gradually decreases the audience’s attention and makes the action complicated and tiresome. If the events are exciting, the action demands a tighter acting pace with short sentences and quick replies.

The scene that suffers the most cuts in order to speed up the action is the discussion between Claudius and Laertes about how to kill Hamlet in the duel (4.7). Their conversation actually starts at the end of 4.5 after Ophelia’s exit, but then it is interrupted by the Sailors’ scene (4.6) in which they deliver letters to Horatio, and then it continues for another 232 lines in 4.7 until Gertrude’s entrance. Although Zsámbéki keeps all the three scenes, in his script only 84 lines remain from the original 253, which is a massive reduction. Thus the action becomes considerably faster: Claudius and Laertes agree with icy brevity and cruel elegance on the ways and means of killing Hamlet. As one of the critics remarked, the cuts made the performance almost opera-like.⁷

Csaba Kiss keeps altogether more lines than Zsámbéki (133). Yet, what changes the tempo of his scene is not so much the excisions than the restructured scene sequence. In his playscript there is no Horatio, and consequently the sailors’ scene is missing. Claudius and Laertes have their conversation in one go; the only person to interrupt them is Gertrude who always appears at the most exciting or (if you like) secret parts of their talk. So Kiss’s cuts influence not only the tempo but also the characterization of the relationship between Gertrude and Claudius.

In the original play after having met her brother, Ophelia leaves the stage alone, but in Kiss’s version she is accompanied by Gertrude. The king remains alone with Laertes, and takes the opportunity to explain to him how he personally feels about Hamlet. He tells him that Hamlet is still alive because “The queen his mother / Lives almost by his looks” and because of “the great

⁷ Forgách A. Hamlet borotvaélen [Hamlet on a razor blade]. *Színház*,. March 1992. P. 8–13.

love the general gender bear him.” (4.7.11-12,18) Then he continues to tell him about his personal attitude towards the prince) when the queen suddenly enters (originally there is a Messenger entering here), and Claudius has to drop his sentence. In the script it sounds as follows:

CLAUDIUS:

I loved your father, and we love ourself,
And that I hope will teach you to imagine –
So much for this. (*Enter the Queen*)
How now? What news?”

The sudden change of the subject creates a tense atmosphere. Gertrude enters to deliver a letter from Hamlet, and by the king’s command she reads it out. Since there is no Horatio in this production, Gertrude takes over Horatio’s role as Hamlet’s best friend. Later on, in 5.2 Hamlet tells *her* about his sea-voyage. This alteration makes the mother-and-son relationship especially emphatic, which must have an effect on the Gertrude-Claudius relationship, too. After having read out the letter, the king asks Gertrude, “What do you say to this?” to which she leaves the stage speechlessly. After this episode the king and Laertes continue the discussion of their plans, and Gertrude enters for a second time with the news that Ophelia has drowned—an obviously uncomfortable entrance again.

As for Hamlet’s characterization, there is, as I mentioned before, a significant difference between the basic conceptions of the two productions. Zsámbéki puts the emphasis on Hamlet’s loneliness and misfit nature, while Csaba Kiss concentrates on the deformity of human relations that ends in tragedy. Zsámbéki shows the tragedy of the individual, while Kiss shows that of the community. Therefore, in Zsámbéki’s script none of Hamlet’s soliloquies are abridged by any means. Hamlet is often left alone soliloquizing to the audience.

As opposed to this, Kiss does not leave one single soliloquy without modification. His Hamlet also remains sometimes alone, but his soliloquies are considerably shorter, which suggests that the director was not so interested in the image of the lonely prince. Hamlet’s Hecuba-soliloquy, for example, at the end of Act two, is shortened by one third of it. Four lines are missing from the “To be

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

or not to be” soliloquy, and more than half of Hamlet’s last soliloquy starting with “How all occasions do inform against me” is omitted, too.

Kiss also puts more emphasis on the point of view of the average man. He inserts four scenes, some of which have already been mentioned earlier. In the first scene, two gravediggers (called “witnesses” on the playbill) are looking at the “quarry” of dead bodies and one of them mentions that he was there in the harbour when young Hamlet arrived from Wittenberg. This statement takes us back to the beginning of the story, and the second scene – still Kiss’s insertion – displays Hamlet’s homecoming. The director explained in a conversation that he wanted to see Hamlet’s warm-hearted reactions when greeting his mother and uncle in the harbour before knowing anything about the home affairs. This way there is a sharper contrast when he becomes astonished by the unexpected news.

The third insertion is an extra scene between Hamlet and Ophelia, which highlights their intimate relationship. In this scene the girl is persuading the prince to take back the “remembrances” he gave her. This insertion is partly Shakespearean, partly the director’s own creation. Ophelia enters saying:

OPHELIA: The sun is rising, my good lord... I’ve been awaiting you!

HAMLET: I’m sorry if you had to wait... Go to sleep...

OPHELIA: I’d like to talk to you, my lord...

HAMLET: Not now!

In the original play, Ophelia comes to Hamlet only in 3.1, after the grand soliloquy, but in this production this scene comes immediately after Hamlet’s meeting his father’s ghost. As the director explained, he wanted to find an explanation why Hamlet has no time to meet Ophelia. In the original play there are hardly any scenes which expand upon their relationship. Kiss believes that it is Hamlet’s unwanted political mission that prevents him from dealing with his private life. Therefore, he places Ophelia’s entrance after Hamlet’s “Time is out of joint” speech. The girl finds the prince in a distracted and distressed mood, which is further worsened by the girl’s rejection of his love. It is this

unpleasant situation into which Osric intrudes with his flamboyant style learning French phrases from a guidebook:

Bonjour, that is good morning, isn't it?
Je ... je ... je m'appelle Osric,
je suis danois ... that is my name is Osric.

Csaba Kiss expands Osric's part by replacing Reynaldo with him, so at this point he is entering the stage to talk to Polonius about his journey to Paris to spy on Laertes. If the different moods created tension between Hamlet and Ophelia at the beginning of the scene, now the stylistic clash between the young lovers and Osric does the same.

Lastly, the director's fourth interpolation is the final scene when Fortinbras enters the stage to give orders in Norwegian, and then leaves. Only his Captain and a grave-digger remain on the stage with the corpses in the same position as in the opening scene. The Captain asks, "What assassination has happened here?" – to which the grave-digger replies, "I don't know," then leans the shovel against the wall and leaves the stage. This is the end of the performance. The uncertainty of this close invites the interpretation that the witnesses started an investigation at the beginning of the play to find out about the whys and wherefores, but in the end they could not come to any conclusions, so gave it all up: this time Hamlet's story remained unsolved again.

To sum up what I have been talking about so far, my aim with showing up certain elements of the two playscripts was to show the difference between the two kinds of dramaturgical work. Zsámbéki apparently decided to stage a classic interpretation of the play (the outcast, lonely young man with a mission impossible), while Kiss wanted to shift the focus of attention from the individual hero to the problems of the community. In fact, Kiss did not want Hamlet to act as a hero. He was just another man who got into a difficult situation that confused all his previous conceptions of family, love and politics. His production presents the play from the spectator's (that is the investigator's, or if you like posterity's) point of view.

We could also see, however, that beside the human problems (either the individual's or the society's), both producers tried to reflect upon the political situation of the period, too. Zsámbéki

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

tried to achieve this without using extra texts. Kiss wrote new speeches to be interpolated, and these insertions altered the structure of the whole production. His free use of the Shakespeare-play raises the question whether it is important to be textually loyal to Shakespeare. I suggest that not necessarily if the director diverts from Shakespeare's text for a justifiable reason like to unfold certain less elaborated aspects of the play or to give a particular edge to the production. It can only be acclaimed if a director wants to say something meaningful with the play – even if the price of this is some foreign material in the Shakespearean texture. I personally believe that the failure of most modern *Hamlet*-productions is the lack of conception or a personal conviction that this play *is* about something that is relevant for us here and now. However, there remains one question to be answered: Where does *Hamlet* end, and where does adaptation start?

References:

- Forgách A. Hamlet borotvaélen [Hamlet on a razor blade]. *Színház.*, March 1992. P. 8–13.
- Glick C. Hamlet in the English Theater – Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963). *Shakespeare Quarterly*. 1969. Vol. XX. No. 1. P. 17–35.

III. Шекспірівський дискурс

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-7

УДК: 82.111Шек: 81'255.2:8

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0606-8658>

Vyroubalová Ema
(Dublin, Ireland)

Translating Shakespeare's Untranslatable Histories

Вирубалова Ема. Труднощі перекладу історичних хронік Шекспіра.

У порівнянні з трагедіями та комедіями, історичні хроніки Шекспіра рідше ставляться за межами англомовних країн, оскільки вважається, що історична специфіка робить їх менш зручними в плані мовної й культурної адаптації. У цій статті аналізуються приклади трьох театральних постановок, які всупереч згаданій тенденції були успішно здійснені в останню чверть ХХ століття в країнах континентальної Європи: чехословацька прем'єра «Генріха V» (1971–1975) у Чеському національному театрі режисера Мірослава Махачека, «Теп Oorlog» (адаптація двох Генріад голландською та французькою мовами) Тома Ланое і Люка Персеваля (1997) та французька прем'єра «Генріха V» за перекладом Жана Мішеля Депра й режисурою Жана-Луї Бенуа на Авіньйонському фестивалі (1999).

У всіх трьох випадках привабливість театральних вистав для переважно неангломовної аудиторії можна пояснити тим, що найсерйозніші проблеми транслінгвістичної й транскультурної адаптації перекладачам і режисерам вдалося перетворити на головні переваги цих інноваційних постановок. Вистава «Теп Oorlog» («На війні») об'єднала вісім історичних п'єс Шекспіра у захоплююче десятигодинне видовище, де послідовність і безперервність оповіді переважала над історичною достовірністю. Чеський «Генріх V» використав часову відстань між середньовічною Англією й тоталітарною Чехословаччиною, щоб створити ефективний у драматургічному й лінгвістичному плані елемент політичної провокації. Французькому «Генріху V» вдалося вирішити протиріччя, яке властиве перекладу антифранцузької п'єси, написаної сумішню

III. Шекспірівський дискурс

єлизаветинської англійської та спотвореної французької мов, змінивши співвідношення між мовами та представивши сценарій у комбінації сучасної французької мови з невеликою кількістю рядків. виголошених спотвореною англійською.

Ключові слова: історичні хроніки Шекспіра. «Генріх V», «Ten Oorlog», транслінгвістична й транскультурна адаптація, Мірослав Махачек, Том Ланое.

In his foreword to *Shakespeare's History Plays*, Dennis Kennedy quotes the Belgian writer Tom Lanoye, who observes that to Belgian audiences these plays are “a baffling series of conspiracies, marriages, murder, and battles” while “Richmond and Kent are not historical figures or geographical place names, they are cigarette brands.”¹ Although it is certainly true that Shakespeare's Histories pose special challenges to theatre-goers outside of the British Isles, Manfred Pfister has criticized Kennedy's choice of the quote by the co-creator (along with the theatre director Luk Perceval) of *Ten Oorlog* (At War), an epic ten-hour Dutch-French version of Shakespeare's two Henriads, as a “willfully self-defeating move in the argument” for transferability of the plays into non-Anglophone settings.² But does not Kennedy's choice of the quote (as do the essays that follow his foreword in the volume) rather testify to the immense complexity of the whole process of transferring dramatic texts rooted strongly in the original country and language of production into other linguistic and cultural milieus? Lanoye encapsulates perfectly the multifaceted conundrum presented to translators and theatre directors alike by elements such as proper names, which are an integral part of the original text and its meaning but which at the same time usually cannot be easily translated into another language: their potential to confuse foreign audiences; the notion that these features may render the text as a whole somehow untranslatable; and the paradox that when the text surrounding them is translated, these elements will often acquire meanings and

¹ Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 3.

² Pfister M. Review of Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad. *Shakespeare Quarterly*. 2006, V. 57 (1), P. 91–96. The review is otherwise mostly positive.

associations not present in the original nor explicitly intended by the translator(s). This essay looks at examples of three approaches to translating and adapting Shakespeare's history plays, which can be considered, in each case for different reasons, as extreme, but which were simultaneously theatrically successful: Lanoye's and Perceval's *Ten Oorlog* from 1997; the Czechoslovak premiere of *Henry V* directed by Miroslav Macháček at the Czech National Theatre in Prague between 1971 and 1975; and the French premiere of *Henry V* directed by Jean-Louis Benoît at the Avignon Festival in 1999.

Kennedy quoted Lanoye from the marketing text on the cover of the *Ten Oorlog* three-volume set, but the Belgian writer and translator had also resorted to the seemingly facetious cigarette brand analogy in a newspaper article published shortly before the production's Belgian premiere in order to argue that the potential for loss and confusion incurred by translating the histories is outweighed by a sense of freedom and possibility not quite available to directors of the histories' Anglophone versions:

To us, Kent is a pack of cigarettes or somewhere something in England, but to the English it is a historical icon. To us Gloster [sic] is something way more abstract than to the English, and also more exotic. Having discovered this, I started feeling more free, I started playing with it. All of a sudden I realized that I could leave the historical perspective behind to look what lies beneath.³

That Lanoye and Perceval's instincts about the dramatic potential of the histories in translation were correct is borne out by the overwhelmingly favorable reception of *Ten Oorlog*.⁴ Two years later it was even translated into German and staged, again with considerable acclaim, at a number of venues across Germany

³ Laurens de Kreyzer: "Als een ruïne die je opgraaft." *De Standaard* 24. October, 1997. I am quoting from the translation on p. 11 of Inneke Plaschaert's MA thesis, published electronically at (Plaschaert I. Contemporary adaptations of Shakespearean drama: the language use in and reception of *Ten Oorlog* by Tom Lanoye and Luk Perceval. 2010–2011. URL: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/574/RUG01-001786574_2012_0001_AC.pdf).

⁴ *Ten Oorlog* (At War) transforms Shakespeare's eight histories into shorter six more closely interconnected plays. It was well attended and positively reviewed by both theatre critics and literary scholars. It premiered on November 22, 1997 in Kunsten Centrum Vooruit in Ghent. For a detailed account of the reception, see de Kreyzer's thesis cited above (Plaschaert I. Op. cit. P. 14–25).

III. Шекспірівський дискурс

and Austria.⁵ Although Lanoye himself claimed, probably with some hyperbole, that he was completely confused by the plots of the original eight plays, when he first encountered them, the extensively adapted translation he crafted was to the Belgian and Dutch (and later in the German version German and Austrian) audiences much more than the baffling maze that their translator and adapter initially saw them as.⁶

The peculiar resilience of characters' names, which refuse both to yield to a translation and to continue signifying as they did in the original text, is part of the tricky logistics involved in translating the linguistically, historically, geographically, and culturally determined realities of the plays. The problem extends to all proper names as well as to expressions of difference between languages such as words, lines, or entire passages either in dialects of the plays' original language or in a different language altogether. In a translation, these elements will inevitably stand apart from the rest of the play text since they will either be left untranslated or they will have to be accommodated through various resourceful translating moves. The issue is naturally more urgent in performance as printed play-texts can bypass many of the problems with the aid of paratextual devices such as footnotes or endnotes, typographic distinctions like italics, or explanations included in the prefatory matter. Yet the question of how to accommodate these translation-resistant elements is far from a purely technical one. The problem is closely linked to the meanings communicated by the history plays themselves and to their status as works in which the past and the present come together to provide the audience with a novel perspective on both.

As Romeo and Juliet find out, there is power in names. Similarly, the device of linguistically "othered" speech is deployed to express power relations between the characters involved. Dirk Delabastita points out in his discussion of Shakespeare's use of translation as a dramatic device that "using a certain language, or using it in a certain way, will place you inside or outside a social

⁵ The German version was entitled *Schlachten* (Battles) and opened at the Salzburg Festival on July 25, 1999. The text was translated into German by a team of translators headed by Klaus Reichert.

⁶ Plaschaert I. Op. cit. P. 11.

group and earn you a relative position of status and superiority, or one of vulnerability.”⁷ The relationship between linguistic difference and various forms of power, both in literary texts and real life, has been identified and theorized by thinkers including Jacques Derrida and Pierre Bourdieu.⁸ A translator confronted with one of the translation-resistant elements needs to do something else than find a lexically and syntactically suitable equivalent for it. Whether this element consists of one or many words, the translator has to come up with a dramaturgically convincing solution that will effectively communicate to the audiences the power dynamics implicated in the translation-resistant element in the original text.

Shakespeare's history plays repeatedly enlist linguistic difference in the service of dramatizing the political, military, and interpersonal conflicts they depict. The plays in fact feature linguistic difference in all the major incarnations possible from an Anglophone perspective: native mainstream (i.e., non dialectal) English, regional dialects of English, English spoken imperfectly by non-native speakers, languages other than English spoken by their native speakers as well as (usually imperfectly) by English characters. While in *All's Well That Ends Well* Paroles has to fear only for a brief moment that he “shall lose [his] life for want of language” (4.4.70), in the worlds of the history plays the ability or a lack thereof to speak a particular language or dialect generally comes with more serious repercussions for the speakers.

Ten Oorlog embraces this dimension of the plays, despite the logistical difficulties that inevitably accompany the process of translating an already multilingual text. On the one hand, Lanoye approached some of the challenging passages by simply eliminating them: for instance, the whole Welsh subplot from *Hendrik Vier* (the part of the cycle corresponding to the two

⁷ Delabastida D. Translation as a dramatic device. *Shakespeare and the Language of Translation* / ed. Ton Hoenselaars. London : Arden Shakespeare, 2004. P. 34.

⁸ Some of the most relevant texts include: Derrida's *Monolingualism of the Other or, The Prosthesis of Origin*, trans. Patrick Mensah (Stanford University Press, 1998), originally published in French in 1996, and *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation* (University of Nebraska Press, 1988), originally published in French in 1982; and Bourdieu's *Language and Symbolic Power* (Harvard University Press 1999), the original French essays translated in the English volume were published between 1977 and 1982.

III. Шекспірівський дискурс

Henry IV plays) is cut, along with its need for lines of improvised Welsh spoken (and sung) by Glendower and his daughter. The intricate geopolitical landscape of Shakespeare's two Henriads is also streamlined: almost all the foreign wives of English characters featured in *Ten Oorlog* are French (e.g. the wives of Richard II and Mortimer, who in Shakespeare's versions are of composite Spanish/Czech and Welsh origins respectively) and all the rebellions, taking part in the original plays across different parts of the British Isles, are concentrated into Ireland.⁹

Yet Lanoye crafts for each of the plays in his cycle a distinct linguistic signature, which draws on the same dramatic techniques as do the originals' bilingual scenes, many of which he eliminated. This linguistic signature emanates from each play's respective monarch and not only helps set the tone for the plot but in a sense becomes part of the action, as if providing a parallel running commentary on the unfolding events. Henry V's equivalent in *Hendrik de Vijfden* speaks in a straightforward and almost colloquial Dutch interspersed with Flemish words, which forges a strong association between him and the ordinary Flemish-speaking soldiers and at the same time brings his speech closer to the language spoken by the Flemish audiences for whom the play was originally written. After the victory at Harfleur, the French Princess (and Hendrik's future wife) sings the same Flemish song sung by the English king and by the soldiers earlier in the play. These dramaturgical choices imaginatively convey the play's interest in language as a tool of both conquest and leadership as well as its particular take on the relationship between language and power, namely that a popularization of language can operate as part of a ruling strategy. In *Richaar Deuzième* the monarchical language is an archaically flavored Dutch with frequent French interpolations, spoken by the king and his adherents but gradually

⁹ Plasschaert discusses the adjustments to the plots and the languages of the play on p. 26–87 of her thesis (Plasschaert I.). There are only two published works specifically dealing with *Ten Oorlog*: Hoenselaars T. Two Flemings at War with Shakespeare. *Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad* / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 244–261; Vos de J. Shakespeare's History Plays in Belgium: Taken Apart and Reconstructed 'Grand Narrative'. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* / eds. Ton Hoenselaars and Stanley Wells. Newark : University of Delaware Press, 2003. P. 211–222.

limited only to Richaar himself and supplanted by the more contemporary Dutch spoken by Bolingbroke's equivalent Hendrik Vier. The translator announces his particular take on the connection between political power and language as "Richaar", the phonetically rendered Flemish pronunciation of Richard, and "Deuzième", the spelt-out French ordinal following it, morph into the hapless king's bilingual appellation that also lends its name to the play's title. The bifurcation implied in both the play's and the king's titles as well as in Richard's unnaturally hybrid speech feeds into the divisions and breakdowns that eventually lead to the Richaar's deposition and demise.

Although it was clearly not the sole factor, at least some of the success of *Ten Oorlog* can be attributed to the linguistic difference already present in the original plays being adopted and adapted as an integral part of the translation's design. A coincidental but convenient alignment between the multilingual dynamic in Shakespeare's plays and in the linguistic milieu into which they were transplanted would have facilitated the complex process. French is by far the most prominent of the foreign languages featured in Shakespeare's histories. Even in *Richard II*, where the language per se does not make an appearance, the king is directly associated with France when he is referred to, through his foreign birth place, as "Richard of Bordeaux". Similarly, in Lanoye's and Perceval's home-base, the Flemish-speaking part of Belgium, French is the most commonly present second language and as such it also carries a strong political charge.¹⁰ French thus offered itself readily (along with the differences between Dutch and Flemish and more sporadic use of other languages and dialects, including British and American English) as a productive tool in the dramatization of the relationship between language and power in *Ten Oorlog*.

While the extreme nature of *Ten Oorlog* lies in its ambition to cover all of the eight continuous history plays, combine them into a single production with a varied but continuous sense of political and linguistic power dynamic, the Czechoslovak premiere

¹⁰ French was Belgium's only official language until 1898. Tensions between the Dutch and French-speaking parts of the country are deep-rooted and official delineation of the country into Dutch and French speaking regions is granted in the 1970 constitution.

III. Шекспірівський дискурс

of *Henry V* directed by Miroslav Macháček between 1971 and 1975 for the Czech National Theatre in Prague embraced another kind of extreme. This production ventured to use Shakespeare's play in Czech translation as a tool of political resistance and enlisted a particular feature of the play's multilingual power dynamic for this purpose.¹¹ The early 1970s in Czechoslovakia were in the spirit of a repressive Soviet-backed regime, put in place after the invasion of the country by the armies of the Warsaw Pact in August 1968. Although the atmosphere was not in the least conducive to any semblance of freedom of artistic expression, elements of political dissent can be found in every type of cultural production from this time, from theatre and film through visual arts and music to literature. Repercussions for creators of the subversive art often followed but they varied greatly in their severity and consistency. As had been the case at other points in Czech history, Shakespeare's plays provided a useful vehicle for some of this dissent.¹² From the perspective of the totalitarian regime, Shakespeare's panopticon of characters from diverse social, economic, and cultural backgrounds and their various interactions and conflicts could virtually always be read as depicting some form of class struggle and were hence amenable to some degree of Marxist re-interpretation, as was at least nominally expected of all cultural production at the time. Ironically, artists saw in that same dramaturgical variety of the plays a vast repository of opportunities for sometimes less sometimes more covert political dissent.

Macháček must have sensed this potential too when he made the choice (and succeeded in obtaining the requisite approval) to not only direct the Czech premiere of *Henry V* but to do so at the country's most prestigious performance venue, the main scene of the National Theatre in Prague. To the authorities, the play must have initially looked innocuous enough as one of Shakespeare's more obscure pieces, dramatizing an episode from military history

¹¹ The production is described briefly by Martin Hilský in the documentary *Shakespeare v Čechách (Shakespeare in Bohemia)*, directed by P. Palouš, 2001.

¹² For a discussion and overview of this phenomenon, see Procházka M. *Shakespeare and Czech Resistance. Shakespeare: World Views* / ed. H. Kerr, R. Eaden, M. Mitton. Newark : University of Delaware Press, 1996. P. 44–69.

that had happened in a distant corner of medieval Europe. Yet the parallel between the play's theme of England's invasion and political takeover of France and the recent Soviet invasion and ongoing occupation of Czechoslovakia would have been hard to miss for anyone who understands that drama set in a time and place distant from one's immediate reality can still be politically relevant. And the production did not leave it at this broad parallel only. The play was performed in a modern Czech translation by the renowned translator Břetislav Hodek, commissioned especially for the performance, but Macháček and Hodek, who were co-credited as the dramaturges of the production, also made a number of unscripted changes to the official translation. The most notable of these alterations concerned one of the play's multilingual passages – the scene with the English, Welsh, Irish, and Scottish captains speaking to one another in their respective English dialects (3.2). The main challenge this scene presents to any translator is whether and how to render the respective English dialects from the different corners of the so-called Celtic periphery in a language other than English. The official published version of Hodek's translation replaced the Irish, Scottish, and Welsh dialects with an assortment of Czech dialects, which had by then become relatively obsolete, and the audiences, if they were familiar with them at all, would have known them from historical literature and films rather than from real life.

However, in the performances, Fluellen's lines were rendered in a Czecho-Slovak patois that sounded suspiciously similar to the speech of the First Secretary of the Czechoslovak communist party Gustáv Husák, who replaced Alexander Dubček in the post after the Soviet invasion and so became a living symbol of the repression that followed. Both Dubček and Husák were Slovak, but unlike his predecessor, Husák on official occasions sometimes chose to speak Czech, into which he liberally mixed vocabulary from his native Slovak, sometimes to an unintended comical effect. Given the political climate at the time, imitating (and implicitly mocking) the language of any figure from the country's political leadership would have been patently dangerous in any kind of public venue. In this case the transgression was

III. Шекспірівський дискурс

aggravated by the specifics of the context in which it was carried out: that of a major production mounted at the country's most important theatre; the offending lines were incorporated into an explicitly comedic scene; both the scene and the character concerned deal with the topic of ineffective leadership. Moreover, the colonial subtext of Shakespeare's original scene, which negotiates the uneven relationship between England with its early colonial ambitions and the lands of the so-called Celtic periphery, helped evoke the on-going Soviet occupation of Czechoslovakia.

The subversive Fluellen proved very popular with theatre-goers, who frequently interrupted the performances with impromptu applause and cheering. Macháček was eventually forced to switch the Welsh Captain's lines back to the obscure Czech dialect originally scripted in Hodek's translation but the run of *Henry V* was allowed to continue and even in this "sanitized" version the play continued to attract audiences. By the time it closed in 1975, it had been performed over one hundred times, which made it into one of the most successful Czech productions of Shakespeare. In his biography Macháček describes how he defended himself from accusations of creating anti-socialist art, by insisting that he "had the best intentions of producing a play with a clear and straightforward anti-war theme" and that it was not his fault that the spectators were seeing unintended parallels and references in the play-script.¹³ Macháček's punishment was relatively lenient as he was banned from working for film, television, and radio but allowed to continue to work in the less socially influential medium of theatre, although even in this capacity he was subjected to periodic harassment from the authorities, which eventually led to a major nervous breakdown and a lengthy stay at a psychiatric hospital in the mid 1970s. The (mis)fortunes of Macháček's *Henry V* show how the connection between language and political power, already implicit in the plots of Shakespeare's histories, can be further amplified and re-appropriated through a textually and technically relatively simple intervention, such as a strategic tweaking of the lines of a minor

¹³ These events are outlined in his short autobiography: Macháček M. *Zápisky z blázince* (Notes from a Madhouse). Prague : Český spisovatel, 1995.

character like Fluellen. A production with its strategic linguistic quirks could thus empower its creators in the sense of arming them with a vocal weapon against a political reality on which they could otherwise have little impact. Given the extreme imbalance of powers that defines a totalitarian political climate, the authorities could of course easily strike back, as they did when they half-silenced Macháček's artistic career.

My final example of successfully translating Shakespeare's histories into seemingly inhospitable linguistic and cultural contexts, deals with an extreme technical challenge: translating Shakespeare's arguably most French play, *Henry V*, into French. As Jean-Michel Déprats has observed:

Over and above the more common difficulties of Shakespearean translation, *Henry V* confronts one with specific linguistic problems and oddities that baffle the French translator, leaving him at many points with little choice but to adapt, transpose, recreate, 'undertranslating' in some instances ... or leaving it to the actors to translate the untranslatable.¹⁴

Déprats is speaking here from his own experience: he has authored both the French version of the screenplay for the dubbing of Kenneth Branagh's *Henry V* and the French translation of the play used in the historic performance of *Henry V* in Avignon in 1999. The precariousness of the task of translating *Henry V* into French is not merely due to the logistical issue of having to render what is essentially a bilingual English-French text (compounded further by dialectal and non-standard features), into French. A political dimension of course contributes to the challenge even though the politics involved are very different and less extreme than the situation faced by Macháček's Czech *Henry V* in the totalitarian Czechoslovakia of the 1970s.

When visiting Versailles, Samuel Johnson jocularly proposed a production of *Henry V* in its new Opera Theatre. Yet it took over two more centuries for a performance of the play to see the light of

¹⁴ Déprats J. M. A French *History of Henry V*. Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 76.

III. Шекспірівський дискурс

day in France.¹⁵ Ariane Mnouchkine had considered taking it on with Théâtre du Soleil in the 1980s as part of a longer Plantagenet-themed cycle but eventually abandoned the idea. Even the *Henry VI* plays, which contain both anti-French sentiment and technically challenging bilingual elements, had their French premieres before the globally more popular and better-known *Henry V*.¹⁶ That the premier of a French *Henry V* on the French soil eventually took place as the inaugural show of the country's most prestigious annual performing arts festival seems to amount to an implicit acknowledgement that a production of it was indeed long overdue but overdue for good reasons.

Déprats describes the process of crafting the translation for this occasion in terms of being forced to pick the least unsatisfactory option from a set of inevitably imperfect choices. He talks about the decision which any Francophone rendering of *Henry V* will require at the outset – choosing between retaining Shakespeare's (idiosyncratic, often unidiomatic, and now also dated) French and translating it into modern French along with the rest of the lines – as deciding between “two perhaps equally failing alternatives.”¹⁷ The third option of translating the whole play into Renaissance or medieval French is theoretically also possible but naturally not attractive to contemporary audiences. These three basic templates can be further hybridized and adapted: in the translation by Geneviève and Daniel Bournet from 1992, Shakespeare's French is translated into medieval French, in an effort to put the play's historical context in the service of a dramatically viable recreation of the original's language dynamic. Déprats dismisses this arguably original solution as “crazy inventiveness”.¹⁸ Although his harsh call seems to betray a sense of professional rivalry with the Bournets, it underscores the

¹⁵ The anecdote from Johnson's visit to the theatre was recorded by Hester Piozzi and is cited in: Dr Johnson on Shakespeare / ed. W. K. Wimsatt. Harmondsworth : Penguin Books, 1969. P. 121.

¹⁶ For more information on Mnouchkine's history cycle planned in the 1980s but never realized and Stuart Seidl's *Henry VI* productions in 1995, see: Goy-Blanquet D. Shakespearean History at the Avignon Festival / Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 229–230.

¹⁷ Déprats J. M. Op. cit. P. 79. The decisions summarized in the rest of my paragraph are discussed in detail on pages 78–89 of the same article.

¹⁸ Ibid. P. 81.

difficulty of reproducing the linguistic, political, and dramatic dimensions of Shakespeare's text all at the same time.¹⁹ The relationship between power and language which emerges out of the conundrum of a French *Henry V* seems to centre on the powerlessness of the translator.

Yet a closer look at Déprats' engagement with *Henry V* reveals the translator exercising a large degree of agency to create dramaturgically viable, commercially successful, and critically acclaimed products. He tailored each of his translations to the respective medium: in the case of Branagh's film he opted to keep most of Shakespeare's French since he deemed its unidiomatic anglicized flair a good fit with the British actors portraying the French characters; in the case of *Benoît's* Avignon production he chose to translate Shakespeare's French lines into modern French along with the rest of the play, recreating the multilingual dynamic of the original by retaining a selection of simple and sometimes garbled English lines from moments in the text such as the Language Lesson Scene or the Wooing Scene, which would be readily comprehensible to most French spectators.

The challenges that Shakespeare's history plays present to those who seek to translate and adapt them into non-Anglophone linguistic and cultural contexts have to do less with the ability of other languages to capture the nuances of Shakespeare's language as the ability of the translated text to capture the cultural freight of those moments in which Shakespeare's "English" text itself enlists elements of foreign languages and depends on them for its poetic and dramaturgical effectiveness. These polysemic elements in the original texts ultimately compel translators to craft creative solutions that actively draw on the specificity of the languages and contexts into which they are translating the plays.

References:

Delabastita D. Translation as a dramatic device. *Shakespeare and the Language of Translation* / ed. Ton Hoenselaars. London : Arden Shakespeare, 2004.

¹⁹ Shakespeare W. Théâtre Complet, 4 vols / trans. Daniel and Geneviève Bourmet. Lausanne : L'Age d'Homme, 1992.

III. Шекспірівський дискурс

Déprats J. M. A French *History of Henry V*. Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 75–90.

Dr Johnson on Shakespeare / ed. W. K. Wimsatt. Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

Goy-Blanquet D. Shakespearean History at the Avignon Festival / Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 228–243.

Hoenselaars T. Two Flemings at War with Shakespeare. Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 244–261.

Macháček M. *Zápisky z blázince* (Notes from a Madhouse). Prague : Český spisovatel, 1995.

Pfister M. Review of Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad. *Shakespeare Quarterly*. 2006, V. 57 (1), P. 91–96.

Plaschaert I. Contemporary adaptations of Shakespearean drama: the language use in and reception of *Ten Oorlog* by Tom Lanoye and Luk Perceval. 2010–2011. URL:http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/574/RUG01-001786574_2012_0001_AC.pdf.

Procházka M. Shakespeare and Czech Resistance. *Shakespeare: World Views* / ed. H. Kerr, R. Eaden, M. Mitton. Newark : University of Delaware Press, 1996. P. 44–69.

Shakespeare W. *Théâtre Complet*, 4 vols / trans. Daniel and Geneviève Bournet. Lausanne : L'Age d'Homme, 1992.

Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad / ed. Ton Hoenselaars. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Vos de J. Shakespeare's History Plays in Belgium: Taken Apart and Reconstructed 'Grand Narrative'. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* / eds. Ton Hoenselaars and Stanley Wells. Newark : University of Delaware Press, 2003. P. 211–222.

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-8

УДК: 791.221.27

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3973-0620>

Livingstone David
(*Olomouc, Czech Republic*)

Festive Comedy Galore in Ben Elton's Shakespearean BBC Sitcom *Upstart Crow*

Лівінгстон Девід. Розмаїття святкових комедій у шекспірівському ситкомі Бена Елтона «Ворон-вискочень» на BBC.

Ця стаття присвячена темі святкової комедії, якою вона постає в сучасному телесеріалі BBC «Ворон-вискочень». Автор також згадує театральну п'єсу «Ворон-вискочень» 2020 року. Пори не дуже шанобливе ставлення до вихідного матеріалу (життя та творчість Шекспіра), серіал відтворює дух шекспірівських п'єс та його часу.

Ключові слова: телесеріал «Ворон-вискочень», Бен Елтон, Девід Мітчел, Шекспір, шекспірівська комедія, святкова комедія.

This paper will focus on the recent television series *Upstart Crow* written by Ben Elton and starring David Mitchell. There have been 21 episodes thus far spanning three series and including three Christmas specials. There has also been a recent theatrical play, *The Upstart Crow*, with an added definite article, which had a limited run unfortunately due to the Covid crisis. Each of the episodes takes its title and draws inspiration from either one or more of the plays or the sonnets. The festive comedies are referenced repeatedly, in particular *Twelfth Night* and *As You Like It* and in one episode even *Love's Labour's Lost*. The current paper will focus on certain episodes and the recent play which draw inspiration from the festive comedies and often parody them.

The episodes of *Upstart Crow* are actually structured along the lines of romantic comedies. Robert Greene,¹ where of course

¹ Robert Greene (1558–1592) was a playwright and one of the so-called University Wits. He is mostly remembered at present for his petty attack on Shakespeare in the tract *Greenes, Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance* from 1592 which includes his resentful

III. Шекспірівський дискурс

the title comes from, is Master of the Revels and almost always plays the role of the butt, the kill-joy, scheming to bring Shakespeare to his knees. Christopher Marlowe² acts the fool much of the time, being a man about town who Shakespeare generously allows to take credit for some of his plays, specifically *The Jew of Malta* in episode three. Both John Shakespeare and Ned Bottom (Shakespeare's London servant) function as rustic clowns of sorts. The series mostly takes place in two locales, Shakespeare's two homes in London and Stratford, with the trips back and forth providing an ongoing gag involving a critique of the inefficient British transport system. This movement from the city to the country and back again several times is reminiscent of what Northrop Frye calls "the drama of the green world",³ with the juxtaposition between the rural and urban settings. *Upstart Crow*, like the festive comedies, almost always concludes with a celebration of marriage and in contrast to most potboiler treatments of Shakespeare's love life, the Bard does have a wandering eye, but inevitably fails and in the end seems most at ease with Anne back at home. The episodes almost always conclude with husband and wife sitting at the fireside puffing on pipes, often with Anne providing common sense and country wisdom to her genius, head-in-the-clouds, husband. There is usually a happy ending with resolution or what C. L. Barber famously calls "through release to clarification".⁴ There is also a great deal of celebration of festivity of various kinds, particularly in the Christmas specials, with the writer Ben Elton often parodying the popular image of English Renaissance 'roistering'.⁵ Finally, another one of the ongoing themes in the television series is the desire on the part of Kate, the daughter of Shakespeare's landlord in London, to act in the theatre. Her

statement about his younger, more successful colleague: "... an upstart crow, beautified with our feathers." The characterization of him in the tv series is, of course, entirely fictional.

² Christopher Marlowe (1564–193) was a highly successful playwright whose life was tragically cut short at the age of thirty-nine. Marlowe is occasionally put forward as being the true author of Shakespeare's plays, given his higher social standing and university education. This makes the depiction of him in *Upstart Crow* all the more delightful, as he is the dunce for a change.

³ Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton : Princeton University Press, 1957. P. 196.

⁴ Barber C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Forms and its Relation to Social Custom*, Princeton : Princeton University Press, 1959. P. 17.

⁵ In episode 13, the Christmas special, *A Christmas Crow*, Shakespeare invites Marlowe, Kate, Bottom and Greene back to Stratford where they play various games such as Snuffle the Truffle, Snaffle the Apple, Make Merry with the Berry, all of which seem to boil down to the same thing.

ambitions are, not surprisingly, repeatedly discouraged and mocked by not only Shakespeare, but by the trio of actors at the Red Lion Theatre, in particular Henry Condell who specialises in cross-dressed female roles and whose livelihood would be threatened by actual women taking the female roles.

There are obvious parallels between the television series and earlier literary treatments of Shakespeare as a literary character. G. B. Shaw, for example, in his play *The Dark Lady of the Sonnets* brings up many of the same objections to the misogynist and downright offensive language of sonnet 130, which is lampooned with great gusto in episode four. Caryl Brahms and S. J. Simon's delightful novel *No Bed For Bacon* manifests much of the same cross-dressing mishaps as well as the overall tone.⁶ Refreshingly, in contrast to most other treatments in the past,⁷ Shakespeare regularly visits his family in Stratford and has a healthy marriage with Anne. This is in stark contrast to *Shakespeare in Love*, for example, where Anne is only mentioned as having been a fateful mistake of his youth when Shakespeare tries to reconcile with his love interest Viola.

Episode one, *Star Crossed Lovers*, establishes the blueprint for Kate's role in the series when she expresses admiration for Shakespeare's new play and argues she would be ideal for the part of Juliet. "It just seems so unfair that the theatre employs men to perform female roles when I, a real woman, am ready and eager." Shakespeare dismisses the idea out of hand, this having obviously been a bone of contention for a while now. "Oh, Kate, don't go there. Lady-acting is illegal. Beside which, girls can't act. Just as they cannot practise law, cure the sick, handle financial matters or stand for any office." Without being heavy-handed or preachy in its feminist message, the series hammers the point home with much humour.

The Apparel Proclaims the Man, episode three, includes Robert Greene tricking Shakespeare into wearing the Malvolio outfit from *Twelfth Night* to Southampton's 'saucy prancings'

⁶ For more on this topic, see David Livingstone *In Our Own Image Fictional Representations of William Shakespeare*, (Olomouc: Palacký University, 2019).

⁷ Germaine Greer in *Shakespeare's Wife*, (London: Bloomsbury Publishing, 2007) has pointed out, amongst other things, the constant sexism and misogyny directed at Anne in depictions of Shakespeare's love life.

III. Шекспірівський дискурс

fashionable party. Shakespeare, always eager to ingratiate himself in the series with the ruling class, enlists Anne to make him suitable attire for the bash: “It seems, to fit the fashion, I come all attired in purple puffing pants, yellow tights and really stupid cross-garters”. This ends up being a trap laid by Greene to publicly humiliate his rival and thwart his success. Shakespeare is saved from infamy at the last minute by Marlowe, who dresses up in the same manner and therefore makes it ‘cool’. He is rewarded out of gratefulness with the manuscript of *The Jew of Malta* to pass off as Marlowe’s own, with this actually being appreciated by Kate, who is concerned about the racism and antisemitism of the play and the negative light it might throw on Shakespeare.

In the *Merchant of Venice* inspired episode six, *The Quality of Mercy*, Kate has a brief cross-dressing adventure where she manages to successfully pass herself off as a male until her own female concerns become evident when the men are designing a new theatre, the Globe. She cannot resist objecting to the limited number of toilets provided for the women in the audience, “And er numerous closeted stalls for the ladies. 20 or 30 I’d say, otherwise there’ll be a queue.” Burbage is taken aback, “The ladies? You think we should cover for them?”. Kate is on thin ice but continues, “Well of course yeah. While there be no ladies on stage, many do attend the play”. Burbage ends up, high-handedly, adding a bucket in a shed for the ladies, to Kate’s helpless horror. Her disguise completely falls apart when she pulls out a salad for lunch in contrast to the meaty, fattening dishes of all of the men. “Oh I’ve made a lovely little salad, which you’re all welcome to pick at. Just some fresh leaves and carrot goujons. Also some rose petals just for sense and colour, but you can eat them.” Although her male disguise fails to fool the theatre men, she does end up saving Shakespeare (Antonio) in Portia-like fashion (cross-dressed of course) from the clutches of the Shylockian Greene, who has had Shakespeare arrested, when she sees through the male disguise of the judge (who also brings a salad to work with her).

Although Episode ten, *Food of Love*, obviously takes its name from *Twelfth Night*, it only briefly makes reference to the plot of the comedy. Shakespeare has just completed *Titus*

Andronicus which has failed to impress. He is encouraged by Kate to take his work in a new direction:

You need to come up with a new art form which allows for such exuberant absurdity. Some extra element which takes us to a heightened world, where we can accept such joyful nonsense. A new style which defies dramatic logic and appeals directly to the senses, the emotions, the soul.

This is obviously a reference to the genre of the much reviled musical, but could also be applied loosely to the festive comedy.

Of greatest interest for the purposes of this essay is the first of the Christmas specials, episode 13 "*A Christmas Crow*", which focuses on the preparation of a new play *Eighth Night* for a private performance for the Queen. The episode opens in Stratford with the playwright's arrival during preparations for Christmas. Shakespeare disappoints his family by informing them that he has to return to London immediately, but for good reason. "I've had such success this year that the Queen has commissioned me to produce a play for her Christmas feasting. And I have just the thing – I'm going to use that new cross-dressing comedy I was telling you all about." Susanna, always ready to take her father down a peg, is suspicious, "Another cross-dressing comedy. I think you've gotta ask yourself why?!". Although young in age, she is wise in years, being very much aware of the sexual ambiguity generated by this gender-bender aspect. Shakespeare has also returned to pick up some money in order to buy an expensive present for the Queen. Anne assumes, however, that she will be the recipient. In typical kill-joy fashion, Greene steals the necklace hoping to humiliate Shakespeare in front of the Queen. Upon realising her husband will be caught empty-handed, however, Anne saves his neck by handing over the sonnet he had written for her earlier; she has overcome her initial disappointment, having expected something more garish and valuable. The Queen, played movingly and with great verve by Emma Thompson, is impressed.

The love contained within your verse is of a different order. It speaks not of duty, nor yet of fear. It is the love felt by one person for just one other, given freely and unselfishly. Such a love is not for me, for I am married to England. And though all the nation be my spouse. I

III. Шекспірівський дискурс

am ever the loneliest person in the realm. I thank you, sir for this little window into love.

This comic scene is quite moving and profound. Thompson manages to convey the distinct loneliness and isolation which the Queen might have experienced, without, however, overstepping the boundaries of the comedy television series. She is also impressed by Shakespeare's generosity of spirit when he makes use of his good graces with the Queen to have Marlowe released from the Tower, having been tricked by their nemesis Greene earlier. Back in Stratford, husband and wife discuss the turn of events and end with a blessing directed at the LGBT community.

Not sure the world's ready for a non-gender specific trans comedy yet.

It will be one day, doll.

You're just a bit ahead of your time, that's all.

Happy Christmas.

Happy Christmas.

Peace on earth and goodwill to all men.

And women.

Of course! And also, those who, like my Viola, aren't exactly sure.

This gentle and tender expression of tolerance is both moving and commendable. Whether or not Shakespeare was actually this progressive does not matter in the end. The fact that he created this ambiguity and presence with his gender-fluid characters is of interest here. Additionally, the scene manages to convey this without it feeling overly forced.

Episode 15, *Wild Laughter in the Throat of Death*, references the play *Love's Labour's Lost*. Marlowe receives a letter which he reads aloud while on a visit at Shakespeare's London digs:

This is interesting. It's from Robert Greene. He is organising an intellectual salon of London's foremost writers. They intend to retreat to the country for – get this – a whole year, forswearing all rumpy-pumpington and, instead, discussing Roman philosophy far from the distracting company of women.

Shakespeare, once again yearning for the acclamation of the establishment, perks up his ears: "A posh boys' literary retreat is just the place I need to come up with an idea for this comedy which eludes me." Kate, always the voice of reason, raises

a valid point: "But, Mr Shakespeare, a whole year forswearing rumpy-pumpington? Won't your wife object?" One of my personal favourite lines follows: "I don't think Anne will mind missing out on one bonk, Kate. She's ... She's not a sex maniac." Unlike many of the oversexed treatments of Shakespeare as a character in adaptations (*Shakespeare in Love*, amongst many others), Mitchell's Bard is refreshingly not particularly virile. Shakespeare, to his great humiliation, is not invited, as Greene is plotting along with Bacon and Oxford to begin to besmirch his reputation by murdering Marlowe and launching doubts concerning the authorship of Shakespeare's plays; authorship question finally solved.

Back in Stratford, Susanna encourages him to stand up for himself, employing the language of twenty-first century psychobabble: "You've got to use your anger, Dad, empower yourself. Write a comedy about a literary salon. Do a play about a bunch of stupid posh boys who are so up themselves they give up sex so they can study Roman philosophy." Shakespeare, always the avid cribber in the series, asks her for more and receives the rest of the plot to *Love's Labour's Lost* delivered to him on a plate. He asks her about the ending, inadvertently revealing his deceit, "How will you end it? I mean, how will I end it?" Susanna brings the play to its conclusion with great vim and verve: "I reckon, when all is revealed and the posh boys have learnt the lesson of their conceited ways, the hot girls bugger off and tell their humble suitors to wait a year before they can cop a bit of a feel-up." Although arguably sexist in toned, this does amusingly get to the heart of the plot of the play and wittily contrasts the earthy teenage lingo of Susanna with her father's literary pretentiousness.

Go On and I Will Follow, episode 19, takes its name from *As You Like It*, but primarily focuses on ridiculing entertainment awards shows such as the Oscars and the Emmys. The only interesting segment related to the theme of this paper is the acceptance speech by Condell, who plays the female roles, concerning unfair treatment of cross-dressed actors:

As an actor who plays female roles, I would like to accept this on behalf of all actors who play female roles. Their courage, their strength, their passion. We need more and better roles for actors who play

III. Шекспірівський дискурс

female roles. We're not just the totty. We are not just eccentric old ladies. We are strong, we are passionate, and we demand an equal voice in this industry. Be angry, be fierce. Dare to dream.

This is obviously parodying the over-the-top emotional speeches given at the Oscars and such by women and minorities. This speech did admittedly make me uncomfortable and Benjamin Broadribb has drawn my attention to how this might actually be a parody of the final speech in *Emilia*, the recent, critically acclaimed, play by Morgan Lloyd Malcolm about the poet Emilia Bassano, who has been one of the many candidates for the identity of Shakespeare's *Dark Lady*. I would personally choose to believe the best and would place the emphasis on how the speech once again underlines the complete absurdity of women not being allowed to play themselves in theatre in Elizabethan times. This is, incidentally, the only episode to end on a tragic note with Shakespeare arriving home only to hear of the death of their son Hamnet. There have been two more Christmas specials, but neither are of particular interest for the present purposes.

The Upstart Crow theatre play which debuted on 7 February 2020 at the Gielgud Theatre in London is of particular interest as it draws from a number of the plays, most notably *King Lear*, *Othello* and *Twelfth Night*. The decision to experiment with this new format is justified logically in a review of the play by the Czech Shakespeare scholar Filip Krajník, "The transition of *Upstart Crow* from the television screen to the theatre stage has proved to be a great idea for several reasons"⁸. The beginning of the play seemed to involve rehashing all the familiar motifs and gags from the series. James I is now on the throne, however, and Shakespeare is suffering from writer's block, this being, according to Kate, a result of unresolved trauma related to Hamnet's death. Burbage is insisting on the writing of a "sexually transgressive" play by Shakespeare. *The Upstart Crow* once again includes disguises with masks and cross-dressing and for good measure a bear, Mr. Whiskers, rescued from bear-baiting. The Malvolio cross-gartered trick is carried out on Dr. John Hall this time (Shakespeare's historical son-in-law), once again played with

⁸ Krajník F. "Zpupný krákal – Shakespeara pro naši dobu." (*Upstart Crow* – a Shakespeare for Our Time). *Theatralia*, Vol 23, 2/2020, 198–202.

much villainous glee by Mark Heap as the stick-in-the-mud. In the play, Kate finally gets the opportunity to act on stage, in the role of Desdemona after dressing up as a boy first.

There is a variation on Viola and Sebastian with two newcomers, the Egyptian twins, Desiree and Arragon who both end up dressing up as the opposite sex, resulting in much confusion and sexual ambiguity. Everything is smoothly resolved, however, at the end just as in the last act of *Twelfth Night*: “The big deal is Prince Dez, a genuine African prince. A black man pretending to be a white man pretending to be a black woman in order to be the first black man to play a leading role on the English stage.” This aptly reminds us how progressive Shakespeare was in anticipating highly topical issues concerning gender identity and sexuality. David Mitchell's Shakespeare brings the stage play to an end, summarising the continued relevance of both the plays and the genre of festive comedy: “Female writer, female actors, diverse actors, gender fluidity, and no animals were harmed in the making. Theatre has finally come of age and it's only 1605. Let us dance.”

Despite receiving mostly positive reviews, the use of blackface and problematic sexual politics has met with some criticism. Gemma Allred in her review points out the supposed sexism and racism and concludes that “Elton's jokes feel out of place, outdated and cheap”⁹. Gemma Whelan, seemingly aware of this possible criticism, whose character Kate is described aptly as “a feminist stooge” in another review by Nick Curtis¹⁰, defends the play in an interview.

The pure unadulterated silliness of it mixed with a lot of really clear current affairs or current issues like race and gender, fluidity and acceptance and diversity... And it's a very, may I say, 'woke' show. And Just when everything is going down a dodgy avenue, it swerves and surprises you. And who doesn't need a dancing animal in a show?¹¹

⁹ Allred G. “The Upstart Crow: Exit Pursued by Outdated Humour,” *medium.com*, March 6, 2020. URL: <https://medium.com/action-is-eloquence-re-thinking-shakespeare/the-upstart-crow-exit-pursued-by-outdated-humour-3fd83dede83d>.

¹⁰ Curtis N. “Upstart Crow Review: Panto Meets Pentameters in Funny but Exhausting Shakespearean Play,” *Evening Standard*, February 18, 2020. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/upstart-crow-review-panto-meets-pentameters-in-funny-but-exhausting-shakespearean-play-a4364626.html>.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=vwUe6Md9_E.

III. Шекспірівський дискурс

The play, in line with the tenets of festive comedy, flirts with 'the dark side' but ends happily with a jig, reaffirming lightness and the good.

Although Shakespeare the man, in both the series and play, is very much humanized and brought down to size with all his insecurities, including fear of failure, concerns about balding and cribbing from the women around him, the series nevertheless celebrates the genius of the creative, final product. It has also, arguably more than any other treatment of Shakespeare as a fictional character, highlighted not only the period sexism which denied women the opportunity of representing themselves in theatre, but also how the cross-dressing in the festive comedies generated sexual ambiguity and excitement. Although the majority of the viewers and audience members are in all probability not all that familiar with the tenets and philosophy of festive comedy, *Upstart Crow* has done much to reintroduce and popularize the genre once again.

References:

Allred G. "The Upstart Crow: Exit Pursued by Outdated Humour," *medium.com*, March 6, 2020. URL: <https://medium.com/action-is-eloquence-re-thinking-shakespeare/the-upstart-crow-exit-pursued-by-outdated-humour-3fd83dede83d>.

Barber C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Forms and its Relation to Social Custom*, Princeton : Princeton University Press, 1959.

Boden R., dir. *Upstart Crow*, London : BBC, 2017.

Boden R., dir. *Upstart Crow*, London : BBC, 2018.

Curtis N. "Upstart Crow Review: Panto Meets Pentameters in Funny but Exhausting Shakespearean Play," *Evening Standard*, February 18, 2020. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/upstart-crow-review-panto-meets-pentameters-in-funny-but-exhausting-shakespearean-play-a4364626.html>.

Elton B. *The Upstart Crow*, directed by Sean Foley, 7 Feb. 2020, Gielgud Theatre, London.

Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton : Princeton University Press, 1957.

Greer G. *Shakespeare's Wife*, London : Bloomsbury Publishing, 2007.

Krajník F. "Zpupný krákal – Shakespeara pro naši dobu." (*Upstart Crow – a Shakespeare for Our Time*). *Theatralia*, Vol 23, 2/2020, 198–202.

Lipsey M., dir. *Upstart Crow*, London : BBC, 2016.

Livingstone D. *In Our Own Image: Fictional Representations of William Shakespeare*, Olomouc : Palacký University, 2019.

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-9

УДК: 450.“17”/”18”.221.111

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9877-7325>

Нікітюк Яна
(Запоріжжя)

Італійська шекспіріана XVIII – XIX століть: специфіка національної моделі в контексті тогочасних європейських традицій рецепції Шекспіра

У статті розглядаються особливості сприйняття спадщини Вільяма Шекспіра в Італії XVII–XIX століть. Специфічність італійської рецептивної моделі зумовлена потужним впливом стереотипів, сформованих французькими просвітниками, зокрема Вольтером, тривалою відсутністю власного національного шекспірівського канону, а також «адаптивним» характером перших італійських перекладів і театральних постановок Шекспіра. Виявлені особливості долучення італійців до Шекспірової спадщини в порівнянні з апропріацією Барда у Франції та Німеччині, з якими Італія перебувала у тісних контактах, що є вкрай важливим для створення більш цілісної панорами італійської рецепції Шекспіра. Досліджено механізми «входження» великого англійця в інтелектуально-духовний простір Італії у XVIII–XIX ст. Авторка аналізує вплив Вольтера на естетичні смаки італійців, досліджує кореляцію перекладної італійської шекспіріани з театральною і характер кореляції італійської моделі з іншими європейськими рецепціями Шекспіра. Особлива увага приділяється висвітленню історії постановок Шекспірових п'єс в італійських театрах, відзначається роль італійських акторів у формуванні європейської традиції сценічних репрезентацій шекспірівських персонажів.

Ключові слова: Шекспір, Італія, рецепція, шекспірівський дискурс, парадигма сприйняття, театральні постановки, французький вплив, німецька апропріація, адаптації, переклади, соціокультурний контекст.

У сучасному культурному просторі Шекспір продовжує відігравати особливу роль, впливаючи як на мистецьку сферу,

III. Шекспірівський дискурс

так і на формування ціннісної парадигми. «У світовій літературі Шекспір посідає таке ж місце, що й Гамлет у колі художніх образів: це усепроникний дух – дух, що не знає меж», – наголошує американський дослідник Гарольд Блум.¹ З одного боку, Шекспір з'єднує літератури світу в одне інтертекстуальне ціле, а з іншого – глибоко проникає у саму тканину кожної окремої національної літератури та підживлює її зсередини.

Театральні інтерпретації його творів на сценічних підмостках різних країн допомагають більш повно і яскраво виразити унікальну сутність національних культур, їх особливий характер, зумовлений низкою історико-культурних чинників. Тож дослідження різних національних форм рецепції спадщини великого драматурга увиразнюють загальне уявлення про масштабність культуротворчого потенціалу Барда і водночас сприяють глибшому розумінню динаміки культурного розвитку.

Актуальність цієї статті, в якій італійський шекспірівський дискурс XVIII–XIX століть розглядається в загальноєвропейському контексті, зумовлена помітним поживленням інтересу світового літературознавства до теоретичного осмислення широкого кола проблем, пов'язаних із впливом В. Шекспіра на розвиток світової культури в цілому, і національних літератур зокрема. В зарубіжному і вітчизняному літературознавстві існує ряд наукових праць, присвячених апропріації Барда в німецькому,² французькому³ та американському⁴ культурних просторах. Останнім часом

¹ Блум Г. Шекспір – центр канону. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. Р. Семків. Київ : Факт, 2007. С. 199.

² Symington R. The Nazi appropriation of Shakespeare cultural politics in the Third Reich. Lewiston, New York : Mellen, 2005; Хитрова-Бранц Т. В. Шекспірівський дискурс в німецькій літературі преромантизму: генезис, механізми структурування, провідні конституенти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2009.

³ Jusserand J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris : Arman Colin, Cie Editeurs, 1898; Green J. A. French Reaction to Shakespeare. *Brigham Young University Studies*. 1968. Vol. 8. № 2. P. 147–157; Pemble J. Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France. London : Palgrave Macmillan, 2005; Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі часів Просвітництва і Романтизму: парадокс рецепції і резонанс парадоксу. *Шекспірівський дискурс*. Запоріжжя : КПУ, 2011. Вип. 2. С. 220–250.

⁴ Bristol M. D. Shakespeare's America, America's Shakespeare. London & New York : Routledge, 1990; Sturges K. S. Shakespeare and the American Nation. Cambridge :

пожвавився інтерес і до широкого кола питань, що пов'язані з входженням Шекспіра в український соціокультурний контекст. Показовими в цьому плані є дослідницькі розвідки М. Гарбузюк,⁵ Л. Коломієць,⁶ О. Лучук,⁷ Н. Торкут,⁸ Ю. Черняка⁹ та ін. Натомість італійська рецепція Шекспіра у вітчизняному літературознавстві все ще залишається маловивченою, що, власне, й визначає дослідницькі горизонти цієї статті.

Слід зауважити, що й англомовні наукові публікації про перші італійські постановки п'єс Шекспіра є досить фрагментарними. Ще на початку ХХ ст. у Стретфорд-на-Ейвоні вийшла друком монографія Л. Коллізон-Морлей,¹⁰ яка дослідила театральну критику перших постановок Шекспіра в Італії та висловила припущення, що на естетичні смаки італійців, а відповідно й на їхнє ставлення до англійського генія, значною мірою вплинув Вольтер. Водночас, на її думку, сприйняття шекспірівських п'єс широким загалом детермінувалося й самим характером перших італійських перекладів для театру, які робилися не з англомовних

Cambridge University Press, 2004; Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860. Київ : Знання України, 2006; Москвітін Д. Перші кроки шекспірівського канону на американському континенті. *Держава та регіони.* Серія : Гуманітарні науки. Запоріжжя : КПУ, 2007. № 3. С. 7–11; Москвітін Д. Особливості рецепції Шекспіра у творчості Волта Вітмена. *Ренесансні студії.* Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 14–15. С. 255–263.

⁵ Гарбузюк М. Перші постанови «Гамлета» В. Шекспіра на території України (кінець XVIII – початок XIX ст.). *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів : НТШ, 2007. Т. 254 (CCLIV). С. 129–146.

⁶ Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович. *Ренесансні студії.* Запоріжжя : КПУ, 2009. Вип. 12–13. С. 163–188.

⁷ Лучук О. Діалогічна природа літератури: перекладознавчі та літературознавчі нариси. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. 280 с.

⁸ Торкут Н. Український шекспірівський проект: то бути чи не бути? *Альманах «ЛітАкцент».* Київ : Темпора, 2008. С. 86–98; Torkut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: "Will you play upon this pipe?" Ренесансні студії. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. С. 98–115.

⁹ Черняк Ю. Шекспірівський дискурс в Україні XIX ст.: специфіка і механізми структурування. *Держава та регіони.* Серія : Гуманітарні науки. Запоріжжя : КПУ, 2010. № 3. С. 42–46; Черняк Ю. Перші українські переклади В. Шекспіра в ідеологічному контексті доби. *Манускрипт: літературно-художній і культурологічний альманах.* Сімферополь : СГТ, 2012. С. 6–19; Chernyak Y. Shakespeare as a Sovietism: the red lines on the map of the Ukrainian Shakespeareana. *Romanian Shakespeare Journal.* Bucarest, 2013. № 1 (1). P. 12–17.

¹⁰ Collison-Morley L. Shakespeare in Italy. Stratford-upon-Avon : Shakespeare Head Press, 1916.

III. Шекспірівський дискурс

оригіналів, а з французьких адаптацій. Авторка монографії також детально висвітлила вплив Шекспіра на відомого представника італійського романтизму Алессандро Мандзоні (1785–1873). Він не знав англійської мови й читав твори Барда у французьких перекладах, та саме завдяки йому сприйняття Шекспіра в Італії перейшло на новий рівень, що був позначений апологетикою. А. Мандзоні, на думку В. Коллізон-Морлей, не наслідував англійця у структурі власних п'єс, але створенням деяких своїх персонажів, безумовно, мав завдячувати саме йому.¹¹ Дослідниця акцентувала увагу на тому, що у VII розділі свого історичного роману «Заручені» (*I Promessi Sposi*, 1827), Мандзоні алюзивно згадує Шекспіра: «Як зауважив один не позбавлений геніальності варвар: “Між скоєнням жадливої справи / І першим кроком, все проміжне – / Як примара, або жадливий сон”».¹²

Перекладам Барда в Італії присвячена стаття А. М. Кріно, де аналізуються ті історико-політичні умови, які впливали на сприйняття Шекспіра читацьким загалом, театральними критиками та глядачами. Саме амбівалентне відношення французького філософа Вольтера до Шекспіра, на думку авторки, заклало основи італійської рецепції його творів.¹³

Італійським театральним постановкам шекспірівських п'єс у XIX столітті присвячена монографія М. Карлсон, в якій авторка наголошує, що манера їх сценічного втілення, що була вироблена такими акторами, як Ернесто Россі (1827–1896), Аделаїда Рісторі (1822–1906) і Томмазо Сальвіні (1829–1916), суттєво вплинула на акторську техніку не лише в самій Італії, але і в Європі, США та країнах Південної Америки.¹⁴

На особливу увагу заслуговує ґрунтовна дослідницька розвідка Дж. Бонанно, що присвячена Джуліо Каркано, який у XIX ст. поставив собі за мету здійснити переклад усіх творів Шекспіра італійською мовою та успішно реалізував свій план у

¹¹ Цит. за: Collison-Morley L. P. 112.

¹² Цит. за: Collison-Morley L. P. 118.

¹³ Crinò A. M. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1950. P. 17–22.

¹⁴ Carlson M. *The Italian Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America*. Washington : Folger Books, 1985. P. 77.

1875–1882 роках. Як зазначає Дж. Бонанно, роль Джуліо Каркано та іншого видатного перекладача Карло Русконі у входженні Шекспіра в італійську театральну традицію важко переоцінити. Ці літератори звернулися до творчості Шекспіра одночасно – в 1839 році – і спромоглися перекласти всі його твори, хоча процес і тривав багато років. Дж. Каркано відтворив тексти Шекспірових драм прозою, а К. Русконі здійснив віршовані переклади, які досить вдало адаптував для театральних постановок. Важливою для структурування цілісної картини ранньої фази рецепції Шекспіра в Італії є робота Л. Каретті,¹⁵ присвячена акторським втіленням шекспірівських персонажів на сценічних підмостках XVIII ст..

Втім, і кореляція перекладної італійської шекспіріани з театральною, і характер її діалогу з іншими європейськими рецепціями Шекспіра все ще потребують комплексного аналізу.

Мега цієї статті полягає у тому, щоб розглянути специфіку театральної шекспіріани в Італії XIX ст. на тлі тогочасного соціокультурного контексту, виявляючи спільності італійського шекспірівського дискурсу з його європейськими аналогами. Осмислення особливостей долучення італійців до Шекспірової спадщини в порівнянні з апропріацією Барда у Франції та Німеччині, з якими Італія перебувала у тісних контактах, важливе для створення більш цілісної панорами італійської рецепції Шекспіра.

Необхідно насамперед розглянути механізми «входження» великого англійця в інтелектуально-духовний простір Італії, оскільки провідні чинники апропріації його творчого доробку в різних країнах суттєво відрізнялися. Приміром, для американців в період Просвітництва і романтизму вкрай важливим було ототожнення Шекспіра з трансцендентною поетичною досконалістю і перетворення його на знакову фігуру літературного канону, яка спроможна задавати тон та виступати еталоном-взірцем для наслідування.¹⁶ В основі німецької романтичної апропріації Барда як третього

¹⁵ Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'800 / ed. L. Caretti. Roma : Bulzoni, 1979. URL: <https://www.worldshakesbib.org/entry/as325>.

¹⁶ Михед Т. Цит. вид. С. 82–89.

III. Шекспірівський дискурс

національного класика (після Гете і Шиллера), як встановлено шекспірознавцями, лежало акцентування уваги на спільності загальногерманського національного духу.¹⁷ Щодо Франції, то тут ситуація була дещо відмінною: адже у пізніх французьких просвітників, зокрема, Вольтера, Шекспір виявився об'єктом гострої критики, а у романтиків – Ф. Р. де Шатобріана, Ж. де Сталь, В. Гюго, А. де Віньї, А. Дюма – став предметом апологетики і глорифікації.¹⁸

Оскільки перші переклади Шекспіра італійською були здійснені з французьких перекладів (зокрема, достеменно відомо, що у 1769 році Франческо Грітті зробив переклад «Гамлета» за версією Ж. Ф. Дюсі), доцільно детальніше зупинитися саме на рецептивній парадигмі у Франції, зародження якої припадає на кінець XVII століття. Як зазначає українська шекспірознавиця Н. Торкут «... рання французька рецепція творчого доробку Шекспіра поєднувала гострий критицизм з аксіоматизацією природної геніальності Шекспіра».¹⁹ На теренах Франції вперше до осмислення масштабності шекспірівського генія звернулися ще просвітники, але його значимість для подальшого розвитку французької культури чітко і послідовно обґрунтували вже романтики. Прикметно, що попри високу оцінку Шекспірового генія на сторінках літературно-критичних трактатів Ж. де Сталь, В. Гюго, Ф. Стендаля, французькі театри в добу романтизму все ще віддавали перевагу п'єсам Корнеля і Расіна.

Науковці, які досліджували французьку рецепцію Шекспіра, зокрема Ж. Ж. Жюсеран,²⁰ Дж. Грін,²¹ Дж. Пембел,²² Н. Торкут.²³ суголосні у визнанні того факту, що хоча французька інтелектуальна еліта XIX ст. і цінувала близькість поетики англійського генія до її власних (романтичних) художніх принципів та захоплювалась його поетичною технікою характеротворення, все ж сформована в добу

¹⁷ Хитрова-Бранц Т. В. Цит. вид. С. 12.

¹⁸ Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі. С. 231.

¹⁹ Там само. С. 233.

²⁰ Jusserand J. J. Op. cit.

²¹ Green J. A. Op. cit.

²² Pemble J. Op. cit.

²³ Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі.

Просвітництва амбівалентність оцінки його драматургії тривалий час зберігалася. Так, видатні письменники та філософи XVIII ст., зокрема Вольтер, абат Прево та Жан-Франсуа Лагарп. різко критикували Шекспіра та його творчість за невідповідність їхнім власним художнім смакам. Вони виступали проти запровадження шекспірівських традицій на французькій сцені, аргументуючи це тим, що шекспірівські п'єси суперечать класицистичним естетичним нормам, які панували у Франції того часу. Французькі просвітники вважали, що Шекспір порушує чіткі приписи щодо структури п'єс, а його твори містять надмірну мелодраматичність та не мають чіткої дидактичної мети. Їхні аргументи відображали пріоритети переважної більшості тогочасних французьких митців, які високо цінували раціональність, порядок та симетрію, що були наріжними каменями класицистичного естетичного канону.

Ключову роль у формуванні просвітницького ставлення до Шекспіра у Франції відіграв саме Вольтер, який по суті познайомив співвітчизників з творами англійського драматурга, сам написав декілька п'єс під його безпосереднім впливом, але згодом перейшов на діаметрально протилежну позицію в оцінці Шекспірівського доробку. В своїх «Філософських листах» (1733) він вкрай критично оцінює творчість Вільяма Шекспіра, звинувачуючи його в «варварстві», відсутності смаку та надмірному використанні сцен жорстокості. Незважаючи на всі «недоліки», Вольтер визнає природну геніальність Шекспіра і хвалить його твори за їхню притягальну силу, але саму техніку ренесансного драматурга він категорично не сприймає. Філософ обурюється тим, що в «жахливих фарсах, які називаються трагедіями» містяться «такі прекрасні сцени, настільки величні та страшні фрагменти» які завжди мають величезний успіх.²⁴ Читаючи палкі та пристрасні, просякнуті гострою критикою та знеціненням епітети Вольтера на адресу Шекспіра, тим не менш гостро відчуваємо його щире захоплення Великим

²⁴ Voltaire. Sur la tragédie. *Voltaire. Lettres Philosophiques* / ed. by Frédéric Deloffre. Paris : Gallimard, 1986. P. 124–128.

III. Шекспірівський дискурс

англійцем та навіть задрість. Вольтер визнає, що Шекспір володіє необмеженою уявою і природною майстерністю, але наполягає на тому, що Шекспірові п'єси не відповідають класичним правилам драматургії і є дикими й нецивілізованими порівняно з творами визначних французьких драматургів, таких як Жан Расін і П'єр Корнель.

Знайомство з працями Вольтера дає підстави говорити про те, що протягом життя філософа його ставлення до Шекспіра суттєво змінювалося. В молодості він захоплювався англійським генієм і сам «адаптував» його п'єси для французької сцени, в зрілі роки – аналізував і піддавав нищівній критиці, а в старості взагалі вимагав від Французької Академії заборонити ставити Шекспіра у французьких театрах. Втім, навіть критика Вольтера слугувала, як думається, своєрідною рекламою шекспірівських творів, які протягом II половини XVIII століття доволі часто з'являлися на французькій сцені. Як наголошує Н. Торкут: «п'єси Шекспіра поступово входили у театральну практику французів, щоправда, переробленими у класицистичному стилі».²⁵

Для Франції, як згодом і для Німеччини, а у XIX ст. і для Італії, важливим чинником зростання популярності Шекспіра стала поява перекладів його творів. Одним із найвідоміших перших перекладачів Шекспіра французькою мовою був Жан Франсуа Дюсі (1733–1816). Ж. Ф. Дюсі відтворив сюжети шести шекспірівських п'єс, у тому числі трагедій «Гамлет», «Макбет» і «Отелло», александрійським віршем, при цьому суттєво змінивши певні структурно-композиційні елементи поетики. Орієнтуючись на приписи класицизму, він ввів у тексти Шекспіра єдність місця, часу і дії і послабив фантастичний елемент. Так, у його перекладі «Гамлета», приміром, Привид взагалі не з'являється на сцені. Як і Вольтер, Дюсі намагався уникати безпосереднього показу жорстокості, саме тому у своїх перекладах він замінив епізоди вбивств, кривавих поєдинків і кровопролиття розповідями про них, вкладеними у уста персонажів. Проте, французький глядач у XVIII ст. навіть такого «виправленого» Шекспіра

²⁵ Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі. С. 235.

сприймав доволі позитивно. Цей «відретушований» переклад знайомив та привчав французького глядача до Шекспіра.

Слід наголосити, що саме така неповна та суперечлива французька апропріація Шекспіра опосередковано вплинула і на Італію, адже перші переклади Шекспіра, з якими познайомилися італійці у XVII ст. були саме французькими. Як зазначалося вище, достеменно відомо, що у 1769 році Франческо Грїтті зробив свій переклад «Гамлета» з адаптації Ж. Ф. Дюсі, який до речі, не знав англійської мови, тож в свою чергу послуговувався перекладом П'єра-Антуана де ла Пласа (1707–1793). Таким чином, запроваджені П. А. де ла Пласом і Ж.-Ф. Дюсі сюжетно-характерологічні зміни, зокрема, відмова від другорядних персонажів, не могли не позначитися і на ранній італійській гамлетіані.

Прикметно, що у першій італійській постановці «Гамлета», здійсненій під час Венеціанського карнавалу 1774 року, було збережено всі класицистичні «новації» Ж.-Ф. Дюсі, а на афішах ім'я перекладача Ф. Грїтті навіть не згадувалося. Суто наукова ідентифікація авторства тексту італійського перекладу, який став основою цієї постановки, була здійснена значно пізніше, про що пише дослідник Ф. Г. Петроне.²⁶

Хоча рецепція Шекспіра у Німеччині яка розпочалася трохи пізніше ніж у Франції, безпосередньо на італійців не вплинула, її апологетичний характер виявився суголосним італійському обоженню Шекспіра як ключової фігури світового театрального мистецтва. Прикметно, що ще задовго до романтиків, Паоло Роллі (1687–1765) італійський поет, лібретист визнав природню геніальність Шекспіра, а стиль його творчості П. Роллі називав «sublime» (піднесений, величний).²⁷ Згодом романтик Алессандро Манзоні теж акцентував увагу саме на геніальності Шекспіра «superhuman and godlike» (божественний, надлюдський).²⁸

²⁶ Petrone Fresco G. Shakespeare's Reception in 18th Century Italy: The Case of Hamlet : thesis submitted for the Degree of PhD. Warwick, 1991. P. 161.

²⁷ Цит. за: Collison-Morley L. P. 115.

²⁸ Цит. за: Collison-Morley L. P. 112.

III. Шекспірівський дискурс

П. Роллі, який першим в Італії переклав монолог Гамлета «Бути чи не бути»,²⁹ заклав основи не тільки пієтету співвітчизників Шекспіра, але й доволі поміркованого ставлення до Вольтерівського критицизму по відношенню до великого англійця. У 1728 році П. Роллі опублікував книгу «Зауваження до есе Вольтера з епічної поезії європейських націй», в якій висловив, з одного боку, власне захоплення талантом англійського драматурга, а з іншого, – припущення щодо причин негативного ставлення Вольтера до Шекспіра. П. Роллі впевнений, в тому що «Річард III» та «Генріх IV» – «це те, що дозволить Шекспіру вічно сяяти на британській сцені. Зображуючи у своїх історичних трагедіях характери видатних англійців і римлян, він змальовує їх так динамічно, показуючи достоїнства і недоліки, що здається ніби ці герої живуть і зараз».³⁰ Що ж до французького філософа, то автор книги доволі категоричний: «На мій погляд, – пише він, – Вольтер ніколи не бачив і не читав ні трагедії «Макбет» ... ні «Бурю» Шекспіра».³¹

Втім, слід наголосити, що у XVIII ст. вплив Вольтера на суспільну думку італійців щодо Шекспіра був доволі потужним. На відміну від П. Роллі, інші італійські критики не стільки фокусували увагу на достоїнствах п'єс англійського драматурга, скільки критикували його, апелюючи до ідей Вольтера. У 1743 році виходить друком перша італійська історія літератури Франческо Саверіо Квадріо (1695–1756), де згадується Шекспір.³² У ній італійський автор з посиланням на французького мислителя, як на найбільшого авторитета в питаннях культури, слово в слово перерахував всі ті недоліки, які Вольтер «знайшов» у творах Шекспіра. Згодом, у 1760 р. інший критик Карло Деніна у книзі «Розмови про літературні події»³³ також згадав Шекспіра, даючи відсилку на більш

²⁹ Dorris G. E. Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744. Hague – Paris : Mouton & Co., 1967.

³⁰ Rolli P. Remarks Upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations. London, 1728.

³¹ Ibid.

³² Quadrio F. S. Storia edella Ragione d'Ogni Poesia. Milan, 1743. Vol. I. P. 149.

³³ Denina C. Discorso Sopra Le Vicende Della Letteratura V1 (1792). Kessinger Publishing, 2009. P. 344.

ранній твір Вольтера «Есе з епічної поезії європейських націй», коли філософ був більш прихильним до Шекспіра, ніж на схилі літ. Із тексту К. Деніні стає зрозумілим, що самого Шекспіра він так і не прочитав. Вочевидь, такий підхід до аналізу творів Шекспіра був найбільш розповсюдженим в Італії у XVIII столітті: авторитет Вольтера на шальках терезів значив для багатьох критиків, зокрема для Д. Ф. Квадріо і К. Деніні, набагато більше, ніж їхня власна думка.

Цікаву інформацію з цього питання (вплив Вольтера на сприйняття Шекспіра в Італії) можна знайти у творі ірландського каноніка та літератора Мартіна Шерлока, який він публікує у 1779 р. під назвою «Фрагменти про Шекспіра». Ця книга ще за часів життя автора була багато разів перевидана, в тому числі італійською та французькою мовами. Надрукована під різними назвами, вона активно поширювалася в Європі й була популярною в колах театральних діячів, в тому числі й італійських. М. Шерлок був великим шанувальником Шекспіра і його дуже бентежив той факт, що далеко не скрізь театральна спільнота сприймала англійського драматурга так, як великий драматург того заслуговував. Він наголошував, що багато подорожував Європою в 1776–1780 роках, і протягом всієї подорожі «від Парижа до Берліна, від Берліна до Неаполя жодного разу не чув, щоб ім'я Шекспіра осквернялося», але тим не менше, у промовах критиків воно часто супроводжувалося дивною згадкою про «жахливі фарси». Шерлок зізнавався, що довго не міг зрозуміти, чому саме це словосполучення використовували по відношенню до творів Шекспіра у різних країнах, але коли йому до рук потрапив томик Вольтера, він зрозумів, що автором цієї некомпліментарної метафори був саме Вольтер, а «всі інші критики просто вивчили їх на пам'ять».³⁴ Тож не стільки реальна оцінка майстерності Шекспіра, скільки пієтетне ставлення європейців, у тому числі, й італійців, до Вольтера визначали ставлення театральних критиків доби Просвітництва,

³⁴ Sherlock M. A Fragment in Shakespeare: Extracted From Advice to a Young Poet: Translated From the French. Ulan Press, 2012. P. 46.

III. Шекспірівський дискурс

а відповідно й практиків театру та широкого загалу до англійського драматурга.

Підтвердження цьому припущенню, яке дає підстави говорити про вторинний характер італійських суджень про Шекспіра в добу Просвітництва знаходимо у праці відомого літературознавця Ж. Жюсерана. Він називає Вольтера найбільш впливовим серед європейських критиків XVIII ст.: «Щоб Вольтер не говорив, навіть якщо він просто повторював те, що до нього сказали інші критики, його незмінно слухали з великою повагою і в Італії більше ніж будь-де».³⁵

Суголосною була й думка італійського поета та літературного критика Артуро Графа (1848–1913). У своїй останній книзі «Англоманія та вплив Англії на Італію у XVIII столітті» він зазначав: «Загальновідомо, що наші письменники, за небагатьма винятками, падали на коліна перед Вольтером, і немає сенсу шукати цього ідолопоклонства, які вже і так зібрані».³⁶ На думку Л. Коллісон-Морлей ставлення до п'єс Шекспіра в Італії до початку XIX ст. було сформоване впливом Вольтера, і навіть ті, хто захоплювався драмами англійця, не цуралися принагідно закинути якийсь з критичний аргумент, запозичений у авторитетного француза.³⁷

Отже, правомірно стверджувати, що Вольтер відіграв неабияку роль в ранній італійській рецепції Шекспіра. З одного боку, він привернув увагу італійців до Великого Барда, з іншого довгий час Шекспіровий геній сприймався лише очима Вольтера, досить фрагментарно та однобічно. Вольтерівський критицизм гальмував процес входження англійського генія на італійську сцену. Прикметно, що активне звернення італійського театру до Шекспіра припадає на початок XIX століття. Не в останню чергу цьому сприяло прагнення італійців до культурного самоствердження, а також поява італійських перекладів, яка відкривала текстам великого англійця шлях до італійських читачів і театральної публіки. В цьому плані італійська модель рецепції Шекспіра в доби романтизму більшою мірою подібна до німецької, в якій саме

³⁵ Цит. за: Collison-Morley L. P. 15.

³⁶ Graf A. L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII, Torino : Loescher, 1911. P. 15.

³⁷ Collison-Morley L. Op. cit. P. 15.

породжене вдалими перекладами захоплення геніальністю англійського митця й національна театральна критика, а не авторитет Вольтера задавали тон.

Перші німецькомовні переклади К. В. Борка (1741), Й. Е. Шлегеля (1741–1749) і С. Гринеуса (1758) несуть на собі відбиток щирого захоплення текстом першоджерела і просякнуті прагненням максимально точного відтворення авторської манери. В цьому, як думається, дається взнаки спільний для всіх романтиків підвищений інтерес до мистецтва і питань, пов'язаних з трансцедентною природою геніальності, а також піететне ставлення до постаті митця.

Прикметною рисою німецького шекспірівського дискурсу є відсутність конфронтації у ставленні просвітників і романтиків до англійського драматурга. І перші, і другі відзначали велику близькість Шекспіра німецькому національному духові, спільність їх германського культурного коріння. Це посилювалось тим, що німці віддавали перевагу англійському художньому смаку, в той час як у світі законодавцями моди, зокрема театральної, вважалися французи.

Вже під час першого знайомства з Шекспіром у Німеччині розпочалося співвіднесення творчої особистості Шекспіра з концептом “позачасового генія”. Як підкреслює Т. Хитрова-Бранц: «німці започаткували ретельне дослідження його творчості, яке виявилось продуктивним і в плані органічного засвоєння й розвитку шекспірівських концептів, і в плані філософської та літературознавчої аналітики. Саме німецький просвітник Г. Лессінг визначив велике загальнокультурне значення творчості В. Шекспіра».³⁸

Попри упереджене ставлення всіх ранніх просвітників до драматургічної техніки Шекспіра, німецьким теоретикам мистецтва зрештою вдалося вийти за рамки тогочасного горизонту очікування, відмовитися від тих естетичних стереотипів, що були сформовані класицизмом. Завдяки активній популяризаторській діяльності таких видатних культурних діячів, як Г. Е. Лессінг, Г. В. Герстенберг, І. Г. Гаманн, І. Г. Гердер, І. В. Гете, Я. М. Р. Ленц, І. А. Лейзевіц,

³⁸ Хитрова-Бранц Т. В. Цит. вид. С. 4.

III. Шекспірівський дискурс

Ф. М. Клінгер, І. Ф. Шіллер, брати А. В. та Ф. Шлегелі, Л. Тік Німеччина швидко пододала обмежувальну силу нормативних приписів, сформованих класицизмом, і як наслідок ця рецепція суттєво вплинула на відродження національної театральної традиції. Навіть у німецькій передромантичній драматургії «штюрмери» проголосили культ Шекспіра і винесли його ім'я на свої прапори.³⁹ В цьому спостерігається подібність з італійською ситуацією початку XIX століття.

Необхідно зазначити, що тривалий час (до 1860-х років) Італія була розділена на безліч дрібних держав, що перебували під владою Австрії, Франції та Іспанії. Таке внутрішнє роздрібнення спричинило складну політичну ситуацію, яка характеризувалася постійними заворушеннями та революційними рухами. В тогочасному італійському суспільстві спостерігалася напружена конфронтація між консервативними силами, які прагнули зберегти статус-кво, та ліберальними і націоналістичними рухами. Впливовими чинниками, які стимулювали підйом патріотичних настроїв і стимулювали інтерес італійців до процесів національної самоідентифікації, у тому числі, й культурної, були Рісорджіменто (національно-визвольний рух італійського народу проти іноземного панування, що мав на меті об'єднання роздрібленої Італії), рух карбонаріїв (таємне товариство в Італії 1807–1832 рр) та революція 1848–1849 рр. Італія XIX ст. була ареною бурхливих соціальних і політичних змін. Цей період також характеризувався суперечливими соціальними процесами, зокрема, зростанням індустріалізації, міграцією населення з села до міст та виникненням нового класу промисловців.

Внутрішньополітична нестабільність та часті зміни режиму перешкоджали розвитку культури та мистецтва, зокрема, театру. У 1860–1861 роках Джузеппе Гарібальді, італійський патріот і революціонер, зіграв видатну роль в Об'єднанні Італії. Його зусилля, відомі як похід Тисячі, стали поворотним моментом у боротьбі за італійську єдність. У такому контексті, Шекспір, який був уже дуже популярним у

³⁹ Хитрова-Бранц Т. В. Цит. вид. С. 9.

Європі, для широких верств населення Італії, втягнутих у вир постійної суспільно-політичної турбулентності, все ще залишався маловідомим. Окрім політичних та соціальних перешкод, існував і ряд культурних факторів, які спричинили таку запізнилу рецепцію Шекспіра в Італії. Класичний літературний канон, що сформувався в італійській культурі XVIII століття, складався майже виключно з античних авторів, а також італійських майстрів слова доби Ренесансу. Це створило естетичні та ідеологічні перешкоди для апропріації Шекспіра, який на рівні свідомості пересічного італійця сприймався скоріше не як геній всесвітнього масштабу, а як автор “варварської” англійської літератури. Тим не менше, перша шекспірівська постановка знакової для італійців трагедії В. Шекспіра «Отелло» італійською мовою відбулася у Венеції в 1798 році. В основу вистави було покладено переклад Джустини Мік'ель, яка працювала з англійським оригіналом, але й орієнтувалася на французький переклад П.-Ф. Ле Турнера.⁴⁰

На початку XIX ст. шекспірівські п'єси все ж таки починають ставити на сценах багатьох італійських театрів. Одним із найпотужніших осередків мистецтва в ті часи був театр «Ла Скала» в Мілані, де у 1802 році відбулася прем'єра балетної вистави «Отелло» видатного балетмейстера Сальваторе Вігано (1796–1821). Цей непересічний митець приділяв велику увагу не лише ритмізації пантоміми і розкриттю шекспірівського сюжету мовою танцю, але й власне драматургійним аспектам вистави. Як наслідок, балет «Отелло» мав величезний успіх у публіки, сприяючи популярності Шекспіра серед італійських шанувальників мистецтва. Згодом, через 14 років, на сцені театру Сан-Карло в Неаполі було поставлено оперу «Отелло» всесвітньовідомого композитора Дж. А. Россіні, яка спричинила справжній фурор. Велике захоплення у слухачів викликала і опера «Отелло» Джузеппе Верді, прем'єра якої відбулася у Ла Скала 1849 року. Саме завдяки музичному мистецтву ця трагедія великого британця стає широковідомою в Італії.

⁴⁰ Busi A. Otello in Italia. Bari : Adriatica Editrice, 1973. P. 24.

III. Шекспірівський дискурс

У 1820-ті роки інтерес до венеціанського мавра стимулює і творчі пошуки театральних режисерів та акторів: італійською мовою п'єсу ставлять у міланському «Театро Ре», у Венеції та інших містах по всій країні. За підрахунками театрознавців, до 1850-х років було здійснено дванадцять постановок «Отелло», а протягом XIX століття – понад шістдесят.⁴¹

Серед театрів, до репертуару яких в ті часи входили шекспірівські п'єси, варто згадати такі, як «Ла Феніче» у Венеції, «Сан Карло» в Неаполі, «Арджентіна» в Римі та «Карло Феліче» в Генуї. П'єси Шекспіра були покладені в основу балетів та опер, а також спектаклів театру маріонеток. Ці театри часто залучали відомих акторів, таких як Аделіна Патті (1843–1919), Франческо Таманьо (1850–1905) та Томазо Сальвіні (1829–1916), які грали головні ролі в шекспірівських п'єсах. П'єси Шекспіра також ставилися мандрівними трупами, що гастролювали по всій Італії. Це безперечно сприяло популяризації його п'єс серед італійської аудиторії. Тож, маємо підстави говорити про те, що у XIX ст. публіка італійських театрів сприймала постановки Вільяма Шекспіра з не меншим ентузіазмом і запалом, ніж інші європейці та американці. Італійська публіка заповнювала всі місця у театрах, щоб подивитися п'єси Барда, а актори і режисери різних труп змагалися, щоб перевершити один одного.

На зростанні шекспірової слави в Італії, якому сприяли непересічні творчі особистості його сценічних інтерпретаторів, акцентує увагу Л. Калві. Вона, зокрема, зазначає: «Россі справді став першим італійським актором, який майже виключно асоціювався з іменем Шекспіра. З 1856 р. Россі успішно грав Гамлета, Короля Ліра, Макбета, Шейлока, Річарда III, Отелло, Ромео».⁴² Варто підкреслити, що італійська акторська гра, окрім того, що вважалася спонтанною та індивідуальною, також здавалася більш реалістичною, ніж стиль англійських та американських акторів.⁴³

⁴¹ Ibid.

⁴² Calvi L. From Caesar to Brutus: a note on two scripts of Ernesto Rossi's "Giulio Cesare". *Rome in Shakespeare's World* / ed. by Maria del Sapio Garbero. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2018. P. 191.

⁴³ Цит. за: Coduri M. A Travelling Tale: Shakespeare on the Italian Stage : thesis submitted for the Degree of MPhil. London, 2013. P. 80.

Хоча французький класицизм значно вплинув на італійську шекспірівську критику кінця XVII ст., протягом наступного століття він поступово втратив свій вплив на формування італійського акторської майстерності. Порівнюючи Аделаїду Рісторі та французьку актрису Рашель, М. Карлсон зазначає, що остання “уособлювала собою французький класицизм – пристрасний, але виражений у манері, суворо контрольованій багатою традицією руху та декламації, в творах із чіткою структурою пропорцій і рівноваги”.⁴⁴ Італійські ж актори втілювали реалістичність за допомогою контрастів, як у голосі – який вони могли використовувати як завгодно, тому чергували крик із шепотом – так і в рухах: вони переходили від дрібних жестів до великих для створення протилежних емоцій. Жести і рухи були важливою складовою їхньої гри; вони завжди зображали дії за допомогою вражаюче переконливої тілесності, що дуже відрізнялося від англійського стилю. Контрасти також характеризували структуру п'єси – пристрасні сцени чергувалися зі спокійними – і часто було прийнято будувати сцену з тривалою підготовкою. Прикладами є сцена лунатизму Рісторі або лють Сальвіні проти Яго, яка була результатом тривалого крещендо. Обидві характеристики, використання контрастів і крещендо, нагадують стиль оперних співаків, що, безумовно, вплинув на гру драматичних акторів.⁴⁵

У порівнянні з сучасними театральними традиціями виступи італійських акторів минулого можна розглядати, як менш реалістичні. Однак слід оцінювати їхній реалізм в контексті тогочасної театральної культури. В той час, як французькі актори протягом першої половини XIX ст. майже не відступали від класичних зразків і їхній стиль все ще вирізнявся декларативністю, італійці вносили у свої вистави таку дозу пристрасності та запалу, що на глядачів вони могли справляти дуже потужне враження.

Прикметно, що італійська манера грати ролі шекспірівських персонажів поступово поширилася й на інші країни. В

⁴⁴ Carlson M. Op. cit. P. 180–181.

⁴⁵ Coduri M. A. Op. cit. P. 84.

III. Шекспірівський дискурс

цьому контексті неможливо оминати увагою трьох вищезгаданих «Великих Акторів»: Аделаїди Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвіні, які гастролували з постановками Шекспіра по всій Європі, побували у Північній та Південній Америці. Їхні майстерні сценічні інтерпретації характерів шекспірівських героїв стали важливим чинником в зростання популярності шекспірівського слова, піднімаючи світовий престиж італійського театру.

У період з середини XIX до початку XX ст. на театральних підмостках Європи засяяли нові шекспірівські зірки, такі як Густаво Модена, мадемуазель Рашель, Антоніо Петіто, Сара Бернар, Генрі Ірвінг, Еллен Террі, Ерmete Дзакконі, Джованні Грассо, Анджело Муско та Елеонора Дузе. Цікаво, що серед цих тринадцяти видатних акторів дев'ять були італійцями, що свідчить про багату театральну традицію Італії. Їхній талант відчутно сприяв зростанню інтересу й любові до драматургії Шекспіра.

Фундаментальний внесок у вивчення та популяризацію п'єс Шекспіра в Італії в середині XIX ст. був здійснений завдяки спільним зусиллям кількох ключових постатей. А. Мандзоні, відомий італійський письменник і політик, зіграв значну роль, виступивши на захист драматурга та популяризуючи його творчість в інтелектуальних колах. Паралельно з цим, надзвичайна популярність опер Дж. Верді, багато з яких були натхненні творами Шекспіра, зробила його персонажів і теми доступними для широкої аудиторії.

Суто читацька рецепція Шекспіра, яка помітно інтенсифікувалася завдяки активній перекладацькій діяльності вище згаданих К. Русконі та Дж. Каркано, теж впливала і на інтерес до театральних постановок Шекспіра в Італії, і на зростання його культурного статусу в колективній свідомості нації в цілому. Важливу роль у вихованні читацьких смаків італійського загалу відіграли праці Франческо де Санктіса (1817–1883), найвпливовішого італійського критика XIX століття.

Його оцінка Шекспіра ґрунтувалася на припущенні, що твір мистецтва потрібно оцінювати не ззовні, порівнюючи

його з нібито об'єктивними правилами (класичними правилами), а зсередини, простежуючи і розкриваючи закони, притаманні тільки цьому твору. Твір мистецтва Ф. де Санктіс розглядав як індивідуальний організм, зміст якого укладений у відповідну форму, яка, відтак, не існує апіорі. Завдання критика – пройти той самий процес, який спонукав автора до створення свого твору, і встановити, чи вдалося йому гармонійно поєднати зміст і форму.⁴⁶

Як пише С. Тривеліні, XIX століття було періодом, протягом якого репутація Шекспіра утвердилася серед читацької публіки, шанувальників оперного мистецтва та відвідувачів театру.⁴⁷ Можна стверджувати, що важливу роль у зміні моделі сприйняття Шекспіра зіграла літературна критика, яка багато в чому визначила успіх Шекспіра в XIX ст. після «провалу» шекспірівських творів у XVIII ст., про який так часто пишуть дослідники.⁴⁸

Підсумовуючи, зазначимо, що протягом XIX ст. Італія пододала довгий та складний шлях від роз'єднання до цілісності. Цей процес обумовив необхідність у самоідентифікації, формуванні національної театральної моделі, розвитку літератури та культури в цілому. Не викликає сумніву, що творчість Барда відіграла певну роль у процесі розбудови об'єднаної, самостійної та незалежної Італії. На важливості творчості Шекспіра для народів, які перебувають на етапі державотворення наголошує Д. Москвітін: «... долучення до художньої спадщини Великого Барда є потужним культуротворчим і націєтворчим чинником, що допомагає позбавитися комплексу етнокультурної меншовартості та провінціалізму, а також відчутти значимість власної присутності на культурній мапі світу».⁴⁹

⁴⁶ Crinò A. M. Op. cit. P. 38.

⁴⁷ Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRAlinea*. 2019. Vol. 21.

⁴⁸ Bragaglia L. Shakespeare in Italia. Bologna : Persiani Editore, 2006. P. 9; Lombardo A. Shakespeare e la critica italiana. *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. Giugno 1964, numero 218. P. 2–13.

⁴⁹ Москвітін Д. Цит. вид. С. 7.

III. Шекспірівський дискурс

Висновки. Як показав аналіз рецепції Шекспіра в Італії XVIII–XIX століть, важливу роль тут відігравали іншопольові впливи та специфіка соціопольової ситуації. Ставлення італійців до Шекспіра в добу Просвітництва було здебільшого детерміноване вельми критичними оцінками Вольтера. Італійські переклади тривалий час (майже до другої третини XIX ст.) здійснювалися з французьких перекладів, позначених домінуванням класицистичної естетики. Специфіка перекладів давалася взнаки й на характері італійських театральних постановок. Адаптивність, як перекладацька установка французів доби Просвітництва, припускала внесення змін у тексти Шекспіра, зокрема створення класицистичного антуражу п'єси, зменшення кількості дійових осіб, зміну характеру головних героїв, мотивації їх вчинків, фіналу п'єси тощо. Це безперечно позначалося й на специфіці сценічних втілень таких перекладів. Тож тривалий час італійська публіка ніби дивилася на Шекспіра очима Дюсі, Вольтера або де ла Пласа, що дає підстави говорити про відносну опосередкованість та вторинність ранньої італійської рецепції, яка у XVIII – на початку XIX століть відбувалася через призму французької.

Апологетичний характер німецької романтичної рецепції виявився суголосним італійському обоженню Шекспіра як ключової фігури світового театрального мистецтва і позачасового генія. В цьому, як думається, дається взнаки спільний для всіх романтиків підвищений інтерес до постаті митця і питань, пов'язаних з трансцендентною природою геніальності.

Правомірно виділити дві характерні риси, що визначали рецепцію творів Шекспіра у Італії: тривалу відсутність італійського шекспірівського канону та співіснування двох основних підходів до перекладу його творів: філологічного (текстового), націленого на максимально адекватне відтворення оригіналу для читання іншопольовим загалом та сценічного, орієнтованого на театральні втілення текстів. Продуктом другого підходу стала так звана «адаптивна» модель, що сягає корінням традицій французьких перекладів

XVIII ст. і пов'язана з творчістю так званих «Великих шекспірівських Акторів» XIX ст., проте, вона зберігає свої позиції у різних формах аж до першої третини XX століття.

Таким чином, характерний для більшості великих європейських культур процес захоплення драмами Шекспіра проявився у поступовій «шекспіризації» національних літератур. І хоча цей процес розпочався насамперед у Німеччині та Франції, культ Шекспіра поступово став важливою рисою культури Італії. Початок театральній рецепції Шекспіра в Італії було покладено у XVIII ст., але саме у XIX ст. театральна «апропріація» творів великого Барда стала повноцінною. Проте навіть на цьому етапі сприйняття творів англійського Барда італійцями було доволі суперечливим і ускладнювалось відмінностями культурного контексту і значним впливом французької драматургії. Водночас, навіть попри такі складні умови, деякі італійські інтелектуали проявили значний інтерес до Шекспіра і у своїх творчих пошуках звернулись до англомовного оригіналу, започаткувавши таким чином продуктивну традицію відмови від орієнтації на французькі адаптації і переробки. Ці надзвичайно цікаві та суперечливі процеси, які визначають неповторність італійського шекспірівського дискурсу, безперечно потребують подальшого дослідження в контексті сучасних шекспірознавчих студій. Зокрема, заслуговують на увагу такі аспекти, як прояв шекспірівської інтертекстуальності в літературній творчості італійських письменників, зародження наукової шекспіріани в Італії, вплив Шекспіра на становлення і розвиток італійського кінематографу.

Список літератури:

Блум Г. Шекспір – центр канону. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. Р. Семків. Київ : Факт, 2007.

Гарбузюк М. Перші постанови «Гамлета» В. Шекспіра на території України (кінець XVIII – початок XIX ст.). *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів : НТШ, 2007. Т. 254 (CCCLIV). С. 129–146.

Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький,

III. Шекспірівський дискурс

Григорій Кочур, Юрій Андрухович. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2009. Вип. 12–13. С. 163–188.

Лучук О. Діалогічна природа літератури: перекладознавчі та літературознавчі нариси. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2004.

Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860. Київ : Знання України, 2006.

Москвітїна Д. Особливості рецепції Шекспіра у творчості Волта Вітмена. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 14–15. С. 255–263.

Москвітїна Д. Перші кроки шекспірівського канону на американському континенті. *Держава та регіони*. Серія : Гуманітарні науки. Запоріжжя : КПУ, 2007. № 3. С. 7–11.

Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі часів Просвітництва і Романтизму: парадокс рецепції і резонанс парадоксу. *Шекспірівський дискурс*. Запоріжжя : КПУ, 2011. Вип. 2. С. 220–250.

Торкут Н. Український шекспірівський проект: то бути чи не бути? *Альманах «ЛітАкцент»*. Київ : Темпора, 2008. С. 86–98.

Хитрова-Бранц Т. В. Шекспірівський дискурс в німецькій літературі преромантизму: генезис, механізми структурування, провідні конститuentи : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2009.

Черняк Ю. Перші українські переклади В. Шекспіра в ідеологічному контексті доби. *Манускрипт: літературно-художній і культурологічний альманах*. Сімферополь : СГТ, 2012. С. 6–19.

Черняк Ю. Шекспірівський дискурс в Україні XIX ст.: специфіка і механізми структурування. *Держава та регіони*. Серія : Гуманітарні науки. Запоріжжя : КПУ, 2010. № 3. С. 42–46.

Bragaglia L. Shakespeare in Italia. Bologna : Persiani Editore, 2006.

Bristol M. D. Shakespeare's America, America's Shakespeare. London & New York : Routledge, 1990.

Busi A. Otello in Italia. Bari : Adriatica Editrice, 1973.

Calvi L. From Caesar to Brutus: a note on two scripts of Ernesto Rossi's "Giulio Cesare". *Rome in Shakespeare's World* / ed. by Maria del Sapio Garbero. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2018. P. 189–204.

Carlson M. The Italian Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America. Washington : Folger Books, 1985.

Cherniak Y. Shakespeare as a Sovietism: the red lines on the map of the Ukrainian Shakespeareana. *Romanian Shakespeare Journal*. Bucarest, 2013. № 1 (1). P. 12–17.

Coduri M. A Travelling Tale: Shakespeare on the Italian Stage : thesis submitted for the Degree of MPhil. London, 2013.

Collison-Morley L. Shakespeare in Italy. Stratford-upon-Avon : Shakespeare Head Press, 1916.

Crinò A. M. Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1950.

Denina C. Discorso Sopra Le Vicende Della Letteratura V1 (1792). Kessinger Publishing, 2009.

Dorris G. E. Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744. Hague – Paris : Mouton & Co., 1967. URL: <https://ebin.pub/paolo-rolli-and-the-italian-circle-in-london-17151744-9783111560786-978311190143.html>.

Graf A. L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII, Torino : Loescher, 1911.

Green J. A. French Reaction to Shakespeare. *Brigham Young University Studies*. 1968. Vol. 8. № 2. P. 147–157.

Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'800 / ed. L. Caretti. Roma : Bulzoni, 1979. URL: <https://www.worldshakesbib.org/entry/as325>.

Jusserand J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris : Arman Colin, Cie Editeurs, 1898.

Lombardo A. Shakespeare e la critica italiana. *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. Giugno 1964, numero 218. P. 2–13.

Pemble J. Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France. London : Palgrave Macmillan, 2005.

Petrone Fresco G. Shakespeare's Reception in 18th Century Italy: The Case of Hamlet : thesis submitted for the Degree of PhD. Warwick, 1991.

Quadrio F. S. Storia edella Ragione d'Ogni Poesia. Milan, 1743. Vol. I.

Rolli P. Remarks Upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations. London, 1728. URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_remarks-upon-m-voltaire_rolli-paolo_1728/mode/2up.

Sherlock M. A Fragment in Shakespeare: Extracted From Advice to a Young Poet: Translated From the French. Ulan Press, 2012.

Sturgess K. S. Shakespeare and the American Nation. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Symington R. The Nazi appropriation of Shakespeare cultural politics in the Third Reich. Lewiston, New York : Mellen, 2005.

Torkut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: "Will you play upon this pipe?" Ренесансні студії. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. С. 98–115.

Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRAlinea*. 2019. Vol. 21.

URL: <http://www.intralinea.org/reviews/item/2396/>

Voltaire. Sur la tragédie. *Voltaire. Lettres Philosophiques* / ed. by Frédéric Deloffre. Paris : Gallimard, 1986. P. 124–128.

References:

Blum H. Shekspir – tsentr kanonu. Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh / per. z anhl. R. Semkiv. Kyiv : Fakt, 2007.

Harbuziuk M. Pershi postavy «Hamleta» V. Shekspira na terytorii Ukrainy (kinets XVIII – pochatok XIX st.). *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Lviv : NTSh, 2007. T. 254 (CCLIV). S. 129–146.

Kolomiets L. Ukrainski perekkladachi «Hamleta» V. Shekspira: Panteleimon Kulish, Yurii Klen, Leonid Hrebinka, Mykhailo Rudnytskyi, Ihor Kostetskyi, Hryhorii Kochur, Yurii Andrukhovych. *Ренесансні студії. Zaporizhzhia* : KPU, 2009. Vyp. 12–13. S. 163–188.

III. Шекспірівський дискурс

- Luchuk O. Dialohichna pryroda literatury: perekladoznavchi ta literaturoznavchi narysy. Lviv : Vydavnytstvo Ukrainського Katolytskoho Universytetu, 2004.
- Mykhed T. Purytanska tradytsiia i literatura amerykanskoho renesansu: 1830–1860. Kyiv : Znannia Ukraïny, 2006.
- Moskvitina D. Osoblyvosti retseptsii Shekspira u tvorchosti Volta Vitmena. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : KPU, 2010. Vyp. 14–15. S. 255–263.
- Moskvitina D. Pershi kroky shekspirivskoho kanonu na amerykanskomu kontynenti. *Derzhava ta rehiony*. Seriiia : Humanitarni nauky. Zaporizhzhia : KPU, 2007. № 3. S. 7–11.
- Torkut N. Viliam Shekspir u frantsuzkomu kulturnomu prostori chasiv Prosvitnytstva i Romantyzmu: paradoks retseptsii i rezonans paradoksu. *Shekspirivskiyi dyskurs*. Zaporizhzhia : KPU, 2011. Vyp. 2. S. 220–250.
- Torkut N. Ukrainskiyi shekspirivskiyi proekt: to buty chy ne buty? *Almanakh «LitAksent»*. Kyiv : Tempora, 2008. S. 86–98.
- Khytrova-Brants T. V. Shekspirivskiyi dyskurs v nimetskii literaturi preromantyzmu: henezys, mekhanizmy strukturuvannia, providni konstytuenty : avtoref. dys. ... kand. filol. Nauk : 10.01.04. Dnipropetrovsk, 2009.
- Cherniak Yu. Pershi ukrainski perekłady V. Shekspira v ideolohichnomu konteksti doby. *Manuskrypt: literaturno-khudozhnii i kulturolohichnyi almanakh*. Simferopol : SHT, 2012. S. 6–19.
- Cherniak Yu. Shekspirivskiyi dyskurs v Ukraini XIX st.: spetsyfika i mekhanizmy strukturuvannia. *Derzhava ta rehiony*. Seriiia : Humanitarni nauky. Zaporizhzhia : KPU, 2010. № 3. S. 42–46.
- Bragaglia L. Shakespeare in Italia. Bologna : Persiani Editore, 2006.
- Bristol M. D. Shakespeare's America, America's Shakespeare. London & New York : Routledge, 1990.
- Busi A. Otello in Italia. Bari : Adriatica Editrice, 1973.
- Calvi L. From Caesar to Brutus: a note on two scripts of Ernesto Rossi's "Giulio Cesare". *Rome in Shakespeare's World* / ed. by Maria del Sapio Garbero. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2018. P. 189–204.
- Carlson M. The Italian Shakespearians: Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America. Washington : Folger Books, 1985.
- Cherniak Y. Shakespeare as a Sovietism: the red lines on the map of the Ukrainian Shakespeareana. *Romanian Shakespeare Journal*. Bucarest, 2013. № 1 (1). P. 12–17.
- Coduri M. A Travelling Tale: Shakespeare on the Italian Stage : thesis submitted for the Degree of MPhil. London, 2013.
- Collison-Morley L. Shakespeare in Italy. Stratford-upon-Avon : Shakespeare Head Press, 1916.
- Crinò A. M. Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1950.
- Denina C. Discorso Sopra Le Vicende Della Letteratura V1 (1792). Kessinger Publishing, 2009.
- Dorris G. E. Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744. Hague – Paris : Mouton & Co., 1967. URL: <https://ebin.pub/paolo-rolli-and-the-italian-circle-in-london-17151744-9783111560786-9783111190143.html>.
- Graf A. L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII, Torino : Loescher, 1911.

Green J. A. French Reaction to Shakespeare. *Brigham Young University Studies*. 1968. Vol. 8. № 2. P. 147–157.

Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'800 / ed. L. Caretti. Roma : Bulzoni, 1979. URL: <https://www.worldshakesbib.org/entry/as325>.

Jusserand J. J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris : Arman Colin, Cie Editeurs, 1898.

Lombardo A. Shakespeare e la critica italiana. *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. Giugno 1964, numero 218. P. 2–13.

Pemble J. Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France. London : Palgrave Macmillan, 2005.

Petrone Fresco G. Shakespeare's Reception in 18th Century Italy: The Case of Hamlet : thesis submitted for the Degree of PhD. Warwick, 1991.

Quadrio F. S. Storia edella Ragione d'Ogni Poesia. Milan, 1743. Vol. I.

Rolli P. Remarks Upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations. London, 1728. URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_remarks-upon-m-voltaire_rolli-paolo_1728/mode/2up.

Sherlock M. A Fragment in Shakespeare: Extracted From Advice to a Young Poet: Translated From the French. Ulan Press, 2012.

Sturges K. S. Shakespeare and the American Nation. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Symington R. The Nazi appropriation of Shakespeare cultural politics in the Third Reich. Lewiston, New York : Mellen, 2005.

Torkut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: "Will you play upon this pipe?" Ренесансні студії. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. С. 98–115.

Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRAlinea*. 2019. Vol. 21.

URL: <http://www.intralinea.org/reviews/item/2396/>

Voltaire. Sur la tragédie. *Voltaire. Lettres Philosophiques* / ed. by Frédéric Deloffre. Paris : Gallimard, 1986. P. 124–128.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-10

УДК: 821.111/ 94(477)«134/1648»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9512-0926>

Hopkins Lisa
(Sheffield, UK)

On the Edge: Christopher Marlowe's comments on Ukraine

Гопкінс Ліза. На межі: коментарі Крістофера Марло про Україну.

У цьому есе розглядаються три шляхи, якими п'єси Марло підводять нас до суверенітету й державності сучасної України: зображення його найвідомішого героя Тамерлана Великого; згадки про річку Дон; і те, як постановка «Дідони, цариці Карфагена» у Zoom пропонує нам потенційну паралель між троянцями та українцями. Тамерлан – скіф, але також і татарин; перетин цих двох ідентичностей дозволяє уявити його як поважного українця і допомагає нам зрозуміти наслідки російського пограбування скіфських артефактів. Геродот – головне класичне джерело для розуміння Скіфії – визначає річку Дон як її кордон; за часів Марло Дон вважався лінією розмежування між Європою та Азією, як в «Едварді II», де королева Ізабелла каже серу Джону з Ено, що вона піде з ним «навіть до самого краю / Європи, або до берегів Танаїсу». Подібно до того, як Україна стала лінією фронту у війні за європейську цивілізацію, так і для королеви Ізабелли річка Дон була ключовим маркером Європи. І зрештою, у фільмі «Дідона, цариця Карфагенська» (The Show Must Go Online) усі троянські персонажі спочатку одягнені у відтінки помаранчевого й охристого кольорів, але згодом, коли прибувають до Карфагену, вони перевдягаються у синє. Еней, як і всі інші, одягає синю накидку, але під нею все ще видно його оригінальне охристе вбрання, і воно є жовтішим за інші. І хоча це, очевидно, не було задумано під час першої трансляції вистави у 2021 році, сьогодні створюється враження, що Еней розповідає історію Трої, вдягнувшись у кольори України.

Ключові слова: Enjambment, скіфи, татари, Лукан, Ахілл.

Of course Marlowe does not literally comment on Ukraine (the name is not found on *Early English Books Online* before 1655). He was however extremely interested in travel and atlases and may possibly have known Anthony Marlowe, agent for the Muscovy Company, who was based in Deptford, where Marlowe died.¹ In this essay I draw attention to three ways in which Marlowe's plays speak to the sovereignty and nationhood of modern-day Ukraine: his representation of his most famous hero, Tamburlaine the Great; his references to the River Don; and the way in which a Zoom production of *Dido, Queen of Carthage* lends itself to the perception of a potential parallel between Trojans and Ukrainians.

Tamburlaine the Great has two identities, one ancient and one modern: he is a Scythian, but he is also a Tartarian. I want to argue that the intersection of the two makes it possible to understand him as an honorary Ukrainian, and helps us to see the implications of Russian troops' determined looting of Scythian artefacts from Ukrainian museums.² First, though, I want to consider some more general aspects of the representation of Tamburlaine. When Marlowe turned to the story of the historical Timür, he found him defined by one attribute for which he is often still remembered: he was Timür the Lamé. Marlowe jettisons the lameness and focuses instead on making his hero Tamburlaine *the Great*. In what does that greatness consist, and how great is it really? I shall suggest that while Tamburlaine is indeed great in one sense, not least by being connected with Julius Caesar, he is less so in another, because his apparently relentless march of invasion is revealed as not only aimless but also temporary. In this Marlowe's greatest hero is betrayed by Marlowe's greatest

¹ It has sometimes been suggested that Anthony Marlowe was related to Christopher, but Charles Nicholl shows that this is unlikely to have been so (*The Reckoning*, rev. ed. [London: Vintage, 2002], p. 441). We catch a brief glimpse of Anthony Marlowe in 1591 giving aid to a fellow-traveller to Turkey who had overindulged in the local raki and recorded that 'with aqua vita (which they caule rachie) I emongest the rest became drunke, and so sicke that, had not Anthony Marlo put his finger in my throat and caused me to cast, I had died that night most assuredly'. Efterpi Mitsi, Greece in Early English Travel Writing, 1596-1682 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), p. 50.

² On Russian looting of Scythian treasures from Ukraine's museums see Matthew Campbell, 'Culture war: Russia's raids on Ukraine's art treasures', *The Sunday Times* 5 February 2023, 18.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

invention, the ‘mighty line’ of five unrhymed iambic feet which both creates and conditions his characters.

Tamburlaine the Big

It is instructive to compare Marlowe’s representation of Tamburlaine with that of another great man, Julius Caesar, because there are similarities in his approach to the two. In Book One of his epic *Pharsalia*, the Roman poet Lucan explains that Caesar, returning to Italy after ten years away, surprised those who had not seen him since he left: ‘Nec, qualem meminere, vident: maiorque ferusque / Mentibus occurrit’.³ In his translation of this, entitled *Lucan’s First Book*, Marlowe renders this as ‘much changed, looking wild and big’.⁴ Caesar’s appearance is not the only thing to be much changed, because Marlowe’s translation introduces some important new emphases not present in the original. In the first place, Marlowe’s Caesar has definitely altered in appearance whereas Lucan’s has only possibly done so. ‘Nec, qualem meminere, vident’ could be loosely translated as ‘Nor did they see him as they remembered him’: the agency belongs to those who look at him, with the potential implication that it is their memories and/or their perceptions that are at fault, and the concomitant suggestion that the real difference is how Caesar affects them psychologically now that he is a threatening quasi-invader rather than the much less famous and distinguished figure of ten years previously. This Caesar could simply loom larger; that would be a credible explanation of why ‘maiorque ferusque / Mentibus occurrit’. Moreover, ‘big’ is a distinctly idiosyncratic rendering of ‘maiorque’. Its literal meaning is certainly ‘greater’, but if for instance we take a historical figure such as Agrippina Maior, we do not suppose that she was called that because she was *bigger* than her daughter Agrippina Minor; we normally translate her as ‘Agrippina the Elder’. We might also wonder how Caesar could have got bigger: he has certainly not grown in height, since he was already an adult when he left Rome, and though he could

³ M. Annaeus Lucanus, *Pharsalia*, edited by Carolus Hermannus Weise, Book 1, ll. 479–80.
Online: M. Annaeus Lucanus, *Pharsalia*, book 1, line 396 (tufts.edu)

⁴ Christopher Marlowe, *The Collected Poems of Christopher Marlowe*, edited by Patrick Cheney and Brian J. Striar (Oxford : Oxford University Press, 2006), l. 475.

conceivably have gained bulk, it doesn't seem very likely given that he has spent ten years campaigning.

It is well established that Marlowe could make some surprising mistakes when translating from Latin,⁵ but I suspect that in this instance one reason Marlowe wants the word 'big' is that it enables him to tap into a specific cultural discourse about Romans and non-Romans. In a world where the image of 'Ovid among the Goths' represented polar extremes of civilisation and barbarism, Marlowe would have been aware both that the Goths were coming increasingly to be associated with Germany and that there was a related and growing trend to understand Germany, the home of Protestantism, as in opposition and antithesis to Rome, the centre of Catholicism. Goths were also increasingly conceived of as physically similar to the Germans, and in this, as in so much else, early modern historians drew on the authority of Tacitus, who had claimed that

the peoples of Germany have never contaminated themselves by intermarriage with foreigners but remain of pure blood, distinct and unlike any other nation. One result of this is that their physical characteristics, in so far as one can generalize about such a large population, are always the same: fierce-looking blue eyes, reddish hair, and big frames.

This assertion of racial purity may sound to twenty-first century ears like a foreshadowing of Nazi ideology, but what would have caught the eye of Renaissance readers would have been the reference to the Germans' 'big frames', for this spoke to a well-established racial stereotype of Goths being bigger than Romans, as in *Titus Andronicus* where Titus says to his brother,

Marcus, we are but shrubs, no cedars we,
No big-boned men framed of the Cyclops' size.⁶

By implication, the Goths with whom he is obviously contrasting himself *were* big-boned, so Titus is proposing a significant difference between them and the Romans. Marlowe's

⁵ Roma Gill, 'Snakes leape by verse', in Christopher Marlowe, edited by Brian Gibbons (London : Ernest Benn, 1968), pp. 135–50.

⁶ William Shakespeare, *Titus Andronicus*, edited by Jonathan Bate (London : Bloomsbury, 1995), 4.3.46–7.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

‘big’ Caesar, who has been spending time amongst barbarian tribes, now looks like a barbarian himself.

The word ‘big’ in itself also makes him sound like one, for its etymology is conspicuously not Latinate. Here too there is a parallel with *Titus Andronicus*, where we see a remarkable process of exchange whereby Romans and Goths each draw their own vocabulary out of the other. The Goth Tamora exclaims ‘O cruel, irreligious piety’ (1.1.133) and her son Chiron adds ‘Was never Scythia half so barbarous!’ (1.1.134); ‘piety’ is little changed from the Latin *pietas*, and ‘barbarous’ was the onomatopoeic word coined by the Greeks for describing those who did not speak Greek. Indeed the first act ends with a Goth actually speaking Latin as Demetrius exits saying ‘*Per Stygia, per manes vehor*’ (1.1.634). In contrast, the Roman Titus declares ‘Here Goths have given me leave to sheathe my sword’ (1.1.88); ‘give’, ‘leave’, ‘sheathe’ and ‘sword’ are all Germanic in origin. By the same token, when Marlowe translates ‘Nec, qualem meminere, vident: maiorque fesusque / Mentibus occurrit’ as ‘much changed, looking wild and big’, he does not use one word of Latin origin: his big Caesar, who looks like a German, is described in words derived from Anglo-Saxon.

One reason for barbarising Caesar may have been that Marlowe clearly connects his translation of Lucan with his two plays about that arch-barbarian, Tamburlaine the Great. Very early in the translation we find the line ‘Scythia and wild Armenia had been yoked’ (l. 19). Again Marlowe is intervening here: Lucan makes no mention of Armenia, coupling Scythia rather with the ‘glaciale pontum’, the icy sea. However the *Tamburlaine* plays are bookended by references to Armenia, which lay as a buffer zone between the warring Persian and Ottoman empires (its modern capital Yerevan changed hands fourteen times between 1513 and 1737), a conflict which Matthew Dimmock has shown is important to the *Tamburlaine* plays.⁷ Both parts of *Tamburlaine* were performed in 1587, by which time Armenia has been on a war footing for five years, and this sense of a being a dangerous

⁷ Matthew Dimmock, *New Turkes: Dramatizing Islam and the Ottomans in Early Modern England* (Aldershot : Ashgate, 2005), pp. 138–41.

frontier territory is crucial to Marlowe's three mentions of it. In Part One, the Persian king Cosroe's titles include 'Great lord of Media and Armenia'⁸ and Meander says that the Persian troops have

passed Armenian deserts now
And pitched our tents under the Georgian hills,
Whose tops are covered with Tartarian thieves
That lie in ambush waiting for a prey. (II.ii.14–17)

At the end of Part Two, Tamburlaine himself declares,

Here I began to march towards Persia,
Along Armenia and the Caspian Sea,
And thence unto Bithynia, where I took
The Turk and his great Empress prisoners.
(Part Two, V.iii.127-30)

In both parts of the play, Armenia is thus an edge territory, a gateway between East and West, and as such it is also a place connected with moving beyond bounds, as in the enjambment of 'passed Armenian deserts now / And pitched our tents under the Georgian hills'.

To import Armenia into his translation of Lucan thus connects the *Pharsalia* to the *Tamburlaine* plays, and so too does the mention of a mysterious river. In Lucan, we hear of

those that dwell
By Cinga's stream, and where swift Rhodanus
Drives Araris to sea; they near the hills
Under whose hoary rocks Gebenna hangs. (ll. 433–6)

Stephen Orgel notes in his edition of Lucan that 'Marlowe is confused; the passage is about a tribe in the Cevennes',⁹ but that is not the only confusion involved, for Orgel glosses Rhodanus and the Rhone and Araris as the Saone. This makes it rather surprising that the Araris also appears in *Tamburlaine*, where Cosroe says,

Our army will be forty thousand strong
When Tamburlaine and brave Theridamas

⁸ Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great, Part One*, in *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, edited by Mark Thornton Burnett (London : J. M.Dent, 1999), I.i.163. All quotations from Marlowe's plays will be taken from this edition and further references will be given in the text.

⁹ Christopher Marlowe, *The Complete Poems and Translations*, edited by Stephen Orgel (Harmondsworth : Penguin, 2007).

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Have met us by the river Araris. (Part One, 2.1.60–2)

The note in the Revels edition of the *Tamburlaine* plays observes that ‘Various attempts have been made to identify this river: e.g. the Araxes in Armenia, ... the Ararus in Scythia ... J. O. Thompson persuasively argues that Marlowe was led to invent this form by his memory of a line from Virgil, *Ecl.*, I,61–2: “Ante pereratis amborum finibus exsul / Aut Ararim Parthus bibit aut Germania Tigrim”’, where the Arar must indeed be the Saône.¹⁰ However it does not seem very likely that Tamburlaine can be thinking of the Saône when he refers to

The host of Xerxes, which by fame is said
To drink the mighty Parthian Araris. (Part One, 2.3.15–16)

Although the whole point of the passage in the *Eclogues* is that the Parthian is not drinking a river close to him but one a very long way away, the host of Xerxes would have to be awfully lost before it could start drinking the Saône. Perhaps Tamburlaine thinks of the Araris not because Marlowe is remembering Virgil but because he is remembering Lucan.

Edges and Enjambment

Marlowe certainly yokes Lucan with the *Tamburlaine* plays in one respect, because in both he uses the same strategy for representing invasion: enjambment, a tactic whose use means that the translation of Lucan is coloured by the *Tamburlaine* plays’ sense of geopolitical flux. Towards the very beginning of the first *Tamburlaine* play, Cosroe says that former Persian emperors

Have triumphed over Afric, and the bounds
Of Europe where the sun dares scarce appear
For freezing meteors and congealèd cold. (Part One, 1.1.9–11)

Not long after, Meander tells Mycetes that Tamburlaine ‘in your confines with his lawless train / Daily commits incivil outrages’ (Part One, 1.1.39–40). Once it was the Persians who disregarded boundaries; now it is Tamburlaine who goes over the end of the line, and that there is a connection between metrical enjambment and geography is confirmed when Mycetes orders,

¹⁰ Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great*, edited by J. S. Cunningham (Manchester : Manchester University Press, 1999), p. 139.

Go, Menaphon, go into Scythia,
And foot by foot follow Theridamas. (Part One, 1.1.85–6)

'Foot' is both the thing on which soldiers march and the unit of measurement for the land they conquer, but it is also the basic unit of an iambic pentameter, which is made up of five feet. In the case of 'And foot by foot follow Theridamas', two of those five feet end with the word 'foot' and the line as a whole ends with a period, but it is also dependent in syntax and sense on the line which came before it, generating a sense of progress and movement which simultaneously mimics the advance of an army and the momentum of the play.

The Lucan translation also relies heavily on enjambment to create its atmosphere of uneasy expansion and unrest. After the initial symmetry of 'Eagles alike displayed, darts answering darts' (l. 7), we are forced to register change and instability as

The ground which Curius and Camillus tilled
Was stretched unto the fields of hinds unknown. (ll. 170–1)

Land which used to be cultivated by named, important Romans has been 'stretched' (and thus implicitly distorted and misshapen); its new owners are not only 'unknown' but 'hinds', that is of no social standing, and the point is underlined by the way 'Was stretched' in itself enacts a stretching of the line that precedes it. There is a similar effect when we are told of Caesar's reaction to the arrival of the men of Rhene:

These being come, their huge power made him bold
To manage greater deeds; the bordering towns
He garrisoned, and Italy he filled with soldiers. (ll. 462–5)

'Made him bold' hangs at the end of a line inviting anxious speculation about 'bold to do what'; 'the bordering towns' are now doubly bordering, closing one line but reaching syntactically into the next.

Unsurprisingly, the effect is most consistently deployed when it comes to Caesar's transgressive crossing of the Rubicon. Initially 'faintness numbed his steps there on the brink' (l. 196), with Caesar's motion being arrested at exactly the same point as the line is and the end of the line marked as a 'brink' just as the bank of the river is. Then, gathering courage, 'he laying aside all lets of war, / Approached the swelling stream with drum and

IV. Свіжий погляд на давні тексти

ensign' (ll. 206–7), where the fact that 'laying' is a participle' means we know we need to wait for the syntactic resolution of a main verb. At this point the poem steps back from Caesar and focuses on the river itself:

In summer time the purple Rubicon,
Which issues from a small spring, is but shallow,
And creeps along the vales dividing just
The bounds of Italy from Cisalpine France;
But now the winter's wrath, and wat'ry moon
Being three days old, enforced the flood to swell. (ll. 215–220)

The Rubicon is apparently a small and self-contained river at one period of the year, but here it bursts boundaries in every line, for every line but one is enjambed. The positioning of 'dividing just' at the end of a line enhances the effect and itself enacts the process of division even as it describes it.

For Caesar, the Rubicon is a geopolitical boundary which marks the border between Italy and Gaul:

As soon as Caesar got unto the bank
And bounds of Italy, 'Here, here,' saith he,
'An end of peace; here end polluted laws'. (ll. 225–8)

But it is also a frontier between the permissible and impermissible, for it is not only 'polluted laws' but potentially the concept of any laws at all which he goes on to challenge. Having crossed the river, he himself embarks on what might be termed the ultimate enjambment: 'This said, the restless general through the dark' (l. 230), followed by a parenthetical simile which keeps us waiting nearly two whole lines for the verb which will resolve the sentence, 'marched [on]' (l. 232). The 'dark' into which he marches evokes not only the dark of night but the uncertainty of his future, and from now on he, like Tamburlaine, will know no bounds. Curio advises him,

Envy denies all; with thy blood must thou
Aby thy conquest past: the son decrees
To expel the father; share the world thou canst not;
Enjoy it all thou mayst. (ll. 289–92)

Curio's advice is bookended by exhortations to Caesar to glory in what he has already conquered and go on to take everything, but in between it is radically destabilised by an almost

parenthetical observation which is both entirely unrelated to the actual situation (Caesar neither had a son himself nor was fighting his father) and which also uses enjambment to emphasise its sentiment that stasis is impossible and change inevitable.

For Caesar as for Tamburlaine transgressing physical boundaries also connotes challenging spiritual and ideological limits. Marlowe cannot translate what is not there, and so he cannot make Lucan speak of slaughtering the gods in the heavens, but by encouraging his readers to connect Caesar to Tamburlaine, he can invite them to see that on the edge of that 'uncertain shore / Which is nor sea, nor land, but oftentimes both' (ll. 410–11), crossing a small Italian river can be an event with very significant consequences. The river bank, however, is not only literally liminal; the poem's relentless use of enjambment reminds us that it is temporally so as well, and that every moment of apparent stasis must always give way to something that comes next. Invaders march on foot by foot, but the iambic pentameter itself undoes them, trapping their apparent achievements in time and change.

Scythians and Tartars

Marlowe's Caesar may be big both metaphorically and literally, but he can hardly loom larger than Tamburlaine, the hero who made Marlowe's name and spawned a whole host of imitations on the early modern stage. The historical Timür the Lame was an Uzbek warlord, but Marlowe is less interested in Uzbekistan than in places which spoke to the commercial, diplomatic and travel interests of early modern England, across which Tamburlaine and his followers range widely (one of them, Theridamas, crosses the Dniester, which Marlowe calls 'the river Tyros', and 'subdue[s]' three territories in its vicinity, Stoka, Podolia, and Codemia [Part Two, 1.3.209–10]). Tamburlaine himself is repeatedly identified as two things, a Scythian and a Tartarian, and both are resonant in terms of both Marlowe's world and our own.

Herodotus, the major classical source for the understanding of Scythia, declares that 'Once across the Tanais, one has left

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Scythia behind'.¹¹ He means the River Don (the Tanaïs being its classical name), which was regarded as the dividing line between Europe and Asia, and which Marlowe refers to in *Edward II*, where Queen Isabel says to Sir John of Hainault:

Ah sweet Sir John, even to the utmost verge
Of Europe, or the shore of Tanaïs,
Will we with thee to Hainault, so we will. (4.2.29–31)

Just as in 2023 it feels as if Ukraine has become the front line in a war for European civilisation, so for Marlowe's Queen Isabel the River Don is a crucial marker of what constitutes Europe and what does not.

Herodotus' Scythians are savage, beheading their enemies and drinking from their skulls,¹² but Marlowe is more interested in a different aspect of Scythians, which is their passion for gold. A Persian soldier says of Tamburlaine's troops that 'about their necks / Hangs massy chains of gold down to the waist',¹³ and Tamburlaine himself commands,

Lay out our golden wedges to the view,
That their reflections may amaze the Persians.
(Part One, 1.2.139–40)

When Zenocrate dies, he has her corpse 'lapped ... in a sheet of gold' (Part Two, 2.4.130). But as well as being identified as a Scythian, Tamburlaine is also repeatedly referred to as a Tartarian (e.g. 1.1.71, 2.2.16, 2.2.65, and 3.3.151). This would have made sense to anyone in Marlowe's audience who was well informed on the subject of contemporary geographical discourses: John Frampton's *A discoverie of the countries of Tartaria, Scithia, & Cataya, by the northeast: with the maners, fashions, and orders which are vsed in those countries* treats Tartary and Scythia as contiguous and cognate,¹⁴ while the text known as *Antiquitates Judaicae*, which comprises the first two books of the 1555

¹¹ Herodotus, *The Histories*, translated by Aubrey de Sélincourt [1954] (Harmondsworth : Penguin, 2003), p. 247.

¹² Herodotus, *The Histories*, pp. 260–1.

¹³ Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great*, Part One, edited by Mark Thornton Burnett (London : J. M. Dent, 1999), Part One, l.ii.125–6.

¹⁴ John Frampton, *A discoverie of the countries of Tartaria, Scithia, & Cataya, by the northeast: with the maners, fashions, and orders which are vsed in those countries* (London : Thomas Dawson, 1580).

Omnium gentium mores, refers simply to 'The people of Scythia, whom we now call Tartares'.¹⁵

The Tartars were consistently associated with territory we now understand as Ukrainian. Stephen Batman's 1582 commentary on the thirteenth-century Bartholomaeus Anglicus said of the empire of the Tartars that its 'limits from the South, are Mare Caspium, the river Iaxartes, the mountain Imaus: from the East and from the North, the Ocean: from the West, the Kingdome of the Duke of Moscouia'.¹⁶ Anthony Jenkinson's 1562 map of 'Russia, Muscovy and Tartary' shows 'Tartaria' occupying a huge swathe of territory, including some of what is now Russia, above the Caspian Sea;¹⁷ the Caspian is repeatedly referred to (e. g. 1.1.102, 1.1.168 and 1.2.194) and 'rocks more steep and sharp than Caspian cliffs' (Part Two, 5.3.242) is the last place name Tamburlaine mentions.

The ties between Marlowe's Tamburlaine and Ukraine are also strengthened by the fact that he is associated with Achilles. Tamburlaine's enemy Bajazeth is also the enemy of Greece: he refers to himself as 'conqueror of Graecia' (Part One, III.i.24) and thinks Tamburlaine's main aim is 'to rouse us from our dreadful siege / Of the famous Grecian Constantinople' (Part One, III.i.6). Tamburlaine himself, by contrast, is repeatedly associated with Greece. He calls his future wife 'lovelier than the love of Jove' (Part One, I.ii.87), evoking a Greek god, and swears 'by the love of Pylades and Orestes, / Whose statues we adore in Scythia' (Part One, I.ii.241–2), Hellenising not only himself but his whole nation. Most notably, Menaphon says Tamburlaine has 'a knot of amber hair / Wrappèd in curls, as fierce Achilles' was' (Part One, II.i.23–4). Achilles is a Greek hero, but Herodotus, listing the rivers of Scythia, notes that 'The Hypacyris, the sixth river, flows

¹⁵ *Antiquitates Judaicae*, in *Omnium gentium mores* (London: John Kingston and Henry Sutton, 1555), image 10.

¹⁶ Stephen Batman, Batman vpon Bartholome his booke De proprietatibus rerum, newly corrected, enlarged and amended: with such additions as are requisite, vnto euery seuerall booke: taken forth of the most approued authors, the like heretofore not translated in English. Profitable for all estates, as well for the benefite of the mind as the bodie (London: Thomas East, 1582), image 277.

¹⁷ Paul Binding, *Imagined Corners: Exploring the World's First Atlas* (London: Headline, 2003), p. 173.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

from a lake right through the territory of the Scythian nomads, and reaches the sea near Carcinitis, leaving Hylaea and the place called Achilles' Racecourse to the right'.¹⁸ The stretch of land known as Achilles' Racecourse is in modern Ukraine, to the north-west of Crimea, and the name is sometimes also used for Snake Island. Tamburlaine, a modern Achilles, combines a Scythian and a Tartar identity and roots it in this area, establishing its claim to hold Scythian gold in its museums.

Defending not invading

There is one final way in which a Marlowe play – or at least a production of a Marlowe play – has come to speak to the war in Ukraine, although this is entirely by accident. Almost as soon as the first coronavirus lockdown closed theatres in March 2020, Robert Myles launched The Show Must Go Online (<https://robmyles.co.uk/theshowmustgoonline/>) and started bringing Shakespeare's plays to a computer screen near you. In June 2021 the company extended their range with what they called A Month of Marlowe, consisting of full productions of *Dido*, *Queen of Carthage*, *Edward II* and *Doctor Faustus*, all now freely available on YouTube.¹⁹ In *Dido*, *Queen of Carthage*, all the Trojan characters initially wear shades of orange and ochre, but they are subsequently redressed in blue when they arrive in Carthage. Aeneas, the Trojan leader, puts on a layer of blue like everyone else, but his original ochre garment can still be seen underneath, and it is rather more yellowish than some of the others worn. Although this was obviously not initially intended when the production was first broadcast in 2021, it is therefore now possible to perceive Aeneas as telling the tale of Troy while wearing the colours of Ukraine. This underscores something which is fundamental to the British perception of the war in Ukraine, which is that the Ukrainians know what they are fighting for while the Russian occupiers do not. Aeneas too knew what he was doing – defending his country – and that gives his story a power which

¹⁸ Herodotus, *The Histories*, p. 258.

¹⁹ They can be found respectively at https://www.youtube.com/watch?v=k_9RDK1Hk9k (*Dido*), <https://www.youtube.com/watch?v=VO9drlmjhZo> (*Faustus*, director's cut) and <https://www.youtube.com/watch?v=indVMzreHEI> (*Edward*).

moves his hearers to tears. By contrast, nobody is moved by Caesar or by Tamburlaine, whose marching feet are constantly trammelled and mocked by the poetic feet which trip them up through enjambment.

References:

- Antiquitates Judaicae. *Omnium gentium mores*. London : John Kingston and Henry Sutton, 1555.
- Batman S. Batman vpon Bartholome his booke De proprietatibus rerum, newly corrected, enlarged and amended: with such additions as are requisite, vnto euery seuerall booke: taken fourth of the most approved authors, the like heretofore not translated in English. Profitable for all estates, as well for the benefite of the mind as the bodie. London : Thomas East, 1582.
- Binding P. Imagined Corners: Exploring the World's First Atlas. London : Headline, 2003.
- Campbell M. Culture war: Russia's raids on Ukraine's art treasures. *The Sunday Times*. 5 February 2023. P. 18.
- Dimmock M. New Turkes: Dramatizing Islam and the Ottomans in Early Modern England. Aldershot : Ashgate, 2005.
- Frampton J. A discoverie of the countries of Tartaria, Scithia, & Cataya, by the northeast: with the maners, fashions, and orders which are vsed in those countries. London : Thomas Dawson, 1580.
- Gill R. Snakes leape by verse. *Christopher Marlowe* / edited by Brian Gibbons. London : Ernest Benn, 1968. P. 135–50.
- Herodotus. The Histories / translated by Aubrey de Sélincourt. Harmondsworth : Penguin, 2003.
- Lucanus M. Annaeus. Pharsalia / edited by Carolus Hermannus Weise. Book 1, ll. 479–480.
URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0133%3Abook%3D1%3Acard%3D396>.
- Marlowe Ch. Tamburlaine the Great / edited by J. S. Cunningham. Manchester : Manchester University Press, 1999.
- Marlowe Ch. Tamburlaine the Great, Part One. *Christopher Marlowe: The Complete Plays* / edited by Mark Thornton Burnett. London : J. M. Dent, 1999.
- Marlowe Ch, The Collected Poems of Christopher Marlowe / edited by Patrick Cheney and Brian J. Striar. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- Marlowe Ch. The Complete Poems and Translations / edited by Stephen Orgel. Harmondsworth : Penguin, 2007.
- Mitsi E. Greece in Early English Travel Writing, 1596–1682. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2017.
- Nicholl Ch. The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe. London : Vintage, 2002.
- Shakespeare W. Titus Andronicus / edited by Jonathan Bate. London : Bloomsbury, 1995.

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-11

УДК: 811.93:821.111Шек

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5461-8953>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1019-9218>

Mišterová Ivona, Mištera Adam
(Pilsen, Czechia)

Hamlet Seen through the Python's Eyes

Миштерова Івона, Миштера Адам. Гамлет очима Python.

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) відіграють все більш важливу роль майже в усіх наукових дисциплінах, включаючи лінгвістику, літературознавство та переклад. Дослідники англійської мови, вчителі, науковці та практики використовують такі онлайн-ресурси, як одномовні та двомовні словники, тезауруси (що містять синоніми та антоніми), Інтернет-форуми, веб-журнали та корпуси. Крім того, вони знайомі з пошуковими системами (наприклад, Alta Vista, Lycos, Infoseek і HotBot), які дозволяють отримати доступ до різноманітних автентичних джерел та здійснювати пошук відповідних термінів, словосполучень, ідіом і паралельних текстів.

Ця стаття спрямована на дослідження мовлення персонажів трагедії Шекспіра «Гамлет» шляхом поєднання машинного навчання та вбудовування слів за допомогою мови програмування Python. Основна мета – з'ясувати, чи здатен штучний інтелект розуміти шекспірівських персонажів і нюанси їхніх промов так само, як це роблять шекспірознавці. Продемонстровано функціональність і корисність індексування текстових кейсів за допомогою безперервних просторових векторних зображень слів у обраному «шекспірівському семантичному просторі».

Ключові слова: Вільям Шекспір, «Гамлет», штучний інтелект, машинне навчання, Python, лексична схожість.

“Nothing can come of nothing: speak again.”
(King Lear I, 1)

1. Shakespeare and Artificial Intelligence

This paper was inspired by a rapid advancement of artificial intelligence, in particular artificial neural networks. In the current

world, artificial intelligence plays an important role in improving the life of humankind and provides effective solutions for various problems. It has a number of products including intelligent systems, which are used in many fields of study to obtain effective and accurate results of the problems encountered. Linguistics, translation, and even literary studies are (or at least may be) among the areas in which artificial intelligence can be used. The objective of this article is to explore the speeches of the characters in Shakespeare's tragedy *Hamlet* through a combination of machine learning and word vectors using a powerful general-purpose programming language Python, which is currently widely used in natural language processing. The fundamental research question is whether artificial intelligence is able to understand Shakespeare's characters and the nuances of their speeches in a manner similar to that of Shakespearean scholars.

Before discussing our research, it is worth mentioning how artificial intelligence has already been applied in Shakespeare studies. One such example is the use of stylometry techniques to determine authorship. In his book *Versification and Authorship Attribution* (2021), Petr Plecháč examined the applicability of stylometry on poetry. He attempted to prove if specific versification features are suitable for authorship recognition. The novelty of his approach lies primarily in the focus on poetry and drama since stylometry has been used mainly for the analysis of novels. Working with poetic corpora in three languages (Czech, German, and Spanish), he explored two cases of disputed authorship. One of them was a Jacobean play *The Two Noble Kinsmen* (1634) attributed partly to John Fletcher and partly to William Shakespeare. Plecháč's objective was to determine which segment was written by Shakespeare, and which was contributed by Fletcher. A combined versification- and word-based model proved to be highly efficient in distinguishing between the two writing styles. As the results of the research show, Shakespeare authored scenes 1–5 in Act 1, scenes 1–2 in Act 3, and scenes 1, 3–4 in Act 5. Fletcher was confirmed as an author of scenes 2–6 in Act 2, scenes 3–6 in Act 3, scene 2 in Act 4, and scene 2 in Act 5.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

The authorship of scene 1 in Act 4 remains unproven.¹ A combined analysis of vocabulary and versification together with machine learning techniques were applied to explore the authorship of *Henry VIII*.²

Another example of interconnection between artificial intelligence and Shakespeare studies is a theatre play generated by a recurrent neural network. A data scientist Rosaria Silipo conducted a unique experiment to see if artificial intelligence could write a play in the Shakespearean spirit while preserving the specifics of the characters and their speeches. Using full texts of three famous Shakespeare plays *King Lear*, *Othello*, and *Much Ado About Nothing* available from *The Complete Works of William Shakespeare* website, she trained a deep learning recurrent neural network with a hidden layer of long short-term memory units on this corpus to produce a new text.³ The results of Silipo's research experiment are stimulating but also to a certain degree expectable. The AI-created text imitates Shakespeare's writing style and makes use of Shakespeare's characters. The trigger for the creation of the play is, however, the scientist per se who, through a short prompt containing approximately 100 characters, sets up the situation and provides the impetus for its further development. Acts and scenes are thus naturally derived from Silipo's hints, which vary regarding the characters whose words and actions are to open the play. The first experiment was commenced with a short dialogue between Desdemona and Othello, which set the tone of the whole play. Later on, Gloucester, Cassio, Regan, and Oswald joined the conversation. As Silipo admits, the most difficult task was not to continue a given scene but to initiate a new one. The experiment shows that artificial intelligence

¹ Plecháč notes that his research corresponds with the findings of other authors, e.g., Fleay (1874) and Oras (1953), who moreover provided mostly orthogonal evidence in favour of Fletcher's authorship of scene 1 in Act 4. It thus seems probable that Fletcher wrote the scene, in which the jailer and his daughter are pardoned for Palamon's escape but the jailer's daughter has gone insane. Plecháč P. *Versification and Authorship Attribution*. Praha : Karolinum, 2021. P. 79.

² *Ibid.* P. 430–438.

³ The neural network designed by Silipo was "built, trained, and deployed using the GUI-based integration of Keras [an open-source software library] and TensorFlow [an end-to-end open-source platform for machine learning] provided by KNIME [Konstanz Information Miner] Analytics Platform". Silipo R. Can AI write like Shakespeare?. *Towards Data Science*, 19 Sept. 2019. URL: <https://towardsdatascience.com/can-ai-write-like-shakespeare-de710befbfee>.

managed to grasp the essence of Shakespeare's writing style, identify main and minor characters and assign them a more or less appropriate amount of text. However, it would be AI experts' task to assess to what extent the neural network (only) connects the words it predicts to be semantically connected⁴, and to what extent it actually produces a really meaningful and graspable text. With respect to speakability and playability, it would be the role of theatre practitioners to evaluate whether it is possible to stage the text of a play created by artificial intelligence.

A similar experiment was conducted in connection with this research. The neural network was trained on the full texts of Shakespeare's plays available from *The Complete Works of William Shakespeare* website. The network was quite complex, so it took a longer time to train it. The training was carried out by Python using an open-source machine learning library Keras. The results of the experiment were similar to Rosaria Silipo's research. The greater amount of trained data led to the integration of more characters but also to a certain fragmentation of the plot. The opening speech of Romeo, who introduces himself as "a special gentleman" is followed by the utterance of two Roman tribunes, to whom a man named Peter replies, wandering at the presence of York [the Duke of York]. Right at the beginning of the AI play, there is an intersection of three Shakespeare's plays that are neither genre nor thematically related. It is not without interest, however, that a certain logical continuity of the speeches of the aforementioned characters was preserved, even though it naturally differed from their "roles" in the source plays. Thanks to artificial intelligence, the characters who would never meet in Shakespeare's plays or in the real world were brought together: a young lover in *Romeo and Juliet*; two tribunes, who are surprised that Romeo does not intend to stay with them and express their concern about Henry (but originally only receive information from the Senator in *Cymbeline*); and a man called Peter who may be a

⁴ Some mathematical models allow us to predict the words that follow a certain sequence of words. This is related, among other things, to the fact that semantically similar words lie close to each other in a virtual semantic space and vice versa. The second factor that plays an important role here is the so-called linguistic regularity, or more precisely, the possibility to express most of the morphological and semantic properties of words through vectors. This is the driving principle of a technique for natural language processing, which was developed in 2013 by Tomáš Mikolov.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

minor character in *Romeo and Juliet*, *Taming of the Shrew*, or even *2 Henry IV*. His name could also refer to Peter Quince, a carpenter with literary ambitions in the comedy *A Midsummer Night's Dream*. A similar attempt obviously requires a careful and smaller selection of plays, preferably those that are close in genre and theme, in order to avoid a redundant number of characters and a fragmented plot.

When discussing the connection between Shakespeare's work and artificial intelligence, Charisma, which was founded in 2015, is also worth mentioning. As the official website specifies, the use of advanced artificial intelligence and creative storytelling techniques enables the creation of unique conversational experiences (Charisma np). It offers various kinds of epic games and activities through which it is possible to talk to an Apokoliptian general and a member of Darkseid's Elite (Steppenwolf)⁵; create high-quality digital humans (MetaHumans); meet customers of a traditional Western saloon (Project Howdy); develop the plots of Sherlock Holmes's detective investigations; influence the course of events in "the Vampires of London" (Charisma App); have oneself tested both mentally and physically by AI "Spy Master" Alastair (AI-Spy); and encounter characters from Shakespeare's plays *Romeo and Juliet* and *Macbeth* and transform their speeches into a 'WhatsApp' style conversation (Will Play). *Will Play*, which was developed in cooperation with Oxford University students, intends to introduce school children to the world of Shakespeare's plays through modern applications. The first step after entering and logging in to *Will Play* is to choose an area, which is to be explored, i.e. love, hate, and death. Afterwards, it is necessary to select one of ten avatars and start playing the game, which begins with a greeting from William Shakespeare:

Good morrow! Tis I, William Shakespeare, the Bard with the Beard, the playwright in tights! I'm here to find out how much you've learned about the first two acts of my fabulous play *Romeo and Juliet*. I'm going to ask you a series of questions, expertly devised by my brilliant self. All you have to do is type your answer

⁵ Darkseid is an evil ruler of Apokolips, who plans a universal conquest. He was one of the founding fathers of the original Secret Society of Super Villains.

in the chat box below (no messing around with quills for you!)
where did Romeo and Juliet first meet?⁶

As the sample suggests, the player chats with William Shakespeare himself, who asks him/her questions in the chosen field, which is love in this case. The way in which the question is designed draws the player into the plot and naturally adds further information about the character. It should be noted, however, that it is rather difficult to carry on the conversation with Shakespeare without familiarity with the play. The player has enough time to consider correct answers, but EFL speakers should have a good level of English language proficiency, which is necessary to understand the questions and further comments provided by Shakespeare. At the end of the conversation, it is possible to view the score and, in case of failure, play again. *Will Play* is thought-provoking, however, as already noted, it requires knowledge of Shakespeare's plays and characters. It combines educational and entertainment elements, with the former—at least in our opinion—predominating. The advantage is a natural form of mediation and easy accessibility, e.g., via tablet or smartphone.

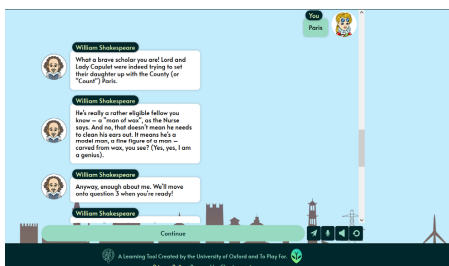


Fig. 1 *Will Play*
(The author's [Paris] conversation with the avatar of William Shakespeare during the game)

2. Analysis of Shakespeare Characters Using Python

As already mentioned, artificial intelligence has made significant strides in recent years. It also inspired the research described in this article. The main aim is to explore the speeches of

⁶ Will Play, <https://will-play-web.vercel.app/love/quiz>.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

the characters in Shakespeare's tragedy *Hamlet* through a combination of machine learning and word embeddings using a powerful general-purpose, multiparadigm programming language Python with common machine learning libraries.⁷ Properties of Python include "suppression of non-mandatory delimiters, dynamic typic, and dynamic memory usage".⁸ The fundamental research question is whether artificial intelligence is able to understand Shakespeare's characters and the nuances of their speeches in a manner similar to that of Shakespearean scholars.

Concerning particular stages of research, first, it is necessary to load and pre-process the dataset. This means that all speeches of individual characters are processed and stored in prepared data structures. Second, each word must be converted to a vector. Words in the same context have the same or a similar vector. For example, the words king and queen are similar and will be placed close to each other in contrast to the words king and actor. Afterwards, it is possible for all speeches of individual characters to be represented as a n-dimensional vector in a virtual multidimensional space. A virtual space of characters thus consists of the entire vocabulary of the play. Subsequently, the dimensionality of the space is then reduced using Principal Component Analysis and characters are mapped into two-dimensional space, so each character is then represented only by x and y coordinates. All characters can then be fairly easily visualised using a simple scatter plot.

Our aim is to condense the characters, or more precisely, all the vectors representing them, into a two-dimensional space to see if they create hidden clusters or anomalies, and then analyse them. The visualisation of each character's space will provide more detailed information about their relationship to Prince Hamlet.

Before proceeding with the description of our experiment, it is necessary to briefly recapitulate the relationship between Hamlet and the other characters. In an imaginary virtual space, Hamlet will be perceived as a zero-point against which other characters will be defined. Early in the play, Prince Hamlet is urged by the

⁷ In this paper, open-source libraries Keras and scikit-learn are used.

⁸ Iguar L., Santi S. Introduction to Data Science: A Python Approach to Concepts, Techniques and Applications. Cham, Switzerland : Springer, 2017. P. 6.

Ghost of his murdered father, King of Denmark, to take revenge on his usurping brother Claudius, who dispatched him of his life, crown, and queen in the “blossoms of his sins” (I, 5, 76).⁹ The Ghost's request becomes a source of mental discomfort for Hamlet since he is unsure of the nature of the spirit and its intentions. As G. R. Hibbard observes in his annotated edition of *Hamlet*, “the reality of the Ghost has been firmly established; but its nature is left in doubt”¹⁰ and the Prince is not sure whether the mysterious night visitor is “a spirit of health or goblin damned” (I, 4, 19). He gradually becomes surer that it is the spirit of his father coming from Purgatory, a transitional space between Heaven and Hell, but he still does not know if it is trustworthy. The identity of the Ghost is questionable for it can be perceived as the ghost of Hamlet's father, but also as the revenant ghost and the devil.¹¹ Irving Ribner points to the bond between Hamlet and his father (dead or alive), which can be equated with filial devotion and obedience, but is also controversial due to the Ghost's demand for vengeance for murder, which contradicts the divine commandment: “The [g]host stands for the paradox implicit in an action against evil which is itself a submission to evil”.¹² Stephen Greenblatt offers a similar interpretation of the Ghost's contradictory demand.¹³ Upon his return from Purgatory, the Ghost laments his death without receiving the last rites but almost immediately asks his son for revenge, though without acting against his mother. In fact, it is not clear if Python identifies the Ghost with Hamlet's dead father or considers it a product of Hamlet's tortured mind, as Gertrude's inability to see the ghost would suggest, when the Ghost urges his son to speak to his mother in the fourth scene of the third act.

Gertrude	To whom do you speak this?
Hamlet	Do you see nothing there?
Gertrude	Nothing at all; yet all that is I see.
Hamlet	Nor did you nothing hear?
Gertrude	No, nothing but ourselves.

⁹ All quotations used in this article are from the following edition: Shakespeare W. *Hamlet* / Edited by G. R. Hibbard. Oxford : Oxford University Press, 2008.

¹⁰ *Ibid.* P. 40.

¹¹ Prosser E. *Hamlet and Revenge*. Stanford : Stanford University Press, 1971. P. 138.

¹² Ribner I. *Patterns in Shakespearian Tragedy*. London : Methuen & Co Ltd., (1960), 2013. P. 72.

¹³ Greenblatt S. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001. P. 4.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Hamlet Why, look you there. Look how it steals away.
 My father, in his habit as he lived! (III, 4, 124–130)

The dialogue can be read as Hamlet's reaction to an extreme situation that he is unprepared for and unable to process. Feeling disoriented, lost, and desperate, he may thus be haunting if not ghosting himself. Given the nature of the Ghost's speeches, however, the first option seems more likely. The character of the Ghost will probably not be placed in close proximity to Hamlet, but neither will it be distant from him.¹⁴

A similar location in virtual space might be expected for Hamlet's mother Gertrude, a beloved and admired wife of the late King Hamlet but remarried to Hamlet's uncle. Her new hasty marriage dismays Hamlet, who turns his hatred towards his mother into hatred directed towards women in general, Ophelia included. The Prince and Ophelia's (so far smooth) relationship is, however, further complicated by the interventions of Ophelia's brother Laertes and her father Polonius, who forbids her to see Hamlet (I, 3, 123–135). As a docile daughter, Ophelia obeys her father and returns Hamlet's letters, which becomes another source of stress and real or feigned madness for the Prince. She then witnesses Hamlet's presumably sincere confession, which she conveys in detail to her father. "(...) pale as his shirt, his knees knocking each other, / And with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors" (II, 1, 82–85). In Hibbard's view, Ophelia's description of the Prince's paleness echoes back to Horacio's description of the Ghost who returned from Purgatory or the grave to speak of the horrors it had experienced. Hamlet thus consciously or unconsciously identifies himself with the spirit of his father and relives the moment of their encounter¹⁵. Later on, Ophelia experiences an even more hostile attack when Hamlet explicitly recommends her to enter a nunnery so that she cannot give birth to sinners of the same type as Claudius (III, 1, 122–123). Given the mixed feelings Ophelia has towards her "honoured lord" and her father at the same time, we may expect her character to be placed in a virtual space in a centre

¹⁴ For more information on the clash of reason and emotions in Hamlet, see: Krajník F. Hamlet. Translated by Filip Krajník. Brno : Větrné mlýny, 2022.

¹⁵ Shakespeare W. Hamlet. P. 201.

of the triangle with three vertices represented by Hamlet, Polonius, and Laertes, whose exhortations she listens to before he goes to France. In light of Polonius's murder at Hamlet's hand, it is also possible that Ophelia's character will be situated closer to her family clan. Closeness to the character of Hamlet can be expected in the case of the Prince's friend and confidant Horatio, who is the sole survivor of the tragedy and, at Hamlet's appeal, a herald recounting the latest events to Fortinbras.

The position of the figure of the Prince of Norway in multidimensional space is a rather challenging question. Although he does not appear in person until the fourth scene of the fourth act, the first mention of him is in the first scene of the first act, when Horatio describes him and his deceased father. Horatio's speech implies a number of parallelisms between Hamlet and Fortinbras. Both princes had a warm and close relationship with their fathers, after whom they are named. They represent "the old-style heroism".¹⁶ They are both royal princes and the rightful heirs to the royal throne upon the death of their fathers. Although they are de jure heirs to the throne, their countries are de facto ruled by their uncles, the usurpers of the throne. Their actions also stand in juxtaposition. Just as Hamlet sets out to avenge his father's murder, Fortinbras intends to reclaim the territory his father lost in Denmark and Poland. James Michael Thomas considers such parallelisms foils, "meaning characters that are presented as contrasts to another character to point to or show to advantage some aspect of the other character".¹⁷ In his view, Hamlet, Laertes, and Fortinbras are foils for one another. However, all of them eventually achieve their revenge through Hamlet's death.

3. Research Results and Conclusion

The results of our research show Shakespeare's characters mapped into a two-dimensional space as individual points

¹⁶ In Fortinbras's campaign against Poland, Hamlet is, however, confronted by an image of Fortinbras as a man driven by a desire for territory: Cantor P. A. Shakespeare's Roman Trilogy: The Twilight of the Ancient World. Chicago and London : University of Chicago Press, 2017. P. 47.

¹⁷ Thomas J. M. Script Analysis for Actors, Directors, and Designers. 3rd ed. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco, Singapore, Sydney, Tokyo : Taylor & Francis, 2005. P. 19.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

represented by x and y coordinates, some of which form clusters of unequal size. The occurrence of unequal-size clusters is not, however, random, but results from inner high dimensional representation of individual characters, that was created using machine learning algorithms in Python. The zero-point of the semantic space is the character of Hamlet, against whom other characters are defined.

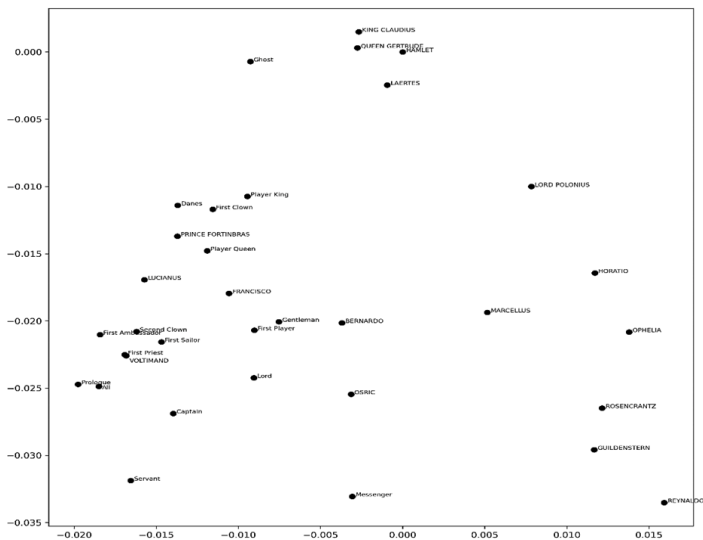


Fig. 2. Scatter plot presenting the visualisation of semantic space of Shakespeare's tragedy *Hamlet*

In the light of between-character distances, the character that is closest to the zero-point is Queen Gertrude. The minimum distance to Prince Hamlet indicates their specific mother-son relationship, however problematic it is. She seems to understand the cause of Hamlet's suffering, including her own (perhaps unintended) contribution in the form of her hasty marriage to her brother-in-law (2.2. 56–57). She carefully follows her son's instructions as she reports to Claudius on the state of the Prince's ailing mind, expresses concern about his mental and physical health, and

probably believes he is insane when she is not able to see the Ghost in the closet scene. What brings Gertrude fundamentally closer to the character of Hamlet is her disobedience of Claudius's command not to drink the poisoned wine originally intended for Hamlet (5.2. 241–245). Her rebellion stands out all the more because throughout the play she adopts her husband's views and identifies with them. However, the real motifs for her actions remain disputable.¹⁸

Characters who are also very close to Hamlet are Claudius and Laertes. Claudius's closeness to the Prince can be explained by his role as Hamlet's stepfather and uncle, underlined in the text by addressing the young man his "cousin Hamlet and his son" (I, 2, 64) and his "chiefest courtier, cousin and son" (I, 2, 117). Leaving aside the fact that he does not consciously call Hamlet his nephew, which would make the Prince a patrilinear heir, and the fact that Hamlet is aware of the meanings of Claudius's carefully chosen verbal expressions, it is the nature of his speech that brings him closer to the prince in semantic space. *Stricto sensu*, Claudius's true nature seems to be overshadowed by his Machiavellian eloquence, which is characterised by feigned care and warmth.¹⁹ Laertes's closeness to Hamlet was not unexpected. He was anticipated to be located near Ophelia and Polonius. The Hamlet-Laertes relationship is, nevertheless, of dramatic importance. Although they do not meet in person on stage until Act V, their lives are obviously interconnected. They have probably known each other since their childhood. However, Hamlet's odd relationship with Ophelia, as well as the murder of Polonius, makes them enemies. They only reconcile at the moment of Laertes's death, which is marked by his confession and a plea for forgiveness: "Exchange forgiveness with me, noble Hamlet / Mine and my father's death come not upon thee, / Nor thine upon me!" (V, 2, 282–284).

¹⁸ Samuel Crowl asks explicit questions to which there are only hypothetical answers: "Is Gertrude innocent or guilty of adultery? Is she complicit in her first husband's murder?" Crowl S. *Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet: The Relationship between Text and Film*. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2014. P. 1.

¹⁹ James E. Hirsh even observes that Hamlet becomes as Machiavellian as Claudius in his "To be, or not to be" soliloquy. Hirsh J. E. *Shakespeare and the History of Soliloquies*. Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 2003. P. 256.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

As expected, the Ghost was placed almost on the same line as Hamlet, though at some small distance to him. The location corresponds both to the familial relationship between the son and his deceased father and to the doubts Hamlet has about the mysterious creature (see above). In the case of Fortinbras's close proximity to Player King and Player Queen, the decisive factor may have been the theatrical performance in which, at Hamlet's explicit request, they took on the roles of king and queen. The cluster was thus formed on the basis of their social status, albeit given only by theatre, not by actual reality. The greater distance from Hamlet was probably due to the lower number of Fortinbras's speeches. But here, too, the relationship between Hamlet and Fortinbras must be seen as crucial, since, as already noted, it reflects the Hamlet-King of Denmark and Fortinbras-King of Norway relationships and at the same time creates an analogy to the relationship between Polonius and Laertes. The considerable distance between Hamlet and Ophelia was expected as Hamlet rejects her and, in a way, tries to free himself from her, although this effort must be understood as a "transference" reaction to his relationship with his mother. However, the question is to what extent artificial intelligence grasped the searing ironies of (not only) Hamlet's speeches.

Our experiment was an attempt to connect Shakespeare to artificial intelligence. It benefited from word-vector conversion and showed a stimulating visualisation of semantic space and between-character distances as well as within-clusters distances. One such example is the royal family cluster, which shows most of its characters semantically closely related, with the exception of the Ghost as an outlier at a fair distance. The characters outside the family of Prince Fortinbras, Ophelia and Horatio are noticeably detached. In future, a similar experiment will be carried out for other Shakespeare plays with the use of different and more advanced NLP algorithms.

References:

Cantor P. A. Shakespeare's Roman Trilogy: The Twilight of the Ancient World. Chicago and London : University of Chicago Press, 2017.

Crowl S. Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet: The Relationship between Text and Film. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury, 2014.

Fleay F. G. On the authorship of *The Taming of the Shrew*. *Transactions of the New Shakspeare Society*, 1874. Vol. 1. P. 85–129.

Greenblatt S. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001.

Hirsh J. E. *Shakespeare and the History of Soliloquies*. Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

Charisma. Digital Humans. URL: <https://charisma.ai/>.

Igual L., Santi S. *Introduction to Data Science: A Python Approach to Concepts, Techniques and Applications*. Cham, Switzerland : Springer, 2017.

Krajník F. *Hamlet*. Translated by Filip Krajník. Brno : Větrné mlýny, 2022.

Mikolov T. Distributed Representations of Words and Phrases and their Compositionality. 2013. URL <https://arxiv.org/pdf/1310.4546.pdf>.

Oras A. 'Extra Monosyllables' in Henry VIII and the Problem of Authorship. *Journal of English and Germanic Philology*. 1953. Vol. 52. P. 198–213.

Plecháč P. Relative contributions of Shakespeare and Fletcher in Henry VIII: An analysis based on most frequent words and most frequent rhythmic patterns. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2021. Vol. 36. Is. 2. P. 430–438. URL: <https://doi.org/10.1093/llc/fqaa032>.

Plecháč P. *Versification and Authorship Attribution*. Praha : Karolinum, 2021.

Prosser E. *Hamlet and Revenge*. Stanford : Stanford University Press, 1971.

Ribner I. *Patterns in Shakespearian Tragedy*. London : Methuen & Co Ltd., (1960), 2013.

Shakespeare W. *Hamlet* / Edited by G. R. Hibbard. Oxford : Oxford University Press, 2008.

Shakespeare W. and Fletcher J. *The Two Noble Kinsmen* / Edited by Eugene M. Waith. Oxford : Oxford University Press, 2008.

Silipo R. Can AI write like Shakespeare?. *Towards Data Science*, 19 Sept. 2019. URL: <https://towardsdatascience.com/can-ai-write-like-shakespeare-de710befbfee>.

Thomas J. M. *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers*. 3rd ed. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco, Singapore, Sydney, Tokyo : Taylor & Francis, 2005.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-12

УДК 82.111Шек: 81'255.2 (439.22)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1570-6924>

Wild Jana
(Bratislava, Slovakian)

Mercutio's malediction: historical vs. colloquial¹

Вайлд Яна. Прокляття Меркуціо: історичне vs. побутове.

У статті аналізується короткий уривок з «Ромео і Джульєтти» та його відтворення у словацькому перекладі 2005 року. В принципі, прокляття Меркуціо «Чума на обидва ваші дома» (III, 1, 101) не становить значної перекладацької проблеми, доки перекладач не робить спробу застосувати для його відтворення сучасну розмовну мову, щоб позбутися історичних відсилок. Дослідниця акцентує увагу на лінгвістичних особливостях найновішого перекладу «Ромео і Джульєтти» словацькою мовою, співставляючи його з Шекспіровим оригіналом та іншим словацьким перекладом 1960-х років. У новому перекладі історія веронських закоханих набуває інших конотацій, що вказує на іншу історичну та культурну вкоріненість тексту.

Ключові слова: Вільям Шекспір, трагедія «Ромео і Джульєтти», словацький переклад, Меркуціо, прокляття, чума,.

1. Plague

In the third act of the play, Romeo's friend Mercutio is wounded by Tybalt. Knowing that he is going to die, he condemns the families of Montagus and Capulets who had involved him into this deadly clash:

„A plague o' both your houses!“ (III, 1, 91, 97, 106)

¹ Parts of this text were published in Slovak language within a longer paper: Wild J. Shakespearove kliatby a zaklínadlá. Konotácie slovenských a českých prekladov. *Shakespeare. Zooming*. Bratislava : Európa, 2017. P. 109–129.

This sentence takes a form of ritual and magic spell: Mercutio would repeat it three times in his last speech. The key word, of course, is “plague”. Since plague refers to a historical disease, not existent in our times anymore, contemporary translators may be tempted to substitute this supposedly old word by another one. This was the case of the newest Slovak translator Ľubomír Feldek, who was clearly endeavoured to render Shakespeare in a modern, colloquial language (2005). Whereas his predecessor in the 1960ies, Zora Jesenská, maintains the word “plague”, Feldek is about to modernize the spell:

„*Mor na vaše rody!*“² [„A plague on your families!“]

(*Zora Jesenská, 1963*)

„*Čert zobral vaše rody!*“³ [„The devil take your families!“]

(*Ľubomír Feldek, 2005*)

Whereas Jesenská translates “plague” philologically accurate as “mor”, pointing to the same disease and pandemic as Shakespeare, Feldek’s translation avoids “plague” while interpolating the “devil”. In his rendering, the severity, and the effect of Mercutio’s malediction have massively changed. Even if the purpose of both renderings – the malediction – is clear, they enter different cultural fields.

The word “plague” (“mor”) raises many connotations and associations. As the infamous black-death, it relates to history and is associated with Europe around and after the middle-ages. Though already eradicated in Western countries by now, in our imagination and cultural memory, plague has been present up till today. Most of the public would be widely aware of its medical, etiological, social, cultural, metaphorical and theological implications. The word “plague” would arouse associations with “black death”, i. e. a deadly pandemic devastating whole cities and huge territories, caused by lack of hygiene, manifested by bubonic rash, deflection, and pain, leading to radical counteractions of contact prohibition, isolation of the sickened, and, on the moral and religious layer, interpreted as the punishment of God. And in many European cities, there are plague columns as still visible

² Shakespeare W. *Romeo a Júlia. Shakespeare W. Tragédie /* Prel. Zora Jesenská v jazykovej spolupráci s Jánom Roznerom. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963. S. 51.

³ Shakespeare W. *Romeo a Júlia /* Prel. Ľubomír Feldek. 1. vyd. Bratislava : Ikar, 2005. S. 74–75.

architectural testimonies and memorials. (After the covid-19 pandemic, of course, the notion of an all embracing disease has got an immediate urgency and actual topicality.)

All the above-mentioned countless connotations that the word “plague” arouses determine our perception. On the rhetoric level, Mercutio's malediction (repeated three times in his speech) has the effect of a ritual, invoking a deadly pandemic to ruin the two families at enmity who caused his death. A pandemic that was historically documented, well known for its destructive power, thus arousing fear and horror. Therefore, Mercutio's malediction sounds hostile, bitter and threatening. And points to his despair facing his own pointless death.

2. A little devil

The translator Lubomír Feldek omits the historical disease completely by altering it by the “devil”: “The devil take your families”. Rhetorically, the phrase “the devil take it”, in Slovak, as well as in English, is a commonplace, a frequent idiom, an expression of anger, dismissal, annoyance, impatience, meaning a sort of “shut up!”, “damned” or “go to hell”.

Yet it is important to note that the Slovak word „čert“ has specific connotations. For in Slovak, as in many other Slavic languages, there are two types of devils: „diabol“ and „čert“. The first, „diabol“ (etymologically from the Greek *diabolos*), means the supreme spirit of evil, the tempter, the ultimate destructive force, satan, the theological antagonist to God. The other word, „čert“ (the same in Czech, *чорт* in Ukrainian, *чёрт* in Russian, *czort* in Polish, *črt* in Slovenian etc.), used in the *Romeo and Juliet* Slovak translation, refers rather to a fairytale or mythological figure: a rogue, sort of little devil much lower in the demonic hierarchy than „diabol“. The ethnologist Martin Slivka argues that in the traditional folk and popular culture, “čert” is a derivation of the medieval fool, grotesquely connecting the human with the animal body (horns, tail, fur, hoof).⁴ Other theories connect “čert” with Slavic mythology where he is a malign spirit, demon, embodying darkness, or the god Chernobog, “Black God”, God of

⁴ Slivka M. Slovenské ľudové divadlo. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav. 2002. S. 191.

bad fate,⁵ English language, supposedly, only knows the word “devil” and has nothing like “čert”; the same holds true for the German notion of “Teufel”. (Although, in South German, Austrian and Hungarian tradition there is a figure of Krampus, very similar to “čert”, accompanying the Saint Nicolas; yet his appearance is limited to the 6th December and the advent period.) “Čert” might also have a vague familiarity with a satyr, faun, pan etc. – a creature mixing up human and animal features. Generally speaking, “čert” might look fearsome and be connected with evil and hell, yet his deeds are rather ridiculous and entertaining. “Čert”, being grotesque, stupid and confused, does not arouse horror, he rather makes us laugh, doing mischief and frightening children. „Čert“, a popular figure from folk mythology, would not be found in the Bible and, in contrast to „diabol“, would not imply a metaphysic meaning.

Thus, when Mercurio utters the word “čert” instead of “mor” (plague) in his malediction, he not only refers to dissimilar dark matters, but the performance of his spell is much weaker and less destructive. For today, people would use the colloquial “*the devil take it*” (“čert to ber”) day-to-day, whereas to condemn somebody with “plague” in real life would be very rare and considered too extreme, exaggerated, overacted. Yet reading Shakespeare, Mercurio's idiolect definitely *is* and should remain expressive and bold.

3. Reading “plague” historically and horizontally

Nevertheless, it is not only because of its strong metaphorical meaning that the word “plague” is so important in *Romeo and Juliet*. The arguments may be historical – as found in Shakespeare's own life and his time, and, what is even more relevant, intratextual as well, for plague plays a crucial role further in the play, too.

Historically, plague was a contemporary phenomenon that struck several generations in Elizabethan and Jacobian London. The strongest pandemic spreads were in 1563 (around 20,000 people died, i. e. more than a quarter of the population), 1592–1593 (more than 10,000 people died) and 1603 (more than a

⁵ <https://meettheslavs.com/chort/>.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

quarter of the population died again). London's theatres were also harmed, being not allowed to play during the plague pandemic (1592–1593: shortly afterwards, the play *Romeo and Juliet* was written; there were also bans on playing theatre during the plague in 1603 and 1608). Even in the family of William Shakespeare himself, the plague extinguished several lives. Presumably, the author's sisters Joan (1558) and Margaret (1563) died from the effects of the plague at the age of a few months, as well as the 7-year-old Anne (1579) and his 27-year-old brother Edmund (1607). The plague may also have been the cause of the death of the author's 11-year-old son Hamnet (1596).

Reading Shakespeare's tragedy horizontally, we would find another highly topical account of plague in *Romeo and Juliet*. For at the end of the play, Mercutio's condemnation seemingly had come true: the crucial message that Juliet is only temporarily "dead", would not reach Romeo because the monk John was detained to bring his letter; detained by plague!

The description of the monk's situation is compelling: there are sick, official city searchers who have sealed the door and the whole narrative is dominated by fear of infection.

John Going to find a barefoot brother out,
One of our order, to associate me,
Here in this city visiting the sick,
And finding him, the searchers of the town,
Suspecting that we both were in a house
Where the infectious pestilence did reign,
Seal'd up the doors and would not let us forth,
So that my speed to Mantua there was stay'd.

Lawrence Who bare my letter then to Romeo?

John I could not send it – here it is again –
Nor let a messenger to bring it thee,
So fearful were they of infection.⁶
V, 2, 5–16 (marked by J. W.)

In the Slovak translation of Ľubomír Feldek, the monk was detained not by plague, but by cholera:

Mních Ján Chcel som, aby mi do Mantovy robil
sprievodcu bosonohý františkán,

⁶ Shakespeare W. *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare, III series / ed. by Brian Gibbons. London and New York : Routledge, 1994. P. 221–222.

čo navštevuje v našom meste chorých.
Práve keď som ho našiel v jednom dome,
získali obhliadači mŕtvol podozrenie,
že je v tom dome cholera a už
nám nedovolili vyjsť z neho von.
Nevykonal som cestu do Mantovy.

Mnich Lorenzo A kto doručil môj list Romeovi?

Mnich Ján Nik. Nedalo sa. Nesiem ti ho späť.

Taký strach mali z cholery, že list som
nemohol ani tebe vrátiť skôr.⁷

Transl. by Ľ. Feldek (marked by J. W.)

Medically, in stricto sensu, cholera (“blue death”) is a disease other than plague (“black death”). Cholera has different symptoms and, what is more relevant for the logic of the text, it is not transmitted through respiration neither by direct physical contact. Therefore, it would not prevent the monk to leave the house of the sick nor the town. Should we stick to historical pedantism (which, admitted, is far from Shakespeare), cholera did not spread in Europe before the first third of the 19th century. (The cholera epidemic in London in 1832 reportedly claimed around 3,000 victims, which is significantly less than the plague pandemic of the 16th and 17th centuries.)

Yet the most important argument questioning Ľubomír Feldek's translation is, that by using “čert” in act III and “cholera” in act V, the link between Mercutio's malediction and the final tragic denouement is completely lost.

References:

Shakespeare W. *Romeo a Júlia* / Prel. Ľubomír Feldek. 1. vyd. Bratislava : Ikar, 2005.

Shakespeare W. *Romeo and Juliet. The Arden Shakespeare, III series* / ed. by Brian Gibbons. London and New York : Routledge, 1994.

Shakespeare W. *Romeo a Júlia. Shakespeare W. Tragédie* / Prel. Zora Jesenská v jazykovej spolupráci s Jánom Roznerom. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963. S. 7–94.

Slivka M. *Slovenské ľudové divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav. 2002.

Wild J. *Shakespearove kľatby a zaklínadlá. Konotácie slovenských a českých prekladov. Shakespeare. Zooming*. Bratislava : Európa, 2017. P. 109–129.

⁷ Shakespeare W. *Romeo a Júlia* / Prel. Ľubomír Feldek. S. 118.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

DOI: 10.32782/2225-479X-2023-36-37-13

УДК: 659.168/821.111Шек

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

Черняк Юрій
(Запоріжжя)

Всеукраїнський шекспірівський конкурс імені Віталія Кейса: історія, сучасність і перспективи

У статті висвітлено історію започаткування (2010) й розвитку традиції проведення Всеукраїнського шекспірівського конкурсу студентських дослідницьких і креативних проєктів та окреслено його пріоритетні завдання й здобутки. Цей щорічний інтелектуально-освітній проєкт Українського міжуніверситетського шекспірівського центру є інструментом долучення українського студентства до міждисциплінарних шекспірівських студій та одним із чинників розвитку наукотворчих процесів на теренах України. Потужна підтримка представників української діаспори США і Канади (проф. Віталій Кейс, Союз українок Америки, проф. Ірина Макарик) та зарубіжних шекспірознавців свідчать про міжнародне визнання конкурсу як дієвої стратегії популяризації Шекспіра у молодіжному середовищі. Реагуючи на виклики часу і повномасштабну військову агресію російської федерації, організатори конкурсу вдосконалюють його організаційну модель з метою зміцнення резильєнтності української молоді під час російсько-української війни.

Ключові слова: Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів, шекспірівські студії, діаспора, Союз українок Америки, російсько-українська війна.

Полемічна стаття професора Марка Соколянського, яка у далекому 2009 році інспірувала дискусію стосовно перспектив шекспірівських студій в Україні, завершувалася вельми слушним акцентом: «Треба, нарешті, серйозніше замислитися над сучасним станом, а ще більше – над майбутнім українського шекспірознавства. Згадую при тому вислів одного солідного (на жаль, уже покійного) заокеанського історика і теоретика літератури: «Стан шекспірознавства визначає культурний рівень літературної науки у кожній країні». Хтось сприйме цей вислів як перебільшення. Але, гадаю, варто поставитися до цих слів досвідченого вченого не просто як до цікавого парадокса».¹

Цей заклик не тільки надихнув учасників дискусії на створення в Класичному приватному університеті (Запоріжжя) Українського міжуніверситетського шекспірівського центру (далі – УМШЦ), але й визначив пріоритетні напрямки його діяльності, одним із яких стало залучення талановитої молоді до шекспірознавчих досліджень.

Форми такого залучення виявилися доволі різноманітними: як ті, що безпосередньо пов'язані з навчальним процесом (шекспірівська тематика курсових і дипломних робіт, запровадження шекспіроцентричних спецкурсів як вибіркового дисциплін для студентів-філологів, реферування шекспірознавчих праць та їх обговорення в рамках семінарських занять із дисципліни «Історія зарубіжної літератури Середніх віків та Відродження»), так і ті, що виходять за межі університетських навчальних програм і перебувають на перетині суто академічної та культурно-популяризаторської сфер. До числа останніх, приміром, належать участь студентів в організації Міжнародних шекспірівських конференцій в Україні² та проведенні

¹ Соколянський М. Криза в українському шекспірознавстві? *ЛітАкцент – світ сучасної літератури*. URL: litakcent.com/2008/01/.../mark-sokoljanskyj-kryza-v-ukrajinskomu-shekspiroznavstvi.

² Детальніше про Міжнародні шекспірівських конференцій в Україні див. : Жлуктенко Н. Інтернаціональний Шекспір. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 14–15. С. 297–300; Торкут Н. «Звихнувся час...», або чи допоможе нам Шекспір не заснути під час Армагеддону: філософські розмисли стосовно тематики сучасних шекспірівських конференцій. *Ренесансні студії*, Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33–34. С. 165–187.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

щорічного міжнародного проекту «Дні Шекспіра в Україні», який був започаткований у 2018 році, а також апробація результатів власних досліджень на засіданнях наукового семінару «Простір літератури», що функціонує при кафедрі світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка,³ та шекспірознавчого семінару Лабораторії ренесансних студій, яка є спільним проектом Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України і Класичного приватного університету. Ефективною формою такого залучення стало й проведення ініційованого УМШЦ Всеукраїнського шекспірівського конкурсу, учасники якого (студенти й аспіранти закладів вищої освіти) представляють власні дослідницькі або креативні проекти, що сфокусовані на постаті й творчій спадщині англійського ренесансного генія. Про успішність цього щорічного конкурсу свідчать як постійне зростання кількості його учасників та розширення географії, так і той факт, що шестеро його переможців пов'язали своє професійне життя саме з шекспірознавством, захистивши кандидатські дисертації.

Тож **мета** цієї публікації полягає в тому, щоб висвітлити історію започаткування й розвитку традиції проведення Всеукраїнського шекспірівського конкурсу студентських дослідницьких і креативних проектів, окреслити його пріоритетні завдання, а також визначити характер кореляції з наукотворчими процесами в сучасній Україні та зі зміцненням резильєнтності української молоді під час російсько-української війни.

Головним завданням конкурсу, вперше проведеного у 2010 році, була інтенсифікація шекспірознавчих студій в Україні шляхом популяризації спадщини Вільяма Шекспіра в молодіжному науковому середовищі та залучення обдарованих студентів-гуманітаріїв до філологічних, театрознавчих, культурологічних досліджень творчості Барда. Надзвичайно важливо, що ініціатива УМШЦ щодо започаткування й подальшого проведення цього Конкурсу була активно

³ Бандровська О. Ренесансна Англія в «Просторі літератури» наукового семінару кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка. *Ренесансні студії*, Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33–34. С. 188–193.

підтримана представниками української діаспори – відомою канадською дослідницею, професоркою університету Оттави Іриною Римомо Макарик⁴, з під пера якої вийшла низка ґрунтовних праць, присвячених українській шекспіріані, та американським літературознавцем українського походження Віталієм Кейсом (1936–2014), інтелектуально-творчий доробок якого включає переклади Чосера і Шекспіра, наукові розвідки із шекспірознавства та ренесансознавства. Будучи членом журі конкурсу, В. Кейс не тільки «уважно аналізував кожен студентську розвідку, не шкодуючи часу на поради й рекомендації»⁵, але й сприяв встановленню плідних контактів між організаторами конкурсу та Союзом Українок Америки – авторитетною діаспорною інституцією, яка виступає активним промоутером багатьох українських проєктів.

З 2011 року Всеукраїнський шекспірівський конкурс почав проводитись за фінансової підтримки США, який нагороджує його переможців. Щорічно шестеро найкращих фіналістів отримують грошові премії: 2 переможці за I місце – по 500 \$, 2 переможці за II місце – по 300 \$, та 2 переможці за III місце – по 200 \$. За словами керівника УМШЦ та голови Журі конкурсу Н. Торкут, «Той факт, що ось уже тринадцять років поспіль США незмінно опікується цим конкурсом засвідчує, що представники української діаспори високо оцінюють його роль у формуванні інтелектуальної еліти українського суспільства. В час війни підтримка шекспірівського конкурсу Союзом Українок Америки надзвичайно важлива, адже вона є не тільки впливовим стимулом і чинником заохочення для учасників, але й джерелом натхнення для організаторів».⁶

⁴ Детальніше про Ірину Макарик та її зв'язки з Україною див.: Торкут Н. М. Особистісна ідентичність як чинник формування інтелектуальної біографії: українська складова шекспірознавчого доробку Ірини Макарик. *Наукові праці: Науковий журнал / Чорноморський національний університет імені Петра Могили*. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. Серія «Філологія. Літературознавство». С. 105–117.

⁵ Гутарук Н. Віталій Кейс і українське шекспірознавство: вектори, виміри та продуктивність діалогу. *Наукові праці: Науковий журнал / Чорноморський національний університет імені Петра Могили*. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. Серія «Філологія. Літературознавство». С. 27–31.

⁶ Торкут Н. Всеукраїнський шекспірівський конкурс дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса (2023). *Наше життя*. Нью-Йорк, 2023. С. 16.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

На вшанування пам'яті Віталія Кейса, чие активне долучення до діяльності УМШЦ⁷ сприяло інтенсифікації вітчизняного шекспірознавства, рішенням V Міжнародної шекспірівської конференції в Україні (2014), яке було підтримане МОН України і Союзом Українок Америки, Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів з 2015 року носить його ім'я.

На початковому етапі, коли відбувалося становлення традиції проведення конкурсу, його пріоритетами виступали насамперед осмислення масштабності постаті англійського генія та акцентування його ролі у формуванні культурного простору і ціннісної парадигми Західної цивілізації. Тематичний діапазон конкурсних робіт 2010–2012 років включав аналіз шекспірівського дискурсу (дослідження резонансу, спричиненого творчістю Барда в іншокультурних контекстах, вивчення міжсеміотичних проєкцій шекспірівських творів: театральних постановок, кінематографічних версій, балетів, опер, радіоспектаклів, живописних полотен, різних типів інтернет-контенту тощо). Згодом дослідницький простір розширився за рахунок робіт, сфокусованих на вивченні Шекспірових текстів крізь призму окремих новітніх літературознавчих методологій (гендерні дослідження, новий історизм, екокритика, рецептивна естетика, постколоніальна критика та ін.), а також наукових розвідок, присвячених перекладам і театральним постановкам Шекспіра в Україні.

Змагальний характер Конкурсу і зростання його популярності в університетському середовищі, яке призвело до помітного збільшення кількості учасників у 2013 році, зумовили певну трансформацію його організаційної моделі та структурної концепції. Конкурс став проводитися у три тури: спочатку проєкти проходили відбір на рівні університетів, де навчалися учасники, потім роботи у зашифрованому вигляді надсилалися на розгляд Журі, яке й визначало переможців. Однак з 2018 року фінальний етап конкурсу набув форми відкритого публічного захисту проєктів, за результатами

⁷ Віталій Кейс не тільки був автором статей і рецензентом низки наукових публікацій у фаховому журналі «Ренесансні студії», але й підтримав заснування у 2010 році наукового збірника «Шекспірівський дискурс», увійшовши до складу його редколегії.

якого переможці (а це 25% від загальної кількості учасників) отримують Дипломи від Міністерства освіти і науки України.

Розширення тематичного діапазону конкурсних проєктів поставило на часі оновлення складу Жюрі, до якого, крім співробітників УМШЦ⁸ та вищезгаданих представників української діаспори, увійшли авторитетні літературознавці з різних українських вишів, у чиєму доробку є шекспірознавчі публікації: це, зокрема, професори, Наталія Жлуктенко (Київський національний університет імені Тараса Шевченка), Ольга Бандровська (Львівський національний університет імені Івана Франка), Олександр Пронкевич (Чорноморський національний університет імені Петра Могили), Ірина Павленко (Запорізький національний університет).

Невдовзі до Жюрі приєдналася і Майя Гарбузюк (1965–2023) – авторитетний театральний критик і театрознавець, на той час доцент, а згодом професор Львівського національного університету імені Івана Франка. Свого часу, у 2007 році, М. Гарбузюк захистила кандидатську дисертацію, присвячену реконструкції сценічної історії «Гамлета» у львівських театрах 1796–1987 років.⁹ І в цьому ґрунтовному дослідженні, і в низці інших праць¹⁰ вона акцентувала увагу на пов'язаності української перекладної гамлетіани зі становленням і розвитком національного театального мистецтва, з «реалізацією програми «культурного націоналізму» як складової боротьби за політичне і державне самовизначення нації».¹¹ За ініціативою М. Гарбузюк, авторам кращих театрознавчих дослідницьких проєктів, представлених у фіналі Все-

⁸ Постійними членами Жюрі Всеукраїнського шекспірівського конкурсу від його започаткування і дотепер є професорка Наталія Торкут, доценти Дар'я Лазаренко, Юрій Черняк, Ганна Храброва (Блондель), Дар'я Москвітїна, Ксенія Борискіна (Скаун), Богдан Корнелюк, Вікторія Марінеско. Усі вони є членами Європейської Асоціації дослідників Шекспіра (European Shakespeare Research Association).

⁹ Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 2007.

¹⁰ Гарбузюк М. Перші постанови «Гамлета» В. Шекспіра на території України (кінець XVII — початок XIX ст.). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 2007. С. 129–146; Гарбузюк М. «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу» (на матеріалі львівських постанов). Ренесансні студії. Запоріжжя : КПУ, 2012. Вип. 18–19. С. 157–180.

¹¹ Детальніше див.: Torcut N. Maïia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny*. 2023. T. 72. № 4. P. 13–23.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

українського конкурсу імені Віталія Кейса, було запропоновано взяти участь у Конкурсі театральних шекспірівських рецензій, кращі з яких були опубліковані на сторінках журналу «Просценіум».¹²

Таким чином, у середовищі молодих шекспірознавців почала формуватися театрознавча складова, розвиток якої продовжується і сьогодні: переможці Всеукраїнського шекспірівського конкурсу імені Віталія Кейса різних років, зокрема Наталія Гутарук, Максим Бричка, Вероніка Скаржинська і Богдан Беляєв, стали активними учасниками проекту, націленого на збереження пам'яті про першу українську постановку Шекспірового «Гамлета» (Львів, 1943). Ініційований влітку 2023 року Майєю Гарбузюк та підтриманий британськими колегами-професорами Ніколою Ватсон (Відкритий університет Лондона) і Майклом Добсоном (Шекспірівський інститут Бірмінгемського університету), цей проєкт був успішно реалізований УМШЦ спільно з кафедрою театрознавства і акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка¹³. Як результат – маємо віртуальний білінгвальний музей «#Hamlet_UA: Act 1, Scene1943»¹⁴, який репрезентує цінний матеріал і велику кількість документів, пов'язаних з українською перекладною гамлетіаною кінця XIX – першої половини XX століть та прапрем'єрою «Гамлета» (реж. Йосип Гірняк, перекл. Михайло Рудницький), що відбулася на сцені Львівського оперного театру у вересні 1943 року.

У 2018 році до складу Журі конкурсу ввійшов відомий перекладач і блискучий знавець історії української шекспіріани професор Максим Стріха¹⁵ (Київський національний універ-

¹² Дванадцята ніч (Студенти рецензують виставу «Дванадцята ніч» В. Шекспіра Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 61–64.

¹³ Співкоординаторами проєкту стали Наталія Торкут і Роман Лаврентій.

¹⁴ Музей можна переглянути за посиланням:
<https://www.artsteps.com/view/657d8dcb3e7698b59c6de2a7>.

¹⁵ Максим Віталійович Стріха – знаний у світі вчений-фізик, доктор фізико-математичних наук, громадський і політичний діяч, віце-президент Академії наук вищої школи України, письменник і перекладач. У творчому доробку М. Стріхи – українські переклади таких всесвітньо-відомих шедеврів, як «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, «Кентерберійські оповіді» Джеффрі Чосера, «Смерть Артура» Томаса Мелорі, «Визволений Єрусалим» Торквато Тассо та ін., переклади віршів і оперних лібрето з

ситет імені Тараса Шевченка) – непересічна особистість, суголосна за духом багатогранним титанам Відродження, справжній сучасний полімат – людина, чий талант проявляється одночасно у декількох різних сферах. За його ініціативи було започатковано цікаву традицію – відкривати фінал конкурсу вітальною промовою, яка має концептуальне значення для українського шекспірознавства в цілому, і Всеукраїнського шекспірівського конкурсу імені Віталія Кейса зокрема. Теза про націєтворчу функцію художнього перекладу, обґрунтована М. Стріхою у його широковідомій монографії¹⁶ та блискуче проілюстрована матеріалами з історії української перекладної шекспіріани у вітальному зверненні, стимулювала інтерес конкурсантів до осмислення ролі перекладів і постановок Шекспіра як чинника, що зміцнює ідентичність українців як європейської нації. Перекладознавчі розвідки конкурсантів, кількість яких з кожним роком зростає, нерідко містять цікаву інформацію про українські переклади Шекспіра, у тому числі маловідомі факти й посилання на рідкісні архівні матеріали, пов'язані з біографіями перекладачів. Ці відомості, безперечно, мають цінність для одного із майбутніх проєктів УМШЦ, спрямованого на створення цілісної стереоскопічної візії історії української шекспіріани.

На тематиці проєктів, поданих на конкурс, суттєво позначилося й стрімке зростання інтересу до інтермедіальних студій в Україні та включення компаративістичних спецкурсів до університетських освітніх програм. Це призвело до збільшення кількості дослідницьких робіт, присвячених кіноекранізаціям творів Шекспіра, їх інтерсеміотичним проєкціям у музиці, мистецтві живопису і книжкової графіки, у філателії та комп'ютерних іграх. Водночас конкурсанти все частіше починають подавати креативні проєкти, які, по суті, самі можуть вважатися інтермедіальними репрезентаціями Шекспірового слова: це і відеокліпи до власних перекладів

різних європейських мов. Лауреат Премії Кабінету міністрів України імені Максима Рильського, має відзнаку «Дантівський лавр» від муніципалітету Равенни.

¹⁶ Стріха М. В. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і літера, 2020.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

сонетів, і ілюстрації, і оригінальні візуальні новели та експериментальні музичні інтерпретації текстів англійського генія. Показовими в цьому плані є інтригуючі назви деяких конкурсних робіт: «Мистецький спадок В. Шекспіра в образі пророчих карт Таро» (Колодяжна Катерина, Сумський державний університет), «Ментальна карта символічних кодів в трагедії В. Шекспіра «Макбет» для українських перекладів» (Коломієць Карина, Університет Григорія Сковороди в Переяславі), «Буктрейлер і Шекспір» (Мірошніченко Валерія, Чорноморський національний університет імені Петра Могили) та ін.

Слід зауважити, що значна частина креативних проєктів безпосередньо пов'язана з професійною спеціалізацією студентів, з художнім перекладом, викладанням англійської мови та/чи зарубіжної літератури. Вікторія Догадіна (Київський університет імені Бориса Грінченка), приміром, розробила настільну гру за мотивами трагедії В. Шекспіра «Макбет», Анастасія Когут (Харківська гуманітарна педагогічна академія) запропонувала концептуальну модель вікторини, в якій оригінальні запитання за творами Шекспіра супроводжуються цікавим візуальним рядом, стимулюючи критичне мислення потенційних учасників, Олександр Кобилинський (Київський столичний університет імені Бориса Грінченка) створив англomовну і україномовну версії навчального фільму, який у цікавій формі висвітлює суть шекспірівського питання та представляє “pro et contra” антистретфордівських гіпотез.

Десять робіт, поданих на конкурс у 2019–2023 роках, містять нестандартні пропозиції щодо підвищення інтересу школярів до постаті й творчості Шекспіра, а отже мають певне практичне значення. Це надихнуло Журі конкурсу ініціювати в рамках «Днів Шекспіра в Україні–2023» проведення Всеукраїнського методичного семінару для вчителів зарубіжної літератури, на якому фіналісти конкурсу не лише представили власні проєкти, але й розкрили їх методичний потенціал та обговорили з вчителями доцільність використання під час шкільних уроків і в позакласній роботі.

Активна допомога в організації Всеукраїнського шекспірівського конкурсу імені Віталія Кейса, яку з 2018 року надає Сектор науково-методичного забезпечення олімпіад і конкурсів Відділу науково-дослідницької роботи та атестації наукових кадрів Інституту модернізації змісту освіти, зокрема методист вищої категорії Наталія Михайленко, а також офіційна підтримка Міністерства освіти і науки України, яке з 2018 року відзначає переможців Дипломами, сприяли відчутному зростанню його популярності серед студентів і аспірантів та появи серед конкурсних робіт низки оригінальних проєктів, в яких дослідження Шекспіра виходить за межі виключно літературознавчої парадигми, а увага фокусується на певних філософських, соціокультурних, політичних чи навіть політологічних аспектах. У 2019–2023 роках у конкурсі взяло участь чимало студентів, які навчаються на нефілологічних спеціальностях.

Показовими в аспекті оригінальності тематики є, приміром, дослідницький проєкт Ірини Запорізької (Інститут міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка) «Специфіка і функції шекспірівського інтертексту в публічному й приватному дискурсі президентів США», який продемонстрував, наскільки влучним і авторитетним може бути слово англійського ренесансного генія в сучасному політичному дискурсі та як воно працює у просторі медійної комунікації. Майбутня юристка Марія Кочолодзян (Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого) представила креативний проєкт «Sheke-Jur»: Топ 5 причин, чому героям Шекспіра просто потрібен був юрисконсульт!». Спираючись на існуючий в Україні досвід залучення літературних творів для стимулювання інтересу дітей і підлітків до правових аспектів,¹⁷ студентка відшукала у творах Барда ті колізії, які безпосереднім чином пов'язані з кримінальними злочинами, судочинством та ін., і

¹⁷ «Що б було з казками, якби їх писали адвокати», підготовлено в рамках всеукраїнської програми професійного розвитку для адвокатів «Адвокат Майбутнього»; Шепітько В. Ю. Криміналістика для дітей (середнього та старшого шкільного віку): Довідник. Харків : Видавнича агенція «Апостіль». 2016; Права дитини в сюжетах казок; Сташко Л. С., Соколова Ю. В. Подорож з казковими героями до Країни Права.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

створила розважальний відеосюжет, що спонукає потенційних глядачів замислитися над проблемними ситуаціями, в які потрапляють шекспірівські герої, та дати їм юридично-правову оцінку.

Серед креативних проєктів нефілологічного спрямування варто згадати також роботи майбутніх журналістів, які демонструють, з одного боку, високий рівень фахових компетенцій українського студентства, а з іншого – широкий діапазон медійних стратегій, націлених на популяризацію Шекспіра в сучасному соціумі. Саме такими є створені студентками Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка телепрограми «Шекспірові «Ромео і Джульєтта»: школа, театр, карантин» (Ольга Фільграф) та «Ромео і Джульєтта»: одеська версія в умовах карантину» (Ангеліна Мерва), шекспірівський спецвипуск журналу «Ad Fontes», підготовлений Ольгою Мацьків та Юлією Кизик (Львівський національний університет імені Івана Франка), а також дослідницький проєкт Яни Гавришко «Шекспірівські образи в сучасній політичній карикатурі: Гамлет і Юлій Цезар» (Львівський національний університет імені Івана Франка).

За час проведення Всеукраїнського шекспірівського конкурсу на розгляд Журі було подано понад 500 проєктів. Деякі з них стали основою для наукових публікацій¹⁸ та магістерських робіт. Троє переможців конкурсу – Богдан Корнелюк, Ксенія Борискіна і Вікторія Марінеско – успішно захистили кандидатські дисертації з шекспірознавчої проблематики¹⁹, а четверо – Наталія Гутарук, Оксана Соболев,

¹⁸ Канчура С., Маслова Д., Осипенко З. Специфіка і механізм відтворення шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта («Вищі сестри», «Пані та панове»). *Ренесансні студії*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 35–36, С. 155–179; Бескленга Д. Реценсія мавра в елизаветинській Англії та її резонанс у трагедії В. Шекспіра «Отелло». *Ренесансні студії*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип 32–31. С. 217–145; Гутарук Н. Діти в шекспірівському каноні: стан вивченості проблематики. *Ренесансні студії*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип 32–31. С. 146–160; Нікітюк Я. «Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспіризація і Верона як столиця літературного туризму в Італії. *Ренесансні студії*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип 32–31. С. 209–228.

¹⁹ Борискіна К. В. «Юлій Цезар» В. Шекспіра: особливості поетики та реценції: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.04. Київ, 2014; Марінеско В. Ю. Літературно-художня шекспіріана другої половини ХХ – початку ХХІ століття: типологія і поетика: дис. ... канд. філол. н.:

Яна Нікітюк і Данііла Бесклепна – працюють над шекспіроцентричними дослідженнями на здобуття наукового ступеню PhD.

Пандемія Covid та повномасштабна війна російської федерації проти України, спричинили зміну форми проведення фінального туру конкурсу, який з 2020 року проводиться в режимі он-лайн конференцій. Попередньо список фіналістів розбивається на п'ять тематичних секцій, в кожній з яких присутні три члени Жюри. Захист проєктів є відкритим і публічним, тож конкурсанти можуть ставити один одному запитання та брати участь у дискусіях. А їхні наукові керівники, батьки, друзі чи однокурсники мають можливість у режимі реального часу спостерігати за всією процедурою захисту.

Більшість проєктів-переможців 2022 і 2023 років тією чи іншою мірою пов'язані з російсько-українською війною. І якщо дослідницькі роботи здебільшого висвітлюють специфіку інтерпретації дискурсу війни у різних творах В. Шекспіра, то креативні проєкти, які націлені, головним чином, на зміцнення стресостійкості українців під час війни, пропонують, апробують і запроваджують у широкий обіг різноманітні стратегії використання шекспірівських творів, образів, цитат та інтертекстуальності з арт-терапевтичною метою.

Географія конкурсу, починаючи з 2010 року, постійно розширюється: в різні роки до нього долучилися студенти із різних міст України: Запоріжжя, Києва, Львова, Дніпра, Тернополя, Миколаєва, Харкова, Вінниці, Полтави, Сум, Дрогобича, Житомира, Черкас, Ірпеня, Кропивницького, Кам'янського, Кам'янець-Подільського, Луцька, Ужгорода, Рівного, Кривого Рогу, Переяслава.

Отже, багаторічний досвід проведення Всеукраїнського шекспірівського конкурсу студентських дослідницьких і креативних проєктів, що з 2015 року носить ім'я Віталія Кейса, демонструє продуктивність цієї інтелектуально-

10.01.04. Київ, 2015; Корнелюк Б. В. Художній світ історичної хроніки «Річард III» Вільяма Шекспіра та її інтермедіальні проєкції в світлі теорії інтенціональності : дис. ... канд. філол. н. : 10.01.04. Київ, 2016.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

просвітницької моделі. Завдяки йому інтенсифікується інтерес українського студентства до постаті й творчості Шекспіра та відбувається формування культурного простору, який сприяє діалогу між представниками різних сфер, зокрема, філологічної науки, театрознавства, художнього перекладу, масових комунікацій, практики викладання мови і літератури в навчальних закладах. Прикметно, що ідея Конкурсу та його здобутки були високо оцінені світовою шекспірознавчою спільнотою, про що свідчать вітальні промови, з якими до фіналістів зверталися такі авторитетні члени Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA), як професор Майкл Добсон (директор Шекспірівського інституту, Стретфорд-на-Ейвоні, Велика Британія), професор Ірина Макарик (Університет Оттави, Канада), професор Ніколета Чінпоеш (Університет Вустера, Велика Британія), професор Бойка Соколова (Університет Нотр Дам, Лондон, Велика Британія), професор Ема Вирубалова (Трінті Колледж, Дублін, Ірландія).

В умовах війни написання конкурсних дослідницьких робіт може виконувати функції бібліотерапії, адже багатьма студентами аналітика шекспірівських текстів іноді здійснюється з проєкцією на їхні власні екзистенційні колізії. Підготовка креативних проєктів також може мати арт-терапевтичний ефект, оскільки сприяє зниженню психічної напруженості та надає можливість для пропрацювання травматичного досвіду. До речі, всі учасники конкурсу, за потреби, можуть користуватися унікальним бібліотечним фондом УМШЦ, який налічує понад чотири тисячі видань з шекспірівської та ренесансознавчої проблематики.

Крім того, завдяки співпраці з УМШЦ фіналісти конкурсу отримують шанс для подальшого розвитку власних наукових ідей і творчих задумів. Ця співпраця може бути як короткостроковою (підготовка наукових публікацій, спільні ініціативи та/або долучення до шекспіроцентричних проєктів типу віртуального музею, «Днів Шекспіра в Україні» чи науково-практичних семінарів), так і довгостроковою (написання дисертацій або репрезентація наукових здобутків

на Міжнародних шекспірівських конференціях). Організатори Всеукраїнського шекспірівського конкурсу студентських дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса переконані в тому, що саме від молодого покоління науковців, яка добре володіє цифровими технологіями, має доступ до потужних інформаційних ресурсів і можливість вільно опанувати новітні дослідницькі методології, значною мірою залежить динаміка розвитку нашої гуманітаристики в цілому, і шекспірівських студій зокрема. Усвідомлення значимості конкурсу як інструменту долучення студентів до міждисциплінарних шекспірівських студій, як одного із чинників розвитку наукотворчих процесів в Україні, надихає вітчизняну університетську спільноту на продовження започаткованої у 2010 році традиції, на подальше вдосконалення організаційної моделі цього інтелектуально-освітнього заходу.

Список літератури:

Бандровська О. Ренесансна Англія в «Просторі літератури» наукового семінару кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка. *Ренесансні студії*, Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33–34. С. 188–193.

Бесклепна Д. Рецепція мавра в елізаветинській Англії та її резонанс у трагедії В. Шекспіра «Отелло». *Ренесансні студії*. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 32–31. С. 217–145.

Борискіна К. В. «Юлій Цезар» В. Шекспіра: особливості поетики та рецепції : дис. ... канд. філол. н. : 10.01.04. Київ, 2014.

Гарбузюк М. «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу» (на матеріалі львівських постанов). *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2012. Вип. 18–19. С. 157–180.

Гарбузюк М. Перші постанови «Гамлета» В. Шекспіра на території України (кінець XVII — початок XIX ст.). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 2007. С. 129–146.

Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 2007. 268 с.

Гутарук Н. Віталій Кейс і українське шекспірознавство: вектори, виміри та продуктивність діалогу. *Науковий журнал / Чорноморський національний університет імені Петра Могили*. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. Серія «Філологія. Літературознавство». С. 27–31.

Гутарук Н. Діти в шекспірівському каноні: стан вивченості проблематики. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 32–31. С. 146–160.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Дванадцята ніч (Студенти рецензують виставу «Дванадцята ніч» В. Шекспіра Миколайського академічного художнього російського драматичного театру). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 61–64.

Жлуктенко Н. Інтер)національний Шекспір. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 14–15. С. 297–300.

Канчура Є., Маслова Д., Осипенко З. Специфіка і механізм відтворення шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта («Вищі сестри», «Пані та панове»). *Ренесансні студії*. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 35–36, С. 155–179.

Корнелюк Б. В. Художній світ історичної хроніки «Річард III» Вільяма Шекспіра та її інтермедіальні проекції в світлі теорії інтенціональності : дис. ... канд. філол. н. : 10.01.04. Київ, 2016.

Марінеско В. Ю. Літературно-художня шекспіріана другої половини XX – початку XXI століття: типологія і поетика : дис. ... канд. філол. н. : 10.01.04. Київ, 2015.

Нікітюк Я. «Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспірізація і Верона як столиця літературного туризму в Італії. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип 32–31. С. 209–228.

Права дитини в сюжетах казок. URL: <https://ru.calameo.com/read/00133696909fd10693676>.

Соколянський М. Криза в українському шекспірознавстві? *Літакцент – світ сучасної літератури*. URL: litakcent.com/2008/01/.../mark-sokoljanskyj-kryza-v-ukrajinskomu-shekspiroznavstvi.

Шашко Л. С., Соколова Ю. В. Подорож з казковими героями до Країни Права. URL: <https://lodb.org.ua/9bibliotekaryam/metodychnyj-portfel/podorozh-z-казковому-geroyamu-do-kraiyiny-prava>.

Стріха М. В. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і літера, 2020.

Торкут Н. Всеукраїнський шекспірівський конкурс дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса (2023). *Наше життя*. Нью-Йорк, 2023. С. 16–17.

Торкут Н. «Звихнувся час...», або чи допоможе нам Шекспір не заснути під час Армагеддону: філософські роздуми стосовно тематики сучасних шекспірівських конференцій. *Ренесансні студії*, Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33–34. С. 165–187.

Торкут Н. М. Особистісна ідентичність як чинник формування інтелектуальної біографії: українська складова шекспірознавчого доробку Ірини Макарик. *Наукові праці: Науковий журнал / Чорноморський національний університет імені Петра Могили*. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. Серія «Філологія. Літературознавство». С. 105–117.

Шепітько В. Ю. Криміналістика для дітей (середнього та старшого шкільного віку): Довідник. Харків : Видавнича агенція «Апостіль». 2016. 108 с.

«Що б було з казками, якби їх писали адвокати», підготовлено в рамках всеукраїнської програми професійного розвитку для адвокатів «Адвокат Майбутнього». URL: <https://tomorrowlawyer.org/що-було-б-з-казками-якби-їх-писали-адво/>.

Torkut N. Maiia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny*. 2023. T. 72. № 4. P. 13–23.

URL: https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=3d69fbbef1&attid=0.1&permmsgid=msg-f:1782544773911335359&th=18bcd070d36d1bf&view=att&disp=inline&realattid=_loycfb90.

References:

Bandrovska O. Renesansna Anhliia v «Prostori literatury» naukovo seminaru kafedry svitovoi literatury Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. *Renesansni studii*, Zaporizhzhia: Vydavnychi dim «Helvetyka», 2021. Vyp. 33–34. S. 188–193.

Besklepna D. Retseptsiia mavra v yelyzavetynskii Anhlii ta yii rezonans u trahedii V. Shekspira «Otello». *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : Vydavnychi dim «Helvetyka», 2019. Vyp. 32–31. S. 217–145.

Boryskina K. V. «Yulii Tsezar» V. Shekspira: osoblyvosti poetyky ta retseptsii : dys. ... kand. filol. n. : 10.01.04. Kyiv, 2014.

Harbuziuk M. «Hamlet» V. Shekspira na ukrainkii stseni: «dzerkalo y vidbytok chasu» (na materialii lvivskykh postav). *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : KPU, 2012. Vyp. 18–19. S. 157–180.

Harbuziuk M. Pershi postavy «Hamleta» V. Shekspira na terytorii Ukrainy (kinets XVII – pochatok XIX st.). *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Pratsi Teatroznavchoi komisii. Lviv, 2007. S. 129–146.

Harbuziuk M. V. Stsenichni prochyttannia trahedii «Hamlet» V. Shekspira u Lvivskykh teatrakh (1796–1997 rr.) : dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.02. Kyiv, 2007.

Hutaruk N. Vitalii Keis i ukrainske shekspiroznavstvo: vektory, vymiry ta produktyvnist dialohu. *Naukovi pratsi: Naukovyi zhurnal / Chornomorskyi natsionalnyi universytet imeni Petra Mohyly, Mykolaiv*, 2019. T. 325. Vyp. 313. Seriiia «Filolohiia. Literaturoznnavstvo». S. 27–31.

Hutaruk N. Dity v shekspirivskomu kanoni: stan vyvchenosti problematyky. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : Vydavnychi dim «Helvetyka», 2019. Vyp. 32–31. S. 146–160.

Dvanadtsiata nich (Studenty retsenzuiut vystavu «Dvanadtsiata nich» V. Shekspira Mykolaivskoho akademichnoho khudozhnoho rosiiskoho dramatychnoho teatru). *Prostsennium*. 2018. Vyp. 50–51. S. 61–64.

Zhluktenko N. Inter)natsionalnyi Shekspir. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : KPU, 2010. Vyp. 14–15. S. 297–300.

Kanchura Ye., Maslova D., Osypenko Z. Spetsyfika i mekhanizm vidtvorennia shekspirivskoi intertekstualnosti v ukrainskykh perekkladakh Terri Pratchetta («Vyshchi sestry», «Pani ta panove»). *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : Vydavnychi dim «Helvetyka», 2022. Vyp. 35–36, S. 155–179.

Korneliuk B. V. Khudozhnii svit istorychnoi khroniky «Richard III» Viliama Shekspira ta yii intermedialni proektsii v svitli teorii intentsionalnosti : dys. ... kand. filol. n. : 10.01.04. Kyiv, 2016.

Marinesko V. Yu. Literaturno-khudozhnia shekspiriana druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia i poetyka : dys. ... kand. filol. n. : 10.01.04. Kyiv, 2015.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Nikitiuk Ya. «Nema za muramy Verony svitu»: hlobalna shekspiryzatsiia i Verona yak stolytsia literaturnoho turyzmu v Italii. *Рenesansni studii*. Zaporizhzhia : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2019. Vyp. 32–31. S. 209–228.

Prava dytyny v shuzhetakh kazok. URL: <https://ru.calameo.com/read/800133696909fd10693676>.

Sokolianskyi M. Kryza v ukrainskomu shekspiroznavstvi? *LitAktsent – svit suchasnoi literatury*. URL: litakcent.com/2008/01/.../mark-sokoljanskyj-kryza-v-ukrajinskomu-shekspiroznavstvi.

Stashko L. S., Sokolova Yu. V. Podorozh z kazkovymy heroiami do Krainy Prava. URL: <https://lodb.org.ua/9bibliotekaryam/metodychnyj-portfel/podorozh-z-kazkovymy-geroyamy-do-krainy-prava>.

Strikha M. V. Ukrainskyi pereklad i perekladachi: mizh literaturoiu i natsiietvorenniam. Kyiv : Dukh i litera, 2020.

Torkut N. Vseukrainskyi shekspirivskyi konkurs doslidnytskykh i kreatyvnykh proiektiv imeni Vitaliia Keisa (2023). *Nashe zhyttia*. Niu-York, 2023. S. 16–17.

Torkut N. «Zvykhnusvia chas...», abo chy dopomozhe nam Shekspir ne zasnuty pid chas Armaheddonu: filosofski rozmysly stosovno tematyky suchasnykh shekspirivskykh konferentsii. *Рenesansni studii*, Zaporizhzhia : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2021. Vyp. 33–34. S. 165–187.

Torkut N. M. Osobystisna identychnist yak chynnyk formuvannia intelektualnoi biohrafii: ukrainska skladova shekspiroznavchoho dorobku Iryny Makaryk. *Naukovi pratsi: Naukovi zhurnal / Chornomorskyi natsionalnyi universytet imeni Petra Mohyly*. Mykolaiv, 2019. T. 325. Vyp. 313. Seriiia «Filolohiia. Literaturoznavstvo». S. 105–117.

Shepitko V. Yu. Kryminalistyka dlia ditei (serednoho ta starshoho shkilnoho viku): Dovidnyk. Kharkiv : Vydavnycha ahentsiia «Apostil». 2016.

«Shcho b bulo z kazkami, yakby yikh pysaly advokaty», pidhotovleno v ramkakh vseukrainskoi prohramy profesiinoho rozvytku dlia advokativ «Advokat Maibutnoho». URL: <https://tomorrowlawyer.org/що-було-б-з-казками-якби-їхписали-адво/>.

Torkut N. Maia Harbuziuk in Memoriam (1965–2023). *Pamiętnik Teatralny*. 2023. T. 72. № 4. P. 13–23.

URL: https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=3d69fbbef1&attid=0.1&permmsgid=msg-f:1782544773911335359&th=18bcdff07d36d1bf&view=att&disp=inline&realattid=f_loyfcf890.

Summaries

Nataliya Torkut

**Ukrainian Shakespeare theatre studies in the research, life
and creative projects of Maiia Harbuziuk: the scale of the individual
in the context of time**

The article is aimed at highlighting and analytically comprehending the Shakespearean studies of the famous Ukrainian theatre scholar, Honorary Senior Research Fellow at the Shakespeare Institute of the University of Birmingham, Maiia Volodymyrivna Harbuziuk (06.05.1965 – 14.08.2023). The focus of the publication is on the scholarly observations and conclusions, which are important both for structuring a clear vision of the history of Shakespearean performances on the territory of contemporary Ukraine and for shaping the strategy of further activities of the Ukrainian Inter-University Shakespeare Centre.

It was Maiia Harbuziuk who first reconstructed the chronology of the first productions of *Hamlet* on the Ukrainian lands, performed by Austrian and Polish companies in the late eighteenth and early nineteenth centuries, refuting the Soviet-era concept of the primary role of Russian culture in the process of introducing Shakespeare's works to Ukrainians. Suggested back in 2007 and successfully approbated on the material of four stage performances of *Hamlet* on the Lviv stage (1943, 1957, 1981, 1997), the author's actant model of semiotic and structural analysis of the play, based on the principles of A. Greimas and A. Jubersfeld, is still of undeniable theoretical and methodological value for theatre critics and art historians. The scholar actively contributed to the revival of forgotten names and texts, thanks to which we have an idea of the specifics of the premiere of the Ukrainian *Hamlet* at the Lviv Opera House in 1943 (directed by Y. Hirniak), which became a kind of act of self-identification of Ukrainians in the European humanitarian space. The article demonstrates that Maiia Harbuziuk's works formed a systematic view on the genesis and current state of stage Hamletiana in Ukraine, and outlines the role of her Shakespeare-oriented projects in the process of decolonising knowledge about Ukraine and further developing theatrical Shakespeareana and Shakespeare studies.

Keywords: Maiia Harbuziuk, theatre studies, *Hamlet*, actant model, Shakespeare Festival, Shakespeare festival.

John Langdon

**Midsummer Moon: the moon goddess and the inversion of Ovid's
Actaeon myth in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream***

Like many writers, William Shakespeare frequently used myths or mythic imagery to make or reinforce specific points or ideas in his plays or poems. As

Summaries

Shakespeare was a great experimenter, he often altered the structure of underlying mythologies to suit his dramatic needs, and this is especially evident in *A Midsummer Night's Dream*. In a play which focuses on individual transformation and ultimate union, Shakespeare interweaves classical and British mythical influences while inverting the tone of Ovid's Actaeon myth which remains so central to the play. The playwright not only changes mythic elements like trait and character, but he also shifts the mythic tone from one of stern exclusion, involving expulsion and death, to one of joyous inclusion, which celebrates life, sexual union, and the resultant renewal. In the play as the hunter turns weaver, Actaeon's tragically mute stag becomes Bottom's comically braying ass, and Actaeon's banishment and death transforms into Bottom's strangely mystical union with Titania, the fairy queen. Through the union of the profane with the divine, Shakespeare transforms a punitive myth into an experience both sublime and transcendent, underscoring the play's focus on reconciliation, union, regeneration, and renewal.

Keywords: William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Ovid's Actaeon myth.

Gül Kurtulus* Rough Seas and Blast of Wind in Shakespeare's *Othello

In Shakespeare's *Othello*, along with the themes of destruction, race, and deception, the imagery of sea and natural elements related to the sea are prominent in setting the play's background. The sea is described as chaotic and destructive. Characters' portrayal and their development are based on natural connotations, particularly on the sea motif. Sea imagery is related with military power, hierarchical imbalance between races and a lustful love affair which ends in destruction, all of which are conveyed through the characters of Othello, Iago, Cassio, and Desdemona. The sea imagery contributes to their emotional development and pronouncement. The symbol of the sea and Othello's attachment to it reveals Othello's emotions more accurately because of the strong bond between him and the sea. In fact, the sea is treated like a character and helps reveal Iago's real identity as Othello's ensign and who strives for power and reputation. Cassio's journey from success and contentment to frustration and dismay is narrated by means of the sea imagery. Desdemona's presentation as a fair, innocent, vulnerable, and divine lady figure is elucidated through sea imagery. This paper intends to explore relationships between Othello, Iago, Cassio, and Desdemona, in the light of the sea imagery.

Keywords: Shakespeare's *Othello*, sea, destruction, environment, disaster, race.

Summaries

Daria Moskvitina **Notable Pirate! Though Salt-water Thief: Depicting Piracy in Shakespearean Canon**

Age of Discovery not only helped to broaden the margins of Oecumene but also laid the basis for the British Empire due to the active exploratory activity of the English fleet and the colonial policy of the English Crown. Their collateral effect was piracy and privateering that flourished across the Atlantic. This phenomenon was presented in the plays by Shakespeare as well. However, there is no pirate character in any of them – all the pirates are either mentioned by other characters or represented in a different hypostasis.

In several plays, the motif of piracy and sea battles is associated not with robbery but with rescue (*Hamlet*, *Pericles*, *Measure for Measure*). Thus, the image of a pirate in Shakespeare's plays is quite ambivalent: they are thieves but not villains and often demonstrate an inclination to noble deeds. This interpretation of pirates may be rooted in the image of Robin Hood, a noble outlaw (the motif of noble outlaws is also present in *Two Gentlemen of Verona* and *As You Like It*). In general, the depiction of piracy in the plays by Shakespeare helps to bring forward several ethical, political, and social problems.

Keywords: William Shakespeare, pirate, privateer, sea voyage, shipwreck, motif, narreme.

Oleksandr Pronkevich **The New Quixote of the American-Mexican Border in Search of Identity**

The paper focuses on the innovative reinterpretation of Cervantes' classic, "Don Quixote", in Octavio Solis's contemporary play "Quixote Nuevo", set against the dynamic and often contentious backdrop of the US-Mexico border. By transplanting the quixotic quest for chivalric ideals into the contemporary context of borderland struggles, the play offers a profound exploration of identity amidst the cultural, social, and political complexities that define this region. The protagonist's journey, a reflection of the iconic knight-errant's adventures, is reimagined to address the pressing issues of immigration, cultural conflict, and the pursuit of social justice, presenting a diversity of the human experience in the borderlands. It is shown that the play skillfully applies the intertextual connection with the Spanish classic text to highlight the search for identity in a region where Mexican and American influences merge to create a multifaceted and hybrid cultural space. It is noted that the play of the American playwright contains autobiographical motifs, reproduces the experience of his family's life on the US-Mexico border. The article also examines the intertwining of American, Mexican, and European literary traditions, which powerfully help visualize the blending of identities on the borderlands, where people travel between cultural worlds and struggle to define their own national and personal identities. It is concluded that

Summaries

“Quixote Nuevo” not only underscores the enduring relevance of “Don Quixote” by drawing parallels between the timeless quest for ideals and the contemporary search for identity but also enriches the narrative with insights into universal themes of transformation and the human desire for understanding and self-definition. The play presents a nuanced portrayal of the borderlands as a space of resilience, highlighting the challenges and growth that come with the quest for identity in this unique setting. It also offers a compelling examination of the ways in which literature can bridge past and present to address the pressing issues of our time.

Keywords: Cervantes, “Don Quixote”, Octavio Solis, “Quixote Nuevo”, identity, border, borderland, migration, space, autobiography, chicano.

Katalin Palkóné Tabi

Changing the playtext – changing the meaning

An analysis of two Hungarian playscripts of Hamlet from the nineties

“You could for a need study a speech of some dozen or sixteen lines, which I would set down and insert in’t, could you not?” – asks Hamlet from the players, and of course they say “Ay my lord.” Csaba Kiss (1994), the director of one of the Hamlets to be discussed in this paper, could have asked the same from his actors when he decided to direct the play on a studio stage with eight players. His text was (not surprisingly) heavily cut, but what is more he inserted his own scenes into the Shakespearean script, which radically redefined the focus and, consequently, message of the play. Gábor Zsámbéki (1991) three years earlier did not add any foreign material to the Shakespearean text, only cut some parts for the sake of brevity. Both productions were a success. This paper aims to ponder upon the effects of textual cuts and additions on Shakespeare’s Hamlet using two theatrical versions of the play, a more traditional and a more unusual one, for the purpose of analysis.

Keywords: William Shakespeare, *Hamlet*, theatrical performance, textual additions, textual cuts, Csaba Kiss, Gábor Zsámbéki.

Ema Vyroubalová

Translating Shakespeare’s Untranslatable Histories

In comparison with the tragedies and comedies, Shakespeare’s histories are less often performed outside Anglophone countries, due to a perception that their historical specificity makes them less amenable to both linguistic and cultural translation. This essay analyzes examples of three adaptations produced in the last quarter of the 20th century in continental Europe that successfully defied this trend: Miroslav Macháček’s Czechoslovak premiere of *Henry V* (1971–75) at the Czech National Theatre, Tom Lanoye’s and Luk Perceval’s *Ten Oorlog* (an adaptation of the two Henriads into Dutch and French from 1997), and the French

Summaries

premiere of *Henry V* (1999) translated by Jean Michel Déprats and directed by Jean-Louis Benoît at the Avignon Festival. The essay argues that in all three cases the productions' appeal to their largely non-Anglophone audiences can be attributed to the respective translators' and directors' choices to transform the most serious challenges of the translinguistic and transcultural adaptation process into the main selling points of these innovative productions. *Ten Oorlog* amalgamated eight of the history plays into an immersive ten-hour spectacle prioritizing narrative consistency and continuity over any obligation to historical accuracy. The Czech *Henry V* exploited the chasm between medieval England and totalitarian Czechoslovakia to create a dramaturgically and linguistically effective element of political subversion. The French *Henry V* solved the contradiction inherent in translating an anti-French play written in a mixture of Elizabethan English and garbled French by inverting this power dynamic between the languages and rendering the script in a combination of modern French with a small number of lines in garbled English.

Keywords: Shakespeare's histories, "Henry V", «Ten Oorlog», translinguistic and transcultural adaptation, Miroslav Macháček, Tom Lanoye.

David Livingstone

Festive Comedy Galore in Ben Elton's Shakespearean BBC Sitcom *Upstart Crow*

The following contribution concerns the theme of festive comedy as treated in the recent BBC television series *Upstart Crow*. Mention will also be made of the theatrical play *The Upstart Crow* from 2020. Although irreverent in terms of its treatment of the source material (Shakespeare's life and work), the series captures and celebrates the spirit of Shakespeare's plays and period.

Keywords: television series "Upstart Crow", Ben Elton, David Mitchell, Shakespeare, Shakespeare's comedy, festive comedy.

Yana Nikitiuk

Italian Shakespeareana of the XVIII – XIX Centuries: Specificity of the National Model in the Context of the European Traditions of Shakespeare Reception

This article deals with the study of the reception and appropriation of Shakespeare in Italy of the 19th century. It states that the characteristic features of the Italian receptive model are belated appearance of the Italian Shakespearean canon and the "adaptive" nature of the first Italian translations of Shakespeare. The author considers the peculiarities of the Italian appropriation of Shakespeare's heritage in comparison with the appropriation of the Bard in France and Germany, with which Italy was in close contact, as it is extremely important for a more complete panorama of the Italian reception of Shakespeare. The mechanisms of

Summaries

the great Englishman's "entry" into the intellectual and spiritual space of Italy in the 18th – 19th centuries were studied. The author delves in the influence of French intellectuals (in particular, Voltaire) on the aesthetic tastes of Italians and the attitude towards the English genius. The correlation of the Italian translations of Shakespeare with the theatrical representations and the character of its dialogue compared to other European receptions of Shakespeare are studied. The article emphasizes the role of the "Great Actors" in the popularization of the works of the English playwright in Italy and abroad.

Keywords: Shakespeare, Italy, reception, Shakespearean discourse, paradigm of reception, theatrical productions, French influence, German appropriation, adaptations, translations, sociocultural context.

Lisa Hopkins

On the Edge: Christopher Marlowe's comments on Ukraine

This essay discusses three ways in which Marlowe's plays speak to the sovereignty and nationhood of modern-day Ukraine: his representation of his most famous hero, Tamburlaine the Great; his references to the River Don; and the way in which a Zoom production of *Dido, Queen of Carthage* suggests a potential parallel between Trojans and Ukrainians. Tamburlaine is a Scythian but also a Tartarian; the intersection of the two makes it possible to understand him as an honorary Ukrainian, and helps us to see the implications of Russian looting of Scythian artefacts. Herodotus, the major classical source for the understanding of Scythia, identifies the River Don as its frontier; by Marlowe's time the Don was regarded as the dividing line between Europe and Asia, as in *Edward II* where Queen Isabel tells Sir John of Hainault that she will go with him 'even to the utmost verge / Of Europe, or the shore of Tanaïs'. Just as Ukraine has become the front line in a war for European civilisation, so for Queen Isabel the River Don is a crucial marker of what constitutes Europe. Finally in The Show Must Go Online's *Dido, Queen of Carthage* all the Trojan characters initially wear shades of orange and ochre, but they are subsequently redressed in blue when they arrive in Carthage. Aeneas puts on a layer of blue like everyone else, but his original ochre garment can still be seen underneath, and it is rather more yellowish than some of the others worn. Although this was obviously not initially intended when the production was first broadcast in 2021, it is therefore now possible to perceive Aeneas as telling the tale of Troy while wearing the colours of Ukraine.

Keywords: Enjambment, Scythians, Tartars, Lucan, Achilles.

Ivona Mišterová, Adam Mištera

Hamlet Seen through the Python's Eyes

Information and communication technologies (ICTs) play an increasingly vital role in almost all scholarly disciplines, including linguistics, and literary and

Summaries

translation studies. English language learners, teachers, scholars, and practitioners make use of online resources such as monolingual and bilingual dictionaries, thesauri (containing synonyms and antonyms), Internet fora, weblogs, and corpora. Moreover, they are familiar with search engines (e.g. Alta Vista, Lycos, Infoseek, and HotBot), which provide access to various authentic sources, and which serve to locate appropriate terms, collocations, idioms, and parallel texts.

This paper aims to explore the speeches of the characters in Shakespeare's tragedy *Hamlet* through a combination of machine learning and word embeddings using a programming language Python. The main objective is to find out whether artificial intelligence is able to understand Shakespeare's characters and the nuances of their speeches in a manner similar to that of Shakespearean scholars. Finally, the functionality and usefulness of indexing textual cases using continuous space vector representations of words in the selected "Shakespearean semantic space" will be demonstrated.

Keywords: William Shakespeare, *Hamlet*, *Will Play*, Artificial Intelligence, machine learning, Python, lexical similarity.

Jana Wild

Mercutio's malediction: historical vs. colloquial

The paper analyzes a short passage from *Romeo and Juliet* and its rendering in the Slovak translation of 2005. Mercutio's malediction „A plague on both your houses“ (*Romeo and Juliet*, III, 1, 101) may not pose a problem until a translator tries to apply contemporary colloquial language to get rid of historical references. The paper explores the linguistic interpolations of the newest translation into Slovak, at the backdrop of Shakespeare's original text as well as of an other Slovak translation from the 1960s. The new rewriting acquires different connotations and points to different historical and cultural embedding of the text.

Keywords: William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Slovak translations, Mercutio, malediction, Plague.

Yurii Cherniak

All-Ukrainian Shakespeare Competition named after Vitalii Keis: History, Present and Prospects

The article highlights the history of the foundation (2010) and development of the tradition of the All-Ukrainian Shakespeare Competition for Student Research and Creative Projects and outlines its priorities and achievements. This annual intellectual and educational project, implemented by the Ukrainian Shakespeare Center, is a tool for engaging Ukrainian students in interdisciplinary Shakespeare studies and one of the factors in the development of scientific and creative processes in Ukraine. The strong support of representatives of the Ukrainian diaspora in the United States and Canada (Prof. Vitaly Case, Ukrainian

Summaries

National Women's League of America, Prof. Iryna Makaryk) and foreign Shakespeare scholars demonstrates the international recognition of the competition as an effective strategy for popularizing Shakespeare among young people. Responding to the challenges of the times and the full-scale military aggression of the Russian Federation, the organizers of the competition are improving its organizational model to strengthen the resilience of Ukrainian youth during the Russian-Ukrainian war.

Keywords: All-Ukrainian Shakespearean Student Research and Creative Projects Competition, Shakespearean studies, diaspora, Ukrainian National Women's League of America, Russian-Ukrainian war.

Відомості про авторів

Вайлд Яна – професорка театральних і шекспірівських студій Академії сценічних мистецтв у Братиславі (м. Братислава, Словаччина).

Вирубалова Ема – доцентка кафедри англійської мови в Трінті-коледжі Дубліна (м. Дублін, Ірландія).

Гопкінс Ліза – почесна професорка англійської мови Шеффілдського університету Халлама (Шеффілд, Велика Британія).

Куртулуш Гюль – викладачка кафедри англійської мови та літератури Білкентського університету (м. Анкара, Туреччина).

Лендон Джон – драматург, Шекспірівська компанія Петалуми (м. Петалума, США).

Лівінгстон Девід – доктор філософії, доцент кафедри англійської мови та американістики Університету Палацького (м. Оломоуц, Чехія).

Міштера Адам – аспірант кафедри комп'ютерних наук та інженерії факультету прикладних наук Університету Західної Богемії (м. Пльзень, Чехія).

Міштерова Івона – старша викладачка кафедри англійської мови та літератури Університету Західної Богемії (м. Пльзень, Чехія).

Москвітіна Дар'я – кандидатка філологічних наук, доцентка, т. в. о. зав. кафедри іноземних мов Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя).

Відомості про авторів

Нікітюк Яна – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Палконе Табі Каталін – доцентка Католицького коледжу ім. Апора Вілмоша (м. Вац, Угорщина).

Пронкевич Олександр – доктор філологічних наук, професор; завідувач кафедри філології Українського Католицького університету (м. Львів).

Торкут Наталія – докторка філологічних наук, керівниця Українського шекспірівського центру, професорка кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Черняк Юрій – кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник відділу зарубіжної україністики Інституту літератури НАН України (м. Київ).

ЗМІСТ

In memoriam Maiia Harbuziuk 3

Торкум Наталія. Українська театральна шекспіріана в наукових студіях, житті та креативних проєктах Майї Гарбузюк: масштаб особистості в контексті часу. 4

I. Історико-літературний процес

Langdon John. Midsummer Moon: the moon goddess and the inversion of Ovid's Actaeon myth in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. 23

Kurtuluş Gül. Rough Seas and Blast of Wind in Shakespeare's *Othello*. 41

Москвітіна Дар'я. Notable pirate! thou salt-water thief: художня репрезентація піратства в шекспірівському каноні. 60

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Пронкевич Олександр. Новий Кіхот американо-мексиканського кордону в пошуках ідентичності. 72

Palkóné Tabi Katalin. Changing the playtext – changing the meaning. *An analysis of two Hungarian playscripts of Hamlet from the nineties*. 83

III. Шекспірівський дискурс

Vyroubalová Ema. Translating Shakespeare's Untranslatable Histories. 95

Livingstone David. Festive Comedy Galore in Ben Elton's Shakespearean BBC Sitcom *Upstart Crow*. 109

Нікітюк Яна. Італійська шекспіріана XVIII – XIX століть: специфіка національної моделі в контексті тогочасних європейських традицій рецепції Шекспіра. 119

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Hopkins Lisa. On the Edge: Christopher Marlowe's comments on Ukraine. **144**

Mišterová Ivona, Mištera Adam. Hamlet Seen through the Python's Eyes. **158**

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Wild Jana. Mercutio's malediction: historical vs. Colloquial. **172**

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Черняк Юрій. Всеукраїнський шекспірівський конкурс імені Віталія Кейса: історія, сучасність і перспективи. **178**

Summaries **195**

Відомості про авторів **203**

НОТАТКИ

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 37–38

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк

Контактний телефон редакції: (050) 881-81-07
Електронна пошта: lrs_info@meta.ua

Підписано до друку 28.12.2023 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 12,09. Тираж 200 пр. Замовлення № 0924/662
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

вул. Інглєзі, 6/1, м. Одеса, 65101

Тел. +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

Е-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.