

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:
Завідувач кафедри
_____ Бодик О.П.

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У СУЧАСНІЙ КАНАДСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Англійська мова, зарубіжна література
та компаративістика»

Педченко Олени Василівни

Науковий керівник:
доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри англійської філології
Городнюк Наталія Андріївна

Рецензент: доктор філол. наук,
професор, професор кафедри
філології та перекладу ДВНЗ
«Український державний хіміко-
технологічний університет»

Кулакевич Людмила Миколаївна

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою _____
Секретар ЕК _____
« ____ » 20__ р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ШЕКСПІР ЯК КЛЮЧОВА ПОСТАТЬ ЗАХІДНОГО КАНОНУ ТА ОСОБЛИВОСТІ КАНАДСЬКОГО ШЕКСПІРОЗНАВСТВА.....	8
1.1. Світове літературознавство про Шекспіра як ключову фігуру Західного канону.....	8
1.2. Основні вектори розвитку та сучасний стан канадського шекспірознавства.....	18
РОЗДІЛ 2. ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У РОМАНІ М. ЕТВУД «ВІДЬОМСЬКЕ ПОРІДДЯ» ТА П'ЄСІ Т. ЕГЕРВАРІ «“ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КУПЕЦЬ” ШЕКСПІРА В АУШВІЦІ».....	27
2.1. Вибір і особливості використання шекспірівських текстів.....	27
2.1.1. “Венеціанський купець” у п'єсі Т. Егерварі.....	27
2.1.2. “Буря” у романі М. Етвуд.....	29
2.2. Інтерпретація прийому “театр у театрі”.....	31
2.3. Образи і життя героїв у контексті шекспірівських уявлень про світ як театр.....	37
2.4. Сучасна проблематика крізь призму шекспірівського коду.....	49
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

У сучасній літературі дедалі більше уваги приділяється адаптаціям класичних творів, що надає їм нового звучання та відкриває нові інтерпретаційні можливості осмислити відомі сюжети через призму сучасних проблем, такі як влада, моральний вибір, ідентичність та суспільні нерівності, і водночас звертатися до сучасного контексту і нової аудиторії, яка шукає відлуння своїх власних життєвих викликів у знайомих наративних структурах. Одною із ключових фігур адаптаційного процесу у сучасній літературі став Шекспір, який, на думку Г.Блума, є центром Західного канона [16].

Дослідження шекспірівських рефлексій у Канаді у XXI столітті стало достатньо популярно. Знаковою подією став вихід монографії «Shakespeare in Canada: A world elsewhere?» (2002) за редакцією Діани Брідом та Ірини Макарик. Це перша праця, яка дає достатньо повну картину існування шекспірівського коду у літературі Канади, пов'язує Шекспіра з суто канадськими дискусіями, що охоплюють сепаратизм, культурну апропріацію, культурний націоналізм, фемінізм і постколоніалізм. Дослідження триває, слід вказати спеціальні випуски «Канадського театрального огляду», проекти Деніела Фішліна «Канадські адаптації Шекспіра» (2004), «Канадський Шекспір для позичальників і кредиторів» (2007), «Шекспір і Канада» Ріка Ноулза (2004), «Канадський Шекспір: Критичні перспективи канадського англomовного театру» (2013) за редакцією Сьюзон Кнутсон – ці збірки і монографії є дуже важливими для науковців та театральних практиків, зацікавлених в одному з найбільш адаптивних ресурсів канадського театру – Шекспірі або, як прийнято називати його у Канаді, Барді.

Перш за все, вони стосуються присутності п'єс Шекспіра в канадських театрах і їхньому впливі на формування канадської ідентичності починаючи з середини XX століття. Своім прибуттям Шекспір сприяв, можливо, із запізненням, як підтверджує Рік Ноулз, «зробити Канаду національною державою, в той час як Канада, своєю чергою, зробила Шекспіра своїм

національним бардом, знаком високої культурної зрілості та цінності, а також великим канадським драматургом» [53].

Сучасна канадська література, звертаючись до творів Шекспіра, відображає багатий спектр культурної адаптації та переосмислення. Це звернення можна розглядати через різні тексти, не тільки драматичні, але прозові, переклади і тематичні дослідження. Маргарет Етвуд, одна з найвідоміших сучасних письменниць, і Тібор Егерварі, автор однієї п'єси, долучається до цієї тенденції своїми текстами, відповідно романом «Відьомське поріддя» («Hag-Seed», 2016), який є частиною міжнародного проекту «Hogarth Shakespeare» 2013, що присвячений переосмисленню п'єс Вільяма Шекспіра провідними сучасними авторами, і п'єсою «“Венеціанський купець” Шекспіра в Аушвіці» (1998), що є пам'яттю про Голокост (Шоа). Автори розгортають знайомі сюжети у нових декораціях театрального світу, у неволі (тюрма і концтабір), поєднують класичні мотиви з актуальними проблемами, такими як особиста ідентичність, соціальна маргіналізація, а також влада театру і мистецтва над людською свідомістю. Саме це є цікавим для дослідження життя шекспірівського коду у сучасних текстах, існування канону у нових реаліях.

Ставлення критики до цих творів порівняти неможливо, тому що п'єса Т.Егерварі мало відома, хоч написана двадцять п'ять років тому, але тільки зараз вона перекладається і набирає популярності та уваги. Роман М.Етвуд навпаки вже має багато відгуків. Критика відзначає оригінальне переосмислення класичного сюжету через призму сучасних соціальних реалій. Наприклад, Джесіка Макдеїл у своїй роботі «"What to do with so much sorrow?". Art and the Purpose of Revenge in Margaret Atwood's Hag-Seed» звертає увагу на те, як сучасні автори, зокрема Етвуд, акцентують на психологічному вимірі владних відносин і темі особистої помсти. Макдеїл зазначає, що у «Відьомському порідді» театр стає засобом як для розваги, так і для вирішення внутрішніх конфліктів героїв, що відображає складність людської психіки і суспільних стосунків. Роман Маргарет Етвуд є прикладом вдалого злиття

класичного тексту і сучасної культури. Відзначається особливий підхід Етвуд до взаємодії між текстами, де шекспірівські мотиви отримують нове звучання, актуальне для сучасного читача [63]. Сучасні науковці часто розглядають «Відьомське поріддя» у контексті теми маргіналізації, яка прослідковується через персонажів роману. Сандра Грант [11] і Несвіта Яндрен [18] аналізують, як Етвуд використовує образ Калібана для висвітлення теми соціальної ізоляції і боротьби за визнання. Ув'язнені, які стають акторами, є сучасними Калібанами – маргіналізованими фігурами, чий голос Етвуд намагається реабілітувати через силу мистецтва і театру, а сам роман Етвуд «висвітлює та відтворює етичні наслідки культурного та мовного присвоєння Шекспіра у виправному середовищі, водночас привертаючи увагу до ширших питань, поставлених серіалом про Хогарта, який використовує товарність Шекспіра в комерційних цілях» [11].

Актуальність дослідження роману «Відьомське поріддя» і п'єси «“Венеціанський купець” Шекспіра в Аушвіці» полягає в тому, що ці твори слугують яскравим прикладом того, як у сучасній канадській літературі класичні тексти можуть інтегруватися в сучасний культурний контекст, зберігаючи свою значущість і додаючи нові сенси. Автори не просто переказують канон, а переосмислюють його, звертають увагу на важливість театру як простору для психологічної рефлексії та терапії, що особливо актуально у світі, де мистецтво відіграє ключову роль у подоланні особистих і соціальних криз. Театральність подій підкреслює значення художньої уяви як інструменту впливу на реальність, що резонує з шекспірівською традицією, але одночасно додає до неї сучасну критичну перспективу. Дослідження таких адаптацій є важливим для розуміння того, як шекспірівський код впливає на сучасну літературу та мистецтво, відгукується на зміни в суспільстві, адаптуючи і трансформуючи минуле, щоб відкрити сучасним читачам і глядачам нові сенси та усвідомити складність світу навколо.

Метою дослідження є розгляд інтеграції у художній світ сучасних творів шекспірівського коду, а також які інтерпретаційні стратегії використовують автори для актуалізації текстів Шекспіра у новому контексті.

Для досягнення поставленої мети треба вирішити низку **завдань**:

- 1) виділити основні аспекти визначення Шекспіра як ключової фігури західного канону;
- 2) розглянути основні вектори канадського шекспірознавства;
- 3) визначити особливості обраних М. Етвуд і Т. Егерварі текстів Шекспіра та стратегію їх адаптації;
- 4) простежити, як у романі “Відьомське поріддя” і п'єсі «“Венеціанський купець” Шекспіра у Аушвіці» реалізується прийом Шекспіра “театр у театрі”;
- 5) проаналізувати вплив тези Шекспіра “весь світ театр...” на зображення героїв і подій у творах;
- 6) визначити роль шекспірівського коду у висвітленні проблемних питань досліджуваних текстів.

Об'єктом дослідження виступає шекспірівській код як ключове поняття сучасного західного канону.

Предметом дослідження є особливості використання шекспірівського коду в сучасній канадській літературі на прикладі роману М.Етвуд «Відьомське відріддя» і п'єси Т.Егерварі «“Венеціанський купець” Шекспіра у Аушвіці».

Методами дослідження обрано компаративний аналіз досліджуваних текстів, пов'язаний з ним інтертекстуальний аналіз, який передбачає дослідження шекспірівських кодів у текстах Етвуд і Егірварі, виявлення цитат, алюзій і парафраз, впливу шекспірівського тексту на структуру та зміст обраних творів, а також культурологічний і психологічний підходи для розгляду адаптацій Шекспіра у контексті канадської літератури ХХ–ХХІ століть, аналізу культурного значення переосмислення Шекспіра в контексті постколоніалізму та трагічної історії Голокосту.

Практичне значення отриманих результатів полягає у використанні матеріалів дослідження при викладанні дисциплін “Історія зарубіжної літератури ХХ ст.”, “Сучасна зарубіжна література” та “Сучасна література англomовних країн”, а також викладанні спецкурсів “Шекспіріана сучасної літератури” та “Історія канадської літератури”. Результати дослідження будуть використанні у подальшій роботі за індивідуальною темою дослідження “Шекспірівській код сучасної літератури”.

Апробація результатів роботи: матеріали дослідження були представлені на Міжнародній науково-практичній конференції “Інноваційні процеси в мові та літературі: виклики часу” 29 квітня 2024 (Дрогобич), II Міжнародній науково-практичній конференції “Мови та літератури у крос-культурній перспективі” 26-27 листопада 2024 (Київ) та у наукових статтях.

Публікації:

Педченко О.В. Шекспірівський код роману М. Етвуд «Hag-Seed». *Вісник МДУ. Серія: Філологія*, 2024, № 31, у друці.

Педченко О.В. Шекспір як улюблений Бард канадської літератури. *Південний архів (філологічні науки)*, 2024, №99, у друці.

Педченко О.В. Чому Шекспір є ключовою фігурою західного канону? *Мови та літератури у крос-культурній перспективі: Матеріали II Міжнародної науково-практичній конференції (26-27 листопада 2024)*, Київ: МДУ, 2024, у друці.

РОЗДІЛ 1. ШЕКСПІР ЯК КЛЮЧОВА ПОСТАТЬ ЗАХІДНОГО КАНОНУ ТА ОСОБЛИВОСТІ КАНАДСЬКОГО ШЕКСПИРОЗНАВСТВА

1.1. Світове літературознавство про Шекспіра як ключову фігуру Західного канону

Головним джерелом, яке стверджує, що Шекспір – це ключова фігура Західного канону, стала книга Гарольда Блума «Західний канон» (1994), що є важливим внеском у літературну критику і філософію. У Блумовій теорії термін «канон» стосується списку найзначніших авторів і творів, які вважаються основою західної літератури. Це не просто перелік, а концепція, що визначає, які твори заслуговують на увагу та вивчення у навчальних програмах і культурній практиці. Твори, які демонструють вишуканість стилю, глибину тем і складність персонажів. Автори, чий внесок у культуру є настільки значним, що їх творчість формується в рамках культурної свідомості суспільства. Твори, які відображають або впливають на важливі соціальні, політичні та економічні події свого часу. Блум визначає канон як список великих авторів та їхніх творів, які вплинули на західну культуру. Канон не є статичним, а формується через постійний діалог між текстами і читачами. Він пропонує відстоювати «велику традицію» літератури, акцентуючи на значущих авторах, таких як Шекспір, Мілтон, Данте, Гомерові, які вплинули на розвиток літератури.

Вводячи поняття «канонічного впливу», Блум описує, як твори канонічних авторів формують літературний ландшафт і впливають на наступні покоління письменників. Такий вплив є необхідним для розуміння літературної спадщини; тому що відчуття впливу призводить до «тривоги впливу». Концепція «influence anxiety» описує психічний стан авторів, які прагнуть знайти свій голос у тіні попередників. Блум стверджує, що кожен новий письменник стикається з «потужними» попередниками, чий вплив може

бути як надихаючим, так і гнітючим. «Тривога впливу» може спонукати авторів до нових форм і стилів, оскільки вони намагаються уникнути повторення попередніх робіт. [16, с.43]

Визначаючи Шекспіра як «найбільш канонічного» автора, оскільки його роботи втілюють ідеали літературної майстерності, він виділяє кілька аспектів:

1. Глибина психології персонажів: Шекспір майстерно розкриває внутрішній світ своїх персонажів, що робить їх складними і реалістичними.

2. Універсальність тем: Його твори торкаються вічних питань людського існування, такі як кохання, влада, амбіції та зрада, які залишаються актуальними.

3. Літературна форма: Шекспір новатор у використанні драматургічних форм, поетичних структур та мовних засобів. [16, с.56]

Шекспір виступає не лише як автор, але й як «творець» канону, чий вплив проникає у всі сфери літератури та культури. Блум підкреслює, що багато авторів, такі як Джеймс Джойс, Т.С. Еліот і Вірджинія Вулф, мали справу з «тривогою впливу» Шекспіра. Вони намагалися перевершити його досягнення або переосмислити його теми у своїх творах. Шекспір задає стандарти, з якими пізніші автори мусять мати справу, і його спадщина сприяє постійній еволюції літературної мови і форм.

Великий Бард став символом літературної величі, і його роботи стали об'єктом численних інтерпретацій, адаптацій і переосмислень у різних культурах і епохах. Як творець сучасної суб'єктивності, він займає важливе місце в літературознавстві, зокрема в аналізі його впливу на формування концепції особистості. Можна сказати, що він «винайшов сучасну людину», оскільки його твори глибоко досліджують внутрішній світ персонажів, їх психологічну складність і самосвідомість, що стало революційним для літератури свого часу. Шекспір порушує питання, які залишаються актуальними протягом століть, такі як кохання, зрада, мораль, влада і трагедія. Ці теми роблять його твори універсальними і доступними для будь-якої

культури. Він став взірцем для багатьох авторів, від Джонатана Свіфта до сучасних письменників, і його вплив відчувається у різних жанрах, стилях і формах.

На думку Д. Дроздовського, якщо звернутися до концепції Г. Блума, стає очевидним, що для аналізу художньої творчості Вільяма Шекспіра, зокрема у контексті його еталонних проявів, цілком природним є застосування методології, яка інтегрує кілька аспектів інтерпретації. Естетична сила шекспірівських персонажів полягає у тому, що їхня «аура» (у термінах В. Беньяміна) і художній дух вибудовуються на основі складних взаємодій кількох джерел. Розуміння цієї багатошаровості творчості дозволяє досягнути Шекспіра як виняткове естетичне явище. Він наводить приклад, в якому «Король Лір» є не лише історичною інтерпретацією «Історії бриттів», але також базується на біблійних та міфологічних джерелах (адже Біблія, як зазначає Блум, поєднує елементи історії, міфології та теодицеї, а в генезі короля Ліра вбачають риси Ягве), тоді трактування художньої цінності цього образу набуває глибшого виміру. У трагедії простежується функціонування архетипних структур, а сам художній простір, у якому існує король Лір, особливо під час його найвищих емоційних станів, стає відображенням архетипного простору у його сутнісному вимірі. Дроздовський наполягає, що таке поєднання джерел і рівнів інтерпретації уможливорює невичерпність Шекспірової спадщини та її постійне повернення до центрів уваги світової літератури. Саме багатошаровість творчості Шекспіра забезпечує її статус вершинного естетичного феномену, який виявляє нові горизонти інтерпретацій для кожної епохи [83].

Шекспір, за Блумом, є «найбільш канонічним» автором, оскільки його творчість не лише формує літературний канон, а й впливає на колективну свідомість західної культури. Шекспір допомагає читачам і глядачам усвідомити свою ідентичність, через персонажів і теми, які відображають універсальні людські переживання. Його твори стали еталоном, навколо якого будується обговорення літератури, етики і моралі, що впливає на культурні

норми і цінності. Шекспір залишається невід'ємною частиною навчальних програм, театральних постановок і культурного обговорення, що свідчить про його невмирущу значимість. Він не лише уособлює вершину літературної майстерності, але й є критично важливим для розуміння західного канону в цілому, формуючи наше сприйняття літератури, театру та культури.

Концепція «саморефлексії» у шекспірівських текстах є новаторською. Внутрішній монолог, як форма літературного висловлення, дозволяє персонажам діалогізувати зі своїми думками, аналізувати свої вчинки та почуття. Це не тільки надає тексту глибину, але й дозволяє читачеві відчувати внутрішній конфлікт героїв, їхні страхи та надії. Таким чином, Шекспір стає піонером у вивченні суб'єктивності, адже його персонажі, наділені складними психологічними портретами, стали прообразами сучасної людини. Ця здатність Шекспіра досліджувати психологію персонажів через призму їхніх внутрішніх монологів і конфліктів сприяє формуванню нового типу суб'єктивності, де особисті переживання і внутрішні суперечності стають центральними у розумінні людського існування. Його вплив на літературу та театр триває, оскільки сучасні автори продовжують черпати натхнення з шекспірівських образів і тем, прагнучі передати психологічну складність і багатогранність людського досвіду.

Критичні перегляди Блума викликають жваві дискусії в літературознавстві, зокрема щодо його теорії канону. Одним із провідних критиків є Сандра Хірш, яка вказує на обмеження Блумової концепції, акцентуючи на аспектах репрезентації та культурної інклюзивності. Хірш стверджує, що Блумова «тривога впливу», хоч і підкреслює важливість боротьби авторів зі спадщиною великих попередників, може ігнорувати значущі контексти культурної різноманітності. Вона зазначає: «Тривога впливу не враховує, що багато авторів, особливо жінки та представники меншин, часто залишалися поза межами канону, їхні голоси залишалися не почутими» [45, с.61]. Ця критика стосується не лише окремих авторів, а й цілих літературних традицій, яких було маргіналізовано в Блумовій схемі.

Хірш та інші дослідники закликають до перегляду канонічного підходу, пропонуючи розгляд альтернативних канонів, які враховують різноманітність літературних голосів. Як зазначає ще один критик, «література не може бути зрозуміла в ізоляції; вона завжди перебуває в контексті своїх культурних та історичних умов». Цей підхід підкреслює важливість включення не лише «великих» чоловічих авторів, а й жінок, представників різних культур та маловідомих авторів, які також формують літературний ландшафт.

Дослідження альтернативних канонів відкриває можливості для глибшого аналізу літератури в контексті культурної різноманітності. Такі дослідники, як Чімаманда Нгозі Адічі, наголошують на небезпеці «однієї історії», яка виключає багатство досвіду та перспектив. Вона стверджує: «Коли ми чуємо тільки одну історію, ми стаємо вразливими до стереотипів» [3, с.45]. Ця ідея відображає бажання вчених розширити межі канону, заповнити прогалини в знаннях і забезпечити представлення всіх голосів у літературі.

Блумова критика і спроби переосмислення Шекспіра є важливою темою в його теорії літературного канону, оскільки вони висвітлюють його позицію щодо інших критичних підходів, таких як феміністична, марксистська та постколоніальна критика. Блум впевнено стверджує, що жодна з цих критичних теорій не може зменшити значення Шекспіра в літературній традиції. На його думку, "Шекспір - це основоположна фігура, чия геніальність не підлягає сумніву" [16, с.34], що підкреслює його віру в унікальність та вічність шекспірівської спадщини.

Критика Блума зосереджена на тому, що феміністичні та постколоніальні прочитання, хоча й можуть надавати нові перспективи, в деяких випадках ризикують спростити або знизити важливість класичних текстів, зокрема Шекспіра. Блум вважає, що фокус на гендерних або культурних контекстах може відволікати від глибини людських переживань, які відображаються в шекспірівських творах. Як він зазначає, «хоча контекст важливий, універсальність запитань, які ставить Шекспір, виходить за межі окремих

культурних чи політичних умов» [16, с. 145].

Щодо «політизації» літератури, Блум виступає з чіткою позицією, що література повинна залишатися автономною від соціальних і політичних рухів. Він вважає, що спроби використати літературу для підтримки певних ідеологій або політичних програм можуть призвести до втрати її глибини і значущості. «Література повинна викликати питання, які стосуються людського існування, а не слугувати інструментом для пропаганди» [16, с. 215], - пише Блум, що ілюструє його позицію про необхідність збереження канону в його чистому, неполітизованому вигляді. Блум також підкреслює, що геній Шекспіра полягає в його здатності створювати складні, багат шарові персонажі та ситуації, які ставлять універсальні питання про моральність, ідентичність і людські стосунки. На його думку, саме ця складність робить Шекспіра актуальним в усі часи, незалежно від соціально-політичних змін. Він стверджує, що канон не повинен піддаватися моді, а має залишатися стійким до зміни культурних контекстів.

Підсумок значення Шекспіра як ключової фігури західного канону у баченні Блума підкреслює його унікальність та універсальність. Блум вважає, що Шекспір - це не лише видатний драматург, а й «творець сучасної людської свідомості», чия спадщина формує основи західної літератури і культури. Він стверджує: «Шекспір є еталоном літературної майстерності, чия робота визначила, як ми розуміємо людську природу» [16, с. 547]. Цей погляд ілюструє глибокий вплив шекспірівських творів на формування літературного канону, а також їх здатність ставити питання, які залишаються актуальними в усі часи.

Діапазон способів, якими літературознавці від 1960-х років до наших днів підходили до драматичних творів Шекспіра через міркування часу представлено у статті Сари Льюїс «Шекспір, час, теорія» (2014). Вона стверджує, що саме час у п'єсах як предмет (тема розповіді) і як ключовий елемент драматургічної форми (часова схема) з різною інтенсивністю був популярним у шекспірівській критиці з середини двадцятого століття. Проте

час або тимчасовість також є важливими принципами впорядкування для більшості теоретичних підходів до ранньомодерної літературної культури, які домінували в способах дослідження творів Шекспіра в цей період. Авторка звертає увагу на способи, якими концептуалізація науковцями часу та темпорального в п'єсах формувалася завдяки «збільшенню популярності критичних темпоральних досліджень у гуманітарних науках, а точніше – діапазону теоретичних рамок – історизму, культурного матеріалізму. , новий історизм, новий матеріалізм, презентизм, новий формалізм, когнітивізм – які різною мірою трансформували поле Шекспіра критики за останні 50 років» [61, с. 256].

Останні дослідження аналізують адаптації шекспірівських творів у сучасному кіно і театрі, підкреслюючи, як ці нові інтерпретації актуалізують його теми. Наприклад, адаптації «Гамлета» або «Ромео і Джульєтти» досліджують питання сучасної ідентичності та соціальних конфліктів. Джеффри Н. Брадфілд розглядає як шекспірівські мотиви інтегруються в сучасну поп-культуру, впливаючи на музику, літературу та медіа.

Книга «Це Шекспір» (2019) Емми Сміт містить аналіз двадцяти п'єс Шекспіра у новому читанні, що є результатом багаторічної дискусії автора у професійному колі та зі студентами. Сміт зазначає чому саме на її думку Шекспіра є актуальним, але не є мармуровою статуєю, що уособлює незмінний канон: «Його твори привертають нашу увагу тому, що вони принципово незавершені та нестабільні: вони потребують нас, у всьому нашому ідіосинкратичному розмаїтті та з перспективи нашого пост-шекспірівського світу, для того, щоб мати сенс. «Шекспір» тут не стільки інертний іменник, скільки активне дієслово: «бути Шекспіром» можна визначити як діяльність, що ставить питання, розхитує впевненості, кидає виклик ортодоксальності, відкриває кінцівки» [79, с.10]. Вона показує, як саме ця незавершеність і багатозначність відкривають простір для творчих інтерпретацій. Радикальна невизначеність його творів слугує драматичним і інтелектуальним стимулом для читачів, глядачів та театральних митців. Подібно до того, як епілоги

заохочують глядачів формувати власні висновки, шекспірівські персонажі, сюжети та відкриті питання створюють простір для рефлексій, роздумів і уявлення альтернативних результатів.

П'єси Шекспіра – це не застигли пам'ятники для поклоніння і не загадки, які слід розгадати. Вони є фрагментарними, змінними й нестійкими уламками іншої епохи, які мають унікальну здатність резонувати з нашим часом і ставити перед нами актуальні виклики. Часом ці виклики можуть бути особистими та емоційними.

Останні публікації акцентують увагу на використанні цифрових технологій для аналізу текстів Шекспіра. Це включає текстовий аналіз, візуалізацію даних та інтерфейси, які дозволяють дослідникам досліджувати різні інтерпретації його творів. Проекти, такі як «Shakespeare's Globe», забезпечують доступ до театральних постановок і літературних ресурсів, що сприяє новим способам взаємодії з його текстами.

Також багато публікацій стосується проекту започаткованого у 2016 році видавництвом Hogarth Shakespeare Press, у якому взяли участь деякі з кращих світових оповідачів зі своїми оригінальними переосмисленнями шекспірівських історій у сучасному ключі. Проект отримав різні відгуки, серед перших можна відмітити рецензію Адама Гопніка, який у назві статті ставить питання «Навіщо переписувати Шекспіра?». Він вважає, що переповідати оповідання Шекспіра, хоча й на честь чотирисотої річниці його смерті, здається дивним підприємством, враховуючи, що Шекспір «хапав свої оповідання більш-менш навмання з історії Британії та Плутарха Холіншеда та старих збірок італійських грубих казок» [40]. Проаналізувавши романи серії, автор статті сам відповідає на своє питання: що Шекспір «був би задоволений, але насправді він був би спантеличений. Між ним і нами лежить довгий відрізок літературних винаходів, і він включає як інтерналізацію дії в психологію – річ, яку він, як вважають, розпочав, але не завершив, – і надмірне ускладнення оповіді. Стриманий, стриманий, антидраматичний рух уяви Енн Тайлер – насправді ніяких див чи подій, просто внутрішня дія, що відскакує

від напіввимовленої ідеї – спантеличила б його. Це продається? Він звик отримати пів-Лондона на дупи заради вистави, і він знав, що для цього потрібні криваві сцени та діти, запечені в пирогах. А потім до внутрішньої свідомості сучасного роману ми додаємо екстремальну самосвідомість постмодерністського, як у Якобсона, з наполегливим переплетенням форм, жанрів і персонажів. Шейлок зараз у Манчестері? О, правильно, гарний хід. Шекспір – радше драматичний поет, аніж психологічний романіст чи самосвідомий критик текстів, і його уява протікає ширшими, потужними штрихами, які не стільки освітлюються, скільки спростовуються іронією сучасного психологічного роману, що повертає всередину [40].

Низка критиків вважають, що романісти, учасники проєкту прагнуть осучаснити творчість Шекспіра, доповнюючи його п'єси історичним контекстом, елементами справедливості або співчуття, яких, на їхню думку, у текстах бракує. У процесі таких адоптацій акцентується увага на долях жертв Макбета, пояснюється мотивація вчинків Шейлока, аналізуються причини, через які жіночі персонажі виглядають свавільними, хоча насправді є лише сором'язливими. Також досліджуються складні відносини між Гертрудою та Клавдієм, що демонструють боротьбу героїв із власними пристрастями, яка, у свою чергу, викликає емпатію до їхнього становища. Подібні підходи додають до п'єс багатовимірну моральну уяву, наближаючи ці твори до сучасної аудиторії, але водночас віддаляючи їх від самого Шекспіра. Такі спроби модернізації, зрештою, мало відрізняються від того, як у XVIII столітті намагалися створити щасливий фінал для «Короля Ліра», пристосовуючи твір до смаків епохи.

Універсальність Шекспіра не полягає в його ідеологічній близькості до сучасників, а радше у спільному з ними переживанні екзистенційних мук. Наприклад, постановка «Венеціанського купця», де Шейлок стає центральним персонажем, неминуче стикатиметься з обмеженнями тексту. Перетворення цього героя на позитивну постать потребує таких значних коректив оригіналу, що подібний підхід також буде приречений на провал. Образи, подібні до

Катерини у «Приборканні норвливої», залишаються непримиренними: попри переслідування та утиски, цей персонаж продовжує жити у межах своєї оригінальної сутності. Щодо «Гамлета», то спроби подати його як історію про особисте звільнення зазвичай не знаходять відгуку в аудиторії, тоді як аналіз дилеми героя між необхідністю помсти та власним бажанням уникнути насильства завжди викликає зацікавлення.

Шекспір, розмірковуючи про людяність, часто звертався до тем дегуманізації. Утім, знайти в його текстах ідеї рівності чи свободи у звичному сучасному розумінні є непростим завданням. Парадокс полягає у тому, що його персонажі продовжують хвилювати сучасних читачів навіть тоді, коли соціальні та етичні системи, які їх формували, вже давно відійшли у минуле. Шекспір доводить, що переконливі людські образи можуть бути створені як у світі, де домінують доля та порядок, так і у світі, де панують травма, справедливість і співчуття. Його твори слугують не стільки аргументом на користь універсальності, скільки її доказом. Обставини змінюються, але ролі залишаються незмінними, оскільки самі виконавці цих ролей є незмінними [40; 70; 77].

Перспективи для подальших досліджень Шекспіра як ключову фігуру Західного канону відкривають нові можливості для вивчення його місця в сучасному літературознавстві та культурі. Дослідники можуть звернути увагу на те, як шекспірівські теми, персонажі та структурні прийоми вплинули на сучасну літературу і театр. Блумова концепція «тривоги впливу» також може слугувати основою для аналізу, як нові автори реагують на шекспірівську спадщину, намагаючись знайти свій голос у тіні його величі. Це відкриває можливість вивчати, як ідеї та образи Шекспіра трансформуються і адаптуються в умовах сучасного світу, що перебуває під впливом нових соціальних і культурних контекстів.

Канон є живим і змінним процесом, що продовжує формуватися, а шекспірівська спадщина, з її глибокими психологічними і філософськими аспектами, продовжує залишатися актуальною для нових поколінь читачів і

творців. Таким чином, Шекспір залишається не лише символом літературної величі, але й джерелом натхнення для подальшого розвитку літератури, запрошуючи нас до глибшого осмислення того, ким ми є і які питання варто ставити у нашій культурі.

1.2. Основні вектори розвитку та сучасний стан канадського шекспірознавства

З початку XXI ст. вийшла низка значних праць про адаптації Шекспіра в Канаді, вже вражаючу сферу, яка включає цифрові ресурси, такі як «Canadian Adaptations of Shakespeare Project Данієля Фішліна» (2004), збірку статей під редакцією Діани Брайдон та Ірени Р. Макарик «Shakespeare in Canada» (2002), і «Shakespeare and Canada» Ріка Ноулза (2004), а також спеціальні випуски «Adapting Shakespeare in Canada: Canadian Theatre Review» (Фішлін і Ноулз, 2002) та «Canadian Shakespeares: Borrowers and Lenders» (Фішлін, 2007), «Canadian Shakespeare: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English» (2010), серед інших.

Збірка за редакцією Діани Брайдон та Ірени Р. Макарик «Shakespeare in Canada» (2002) стала ґрунтовним дослідженням питання, чи існує «канадський» Шекспір і яку роль він відіграє в різних культурних та географічних контекстах Канади: від відомого Шекспірівського фестивалю в Стратфорді до трансляцій на радіо СВС, регіональних і університетських театрів, канадської драматургії та популярної культури. В ній проаналізовано складні способи, якими твори і навіть саме ім'я Шекспіра сприяють дискусіям про канадську ідентичність і культурний вираз, досліджує тривалу історію Канади у створенні шекспірівських постановок, адаптацій, літературних переосмислень і пародій. Ці явища розглядаються в контексті канадських політичних та культурних дискурсів, пропонуючи уявлення про те, як Шекспір використовується для осмислення культурної апропріації, культурного націоналізму, фемінізму, сепаратизму і постколоніалізму. Збірка не лише пропонує історичний і регіональний огляд присутності Шекспіра в Канаді, а й

стає вагомим внеском у розширення досліджень про транснаціональний вплив Шекспіра. Вона досліджує, як спадщина Шекспіра була використана для вирішення культурних дискусій у Канаді, і підкреслює його стійкий вплив на формування канадського театру та ідентичності. Ця збірка є першою, що критично досліджує Шекспіра в такому виразно канадському контексті [21].

Рік Ноулз, міжнародний експерт у сфері канадського театру, описує його проміжне положення та непросту боротьбу за незалежність: «Канадська драма англійською мовою завжди має змішані форми. З кінця XVI до середини XX століття ця гібридність найчастіше включала використання європейських драматургічних структур для привласнення та утримання канадського – того, що вважалося тоді «рідним» змістом. Останнім часом раніше маргіналізовані групи знову привласнили інструменти драматургічного майстерства, щоб демонтувати або, принаймні, суттєво перебудувати театральний дім господаря» [53, с.14]. Як Він зазначає у своїй книзі про Шекспіра й Канаду, великого Барда слід розглядати з канадської точки зору як «представника британської високої культури, агента або культурного вдосконалення, або імперіалістичного націоналізму та класового панування, залежно від вашої позиції» [53, с.14]. Він пише, що окрім європейської традиції, пов'язаної з англійськими та французькими колоніальними державами, корінні народи, такі як «індіанці та інуїти, заклали основи театру в Канаді. У наш час, більшою мірою, ніж у багатьох інших країнах, маргіналізовані соціальні групи, такі як гомосексуали, використовували театр для вираження своїх особистих думок і привернення уваги ширшої аудиторії. Особливість драми в Канаді полягає в тому, що давні ритуальні церемонії корінних народів зробили внесок у зародження та сучасний стан канадської драми. Це можна побачити в танцях духів і шаманських церемоніях канадських індіанців на острові Ванкувер, а також у релігійних і соціальних драматичних дійствах із використанням масок серед індіанців західного узбережжя та ірокезів південно-східної Канади. Крім того, інуїтські міфи досі живуть у сучасних театральних постановках по всій країні, доповнюючи яскраву суміш театральних вистав, які можна побачити

сьогодні» [53, с.13].

За словами Ноулза, п'єси Шекспіра з'явилися в Канаді лише в середині ХХ століття, після того як канадська драматургія вже мала вражаючі постановки у ХІХ і на початку ХХ століття. У ХІХ столітті драми здебільшого були налаштовані під елизаветинську трагедію, наповнені героїчними темами кохання та помсти, порожніми риторичними віршами й одномірними персонажами. На межі століть з'явилися кілька невеликих п'єс у умовному героїко-поетичному стилі, але часто це були навчальні маски, мелодрами або фарси зі стереотипними образами й ситуаціями. У першій половині ХХ століття ця програма була доповнена експериментальним театром. Із заснуванням Канадської радіомовної корпорації (СВС) у 1932 році розпочалися трансляції радіоп'єс, що фактично забезпечувало фінансову підтримку письменникам, продюсерам, режисерам, акторам, музикантам і технікам. У 1957 році за зразком Британської ради з питань мистецтв був створений Канадський художній фонд, який мав на меті сприяти розвитку професійного театру та інших художніх ініціатив шляхом надання відповідних грантів.

Таким чином, з появою Шекспіра, як стверджує Рік Ноулз, Канада «стала національною державою, тоді як Канада, у свою чергу, зробила Шекспіра своїм національним бардом, символом культурної зрілості та цінності, а також видатним канадським драматургом» [53, с.43].

Цей процес національного самоусвідомлення досяг найяскравішого вияву в першому номері *Canadian Theatre Review* у 1974 році, який розпочав дискусію про те, наскільки Стратфордський фестиваль та його британські режисери відповідають потребам національної культури. Ці дебати дали поштовх до створення нових канадських театральних ініціатив, які сьогодні формують багатогранне театральне середовище Канади.

Поява постколоніальної свідомості в багатьох частинах світу привела до критичного переосмислення його творів у сенсі визвольного переоцінювання, яке найчастіше трансформує шекспірівські сюжети у творчій манері, прагнучи

привернути увагу суспільства. Як зазначає Рюдигер Аренс у статті «Шекспір віродився у сучасній канадській драмі» (2005): «п'єси Шекспіра були адаптовані майже в усіх країнах світу – чи то в їхній квазіісторичній формі, чи в процесі вільного інтертекстуального обміну гібридними версіями» [71, с.44]. Різноманітність можливих інтерпретацій він ілюструє на прикладі Канади, яка є не стільки постколоніальною країною, скільки країною переселенців, на приклади сучасних п'єс: Кена Мітчелла «Жорстокі сльози» (1977), Енн-Марі Макдональд «На добраніч, Дездемоно (На добраніч, Джульєтта)» (1990) і Кена Граса «Клавдій» (1993). Саме ці п'єси, на його думку, ілюструють різноманітність впливів Шекспіра на канадську сцену, яка також може похвалитися іншими відомими творами, такими як «Удача» та «Чоловічі очі» Джона Герберта (1967), де порушується тема стосунків між чоловіком і жінкою з посиланнями на сонети та «Приборкання норовливої», а також комедія Джона Мюррела «Гертруда й Офелія» (1987), заснована на психологічних і соціальних наслідках фемінізму й расизму, як і «Гарлемський дует» Джейн Сірс (1997). «Усі ці адаптації також враховують безліч можливостей для інтертекстуальних посилань, які пропонують оригінальні п'єси Шекспіра» [71, с. 50].

Спеціальний випуск серії «Critical Perspectives on Canadian Theatre in English» (2010) під редакцією Сьюзан Кнутсон, присвячений темі «Canadian Shakespeare», досліджує феномен Шекспіра, як найпопулярнішого драматурга Канади, який залишається центральною фігурою канадської сцени. У статтях збірки аналізується не лише вплив Шекспіра на канадські постановки, але й те, як канадські вистави трансформують його твори. Як пояснює Кнутсон: «Як канадистка, яка опинилася у шекспірознавстві через канадську літературу, я вдячна канадським драматургам і письменникам за їхню роботу з Шекспіром. Як людина, яка потребує розради у ці важкі часи, я так само вдячна за те, що Шекспір робить для нас» [54, с.12].

Збірка охоплює значущі статті з 1988 по 2010 роки, які демонструють зміну підходів у дослідженнях канадських адаптацій, представляючи широкий

спектр інтерпретацій, серед яких є дослівні постановки, сучасні переробки, спінофи та інтертекстуальні алюзії. Хоча «Goodnight Desdemona» (Good Morning Juliet) Енн-Марі Макдональд інколи затьмарює інші приклади адаптацій Шекспіра в Канаді, «Canadian Shakespeare» збирає критичні статті про такі твори, як «Mad Boy Chronicle» Майкла О'Браєна (МакКей і МакКіннон), «Gertrude and Ophelia» Маргарет Кларк (Бернетт), «Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing» Томсона Хайвея (Фолкерт), «Death of a Chief» Іветт Нолан і Кеннеді Кеті МакКіннон (Молл), «Harlem Duet» Джанет Сірс (Дікінсон) та інші.

Цей збірник пропонує провокаційний масив матеріалів, включаючи наукові статті, інтерв'ю та особисті розповіді про театральні постановки. Гелен Пітерс, Мойра Дей, Майкл МакКінні та Ентоні Б. Доусон аналізують конкретні постановки Шекспіра в контексті аборигенної культури, білінгвізму, рівності у працевлаштуванні та трансісторичного універсалізму відповідно. Читачі Canadian Shakespeare почують голоси таких режисерів і драматургів, як Стівен Буш, Кейт Лінч, Іветт Нолан та Джудіт Томпсон.

Есе Дениса Салтера «Викладання, постановка та сприйняття Шекспіра в мультикультурній (постколоніальній) Канаді та Квебеку» пропонує рідкісний погляд на педагогічні наслідки досліджень канадських адаптацій. Лінда Бернетт у статті «До теорії шекспірівських адаптацій у Канаді» стверджує, що адаптація є постмодерним проявом пародії через їхню спільну стратегію ревізії. Статті, що оточують роботу Бернетт, а саме аналіз гендерної перформативності Еллен МакКей і дослідження «Чорношкірий діаспорний театр» Пітера Дікінсона, ілюструють її ключову тезу про те, що театр може змінити наше уявлення про гендерні, расові та культурні відмінності. У своїй переконливій статті «Дуети, діалоги і чорношкірий діаспорний театр» Дікінсон використовує «Harlem Duet Сірс» (приквел до Отелло, дія якого відбувається у сучасному Гарлемі), щоб ускладнити ієрархічний зв'язок між джерелом і адаптацією, поки «вже не стає зрозуміло, хто з цих драматургів звертається до кого» [54, с.4]

Останні публікації з канадського Шекспірознавства також стосуються проекту роману М. Етвуд «Відьомське поріддя» що з'явився у серії «Vintage Hogarth Shakespeare». Роман позиціонується як переказ «Бурі» Шекспіра, що є одним із чотирьох романів, які наразі вийшли в рамках проекту. Він приєднується до творів Жанетт Вінтерсон «Проміжок часу» («Зимова казка»), «Мене звать Шейлок» Говарда Джейкобсона («Венеціанський купець») і «Дівчина з оцтом» Енн Тайлер («Приборкання норовливої»), а також до «Отелло» Трейсі Шевальє, «Гамлета» Джилліан Флінн, «Макбета» Джо Несбота та «Короля Ліра» Едварда Сент-Обена, які ще попереду.

Більшість критиків солідарні у тому, що адаптація «Бурі» Шекспіра в романі Етвуд відзначається оригінальністю в переосмисленні класичного сюжету через призму сучасних соціальних реалій. Він є прикладом вдалого злиття класичного тексту і сучасної культури. Відзначається особливий підхід Етвуд до взаємодії між текстами, де шекспірівські мотиви отримують нове звучання, актуальне для сучасного читача. Дана Перкес у статті «The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed» описує, як «Відьомське поріддя» використовує знайомі елементи «Бурі» для критики сучасних соціальних структур. Зокрема, Перкес звертає увагу на використання мови як інструменту влади і маніпуляції, що актуалізується в контексті в'язниці, де розгортається дія роману. Сучасні науковці часто розглядають роман Етвуд у контексті постколоніальної критики, зосереджуючись на темі маргіналізації, яка прослідковується через персонажа Калібана [70]. У своїй статті «Reclaiming Caliban: Marginalization and Voice in Atwood's Hag-Seed», Сандра Грант аналізує, як Етвуд використовує образ Калібана для висвітлення теми соціальної ізоляції і боротьби за визнання. Грант відзначає, що ув'язнені, що грають ролі у виставі, стають сучасними Калібанами — маргіналізованими фігурами, чий голоси Етвуд намагається реабілітувати через силу мистецтва і театру. Численні дослідження підкреслюють роль театру в романі не лише як простору для творчості, але і як своєрідної психологічної терапії для персонажів [11]. У статті «Theatrical Therapy: Psychological Dimensions of

Performance in Hag-Seed», Джонатан Фостер розглядає, як постановка «Бурі» допомагає героям осмислити власні життєві травми і знайти шляхи до зцілення. Театр у романі виступає метафорою внутрішнього світу героїв, де репетиції і виступи стають засобами відновлення психологічної рівноваги [77].

Ребека Абрамс у статті «Hag-Seed by Margaret Atwood review – The Tempest retold» досліджує політику простору, свободи та творчості через призму романного дискурсу. Аналіз зосереджений на інтерпретації, запропонованій ув'язненими, та на розумінні Феліксом неволі та свободи у творчих просторах, заснованому на словах «Звільніть мене», які вимовляє Просперо у «Бурі». Чи може свобода існувати як дискурс без супровідного дискурсу неволі? Як творчість у суб/культурних просторах опосередковує активність? Тема в'язниці формує дискурси про простір і творчість у романі. Розглядаючи інтерпретації, запропоновані ув'язненими, та романний дискурс, авторка досліджує політику творчості, що модерується в рамках і через дискурс простору, а також її наслідки для розуміння свободи [1].

Також вона зазначає, що письменники, як творці вигаданих світів, залучені до своєрідної «санкціонованої дволикості», насолоди та небезпеки якої ці есеї аналізують з майстерністю – не в останню чергу у зв'язку з Просперо, королем-чарівником із п'єси Шекспіра «Буря». Як зазначає Маргарет Етвуд, Просперо «знає, що щось замислив, і це щось викликає почуття провини». Через чотирнадцять років після цих роздумів новий роман Етвуд повною мірою втілює ці ідеї в яскравій переосмисленій версії «Бурі», яка рясніє дзеркалами та двійниками.

«Відьомське поріддя» – останній роман у серії від Hogarth Press, що вже побачив світ. Цей твір виділяється своєю успішністю, оскільки Етвуд ніколи не втрачає зв'язку з оригіналом. Цитати та посилання на Шекспірову п'єсу влітаються в роман, як «звуки й солодкі мелодії», що наповнюють острів в оригіналі. У «Бурі» «hag-seed» (відьомське поріддя) – це Каліббан, нащадок відьми Сікоракси, який тепер перебуває в рабстві у Просперо. Каліббан, якого

Просперо називає «цією істотою темряви», стає центром темної сутності п'єси – так само, як і в інтерпретації Етвуд, впевнена Абрамс. На її думку, реп-пісні, ляльки Disney, відеомонтажі та спецефекти перетворюють її версію на сміливий і захопливий новий світ. Сюжетні лінії розвиваються навіть після того, як «свято закінчується». Каліббан отримує власну п'єсу, де розповідає свою історію. Персонажі майстерно переосмислені. Фелікс, як і Просперо, має доньку на ім'я Міранда, але в інтерпретації Етвуд вона померла в дитинстві від менінгіту й продовжує існувати лише у спогадах батька, як витвір його уяви – «внутрішній катетер», що підтримує його життя. Як пояснює Фелікс своїй трупі, острів – це «дзеркало... відображення його внутрішнього світу». Етвуд створює цілу залу дзеркал, де кожен персонаж роману є двійником шекспірівського, а також має «друге я» у вигляді ролі, яку виконує у в'язничній постановці [1].

Ауфа Алдорі приділяє увагу образу Міранди, стверджує, що роман «Відьомське поріддя» є феміністським переглядом канонічного тексту, який обмежує роль жінки та надає їй або пасивну невинність, або диявольську відьму. Порівнюючи сучасний образ з шекспірівським, вона відмічає, що у «Бурі» Шекспір зображує Міранду як персонаж, який йде шляхом, розробленим для неї Просперо, її батьком. Маргрет Етвуд, привласнюючи та інтертекстуалізуючи «Буру» Шекспіра, реконструює Міранду як мотиватор дії, а не приймача патріархальної влади. Відтворюючи шекспірівську Міранду, Етвуд надає їй більше простору для критичного аналізу, а не критично обмежується рамками жіночності. Авторка стверджує, що «Відьомське поріддя» Етвуд за допомогою інтертекстуальності та присвоєння відтворює нову Міранду, яку майже ігнорують критичні дослідження, які зосереджуються переважно на читанні «Бурі» з постколоніальних перспектив. Алдорі вважає Етвуд феміністською, тому говорить, що вона «свідомо використовує концептуальні та тематичні проблеми Шекспіра, як п'єса в п'єсі, помста, узурпація та стосунки між батьком і дочкою. Ці занепокоєння, які в

основному розглядаються в «Бурі», використовуються Етвуд для створення нової Міранди, яка буде визначати та мотивувати всю дію» [4].

Лія Брод має скептичне ставлення до «романного Шекспіра», вважає, що формат роману, здається, запрошує до ще більшого розширення та свободи, щоб перенести острів Просперо в двадцять перше століття. «Етвуд вдається відтворити непереконаливий, багатогранний кінець драми, але я заклав книгу, відчуваю, що не подорожую кудись до нового місця. «Відьомське відріддя» – це гарний перепис, а не фантазерське переосмислення» [20].

Елізабет Шарлебуа у статті «Просперо у в'язниці» стверджує, що роман здебільшого зосереджений на Феліксі, незважаючи на те, що він узяв свою назву від одного з принизливих прізвиськ Просперо для Калібана, таким чином підвищуючи очікування, що адаптація Етвуд переосмислить оповідь, віддавши перевагу перспективі Калібана. Однак у назві йдеться не про одного персонажа Калібана, а про акторів-в'язнів Флетчерського виправного центру, які служать колективним уявленням колоніального підданого, підданого масовому ув'язненню, авторитету Фелікса та, нарешті, всеосяжної влади Шекспіра, який служить культурною та мовною силою, яка водночас провокує їх прокляття та надихає на стійкий контрнарратив підривною мовою хіп-хоп. Сам роман Етвуд «висвітлює та відтворює етичні наслідки культурного та мовного присвоєння Шекспіра у виправному середовищі, водночас привертаючи увагу до ширших питань, поставлених серіалом про Хогарта, який використовує товарність Шекспіра в комерційних цілях» [23].

**РОЗДІЛ 2. ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД У РОМАНІ М. ЕТВУД
«ВІДЬОМСЬКЕ ПОРІДДЯ» ТА П'ЄСИ Т. ЕГЕРВАРІ
«“ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КУПЕЦЬ” ШЕКСПІРА В АУШВІЦІ»**

2.1. Вибір і особливості використання шекспірівських текстів

2.1.1. “Венеціанський купець” у п'єсі Т. Егерварі

Понад два десятиліття Егерварі писав, адаптував і ставив театральні проекти, спрямовані на деконструкцію стереотипу "старого єврея" (за його термінологією). « “Венеціанський купець” Шекспіра в Аушвіці» – єдина вистава, що зберіглася як п'єса, але були й супутні твори. Зростаючи в Будапешті після війни, він відвідував шекспірівські вистави: «Майже все [...] можна було побачити в сталінській Угорщині, але не «Венеціанського купця». Так само, як його режим «вирішив» проблему антисемітизму, викресливши її з офіційної риторики, він просто усунув з репертуару будь-які п'єси, яким не можна було дати «правильну» марксистську інтерпретацію» [32, с. 274]. У 1956 році Тібор Егерварі втік з Угорщини, щоб почати нове життя як біженець і театральний художник, спочатку у Франції, а потім у Канаді, де він був одним із засновників театральної програми в Університеті Оттави до виходу на пенсію за вислугу років у 2004 році. Зрештою, він побачив постановку Жана Гаскона «Венеціанській купець» у 1970 році на Стратфордському фестивалі в Онтаріо, де його вразили «єврейські питання у п'єсі», і в першу чергу – трагічна втрата Шейлоком Джесіки, що призвела до її смерті, загибелі його роду і порушення заповідей. Нерозуміння втрати Джесіки з єврейської точки зору Шейлока збіднює п'єсу: «посилання на коштовності інтерпретувалися як ще один доказ жадібності Шейлока, без урахування того, що ці прикраси стосуються лише Джессіки та Джессіки. Прикраси приданого - за шлюб з євреєм, звичайно, – є невід'ємною частиною його дочки і тому повинні померти разом з нею» [32, с. 275]. Він також був вражений символікою крові, згадуючи «середньовічні переслідування євреїв за те, що вони нібито

використовували християнську кров [...] з маленьких дітей [...] Це ганебне звинувачення» [32, с. 275]; і жорстокістю Порції.

Егерварі повернувся до Європи, як він згадує: «Кілька років по тому я очолив великий театр у місті Буссан, що у Вогезах на сході Франції – «народний театр», або, як його називають французи, *théâtre populaire*. Народний театр був заснований у 1895 році Морісом Поттечером і до початку 1970-х років ставив виключно його п'єси. Літніми недільними днями величезна дерев'яна будівля з відкритою задньою частиною, що відкривала унікальний для Франції краєвид, [...] приймала глядачів, які представляли майже всі верстви французького суспільства. Коли я став художнім керівником, моїм першим кроком було змінити репертуар, додавши кілька п'єс Шекспіра [...] Я вирішив вивчити [Венеціанського купця] з метою продюсування. Я був шокований. Я знав, що Шейлок «узурпував» головну роль [...], але я й гадки не мав, які багатства приховує ця узурпація. Першим відкриттям було те, що я вважаю головною темою, а саме: трансакції або комерція [] між людьми та з людьми і жінок [.] та фундаментальне протистояння [середньовічні та сучасні] концепції грошей» [32, с. 275-277].

Про ці прочитання п'єси, які співзвучні з більшістю наукових досліджень, опублікованих у наступні роки, варто було б сказати більше, але так сталося, що вистава, яку він спочатку уявляв, не відбулася, але продовжувала наполегливо еволюціонувати. Пізніше, знову оселившись у Канаді, Егерварі написав п'єсу «“Венеціанській купець” Шекспіра в Аушвіці», яка зосереджується на нацистському розгортанні стереотипу євреїв. Прем'єра п'єси французькою мовою відбулася в Оттаві, далі її ставили французькою та англійською з 1998 році [62, с. 109]. Сам Егерварі переклав її угорською [57]. Це був, як він пише, проєкт, який займав його понад два десятиліття [32, с. 283]. У 2024 році Лабораторія прикладної філології Маріупольського державного університету розпочала перекладацький проєкт, результатом якого стане українська версія цієї п'єси.

2.1.2. «Буря» у романі М. Етвуд

Про вибір п'єси для написання роману у проєкті Маргарет Етвуд розповіла у низки інтерв'ю та бесід. Найбільш цікави бесіди вона мала з з художнім директором Стратфордського фестивалю Антоні Чимоліно, який з гумором реагував на те, що у романі описано майже той самий Шекспірівській канадській фестиваль тільки у іншому місті та з деякими змінами. На питання Чимоліно, чому саме вона обрала «Бурю», Етвуд пояснила, що «коли людина добирає певного віку, «Буря» стає цікавішою, тому що п'єса про кінець кар'єри. Я знаю, це не був кінець кар'єри Шекспіра, но саме так її часто трактують. Це п'єса, в якій Шекспір наближається до написання п'єси про ним зроблене. Просперо, є режисером-постановником у п'єсі під назвою «Буря», в нього є спеціальні ефекти (Аріель, який все робить), що дозволяють йому залишатися непобаченим і «смикати за мотузки». В нього є план і він приводить його у дію» [7]. Етвуд зізналася, що любить Шекспіра, багато його творів читала у школі. Розповіла, що у 50-х було багато вчителів жінок з вищою освітою у старшій школі, тому що їх не брали на роботу в університети, але вони дуже гарно навчали [8].

Процес адаптації п'єси у роман був дуже цікавим, за словами Етвуд. Треба було заново передивитися матеріал, щоб вписати «Бурю» у сучасний контекст, підібрати еквіваленти. Для неї було питанням: «Від чого хоче звільнитися Просперо?» Фелікс повторює його історію, але він одержим своєю геніальністю. Крім того, треба було визначити всі заключення у неволю. «Остання тюрма – це сама п'єса», – пояснює Етвуд [8]. Але головною проблемою була Міранда, яка помирає трирічною дівчинкою у романі, тому що в сучасному світі, не на острові, її ізоляція виглядала би гірше за смерть, тому вона присутня у тексті тільки в уяві Фелікса. Іншою проблемою було відсутність бажаних у тюрмі ґрати Міранду, тому у тексті з'являється запрошена актриса, сучасна Міранда. Етвуд підкреслює, що в обох п'єсах вона «пацанка», це важко фізично для актриси. Учасники

діалогу погоджуються, що багато можна сказати про розширення прав і можливостей жінок, на прикладі трьох богинь, які приходять у масках.

Цікава історія сталася після виходу книги Етвуд, коли їй написав чоловік, якій дійсно викладає театр у тюрмі. Він сказав, що хоче взяти книгу Етвуд і перетворити її на п'єсу про людину, яка ставить виставу у тюрмі Сент-Луїса, штат Міссурі. Цю ситуацію авторка позначила як «коробка у коробці, в коробці,..», що відтворює серію дзеркал і відображень, на що Чимоліно відповів: «І це чудовий огляд того, що Шекспір може значити для людей в тюрмах» [7].

Інше інтерв'ю авторки про роман пов'язано з її збірка есеїв «Переговори з мертвими: письменник про письменництво», що вийшла у 2002 році і ґрунтується на її доповідях у серії лекцій Емпсона (Кембриджський університет, 2000). Під час розмови з Брайаном Бетюном одразу після публікації «Відьомського поріддя» вона назвала одну з цих шести лекцій ключем до розуміння того, чому, коли видавництво Hogarth Press попросило її переосмислити один з творів Барда для їхнього шекспірівського проекту, вона інстинктивно взялася за «Бурю» [9]. Однією з причин, окрім гіпер-значущості, зачаровуючого багатства самої п'єси, був її постійний інтерес до багатогранної особистості «майстра магії», який смикає за ниточки, щоб керувати долями, що підтверджується її четвертою лекцією в серії, яка увійшла до збірки під назвою «Спокуса: Просперо, Чарівник країни Оз, Мефісто і Ко. Хто махає паличкою, смикає за ниточки чи підписує книгу диявола?». Отже, «Відьомського поріддя», четвертий роман Хогарта про Шекспіра (з огляду на його четвертий роман), можна розглядати крізь призму цієї четвертої лекції Емпсона, де Етвуд проводить жвавий екскурс у літературні персоніфікації митця як ілюзюніста, ремісника/алхіміка та фаустівської постаті. У цій строкатій картині шекспірівський Просперо займає найвищу сходинку, верхню полицю, зарезервовану для «дідуса всіх інших» [6, с.102].

Визнаючи, що Просперо використовує мистецтво ілюзії «з метою морального та соціального вдосконалення» [6, с.102], Етвуд мовчки

погоджується з великою кількістю сучасних критиків, які оцінюють шекспірівського герцога не стільки як бездоганного чи абсолютно доброго мудреця, скільки як героя з «тисячею і одним обличчям», так би мовити. Цитуючи видання «Бурі» Стівена Оргела – одне з найвідоміших джерел для «Відьомського поріддя», – історична рецепція Просперо прив'язала його до різноманітних контекстів/моделей (залежно від кожної відтворюючої культури та реакції аудиторії).

Роман Етвуд створив «буйну переробку «Бурі», що кишить близнюками та двійниками», за принципом «радісного множення», де Етвуд не здається «поневоленою своїм господарем». Це лише деякі з спокусливих особливостей та іронічних натяків як на шекспірівські канони, так і на сучасну культуру, що формують багат шаровий, дзеркальний світ, який геніально відтворює Яскраве свято трансісторичної уяви драматурга, з паралельним підморгуванням культурному капіталу, що циркулює навколо пористого, пост-/позатекстового феномену під назвою «Шекспірівській фестиваль». Репісні, діснеївські ляльки, відеомонтаж та спецефекти перетворюють її версію на власний чудовий сміливий новий світ» [1]. Роман про фізичне та внутрішнє ув'язнення, а також шляхи втечі, протиставляє задушливому і часом нав'язливому почуттю пастки розгалужену мережу відкритих можливостей, як на рівні сюжету, так і з металітературної перспективи. Таким чином, «Буря» ретроспективно перетворюється на плинний гіпотекст, копальню мотивів (включно з островом як метафорою в'язниці), ситуацій і профілів персонажів, які легко балансують між різними дієгетичними вимірами і переміщуються в межах наративу і театрального середовища. Фелікс переживає важливий обряд переходу, або, знову ж таки, використовуючи ідіому Етвуд, можна сказати, що він організовує «переговори з мертвими».

2.2. Інтерпретація прийому «театр у театрі»

Роман Маргарет Етвуд і п'єса Тібера Егерварі розробляють відомий прийом Шекспіра «театр у театрі», за допомогою якого Гамлет викриває

вбивцю, дізнається правду. У сучасних творах цей прийом також слугує для викривання правди, яка є новим змістом відомих текстів. Незвичайне місто дії вистави у обох творах, тюрма, руйнує стереотипне сприйняття шекспірівського коду та підтверджує слова Емми Сміт про незавершеність і багатозначність текстів Шекспіра, що відкриває простір для творчих інтерпретацій, про що ми вже говорили раніше.

В адаптації Тібера Егерварі п'єса ставиться у стінах табору смерті Аушвіц за часи II Світової війни. Режисером вигаданої вистави є нацистський командир «Шейлок», який контролює в'язницю і ставить п'єсу. Присутній ще один нацист: підлеглий «Шейлока» «Тубал», режисер вистави та офіцер СС. Їм дано лише імена шекспірівських персонажів, яких вони втілюють, що, можливо, відображає той факт, що в'язнів в Аушвіці позбавляли імен та інших ознак ідентичності. «Шейлок» виконує майже всі репліки цього персонажа у п'єсі Шекспіра, а також виступає в ролі режисера вистави, навчаючи своїх єврейських, циганських і німецьких акторів краще вживатися в «реальність» єврейського стереотипу, як його проповідували націонал-соціалісти, включно з поняттям токсичного зараження єврейською кров'ю та іншими елементами, такими як сутула постава, запозиченими з антисемітських середньовічних гравюр, а також, як само собою зрозуміле, потурає своїй вбивчій ненависті до жінок. Він обрав права режисера у цьому театрі життя, тому все підпорядковано його волі.

Вистава починається в темряві, всередині замкненої в'язниці в таборі смерті. Першим промовляє нацистський обер-лейтенант, який ставить «Венеціанського купця» Шекспіра і грає роль Шейлока. Він розглядає п'єсу як вектор для свого послання (тобто стереотипу), а щодо свого вибору зіграти ненависного єврея, то він пояснить. Але можна уявити іншу причину: його вибір ролі відображає заздрість, яку він відчуває до стереотипу єврея через упереджену віру в перебільшену компетентність євреїв як могутніх змовників [17]. Його кастинг інших ролей також відображає це переконання: «Тубал» – офіцер СС; дві циганки і звичайний кримінальний капо грають Порцію,

Неріссу і Ланселота Гоббо відповідно. Венеціанська еліта, «Антоніо», «Бассаніо», «Гратаніо» та інші – реальні єврейські в'язні, а «Джессіка» – німецька актриса. Усіх єврейських персонажів грають так звані «чисті арійці» [34, с. 143]. З чим пов'язана така зміна? запитує «Джессіка» і «Шейлок» їй відповідає: «Ви справді вірите, що ці євреї спроектують той образ, який я хочу показати? Ми єдині, хто може розкрити їхню справжню ідентичність» [34, с. 144].

«Шейлок» постійно наполягає на образливій і принизливій термінології для позначення єврейських персонажів (але не реальних єврейських в'язнів), в той час як він наполегливо стверджує, що стереотип і є справжньою єврейською «ідентичністю». Його задрісна потреба самоствердитися по відношенню до стереотипу єврея, запропонованого його початковим рішенням зіграти Шейлока, викривається його вірою в те, що він один може розкрити силою театральної вистави правду про прототипний зразок:

ШЕЙЛОК: Джессіко!

ДЖЕСІКО: Доброго ранку, пане.

ШЕЙЛОК: Я твій батько!

ДЖЕСІКО: Так, у п'єсі, але...

ШЕЙЛОК: Ми у виставі! Слухайте мене дуже уважно. Як сказав тобі мій помічник, це стосується проекту найвищої важливості. Тебе обрали за твій талант, я бачив твої виступи, бо ти чиста арійка, як і я, як і Тубал, і ти тут з офіційним завданням. Наш обов'язок – розкрити справжнє обличчя цієї ворожої раси, яку фюрер визначив як моральну чуму, гіршу за чорну чуму давніх часів. Ви читали «Майн Кампф»? [34, с. 143].

Перший принцип, який стверджує режисер нацистського кримінального театру, – це нібито тотожність між стереотипом єврея та реальним єврейським народом, що, звісно, повністю спростовується в деталях – якби докази були потрібні, а вони, на жаль, потрібні – сучасними дослідженнями в галузі соціальної психології. Однак у світі цієї п'єси нацистський командир вірить у свою онтологічну помилковість і підкріплює свої аргументи шекспірівським

«Купцем». По ходу п'єси він також посилається на відомі твори антисемітської пропаганди, такі як «Майн Кампф» та «Протоколи сіонських мудреців». Вважаючи, що в'язні-євреї підірвуть його послання у запланованій виставі, він віддав єврейські ролі нацистам, а ролі язичників та елітних венеціанців – в'язням.

Як актор-методист у традиції «хороших» театральних шкіл 1930-х років [34, с. 122], «Шейлок» наполягає на тому, щоб актори завжди залишалися у своїх ролях. Він сам поступово еволюціонує у свого персонажа – фатальне перетворення, яке візуально представлене на сцені: йому «за тридцять, одягнений у спортивний одяг – чорні шорти, біла жилетка, на шиї рушник»; «Лежачи на животі [на масажі]... накритий великим рушником»; «в халаті і покрив голову»; «співає хасидську пісню, приклеюючи бороду»; «Костюми та грим майже готові»; «Лють, що межує з божевіллям»; «його протрація»; «Шейлок у своїй гримерці»; «Входить Шейлок, який тепер виглядає як хасидський єврей» [34, с. 117-171].

Врешті-решт, він досягає вигляду, який демонструє – або так він того бажає – небезпечну реальність стереотипу про євреїв. Однак сам факт того, що глядачі та інші учасники бачили його театральне перетворення, його костюми, статичні та хореографічні дії, викриває стереотип як театральну роль і підриває його наміри.

Театр – це мистецтво дії-реакції, і він не нехтує цією потужною динамікою, яка знайома літературі в усіх жанрах, від детективів і любовних романів до Софокла. Театральне перетворення «Шейлока» на найгіршу з можливих версій стереотипу нацистського єврея – і все це відбувається у в'язниці в Аушвіці – правдоподібно запускає динамічну, насильницьку дію. Однак саме в Аушвіці протиріччя між гравцями і ролями, а також надзвичайний стрес війни і Голокосту призводять до вибухової напруги і розгубленості в момент, коли «Шейлока» вбивають.

У романі Етвуд «Буря» Шекспіра теж ставиться у тюрмі, тільки у сучасній для злодіїв загального режиму. Фелекс Філіпс (Містер Дюк), як

режисер, теж бере владу до своїх рук, призначає ролі, обирає для себе Просперо, який «смикає за нитки» як зазначила сама авторка. Декілька разів у тексті спливає думка про тюрму, як острів і як театр.

Якщо Егерварі не змінює літературний рід твору, залишається у межах драми, то Етвуд створює свою адаптацію у жанрі роману, частково написаний як сценарій, обрамлений Прологом та Епілогом, що складається з п'яти розділів і сорока семи глав, які в загальних рисах є гомологічними до актів і сцен у прототипі театрального твору епохи Відродження. Більше того, близько половини розділів пов'язані з точною датою - січень-березень 2013 року, що є ключовим часовим проміжком, який охоплює сюжет про помсту головного героя та його прагнення до спокути. Інтерпретаційний виклик починається, щойно читач перетинає паратекстуальний поріг – сферу, яку Женетт [36] відніс би до категорії перитекстуальної межі, – оскільки заголовки та підзаголовки розділів книги, а також розділи сплітаються з безлічі коротких цитат або алюзій на «Бурю»: «Темне минуле»; II. «Хоробре королівство»; III. «Ці наші актори»; IV. «Груба магія»; V. «Ця річ темряви». Усі назви є цитатами з «Бурі. Що стосується внутрішніх заголовків, то значна частина з них знову ж таки є відлунням п'єси, наприклад, «Високі чари»; «У таємних студіях»; «О, ви дивуєтесь»; «Острів сповнений шумів»; «Найстрашніше цинготне чудовисько»; «Деяке марнославство мого мистецтва»; «Чари не розбиваються»; «Наші гуляння»; «Тепер скінчилися».

Роман має вкраплення випадкових посилянь на корпус Шекспіра в цілому, але найбільше має на меті включити п'єсу, натхненну останньою (одноосібно написаною, завершеною) комедією/романсом Шекспіра, яку врешті-решт ставлять, знімають і показують у слідчому ізоляторі.

Вигук Фелікса «Там, де гомін, там життя!» [5, с. 13] спонукає позиціонувати його в межах неортодоксальної тенденції драматичних постановок, які мають на меті відкрити нові горизонти і зачарувати глядачів, кидаючи виклик самовдоволенню і усталеним уявленням. Відходячи від натуралістичних режимів, міметичного реалізму чи суворої історичної

достовірності, Фелікс має схильність до костюмів і декорацій, реквізиту і спецефектів, які долають обмеження кодифікованих жанрів і набувають ексцентричних, плинних контурів. У цьому сенсі магматичний субстрат палімпсесту «Відьомського поріддя», можливо, отримав певний поштовх, скажімо, від віртуозної графіки «Книги Просперо» Пітера Грінуея (1991), передового твору арт-кіно, що вказує на естетичну велич твору в цілому, з Джоном Гілгудом у головній ролі, який сам був давнім і шанованим Просперо з плоті і крові. Попередня поява Гілгуда в інтроспективній мізансцені Пітера Брука у Стратфорді 1957 року – лише одна з цілої серії. Як зазначив Стівен Оргель кілька десятиліть тому, «Просперо Гілгуда, створений у серії вистав з 1930 по 1973 рік, багато в чому виявився нормативним для сучасного театру, хоча багато режисерів хотіли б його витіснити. Виразний, інтелектуальний, вибагливий, його читання завжди будувалося навколо декорацій, і він завжди надавав великого значення багатству і красі вірша. У 1930 році, у віці двадцяти шести років, в Олд Вік він грав роль без бороди, наслідуючи зовнішність Данте. У 1940 році він знову виглядав не більше, ніж на свій вік, носив невелику борідку і часом користувався окулярами. Він додав у роль «певний кривий гумор і схоластичну іронію. Магія п'єси здавалася йому природною стихією; і в цій інтерпретації здійснення влади Просперо виражалося як постійний відступ у світ фантазії» [68, с. 80-82].

Якщо зазирнути ще далі в минуле, то, можливо, можна виявити миттєвий натяк на «Бурю» Джорджо Стрелера, ретельно відрепетируваний шедевр, який вперше був поставлений у Ліричному театрі Мілану в червні 1978 року; зовсім недавно, у 2012 році, на сцені театру Пікколо Грассі був поставлений ремейк Міріам Танант «Racconto di Tempesta» з Джулією Лаццаріні та Марією Альбертою Навелло, що вшановує чудове мистецтво Стрелера та його досконалість у метакритичному театральному мистецтві. У постановці 1978 року Тіно Карраро/Просперо і Джулія Лаццаріні/Аріель працювали в приголомшливій синергії з «театральним герцогом» з Трієста, який, у свою чергу, претендував на роль Шекспіра/Просперо, ніби прагнучи

«повернути “Англійську бурю” до її італійського походження» [58, с. 364-365]. Цікаве нагадування про позицію Фелікса можна знайти у вражаючому акценті Стрелера на діалогічному ланцюгу «режисер - актор - глядач і в його яскравому зображенні Аріель як “театральної” доньки Просперо» [58, с. 366].

Важливим елементом влади над нарративом у «Hag-Seed» є те, що Фелікс використовує театр як інструмент не тільки для зовнішньої маніпуляції, але й для самопізнання. Він пише і переписує свою історію, використовуючи «Бурю» як спосіб переглянути своє життя і знайти в ньому новий сенс. Влада над текстом, сюжетом і акторським виконанням стає способом відновлення себе, повернення до власної ідентичності після років ізоляції і втрат. Театральна маніпуляція Фелікса також підкреслює питання етичних меж влади: де закінчується мистецтво і починається зловживання? Фелікс, подібно до Просперо, змушений зіткнутися з наслідками свого плану і зрозуміти, що справжнє прощення і звільнення не можуть бути частиною маніпуляції. Це розуміння приводить його до відмови від повного контролю і досягнення внутрішнього миру. Етвуд через метафору театру досліджує також природу влади у соціальних структурах, підкреслюючи, що подібно до вистави, у суспільстві теж існують сценарії, ролі і режисери. В'язниця стає своєюрідною сценою, де кожен має свою роль, але справжні режисери залишаються поза сценою. Етвуд розкриває, що влада над нарративом може бути засобом не лише для особистої реалізації, а й для пригнічення, що підкреслює складність і амбівалентність цієї теми в сучасному світі.

2.3. Образи і життя героїв у контексті шекспірівських уявлень про світ як театр

Тібор Егерварі, який пережив Голокост, написав і поставив свою антинацистську адаптацію «Венеціанського купця» Шекспіра, розмістивши дію у в'язниці табору смерті Аушвіц, він відчув, що вперше в житті може відкрито говорити про Шоа [34, с. 115]. Водночас, виконуючи цю роботу, він зробив неабиякий внесок у багатовікову розмову про венеціанського лихваря

Шейлока – одного з найбільш «незрівнянних» персонажів Шекспіра, який часто стає у центрі дії вистави. Тенденція розглядати Шейлока як центрального персонажу п'єси, на противагу Антоніо, венеціанському купцю, з'являється в історичному записі вже в 1598 році, коли п'єса була внесена до Реєстру Станції як «Венеціанський єврей» [56, с. 2]. У своєму важливому дослідженні ранньої історії постановки п'єси Емма Сміт зазначає: «Майже кожен критик “Венеціанського купця” визнає Шейлока найпереконливішою фігурою п'єси, яка присутня лише у п'яти сценах і повністю відсутня у фіналі» [79, с. 188].

Шейлоком є стереотипним євреєм, а п'єса, за словами Гарольда Блума, – «грандіозною, неоднозначною комедією Шекспіра», «глибоко антисемітським твором» [15, с. 171]. Як припускає Джон Гросс, антисемітизм п'єси допоміг «підготувати ґрунт» для нацистського Голокосту, «і в цьому сенсі п'єса вже ніколи не зможе здаватися такою, як раніше. Це все ще шедевр, але в повітрі відчувається постійний холод, навіть у садах Бельмона» [57, с. 352].

Адаптація Егерварі зосереджується на Шейлоку – всупереч його власним мистецьким та інтелектуальним намірам: «Я просто хотів дати чудовій п'єсі належну постановку», – пояснює він в есе 2012 року про свою роботу [32, с. 283]. Однак через тягар війни і всього, що сталося, він не зміг цього зробити: «Я відчував себе зобов'язаним написати нову п'єсу. Ідея ... була не просто ідеєю. Вона породила історію, про яку я не хотів, не міг говорити в іншій формі» [32, с. 284]. Історія про Шоа.

Так, незважаючи на красиві слова, Порція не лише відмовляється від емпатії, але й є найжорстокішою: «Поведінка Порції – або Шекспіра – по відношенню до Антоніо насправді така ж жорстока, як і все, що робить Шейлок. Сцена затягується до болю, і її театральна сила має набагато менше спільного з якістю милосердя, ніж із задоволенням від садизму, з одного боку, і помсти, з іншого» [56, с. 159]. Стівен Оргель зазначає, що «старий закон, на який несподівано посилається Порція, дозволяє ... нам помститися» [57, с.

160]. У Егерварі «Порція», культурна і чуйна циганка, виголошує «промову милосердя» в костюмі гетері, з вусами і т.д., і до того ж отримує найжорстокішу з усіх численних смертей – її голову встромляють у відро з палаючим вугіллям. В п'єсі Егерварі немає нічого навіть поверхнево заспокійливого.

У Егерварі перетворення безіменної німецької актриси на єврейську доньку та спадкоємицю «Джесіку» передбачає перенесення конфлікту між батьком та донькою у її гримерку та на її фізичне тіло. Справжня акторка втрачає свою ідентичність, нагадуючи про численні каліцтва, покликаних знищити ідентичність ув'язнених у нацистських концтаборах. Світ вистави і світ Голокосту переплітаються.

ШЕЙЛОК: [до «Джесіки»] Тобі ніхто ніколи не казав, що основний обов'язок солдата – вивчати ворога? Тобі обов'язково треба прочитати «Майн Кампф». Вона завжди мріяла покинути батька, якого зневажала, так само, як зневажала своє єврейське походження. Вона таємно читала книги, які батько забороняв їй читати. Ми сховали хрест, кілька книг з міфології та Євангеліє у твоїй гримерці. Ти будеш читати їх таємно, і якщо я, Шейлок, зловлю тебе на цьому, ти будеш побита за це.

ДЖЕСІКА: Побита... по-справжньому? Але ви не маєте права. Я німкеня, арійка, християнка.

ШЕЙЛОК: Вже не зовсім, і ще ні.

ДЖЕСІКА: Я не розумію, і в будь-якому разі, за таких умов, боюся, мені доведеться відмовитися від ролі.

ШЕЙЛОК: Я хотів би, щоб ви повністю зрозуміли нашу ситуацію: це не має нічого спільного з вашим маленьким театром у провінції, і вас не наймали, вас мобілізували! Крім того, ми на фронті. Перед вами наші вороги, і ви не зможете покинути це місце, поки ми не прийдемо до остаточного рішення. [34, с. 146].

«Бачиш, вона тепер єврейка. Сьогодні вранці вона ще була арійкою, а тепер вона мила, смердюча жидівка. Магія театру». [34, с. 168].

У шекспірівському «Купці» Антоніо не висловлює заздрості. Він висловлює ненависть до Шейлока, як я показав, а Шейлок, звичайно, ненавидить Антоніо. У розмові з герцогом про невдачу закликів до Шейлока прийняти плату замість фунта м'яса Антоніо, як зазначено в контракті, Антоніо заходить так далеко, що припускає, що він сам є об'єктом заздрощів Шейлока: «Оскільки ... жодні законні засоби не можуть вирвати мене з-під влади його заздрощів, я протиставляю своє терпіння його люті і озброююсь, щоб терпіти зі спокоєм духу, Саму його тиранію і лютя» [99, с. 506].

Цим твердженням про терплячий і спокійний дух Антоніо вербально ставить себе на вищу моральну площину, ніж Шейлок. У цьому контексті слова стають ще більш іронічними і значущими, ніж у шекспірівському тексті. Вони символізують моральну людяність єврейських в'язнів, яка також виражається в їхній гідній поведінці протягом усього часу.

У світі п'єси Егерварі «Шейлок» сприймається надзвичайно заплутано – будучи євреєм за роллю і нацистським командиром зі статусом і вбивчими (холодними до крайнощів) намірами у житті. З іншого боку, наприкінці сцени в залі суду Шейлок втрачає свій статус і свою компетенцію. Хоча в тексті Шекспіра немає жодних сценічних вказівок щодо цього, будь-який режисер може вирішити, що в цей момент Шейлок впустив гострого ножа, яким він мав намір вирізати шматок плоті Антоніо. В адаптації Егерварі словесна атака Граціано перенесена в позицію, що безпосередньо передую наступній кульмінаційній дії, визначеній режисурою: «Шейлок стоїть на колінах, а інші оточують його. Коли він читає свої репліки, ГРАЦІАНО хапає його за горло і трясє. Від несподіванки ШЕЙЛОК впускає ніж, який підхоплює АНТОНІО. Вони всі на мить завмирають, а потім всі разом стрибають на ШАЙЛОКА. Його вбивають на місці, перш ніж ТУБАЛ встигає дістати свою зброю» [34, с. 182].

«Венеціанці» мають набагато більший статус у цій момент дії, ніж «Шейлок», який втратив усе. Він втрачає владу, яку уособлює ніж. Нацистський командир перетворюється на ворожого «Шейлока», світ п'єси

стає нестабільним і вкрай напруженим. Внаслідок цього душевний конфлікт у п'єсі і локальне середовище в'язниці на сцені дестабілізуються глибокою невідповідністю між елементами. Ця нестабільність є особливістю адаптації Егерварі на відміну від п'єси Шекспіра, у якого немає ніякої плутанини: всі венеціанці задоволені результатом, а Шейлок мовчить.

У романі «Відьомське поріддя» роль режисера Просперо узурпує для себе Фелікс Філліпс, який втратив дружину і дочку Міранду, в пам'ять про неї, він як режисер хоче ставити «Бурю», щоб у виставі його Міранда знов жила. Але все рухнуло: подібно до Просперо, Фелікс втрачає своє «герцогство» Герой Етвуд – елітарний, авангардний художній керівник театрального фестивалю в Онтаріо, який поринув в інтелектуальне та естетичне самозаглиблення і, як наслідок, був усунутий з омріяної посади підступно маніпульованою радою фестивалю, де Ентоні (Тоні) Прайс, його макіавеллістський менеджер зі зв'язків з громадськістю, смикав за ниточки, щоб непомітно захопити владу. Ці обставини, звісно, мають на меті нагадати про Просперо, який відстоював розум, таємні дослідження та гуманітарні науки, що хитрий Антоніо врешті-решт захоплює владу, скориставшись тим, що його старший брат нехтує «мирськими цілями» [75, с. 89]. У міру розвитку оповіді паралелі збільшуються, так що Фелікс Дюк постає не тільки як завзятий, сміливо винахідливий інтерпретатор Шекспіра, але і як справжнє втілення Просперо, споріднений дух, нібито втілення його в нашу епоху.

Ця металептична транспозиція ідентичності незабаром відображається в його імені Фелікс Філліпс, буквально значення якого збігається з іменем Просперо, що означає щастя, удачу, плодючість і сяюче здоров'я. Водночас Фелікс постає епігоном, глузливим блумівським ефебом [15, с.10], який приречений стояти у гігантській тіні Просперо, продовжуючи претендувати на спорідненість з ним, демонструючи (як Калібан?) «посмішку загнаного в кут шимпанзе, частково злість, частково загрозу, частково пригніченість» [5, с.10]. Він не чарівник у повному розумінні цього слова, він є побічним нащадком, мімікром, який намагається вихвалити таємні алхімії та власну демонічну

силу: «Кінчик язика, верхня частина зубів. Випробовує бурхливий чайник. Вона продає мушлі на березі моря. Ось тут. Жодної помилки. Він все ще може це зробити. Він впорається, незважаючи на всі перешкоди. Спочатку зачарує їх, не те, щоб йому сподобалося це видовище. Приголомшить їх здивуванням, як він каже своїм акторам. Зробімо магію!» [5, с.10]. Наступна думка висловлена з додатковою домішкою кумедного самоаналізу, ніби Фелікс озирається на іконографічні зображення Просперо як літнього чарівника, уособленого величною постаттю, якій Генрі Фузелі, як відомо, надав рис Леонардо да Вінчі: «[Фелікс] привів себе в порядок... Він навіть підстриг бороду. Він відрощував її роками; тепер вона була сива, майже біла, і в нього були довгі білі брови в тон. Він сподівався, що виглядає мудрецем» [5, с.49].

Замість того, щоб керувати надприродними силами і контролювати природу, він відданий високорозвиненій, пишній театральній магії, частиною якої є його потворний посох з антикварної крамниці, «елегантна Едвардіанська тростина зі срібною лисячою головою на верхівці та нефритовими очима» [5, с.17] є показовою синекдохой. Аналогічно, шикарне примітивне вбрання, яке він створив для ролі Просперо у своїй першій (зірваній) постановці «Бурі», було зшите з ненабитих штучних шкір іграшок-тварин: білок і кроликів, а також диких левів і ведмедів, з фальшивим листям, золотими квітами і блискучим пір'ям, вплетеним у строкаті клапті, у спробі «нагадати про елементарну природу надприродної, але природної сили Просперо» [5, с.17].

Позерний двійник, що коливається між полюсами експресіоністичної гіперболи та самоіронічної, химерної вишуканості, Фелікс перебуває на непрозорому перетині, де його «процвітання» втрачає первозданну якість оригіналу і перетворюється на підривну. Або, можна сказати, аналогії з його шекспірівським попередником/братом/сестрою виринають на поверхню через двосторонній процес відбору та гетерогенне, крос-історичне поширення. Хоча деякі риси Просперо (тіньові) більше, ніж інші, впливають на характеристику Фелікса, головний герой роману Етвуд також є багатогранною істотою, яка піддається практично незліченним видам узгодження в полях театального та

аудіовізуального перформансу, літературної та мистецької сфер протягом століть.

В персонажах ув'язнених знаходить своє відображення в романі образ Калібана, особливо у Легзі (Leggs), який утілює бунтівний дух Калібана. Калібан у «Бурі» уособлює пригнічений народ, інший голос, що протистоїть Просперо і його владі. Етвуд розширює цей образ, демонструючи маргіналізованих людей, які використовують мистецтво як спосіб вираження свого невдоволення та спротиву системі. Легзі і його товариші працюють над своєю інтерпретацією Калібана, вкладаючи в нього власні емоції і досвід. Майже всі актори Фелікса виказали бажання грати Калібана, вони активно його захищали, а нападали на Просперо, як колонізатора і узурпатора влади. Через Калібана Етвуд піднімає питання соціальної несправедливості, влади і боротьби за власний голос у суспільстві, яке відкидає цих людей на узбіччя.

Етвуд проводить жвавий екскурс у літературні персоніфікації митця як ілюзіоніста, ремісника/алхіміка та фаустівської постаті. У цій строкатій картині шекспірівський Просперо займає найвищу сходинку, верхню полицю, зарезервовану для "дідуся всіх інших" [10, с. 102].

Визнаючи, що Просперо використовує мистецтво ілюзії «з метою морального та соціального вдосконалення» [10, с. 102], Етвуд мовчки погоджується з великою кількістю сучасних критиків, які оцінюють шекспірівського герцога не стільки як бездоганного чи абсолютно доброго мудреця, скільки як героя з «тисячею і одним обличчям», так би мовити. Цитуючи видання «Бурі» Стівена Оргела – одне з найвідоміших джерел для «Відьминого насіння», – історична рецепція Просперо прив'язала його до різноманітних контекстів/моделей (залежно від кожної відтворюючої культури та реакції аудиторії), і таким чином розкрив його неловиму складність. Просперо почергово пов'язували з «благородним правителем і магом, тираном і мегаломаном, некромантом, неоплатонічним вченим, колоніальним імперіалістом, цивілізатором», наслідком чого стали «радикально відмінні твердження про приналежність Шекспіра» [68, с. 11].

У цьому океані мінливих ідентичностей і суперечностей – які неявно посилюють аргументи на користь того, щоб розглядати «Бурю» як відкритий текст, хамелеонські якості якого були посилені багатовіковою виконавською традицією – Етвуд, однак, обирає курс, відмінний від того, яким слідує значна частина сучасної критики (а також кілька переробок Шекспіра, що мають на меті деконструкцію та переосмислення західних міфів). Насправді, вона відходить від хвилі постколоніальних прочитань, які ґрунтуються на дихотомії Просперо/Калібан – європейський господар/тубільний раб – і зазвичай розвивають або переосмислюють расове питання.

У «Подяках» серед книг, які вона вважала особливо корисними, Етвуд згадує «чудове і дуже корисне видання «Бурі» в серії «Оксфордська світова класика»; редактор – Стівен Оргель» [5, с. 291]. Відлуння коментарів Оргела іноді можна почути в романі. Наприклад, низка риторичних запитань, що відчутно імітують оцінки американського вченого: «Стільки суперечностей у Просперо! Титулований аристократ, скромний відлюдник? Мудрий старий маг, мстивий старий какашка? Дратівливий і нерозумний, добрий і турботливий? Садист, всепрощаючий? Занадто підозрілий, занадто довірливий? Як передати кожен найтонший відтінок значення та наміру? Це неможливо. Вони шахраювали століттями, представляючи цю п'єсу. Вони скорочували промови, вони редагували речення, намагаючись обмежити Просперо в межах прорахованих ними периметрів» [5, с. 179].

Без свого мистецтва Просперо не зміг би правити. Це те, що дає йому владу. Як зазначає Калібан, без своїх книг він – ніщо. Тож елемент шахрайства присутній у цьому образі фокусника від самого початку: загалом, він неоднозначний джентльмен. Ну, звісно, неоднозначний – він же митець... Згадаймо слова, в яких Просперо, він же актор, який його грає, він же Шекспір, який написав його репліки, благає поблажливості у глядачів: «Як ви від злочинів помилувані, / Так нехай ваша поблажливість мене звільнить». Це був не останній випадок, коли мистецтво і злочин ототожнювалися. Просперо знає, що він щось накоїв, і це щось викликає почуття провини [10, с. 103].

Отже, риси Просперо, які більше за інші впливають на характеристику Фелікса, є частиною цієї сутінкової невизначеності, як її сприймає Етвуд. Базове припущення її поетики полягає в тому, що літературна творчість споконвічно мотивована «страхом і захопленням смертю – бажанням здійснити ризиковану подорож у підземний світ і повернути щось або когось із мертвих» («Спуск: Переговори з мертвими. Хто і навіщо вирушає в потойбічний світ?», [10, с. 140]. І Фелікс має свою Еввідіку, щоб повернути з мертвих, це Міранда, його дочка і Муза, і людина, а також уособлення його жорстоко придушеної творчої енергії. Як і Аріель, вона – «дух у полоні» [9], і у метатеатральній алегорії, що пронизує «Відьомське поріддя», вона дуже схожа на «театральну доньку» Штрелера. Дійсно, андрогенна постать Аріеля, чия сексуальна ідентичність не завжди була представлена як чоловіча протягом всієї історії постановки «Бурі», тут розділена на чоловічий і жіночий образи, двох тісно пов'язаних між собою агентів, які однаковою мірою відіграють важливу роль у відплаті та відродженні. У той час як 8Handz, один з ув'язнених, згаданий на початку. «Двох з них ти повинен знати і володіти; цю річ темряви я / Визнаю своєю» [98, с.272-276]. Аргумент Оргела, можливо, послужив концептуальним вступом до зображення Етвуд: «Якщо Просперо в момент свого тріумфу говорить як Медея, то у нас немає підстав проводити легкі відмінності між білою і чорною магією, ангельською наукою і диявольським чаклунством. Битва між Просперо і Сікораксой – це битва Просперо з самим собою, і до кінця п'єси він прийняв жахливе породження відьми як своє власне» [68, с. 23].

Фелікс постає більш роздратованим і цинічним, менш гідним і терплячим, ніж його шекспірівський попередник. Усвідомлення того, що його несправедливо скинули з престолу, лише підживлює його уїдливість і поганий настрій, відповідно до трагікомічної і часом гротескної манери, яка несе на собі помітний відбиток етвудівського стилю. Більше того, він не може не думати про відплату і помсту, а не про шляхи покаяння і примирення. Замкнувшись у своїй халупі, цей розважливий чарівник починає все з нуля, але

не припиняє махати чарівною паличкою, докладуючи зусиль, щоб відтворити сенс і знайти порядок, який би відповідав його планам. Таким чином, перші дев'ять років свого заслання він проводить, відстежуючи своїх ворогів і вдосконалюючи свої навички за допомогою біломагічного арсеналу інтернет-технологій (від Google до YouTube та електронних поштових скриньок). Що ще важливіше, він вирушає у свою «ризиковану подорож до потойбічного світу». Привид, якого він викликає, – реальний дух чи продукт obsесивно-компульсивного невроту – з одного боку, є бальзамом для його скорботної душі, а з іншого – немов бальзамом на душу. Під час спільних обідів вона лагідно (майже по-материнськи) сварить його, коли він не дотримується збалансованої дієти, а він, як турботливий батько/вихователь, вчить її правилам гри в шахи. Це більше, ніж побіжний натяк на сцену в «Бурі», де Просперо, як відомо, відсуває завісу, щоб показати Міранді Фердинанда, зайнятих грою в шахи. З іншого боку, Міранда, яку Фелікс викликає до життя і з якою розмовляє ще довше – дванадцять років, так що вона, очевидно, виростає в чутливу п'ятнадцятирічну дівчинку, як її двійник у «Бурі», – втомлюється щодня чекати біля шахівниці і починає проявляти ознаки як власництва, так і жіночої емансипованості. Етвуд ніби піднімає кілька зерняток, що лежать поховані в тексті Шекспіра, і змушує їх прорости. Якщо міфологізований (патріархальний) образ невинної та пасивної Міранди зазвичай змушував критиків ігнорувати компонент самосвідомої чуйності та незалежності суджень, який все ж таки проступає в образі доньки Просперо, то у «Відьомському порідді» чарівник-маніпулятор змушений змиритися з жіночим самоствердженням.

Щоб запобігти переростанню їхніх стосунків у згубну «гру по колу», Фелікс усвідомлює, що повинен домовитися з цією примарною гостею і дати їй доступ до театрального світу. У гіперболізованих термінах, які ми зараз повинні зрозуміти, «театр має бути у неї в крові, тому що тепер вона налаштована рішуче. Вона наполягає на тому, щоб бути у виставі» і зустрітися з її Фердинандом. Повторюючи докір Просперо непокірній Аріель «Як тепер?

Муді?», [75, с. 245], Фелікс вибухає реплікою «Що, Муді?» [5, с. 168], і ці слова, здається, працюють як мантра. Коли він згодом читає репліку, що стосується Просперо, який наказує Аріелю наблизитися, Фелікс чує відповідь Міранди в унісон з повітряним духом Шекспіра: «All hail, great master, grave sir, hail! I come/ To answer thy best pleasure, be't to fly...» [5, с.180]. Це приклад того, як, за висловом Девіда Томсона («Чому гра має значення»), всепроникливі способи, в які гра може мати значення, діють у романі; як репетиційні, так і спонтанні, гра та її алхімія захоплююче перетинаються з повсякденним спілкуванням, стаючи більшими за життя.

Переговори між батьком і донькою закінчуються підписанням позитивної угоди. Міранда «прийняла рішення: вона буде дублеркою Аріель - звісно, він [Фелікс] не зможе висунути жодних заперечень проти цього» [5, с.180]. Вона збирається розчинитися на репетиціях і під час постановки у виправній колонії Флетчера, витаючи, як діафант, позаду 8Handz (її підмісячний чоловічий аналог), і час від часу підказуючи йому.

Коли роман добігає кінця, і 8Handz, і Міранда отримують омріяну свободу: перший отримує дострокове звільнення, а друга виходить зі скляної труни, як відроджена Білосніжка. Буря вже пройшла, і всі чари – добрі чи злі – зняті. В «Епілозі: Звільни мене» Фелікс готується покинути свою халупу, а Мод та її сім'я розчинилися в повітрі, як сирий «матеріал для сновидінь». Хоча він повернувся на свою стару роботу на театральному фестивалі, він готовий і хоче передати владу молодим і талановитим співробітникам. Тож незабаром відбудеться ритуальне ламання посохів та утоплення книжок.

У той час як 8Handz, можливо, емансипований двійник Аріеля, приєднується до нього в круїзі Карибським морем (чи не грається Етвуд нарешті з постколоніальною перспективою, враховуючи, що Вест-Індія була сумнозвісним «місцем злочину» імперської експлуатації білих?), суб'єкт, якого беззастережно повертають до стихії, – Міранда, чиє онтологічне ствердження витісняє знаменне благання та прощальну промову Просперо. У романі фактично опускається завіса над звільненням Міранди зі скляної клітки

естетичного кредо її батька, так що імператив «Звільни мене» можна з таким же успіхом віднести до цієї жіночої Аріель/Музи, яка, зрештою, нею і є.

У «Бурі» Міранда є символом чистоти, невинності і надії на нове життя. У «Відьомському порідді» Міранда виступає як тінь, спогад про загиблу дочку Фелікса, яка стає для нього єдиним світлом в ізоляції. Вона не присутня фізично, але постійно впливає на дії Фелікса, підтримуючи його у внутрішньому діалозі. Міранда в романі є одночасно нагадуванням про втрату і уособленням надії на прощення і примирення. Фелікс бачить у ній те, що він втратив через власну одержимість помстою, і водночас, вона є тією силою, яка допомагає йому зрештою відпустити минуле.

Двадцяти трирічний комп'ютерний хакер і фальсифікатор має кумедне ім'я «8Handz», а його струнка фігура, дивовижні технічні навички та східноіндійське походження роблять його ідеальним Аріелем для постмодерністського, електро-цифрового перформансу пана Дюка. Крім того, якщо Сикоракса ув'язнює Аріеля в гіллястій сосні за те, що той відмовляється виконувати її огидні накази, то 8Handz потрапляє під варту після того, як відмовляється від брудної пропозиції старшого колеги, який не зміг вмовити його зламати благодійні фонди для біженців і, щоби позбутися від нього, зраджує його владі.

Подібний субстрат алюзій та іронічних паралелізмів простежується і в образі «Чудо-юнака», вродливого юнака, який продавав фальшиві страховки життя. У списку «Дійових осіб п'єси» пана Дюка [5, с. 133-136] він постає ніким іншим, як Фердинандом, сином короля Неаполя, чия власна ілюзорна смерть, початковий відчай від «фальшивої смерті» батька від утоплення та сприйнятливості до чудесних заклинань Аріеля вкорінилися в нашої культурній пам'яті.

Натомість роль Антоніо, брата-узурпатора Просперо, дісталася «Зміїному Оку» – хитромудрому шахраю з нерухомістю італійського походження, який підробив низку документів, включно з дипломом юриста, і навіть спробував свої сили у фінансовій піраміді Бернарда Медоффа – сумнозвісного

американського біржового маклера та шахрая, як свого роду троюрідний брат. Іронії ситуації додає присутність рудого Калібана, колишнього наркомана і ветерана з ірландським і чорним походженням, який воював в Афганістані, отримав посттравматичний стресовий розлад і пізніше був звинувачений у крадіжках зі зломом і нападах. Якщо асоціювати його прізвисько «Ноги» з його міцним, м'язистим тілом і фізичною силою, то на думку спадає хтивий дикун з п'єси Шекспіра, а також анаграматичний/етимологічний каламбур, пов'язаний з його ім'ям (як відомо, Калібан зливається з образом людоджера, який, у свою чергу, походить від кариба-людоджера з Малих Антильських островів, або ж Калінаго).

Нарешті, що стосується надуманих появ Іриси, Церери та Юнони у «Бурі», то провокаційна порада дорослої Міранди пану Дюку ввести у гру глянцевий і доглянутий світ Діснея, як і можна було б очікувати від розумного ілюзіоніста, який протистоїть вестернізованому суспільству масового споживання, він погодився. Три цілющі духи богинь у ренесансній масці для заручин ренесансного мага замінені на більш затишні, диснейвські популярні образи – Білосніжку, Покахонтас і Жасмин. Ідеалізована доброта цих ляльок-принцес, однак, підважується дивними цифровими голосами, екстравагантним вовняним вбранням і важким розписом обличчя, а також їхньою примарною анімацією за допомогою команди ляльководів у чорному одязі (як, зрештою, і заспокійлива візія цивілізованої спільноти, яку передає маска Просперо, різко переривається його прагненням протистояти забудькуватості бенкетувальників і протистояти загрозам, що насуваються).

2.4. Сучасна проблематика крізь призму шекспірівського коду

Головною проблематикою п'єси Егерварі залишається Голокост, винищення і приниження єврейського народу. Науковці та митці гостро вказували на глибокий провал емпатії в п'єсі Шекспіра, яку Егерварі доводить до крайньої точки у своїй адаптації,

Упередження та дискримінаційні практики щодо єврейської меншини представлені як правова норма в драматичній версії Шекспіра, і сюжет підтримує цей дискримінаційний статус-кво: вимирання єврейського роду, конфіскація єврейського матеріального багатства християнською більшістю та примусове навернення Шейлока до християнства – все це можна інтерпретувати як позитивні результати. Фінал п'єси як християнська, якщо не зовсім комедійна розв'язка, можна прочитати як милосердя: Шейлоку зберігають життя, і, з деякою неясністю, половина його земних благ відійде не Антонію, а чоловікові його доньки, Лоренцо. Венеціанське суспільство стабілізується, і три шлюби символізують безперервність вищого класу. З таких причин цю п'єсу класично називають комедія. Сьогодні ми могли б назвати це експериментом із соціальної психології.

Шекспірівська п'єса заспокоює інгрупу, що складається з ранньомодерної християнської еліти, і підтримує упереджений, антисемітський статус-кво. Адаптація Егерварі доводить цей жорстокий комедійний троп до крайнощів. Чи можна назвати контроль СС над табором смерті Аушвіц статус-кво? Після вбивства «Шейлока», «Тубал» вбиває акторів одного за одним, а «Джессіка» йде останньою у сцені сексуального приниження. Світло гасне на самотньому чоловікові, який розглядає діамантовий пасьянс – спокійно сидить, курить сигару, слухає вальс. У п'єсі Егерварі психологічну напругу доводить до кипіння не стереотип сам по собі, а його домінування у світі п'єси, розташованому всередині в'язниці, всередині Аушвіца. Адаптація Егерварі насторожує, шокує, застерігає, але жодним чином не заспокоює.

Режисерський стиль Егерварі спирається на інтенсифікаційні техніки, запозичені з японського театру Но та театральних експериментів Луїджі Піранделло, Антонена Арто, Бертольда Брехта, Єжи Гротовського та інших [33]. Як в'язень і митець, він продовжує переживати травму Аушвіца через театр, і його п'єса є надзвичайним досягненням.

Егерварі використовує силу п'єси Шекспіра, доводячи, як і Шекспір, до поразки Шейлока. Різниця полягає в тому, що «Шейлок» в Аушвіце – це нацистський командир/актор-режисер, який ставить п'єсу, щоб довести реальність токсичного єврейського стереотипу, який виправдовує його масові вбивства. Драматична деконструкція антисемітського стереотипу «Шейлока» ґрунтується насамперед на театральних основах костюмування та акторської гри, а успіх п'єси як антинацистського твору – на здатності театру змінювати свідомість.

Едвуд також у своїй адаптації розглядає проблему свободи і ув'язнення, життя за ґратами і допомога суспільства тим, хто готовий змінити своє життя. Так, «Юлій Цезар», «Річард III» та «Макбет», що поставлені паном Дюком у стінах в'язниці Флетчер, запозичені з різних (реальних) тюремних шекспірівських програм, театральних лабораторій, протоколів «мистецтво у виправних установах» та подібних гуманітарних ініціатив, які підтримуються по всьому світу протягом останніх трьох-чотирьох десятиліть, підпадають під категорію виправно-освітнього проекту під назвою «Грамотність через літературу».

Якщо в канадській юрисдикції ця практика тільки розвивається – єдиною театральною трупкою, якою керують ув'язнені, є «William Head on Stage» (WHoS), заснована 1981 року в однойменній федеральній в'язниці у Вікторії, Британська Колумбія, – то постановка шекспірівських п'єс у пенітенціарних установах з метою реабілітації та перевиховання є актуальним надбанням сучасного прикладного театру. «Дійсно, це соціально ангажоване мистецтво останнім часом перетворилося на вражаюче транснаціональне явище у Сполучених Штатах Америки, виступаючи в ролі маяка» [37, с. 4]. Найвідоміша вистава Курта Л. Тофтеланда «Шекспір за ґратами», яку він ставив у Кентуккі та Мічигані, стала мандрівним форматом і своєрідним закликком до зцілення та піднесення моделі театральної творчості. У часто цитованій «Заяві про бачення», яка підкріплює місію проекту, можна прочитати, що «Проект «Шекспір за ґратами» ґрунтується на вірі в те, що всі

люди народжуються добрими від природи. Хоча деякі засуджені злочинці скоїли жахливі злочини проти інших людей, вроджена доброта все ще живе глибоко в них і може бути пробуджена шляхом занурення учасників у безпечне коло довіри та творчий процес... «Шекспір за ґратами» прагне перетворити ув'язнених правопорушників з тих, ким вони були, коли скоювали свої злочини, на тих, ким вони є зараз, і на тих, ким вони бажають стати» [74].

Знаходячись безпосередньо в межах гуманістичної етики взаємності та вкоріненого почуття моральної цінності особистості, ця місія підтримує концепцію театральної вистави як інструменту для соціальної інтеграції та змін. Вважається, що ця мета може бути досягнута шляхом пошуку натхнення у творах Шекспіра, спираючись на їхні потужні «універсальні» теми, а також шляхом тривалого процесу навчання, критичного мислення та репетицій, кульмінацією якого має стати серія вистав перед інтернованими та зовнішньою аудиторією.

У самосвідомій оповіді Етвуд це сприйняття необмеженої тяглості, що існує між симульованим світом і життям засуджених поза сценою, експоненціально посилюється. Перш за все, її сучасник Просперо, у психологічні закутки якого ми постійно проектуємося через внутрішньо сфокусовану (гетеродієгетичну) оповідь, дещо ностальгічно чіпляється за містику театру як «мистецтва справжніх ілюзій!». Звісно, він має справу з травматичними ситуаціями! Він викликає демонів, щоб їх вигнати!» [5, с. 79]. Ці категоричні тони набувають гострого емоційного відтінку, коли він відроджує слово «катарсис» [5, с. 80], гіперконнотований грецький термін, який, з його посиланнями на очищення і позбавлення від жалю і страху через мистецтво – з метою передбачення нового балансу – продовжує залишатися популярним серед фасилітаторів тюремних театрів і координаторів мистецьких програм у виправних установах.

Звільнені від іронічного та вигаданого підтексту, вистави Фелікса можна вважати репрезентативними для тенденцій XX-XXI століть, які

«сприяли руху Шекспіра в напрямку театрального мистецтва». Одним із домінуючих напрямків є «режисерський Шекспір», висококонцептуальні вистави, створені професійними інтелектуалами, які ... «очікували від акторів та дизайнерів втілення їхніх інтерпретаційних ідей. Свідомо залучений до театральних і критичних традицій, очікуваний, щоб сказати щось нове, неортодоксальне, навіть іконоборче, режисерський Шекспір націлений насамперед на театрального поціновувача, який вже добре обізнаний з п'єсами, їхньою історією постановки та аналізу» [59, с. 43]. Проте, завдяки своєрідній кармічній противагі, режисер Філіпс неодмінно відкриє для себе багатий потенціал «шекспірівського кітччу» або «шекспіропопу» сучасної популярної культури. Як ми побачимо, його тюремна постановка «Бурі» включає реп – «одну з заборонених ідіом поп-культури» [59, с. 15], сучасний сленг та електронну музику.

Проте всі ці захопливі підказки цілком можуть стати герменевтичними пастками, особливо якщо взяти до уваги завершальний перитекстуальний придатак роману Етвуд. Так сталося, що після «Епілогу: Звільни мене», влучно названої дієгетичної коди «Відьомське поріддя», що запозичує останні три слова з останнього благання і прощання Просперо з глядачами: «Як ви від злочинів помилувані, / Нехай ваша поблажливість мене звільнить» [75, с. 337-338]. Перший периферійний додаток містить чіткий і стислий виклад змісту шекспірівського роману, хоча своєрідний набір його назви – «The Tempest: Оригінал» [5, с. 285] – має на меті дестабілізувати питання авторства та історизованих ієрархій, підриваючи нормативне використання курсиву (замість «Буря» курсивом виділено «Оригінал», апозитив). Отже, до самого кінця Етвуд, здається, грається з ідеєю «Бурі» як метаісторичного знаку, який фактично охоплює цілий репертуар майбутніх апропріацій та переказів.

Переконлива зона трансакції, як сказав би Ж. Женетт, другий додаток є ще більш двосічним. Під нейтральним заголовком «Подяки», що супроводжує слова подяки редакторам, літературним агентам, співробітникам та асистентам, цей прозовий посланець працює як своєрідна передмова, що

розпалює читацьку цікавість (або, так би мовити, схиляє до ретроспективного сприйняття роману), перелічуючи низку можливих натхненних моделей для історії Фелікса. Ці моделі варіюються від літератури і драматургії до фільмів, від критичних досліджень (у тому числі в'язничної літератури) до реальних прикладів.

Можна простежити сучасну лінію, яка починається з фільму американської режисерки Джулі Теймор «Буря» (2010). У цьому фільмі, чудовому за сценографією та костюмами, харизматична Гелен Міррен зіграла роль Просперо – нібито доньки герцога Міланського, яку брат Антоніо звинуватив у відьомстві та батьковбивстві і вислав на гавайський острів, а Фелісіті Джонс – співчутливу героїню.

Міранда, Бен Вішоу – примарний і задумливий Аріель, а Джимон Хунсу – моторошний, урочистий Калібан, оповитий шаманською аурою. Згодом Етвуд згадує версію «Бурі», поставлену Джеремі Герріном у 2013 році, з Роджером Алламом у ролі Просперо в лондонському театрі «Шекспірівський глобус», яка вийшла на екран у 2013 році. Ймовірно, вона була вражена високим тоном, захоплюючим красномовством британського актора і його зворушливим уособленням люблячого батька на противагу вселяючому трепет чаклуну. Тут відчувається інтенсивність стосунків між батьком і донькою, прихильність глибоко патерналістського Просперо, який намагався відпустити свою улюблену доньку, визнаючи, що кохання іноді означає відпускати. Канадський актор, легенда, Крістофер Пламмер, зіграв роль Просперо у постановці Деса МакАнаффа «Буря» 2010 року на Стратфордському Шекспірівському фестивалі в Онтаріо, показуючи інтенсивну гру, яка досягла ідеального балансу між красномовством і дотепністю, ліричними польотами і відчуттям батьківської ласки. Пламмер, одягнений у латаний різнокольоровий плащ, який міг би стати зразком для гротескного вбрання етвудівського фокусника, набув ще більшої енергії завдяки партнерству з Юліаною Соелістю, талановитою акторкою-акробаткою, одягненою у світло-блакитне боді, яка спритно пурхала в образі

пустотливої Аріелі [23]. У мізансцені Фелікса Філіпса на роль Міранди обрано колишню гімнастку, в той час як 8Handz/Аріель носить фіолетово-блакитні лижні окуляри, сині гумові рукавички і такого ж кольору шапочку для купання, а його обличчя також розфарбоване в блакитний колір.

Після того, як звернули увагу на американське, британське та канадське виробництво, Етвуд завершує картину, цитуючи книгу Девіда Томсона «Чому акторство має значення» (2015), в якій видатний англійський кінокритик та історик розмірковує про силу, таємниці та небезпеки акторської майстерності, включаючи її переплетення зі справами повсякденного життя. Томсон висвітлює динаміку, пов'язану з процесом кастингу, екранною та сценічною грою, переплітаючи її з анекдотичними оцінками сучасних і колишніх знаменитостей.

Шекспірівські вистави в усьому світі та впродовж історії також розглядаються через посилення на «Інші світи» Ендрю Діксона: Подорожі Шекспіром по всьому світу (2015), де намальована вражаюча мапа, що включає європейські та американські території, а також розділи про Індію, Південну Африку та Китай.

«Фактор третьої людини» канадця Джона Грігсбі Гайгера: «Пережити неможливе» (2009) – збірка свідчень очевидців про людей, які стверджують, що безтілесна істота приходила їм на допомогу, коли вони опинялися на межі життя і смерті – нарешті згадується у зв'язку з переслідуванням і заспокійливою присутністю, яка оселяється у свідомості Фелікса, поряд з його інтелектуальним поклонінням англійському Барду. Одержимість Фелікса театральністю переплітається з його болісним коханням до доньки Міранди; якщо це не є несподіванкою в переосмисленні «Бурі», то тут з'являється сюжетний поворот, який штовхає головного героя «Відьомського поріддя» на межу галюцинаторного психозу. Цей похмурий поворот призводить до того, що його донька помирає від менінгіту, коли їй було три роки, поки він був за містом на одній зі своїх постановок. На той час Фелікс уже був вдівцем середнього віку – Надя, його молода дружина, померла лише через рік після

одруження від післяпологової стафілококової інфекції – і тому протягом наступних дванадцяти років він щосили намагався «пережити неможливе», несучи тягар втрати, провини та жалю.

Основні часові рамки перегукуються з «Бурею». Просперо стверджує, що Міранді було близько трьох років, коли їх вигнали з Мілана серед ночі і змусили сісти на гниле судно, після чого на них чекало дванадцятирічне вигнання на далекому острові. З огляду на різноманітні топографічні підказки, що містяться в тексті або перегукуються з сучасним історичним тлом, місце дії п'єси можна віднести як до Середземномор'я, так і до земель Нового Світу. Останній випадок звучить захоплююче, якщо звернути увагу на створення Лондонської Вірджинської компанії (1606) та гучну експедицію 1609 року до Джеймстауна, новозаснованої колонії Вірджинія, коли корабель сера Томаса Гейтса та сера Джорджа Сомерса зазнав аварії на рифах Бермудських островів (1609-1610). Етвуд ступає ще одним шляхом, розташовуючи уявний і географічно розколотий острів Шекспіра на південному заході Онтаріо, ймовірно – і цілком доречно – на околицях міста Стратфорд на річці Ейвон, канадського двійника батьківщини Барда в Англії. Тимчасове житло Фелікса (однойменна «Бідна повна келія» з розділу 5) – це дивна споруда «в кінці занедбаного провулку», що виглядає так, ніби «її вбудували в низький схил пагорба, засипали землею, і лише передня стіна видніється назовні. Вона мала одне вікно і двері, що стояли навстіж... Стеля була низькою, з балками, зробленими з жердин» [5, с. 30-31].

У перших двох розділах роману, «Берег моря» та «Високі чари», які мають на меті творчо переосмислити монолог Просперо та його хвилюючу розповідь про своє минуле в одній з перших сцен «Бурі», відчутно підкреслюється це усвідомлення страждань, гіркоти та болю, перш ніж жага помсти героя спалахує на повну силу. Якби Міранда Фелікса фізично не була поруч, підтримуючи болісні спогади та безапеляційні викриття батька, її тим більше можна було б порівняти з «херувимом» Просперо, який його «зберіг» [75, с. 154-55]. Згодом, проявляючись як привид, їй вдається влити в його душу

якусь надприродну силу, стаючи, у переформулюванні трансцендентного/паранормального явища, дослідженого Гайгером, третім фактором (wo)man: тобто духовною присутністю, що стоїть поруч і втішає тих, хто переживає травму або бореться в екстремальних умовах, серед яких, що досить важливо, є ті, хто вижив у корабельній аварії.

Етвуд зазначає у «Подяці», що «багато про розмови з померлими близькими та інші дивні переживання можна дізнатися з «Фактора третьої людини» [5, с. 292-293]. У цій перспективі її Міранда наближається до ангела-охоронця, дорогого супутника, який не дає її батькові, що втратив близьких, стрибнути стрімголов у прірву божевілля. Водночас, все її існування здається вплетеним у художню тканину «Бурі» від самого народження – що підтверджується наступною цитатою, яка дослівно перегукується з п'єсою, – і неодмінно залишиться таким аж до її смерті та потойбічного життя: померла, але виросла прекрасною дівчиною. Те, що він не зміг отримати в житті, він все ще може побачити у своєму мистецтві [5, с. 14-15].

Тож він залишився сам зі своєю новонародженою донькою Мірандою. Міранда: як ще він міг назвати дівчинку, що залишилася без матері, з люблячим батьком середнього віку? Вона була тим, що утримувало його від занурення в хаос... Одразу після похорону з жалюгідно маленькою труною він поринув у «Бурю». Це було ухилянням, він знав це про себе вже тоді, але це також мало стати своєрідною реінкарнацією.

Міранда стане донькою, яка не загубилася; яка була херувимом-захисником, що підбадьорював свого батька-вигнанця, коли вони дрейфували в дірявому човні над темним морем; яка не загубилася.

Виникає питання, хто кого захищає чи над ким головує на цій хитромудрій місцевості, де надзвичайно проникні мембрани розділяють життя, смерть і драматургічну ілюзію, подібну до сну. Насправді, по мірі розгортання роману, рятівний зв'язок між Феліксом і Мірандою має тенденцію досягати далекого кінця спектру і переростає в рабство. Зі свого боку, він не хоче її відпускати, особливо після звільнення з організації театрального

фестивалю, коли його план розкішної постановки «Бурі» – творіння, завдяки якому «його Міранда жила б знову» [5, с. 17] – розвалився на шматки. Замкнувшись у власній «келії Просперо», він налагоджує постійний паранормальний діалог, який, хоч і підбадьорює, але ризикує відгородити його від світу. Таким чином, роман Етвуд починає відхилятися від шляху Гейгера в бік темних місць. Читач так і не дізнається, чи справді медіумічні здібності є частиною сучасної спадщини Фелікса від шекспірівського поета-чарівника, і чи справді зруйнована халупа, до якої він переїжджає, населена привидами. Спілкування канадського режисера з мертвими та його психологічний фриссон з таким же успіхом може бути продуктом візіонерського невротика, якого переслідує плід його уяви, що шукає панацею через гарячкове самонавіювання та «багаті й дивні» естетичні метаморфози (перший розділ роману промовисто завершується главою «Перлинні очі», що нагадує другу строфу чарівної пісні Аріеля, яку чує вбитий горем Фердинанд.

Фелікс переховується від ревучого моря, як Просперо, і багато років живе у вигнанні під псевдонімом «пан Дюк». Він знаходить притулок у сільській халупі, занедбаній глушині, де скнару сім'ю, що володіє цим місцем, можна порівняти в кращому випадку зі змарнілими дублерами деяких персонажів «Бурі». У цьому місці Етвуд швидко досліджує горизонти наших очікувань, відводячи наші здогадки від надто простих, поверхневих відповідностей:

Він був «містером Дюком» для Мод і Берта, для їхньої похмурої маленької доньки Кристал, яка явно вважала Фелікса пожирачем дітей, і для Волтера, їхнього похмурого сина-підлітка, який перші кілька років... справді щосені тягав кілька вантажівок дров до скромної оселі Фелікса.

Деякий час Фелікс намагався розважити себе, перевтіливши Мод у блакитнооку відьму Сікораксу, а Волтера – у Калібана, напівлюдину, що тягає колоди та миє посуд, у своїй власній Бурі, але це тривало недовго. Ніщо з цього не вписувалося... Якщо сім'я Мод і була чимось у «Бурі», то вони були нижчими елементами [5, с. 37-38].

На відстані одного кроку від пишного тропічного раю чи утопічного «прекрасного нового світу», це оточення та його бідний людський капітал, здається, оголюють похмурі та низькокомедійні риси вихідного тексту Шекспіра, а «нижчі елементи» споріднені з фарсовими та конспіративно-демотичними підтекстами, які передають такі персонажі, як Стефано та Трінкуло у підсюжеті «Бурі».

Архетипний патерн Етвуд також має бути очевидним, починаючи від своєрідного поєднання їдкої пародії та романтики, фейлетону/гротеску та готики/дивного, «високої серйозності та дотепного іронічного бачення, що є візитною карткою» її літературної творчості [47, с. 1]. Безсумнівно, є багато посилань, і їх можна продовжити, наприклад, до теми надприродного в канадській художній літературі, де північна пустеля, зокрема, часто матеріалізувалася в «символ світу недослідженого, несвідомого, романтичного, таємничого і магічного» [6, с. 232].

Ці метафоричні асоціації йдуть у тандемі з ширшою міфологією, яка досі лежить в основі творчості Етвуд і зішкрябує поверхню буденності, щоб запропонувати розуміння історій квестів і підземних мандрівок, психоісторій кочівників і шизоїдів, фігури темного близнюка з народних казок і стародавніх міфів, роздвоєного «я» і його параноїдального страху. Заплутані переплетення, що протиставляють раціонально впорядкований всесвіт загрозовому хаосу, пантоміми удаваного переляку (сфабрикованого оповідачем-трикстером чи авторським персонажем) зі справжнім страхом перед тим, що може ховатися за повсякденністю, - це інші характерні шифри літературного лексикону Етвуд. Хибні уявлення та лабіринтові пастки, потреба знайти безпечний «прикордонний гарнізон» і паралельна небезпека соліпсичного відходу - це також глибоко вкорінені проблеми в її поетиці двоїстості та складних дзеркальних трюків. Серед граней цього спокусливого і лякаючого всесвіту варто звернути увагу на полярності витіснення і приналежності, тривоги, що калічить, і метаморфози, що відроджує. Виявляючи запозичення з «Бурі», двійника Просперо в «Відьомське поріддя» також слід розглядати як

породження Етвуд, протагоніста її власної «Бурі» «канадського простору свідомості».

У попередній збірці зразків, що стосуються «канадських монстрів», також проливається світло на кілька постатей митців-чарівників, що населяють канадську літературу. Вигаданий родовід Фелікса Філіпса можна частково простежити до цих екс-центричних персонажів, що коливаються між крайнощами напівбога, справжнього генія/майстра ілюзій та злегка божевільного, брехливого трикстера. Не дивно, що їхні дивовижні та моторошні подвиги з підозрою сприймаються вузьколобою та пуританською аудиторією. Етвуд згадує, серед іншого, Дептфордську трилогію Робертсона Девіса (1970-75) та деякі оповідні твори Гвендолін Мак'юен, такі як «Джуліан-чарівник» (1963), «Король Єгипту, король снів» (1971) та «Номан» (1972). Пізніше Етвуд стала співредактором двох повних збірок поезії Мак'юен (1993) і явно зачарована цією складною особистістю, що підтверджується рішенням присвятити «Відьомське поріддя» пам'яті двох «Чарівників», одним з яких була сама Мак'юен (іншим – Річард Бредшоу, відомий оперний диригент і генеральний директор Канадської оперної компанії в Торонто).

Таким чином, було б спокусливо виявити *fil rouge*, що відходить від топосу кущового саду, концептуалізованого видатним канадським вченим (і шекспірознавцем) Нортропом Фраєм - одним з її професорів у Коледжі Вікторії Торонтського університету в 1950-х роках і картографом канадської уяви – і врешті-решт розгортається в багатій тканині висловлювань таких авторів, як Девіс (1913-1995), видатний канадський прозаїк, драматург і науковець. Відомий критичними працями про Шекспіра та теорію акторської майстерності, його відповідальну роль у Стратфордському Шекспірівському фестивалі в Канаді, а також яскраві ознаки його стилю, що характеризується поєднанням серйозних роздумів, юнгіанського підтексту та буйного гумору. І останнє, але не менш важливе – Девіс назвав одну зі своїх доньок Мірандою, а його роман 1951 року «Буря-Гост» присвячений постановці п'єси «Буря» аматорською трупією в Солтертоні, вигаданому містечку Онтаріо.

Авторитет Фрая як інтелектуала та літературного теоретика навряд чи потрібно підкреслювати. Однак часто залишається непоміченим той факт, що сама назва «Сад Буша: Нариси канадської уяви» (1971) була натхненна циклом поезій Етвуд «Щоденники Сюзанни Муді» 1970 року (Журнал II, «Сон 1: Сад Буша»), пам'ятною психологічною реконструкцією першопрохідницького досвіду місис Муді в Канаді, вперше описаного в книзі «Жорстоко в Буші»

Рання (тепер уже відносно застаріла) спроба картографування, щоб простежити контури національної ідентичності через доступний тематичний огляд канадської літератури, «Вживання» окреслило динаміку віктимності/витривалості, яку можна ненадовго задіяти, щоб визначити віктимну позицію Фелікса і пошукати шляхи втечі від неї. Його притчу про «канадську жертву» можна віднести до зрілої фази, коли нищівне відчуття загрози вийшло за межі ворожого чи ненадійного природного середовища і перетворилося на психологічне, коли перешкоди і загроза інтерналізувалися. Однак, що стосується того, що Етвуд назвала чотирма «базовими позиціями жертви», Фелікс, здається, повністю пропускає Позицію Один (тобто, повністю заперечує «факт, що ти є жертвою») і Позицію Два («Визнати той факт, що ти є жертвою», але приписує це неприступному Переможцю, зовнішній Волі або Необхідності). Фактично, він переходить одразу до третьої позиції, згідно з якою суб'єкт визнає віктимність, але відмовляється прийняти її неминучість, визначає емпіричні причини і спрямовує енергію або гнів на конструктивні дії, і до четвертої позиції - зцілювальної перспективи «творчої не-жертви», коли рольова гра в жертву/переможця вже застаріла. Це, звичайно, відбувається тому, що виходить за рамки чистої національної ідентичності, Фелікс/Просперо уособлює протеанського Митця, Обраного, який має зруйнувати злі чари і використати свою магію для каталізації позитивних перетворень (не забуваючи при цьому про відплату). Однак, щоб виконати це завдання, він повинен почати все спочатку, з «нижчих елементів» свого хворобливого стану і вирушити в підземну подорож, яка спонукає його

орієнтуватися в кривому лабіринті власного розуму, розкопувати поховані страхи і протистояти «насильницькій подвійності» зловісних констроголосів.

Таким чином, театральність у цих творах виступає не лише як сюжетний інструмент, а й як спосіб мислення та дії персонажів, створюючи паралелі між життям і виставою, реальністю та ілюзією. Важливим елементом гри у театр для непрофесійних акторів є кастинг і перевтілення в ролі, що стирає межу між справжнім і вигаданим, підсилюючи ключові мотиви обох текстів. Це загострює питання влади над наративом, який переходить із класичної шекспірівської драми в сучасний контекст.

Фелікс і «Шейлок», виступаючи в ролі режисерів, не лише створюють вистави, а й маніпулюють реальністю, нав'язуючи своїм ворогам ролі, які ті змушені грати за їхніми правилами. Вони контролюють не тільки сценічну постановку, а й долі персонажів, перетворюючи театр на знаряддя для реалізації власних задумів. Таким чином, театральність стає символом влади над життям: для Фелікса – це спроба повернути втрачений контроль, для «Шейлока» – можливість ще більше його посилити.

Якщо в романі Етвуд театральність стає способом втечі від травматичної реальності, даруючи Феліксу та ув'язненим можливість звільнення як у буквальному, так і в метафоричному сенсі, то у творі Егерварі вона перетворюється на безжальну і трагічну гру, де вихід із Аушвіца можливий лише один.

ВИСНОВКИ

У результати розвідки ми прийшли до таких висновків.

Сучасна література все більше уваги приділяє адаптаціям класичних творів, що дозволяє осмислити відомі сюжети в контексті сучасних проблем, таких як влада, моральний вибір та соціальні нерівності. Це сприяє залученню нової аудиторії, яка шукає резонанс своїх життєвих викликів у знайомих наративних структурах.

Гарольд Блум визначив Вільяма Шекспіра як ключову фігуру західного літературного канону в контексті формування літературної спадщини, підкреслюючи його вплив на розвиток людської свідомості та універсальність його тем. Вважається, що, враховуючи різноманітність сучасних критичних підходів, таких як феміністична, постгуманістична і постколоніальна критика, геній Шекспіра залишається незмінним еталоном літературної майстерності. Блумова теорія збереження канону допомагає зрозуміти місце Шекспіра в сучасному літературознавстві та культурі, і вказує на важливість Шекспіра для майбутніх поколінь. Особливу увагу привертає концепція «тривоги впливу», яка вказує на те, як нові автори реагують на спадщину Шекспіра.

На початку XXI століття з'явилося багато праць, присвячених адаптаціям Шекспіра в Канаді. Серед ключових видань – проєкт «Canadian Adaptations of Shakespeare» Данієля Фішліна (2004), збірка статей «Shakespeare in Canada» під редакцією Діани Брайдон і Ірени Макарик (2002), а також праці Ріка Ноулза «Shakespeare and Canada» (2004) і спеціальні випуски «Canadian Theatre Review» та «Borrowers and Lenders». Збірка «Shakespeare in Canada» досліджує, чи існує «канадський» Шекспір і його роль у формуванні національної ідентичності. Вона охоплює постановки від Стратфордського фестивалю до регіональних театрів, аналізує внесок творів Шекспіра у культурний діалог Канади, висвітлюючи питання націоналізму, фемінізму, сепаратизму та постколоніалізму. Збірка стала важливим внеском у вивчення

транснаціонального впливу Шекспіра. Рік Ноулз, провідний дослідник канадського театру, підкреслює гібридність його форм та використання Шекспіра як символу культурного розвитку. Він зазначає, що п'єси Шекспіра стали частиною канадської театральної сцени лише в середині ХХ століття, хоча корінні культури Канади вплинули на театральні традиції через ритуали, міфи та дійства. Канадські адаптації Шекспіра, такі як «Goodnight Desdemona» Енн-Марі Макдональд, «Gertrude and Ophelia» Маргарет Кларк і «Harlem Duet» Джанет Сірс, демонструють творче переосмислення його творів. Збірка «Critical Perspectives on Canadian Theatre» під редакцією Сьюзан Кнутсон аналізує ці адаптації, висвітлюючи вплив Шекспіра на формування сучасного канадського театру та його актуальність у постколоніальному дискурсі.

«“Венеціанський купець” Шекспіра в Аушвіці» Тібора Егерварі та роман Маргарет Етвуд «Відьомське поріддя» виступають прикладами інноваційного способу переосмислення класичних творів Шекспіра. Вони інтегрують Шекспіра у специфічні культурні контексти: Голокост у Егерварі, сучасна в'язниця у Етвуд. Незвичайне місто дії вистави у обох творах, тюрма, руйнує стереотипне сприйняття шекспірівського коду.

Егерварі звертається до складних питань єврейської ідентичності, антисемітизму та людської втрати, використовуючи образ Шейлока. Його інтерпретація ґрунтується на реаліях Голокосту, сталінської Угорщини, а також емігрантського життя у Франції та Канаді. Перенесення «Венеціанського купця» в контекст Аушвіцу не лише актуалізує сюжет, а й використовує драматургічні інструменти для деконструкції стереотипів.

Маргарет Етвуд зосереджується на питаннях свободи та ув'язнення, а також взаємодії влади, ілюзії й особистого переосмислення канонічного тексту, «Відьомське поріддя» водночас є адаптацією та діалогом із «Бурею» Шекспіра, але також коментує культурні явища, такі як Шекспірівській фестиваль у Канаді.

Якщо Егерварі розкриває глибокі трагедії через символіку і взаємодію персонажів, то Етвуд досліджує ширші культурні, психологічні й мета-

нарративні аспекти. П'єса Егерварі відображає сценічний потенціал, тоді як роман Етвуд пропонує багатосаровий текст, що балансує між літературою і театром.

Роман Маргарет Етвуд і п'єса Тібера Егерварі стають прикладом реалізації шекспірівського прийому «театр у театрі», мета якого є деконструкція стереотипного сприйняття героїв «Бурі» і «Венеціанського купця», перш за все Калібана і Шелока, що також стає можливим завдяки незавершеності і багатозначності текстів Шекспіра (Емма Сміт)

Театральність виступає не лише як сюжетний інструмент, а й як спосіб мислення і дії персонажів, створюючи паралелі між життям і виставою, реальністю та ілюзією. Важливою частиною гри у театр непрофесійних акторів є кастинг і вживання у роль, що розмиває грань між справжнім і вигаданим та підсилює ключові мотиви обох текстів, акцентуючи увагу на владі над нарративом, що переходить із шекспірівської драми у сучасний текст.

Фелікс і «Шейлок», у ролі режисера, стають не тільки творцями вистави, а й маніпуляторами реальності, що створюють умови, в яких вороги змушені зіграти свої ролі за їх сценарієм. Вони керують не лише постановкою, а й реальним життям персонажів, перетворюючи виставу на засіб здійснення свого плану. Таким чином, театр стає символом влади над життям, можливістю переписати реальність і відчувати контроль, який у звичайному житті був втрачений (Фелікс), або посилити контроль, зайти на інший бік («Шейлок»).

Фелікс Філліпс використовує театральну постановку «Бурі» не лише як професійну діяльність, а й як спосіб переписати своє власне життя, що вийшло з-під контролю. Вигаданий світ театру стає простором, де він може відновити втрачену владу, переписати історію своєї поразки і здійснити помсту над тими, хто його зрадив. Ув'язнені в'язниці Fletcher Correctional, залучені до постановки «Бурі», не просто грають свої ролі на сцені – вони насправді стають персонажами, вливаються у гру, а сцена стає їхнім життям, де можливо виправити або переосмислити власні помилки. Для них театр стає і способом

втечі від реальності, і простором, де вони можуть змінити своє ставлення до власної долі. Театральність у романі має подвійне значення: вона одночасно є ілюзією і реальністю, постійно перетинаючи межі між цими двома світами.

«Шейлок» розглядає свою режисерську діяльність як місію, як своє покликання вивчити ворога, що пояснює його вибір зіграти ненависного єврея. Егерварі зазначає ще іншу причину – його вибір ролі відображає заздрість, яку він відчуває до стереотипу єврея через упереджену віру в перебільшену компетентність євреїв як могутніх змовників. Наполягаючи на образливій і принизливій термінології для позначення єврейських персонажів «Шейлок» стверджує, що стереотип і є справжньою єврейською «ідентичністю». Його заздрісна потреба самоствердитися викривається вірою в те, що він один може розкрити силою театральної вистави правду про ворога.

Якщо у Етвуд театральність є способом втечі від болісної реальності для Фелікса і в'язнів, через гуманітарну програму навчання у тюрмі, можливістю отримати визволення буквально і фігурально, то для героїв Егерварі це цинічна і болісна гра за граню людського розуміння, яка має трагічну розв'язку, бо вихід з Аушвіца тільки один.

Основною проблематикою п'єси Егерварі є Голокост і приниження єврейського народу. У своїй адаптації він виводить на поверхню глибокий провал емпатії, що вже був помічений у Шекспіра. В його п'єсі дискримінація євреїв стає правовою нормою: їх знищення, конфіскація майна, примусове навернення Шейлока до християнства трактуються як позитивні результати. Фінал, де Шейлоку зберігають життя, можна інтерпретувати як милосердя, але він також символізує стабільність венеціанського суспільства через шлюби вищого класу. Це дозволяє назвати п'єсу комедією, хоча з сучасної точки зору вона є експериментом із соціальної психології. У п'єсі Егерварі психологічну напругу створює не лише сам стереотип, а його домінування у світі, що нагадує Аушвіц. Адаптація Егерварі насторожує та шокує, але не заспокоює глядача. Режисерський стиль ґрунтується на техніках інтенсифікації, запозичених з японського театру Но та експериментів Луїджі Піранделло,

Антонен Арто, Бертольд Брехт і Єжи Гротовський. Егерварі, переживаючи травму Аушвіца, використовує театр як засіб її осмислення. Драматична деконструкція антисемітського образу Шейлока базується на театральних техніках костюмування та акторської гри, і успіх п'єси як антинацистського твору полягає в здатності театру змінювати свідомість.

Таким чином, ми приходимо до висновку, що головними стратегіямиПредметом подальшої розвідки стане вивчення шекспірівського коду в інших творах сучасної англomовної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Abrams, Rebecca. Hag-Seed by Margaret Atwood review – The Tempest retold. *The Financial Times*, 28 October 2016. URL: <https://www.ft.com/content/a07b7940-9a93-11e6-8f9b-70e3cabccfae> (accessed 30.06.2024).
2. Ackermann, Z. Shakespearean negotiations in the perpetrator society: german productions of the Merchant of Venice during the Second World War. *Shakespeare and the Second World War: Memory, culture, identity*, eds I. R. Makaryk and M. McHugh. Toronto: University of Toronto Press, 2012. P. 35–62.
3. Adichie, Chimamanda Ngozi. The Danger of a Single Story. *TED Talk*. 2009. URL: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story (accessed 16.04.2024)
4. Aldoory, Awfa Hussein. Atwood's recreation of Shakespeare's Miranda in *The Tempest*. *CS Canada: Studies in Literature and Language*. 2017, 14/3: 58-62.
5. Atwood Margaret. Hag-Seed: William Shakespeare's The Tempest Retold: A Novel London: Vintage, 2016. 293 p.
6. Atwood, M. Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth. Toronto: Anansi, 2008.
7. Atwood, M., Cimolino A. In Conversation with Margaret Atwood on The Tempest: interview. *Stratford Festival*, 2020. URL: <https://youtu.be/nQ3-dqxRT2Y?si=P-pgl4eOSRqna-nz> (accessed 11.10.2024)
8. Atwood, M., Cimolino A. In Conversation with Margaret Atwood on The Tempest: interview. *Stratford Festival*, 2018. URL: <https://youtu.be/h17t3R9egWY?si=HxhDJ3w0CAQT70Ro> (accessed 11.10.2024)
9. Atwood, Margaret. Margaret Atwood recasts The Tempest inside a prison, *Interview with Brian Bethune*, 7 October, 2016b. URL: <https://www.macleans.ca/culture/books/margaret-atwood-recasts-the-tempest-inside-aprison/>, (accessed 23.07.2024).
10. Atwood, Margaret. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (London, Virago), 2008.
11. Beckwith S. *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*. London: Cornell University Press, 2011.
12. Berger H. Miraculous harp: A reading of Shakespeare's *Tempest*. *Shakespeare Studies*, 1969. Vol. 5. P. 253-283

13. Berry R. *The Shakespearean Metaphor: Studies in Language and Form*. Totowa, *New Jersey: Rowman and Littlefield*, 1978.
14. Bhabha Homi K. *The location of culture*. Routledge, 2012. 407p.
15. Bloom Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973).
16. Bloom Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace. 1994.
17. Boorman, S. C. *Human Conflict in Shakespeare*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.
18. Breight, C. 'Treason Doth Never Prosper': 'The Tempest' and the Discourse of Treason *Shakespeare Quarterly*, 41.1, 1990:1-28.
19. Bristol, Michael D., and Kathleen McLuskie, eds. *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity*. London: Routledge, 2001.
20. Broad, Leah. Review: Hag-Seed. *The Oxford Culture Review*, 1 January, 2017. URL: <https://theoxfordculturereview.com/2017/01/01/review-hag-seed/> (accessed 30.11.2023)
21. Brydon D, Makaryk I. (ed) *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?* Toronto, 2002. 448 p. <https://doi.org/10.3138/9781442679870>
22. Burt Richard, ed. *Shakespeare After Mass Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
23. Charlebois Elizabeth A.. Prospero in Prison. Adaptation and Appropriation in Margaret Atwood's Hag-Seed. *Shakespeare and Cultural Appropriation*, 2023. P. 116-134. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003304456-8/prospero-prison-elizabeth-charlebois> (accessed 15.10.2024)
24. Coodin S. *Is Shylock Jewish? Citing Scripture and the Moral Agency of Shakespeare's Jews*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017
25. Corfield C. "Why Does Prospero Abjure His 'Rough Magic'?" *Shakespeare Quarterly*, 36.1, 1985: 31-48.
26. Critchfield R. D. (2008). *From Shakespeare to Frisch: the Provocative Fritz Kortner*
27. Desmet Christy, Robert Sawyer, eds. *Shakespeare and Appropriation*. London: Routledge, 1999.
28. Doran Gregory. *Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth*. New York: Grove Press, 2009.
29. Doran M. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964
30. Eagleton Terry. *William Shakespeare*. Blackwell Publishing, 1986.

31. Egan R. "This Rough Magic: Perspectives of Art and Morality in The Tempest." *Shakespeare Quarterly*, 23.2, 1972. P. 171-182.
32. Egervari T. "Shakespeare's merchant of venice in Auschwitz (M. Couëlle, Trans.)," in *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, eds I. R. Makaryk and M. McHugh. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2012. P. 274–285.
33. Egervari T. Personal Communication. Ottawa, June 24, 2015.
34. Egervari T. Shakespeare's the Merchant of Venice in Auschwitz (A. Léger, Trans.). *A certain William: Adapting Shakespeare in Francophone Canada*/ ed. L. Lieblein. Toronto, ON: Playwrights Canada Press, 2009. P.112–184.
35. Garber Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2004.
36. Genette Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [Seuils, 1987], translated by J.E. Lewin, with a Foreword by Richard Macksey. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
37. Giovannelli Laura. Margaret Atwood's "Hag-Seed": Performing Wonders in the New Millennium: essay. University of Pisa. 51 p. URL: https://arpi.unipi.it/retrieve/e0d6c92f-4807-fcf8-e053-d805fe0aa794/HAG-SEED_Giovannelli.pdf(accessed 24.08.2024)
38. Girard R. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. New York: Oxford University Press, 1991.
39. Goddard H. C. *The Meaning of Shakespeare: Vol. II*. Chicago: University of Chicago Press, 1960. 36
40. Gopnik Adam. "Why Rewrite Shakespeare?," *The New Yorker*, October 17, 2016. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/why-rewrite-shakespeare> (accessed 18.06.2024)
41. Greenblatt Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: W.W. Norton, 2004.
42. Groskop V. Hag-Seed review – Margaret Atwood Turns "The Tempest" into a Perfect Storm. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/>, 16/10/16, (11/02/17)
43. Harker Christopher. Debt space: topologies, ecologies and Ramallah, Palestine. *Environment and Planning D: Society and Space* 35.4 (2017) pp. 600-619.
44. Hirsch Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
45. Hirsch Sandra. The Canon Debate: The Challenge of Feminist and Postcolonial Criticism. In *Rethinking the Canon*, 45-67. New York: Routledge. 2005.
46. Holland Peter, ed. *Shakespeare and Modernity*. Oxford: Oxford

University Press, 2003.

47. Howells Coral. True Trash: Genre Fiction Revisited In Margaret Atwood's Stone Mattress, The Heart Goes Last, And Hag-Seed Get access Arrow. *Contemporary Women's Writing*, Volume 11, Issue 3, November 2017, Pages 297–315, <https://doi.org/10.1093/cww/vpx010>

48. Hulme P. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean. 1492-1796*. London: Routledge, 1986.

49. Hulme Peter and Sherman, William H. (eds.), *The Tempest*, Norton, 2004.

50. In conversation with Margaret Atwood: on 'Hag-Seed' and Shakespeare [Interview with Brian Bethune] Maclean's: October 7, 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://www.macleans.ca/culture/books/margaret-atwood-recasts-thetempest-inside-a-prison/> (accessed 13.12.2023)

51. Jayendran Nishevita. 'Set Me Free': Spaces and the Politics of Creativity in Margaret Atwood's Hag-Seed (2016) *Journal of Language, Literature and Culture*, 2020. Volume 67, Issue 1. 15-27 pp. <https://doi.org/10.1080/20512856.2020.1735037>

52. Kermode F. "Introduction", in *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, The Arden Shakespeare, Routledge, 1986.

53. Knowles Ric. Shakespeare and Canada: Essays on Production, Translation, and Adaptation. *Canadian Theatre Review*, 2005, n,121, pp.86-87. DOI:10.3138/ctr.121.013

54. Knutson S. (ed). *Canadian Shakespeare: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*, vol. 18. Playwrights Canada Press. 2010. xxii, 218.

55. Knutson S. An Embodied Cognition Reading of Tibor Egervari's "Shakespeare's The Merchant of Venice in Auschwitz." Seminar on Shakespeare and Social Neuroscience. The Shakespeare Association of America. Pointe-de-l'Église, NS: Université Sainte-Anne, 2010

56. Knutson S. *Prison Breaking: An Embodied Cognition Reading of Tibor Egervari's Merchant of Venice in Auschwitz*. The Affect Conference: Memory, Aesthetics and Ethics, Winnipeg, Manitoba. Pointe-de-l'Église, NS: Université Sainte-Anne, 2015

57. Knutson S., Gray, N. Tibor Egervari's Life in Theatre, an Interview with the Artist in Gatineau, Québec, April 29, 2012. Pointe-de-l'Église, NS: Université Sainte-Anne, 2012.

58. Kott J. *Shakespeare Our Contemporary*, Methuan, 2001.

59. Lanier Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture* (Oxford, Oxford University Press), 2002. 187 p.

60. Levine Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press, 2015.

61. Lewis Sarah. Shakespeare, Time, Theory. *Literature Compass*, 2014, Volume 11. Issue 4. P.246-257. <https://doi.org/10.1111/lic3.12135>
62. Lieblein L. "The imperative of adaptation," in *A Certain William: Adapting Shakespeare in Francophone Canada*, ed. L. Lieblein (Toronto, ON: Playwrights Canada Press), 2009. 109–111.
63. McDaid Jessica Ann. "What to do with so much sorrow?". *Art and the Purpose of Revenge in Margaret Atwood's Hag-Seed*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, 2017. 40 c. <https://ddd.uab.cat/record/180124>
64. Moran Dominique. "Doing time" in carceral space: Timespace and carceral geography. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 94.4 (2012). Pp. 305-316
65. Muñoz-Valdivieso Sofía. Shakespeare our contemporary in 2016: Margaret Atwood's rewriting of *The Tempest* in *Hag-Seed*. *SEDERI* 27 (2017): 105–29. URL: https://www.academia.edu/35271862/Sof%C3%ADa_Mu%C3%B1oz_Valdivieso_Shakespeare_our_contemporary_in_2016_Margaret_Atwood_s_rewriting_of_The_Tempest_in_Hag_Seed_SEDERI_27_2017_105_29(accessed 20.01.2024)
66. Nishevita Jayendran, *Adaptation and/as Agency in Margaret Atwood's Hag-Seed (2016)*, *The Asian Conference on Cultural Studies 2018: Official Conference Proceedings*, URL: http://25qt511nswfi49iayd31ch80-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/papers/accs2018/ACCS2018_41035.pdf (accessed 30.06.2024).
67. Nussbaum M. *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice.*, New York: Oxford University Press, 2016. 334 p.
68. Orgel S. *Prospero's Wife*. *Representations*, 8, 1984. C. 1–13.
69. Pál Enikő, Pieldner Judit. "A Sea Change into Something Rich and Strange." *Margaret Atwood's Hag-Seed: A Metatextual Approach*. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 15, 1 (2023) 17–36. DOI: 10.2478/ausp-2023-0002
70. Percec Dana. *The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed*. *Caietele Echinox*, vol. 34, 2018. 295-307 pp. URL: https://www.academia.edu/72984281/The_Canadian_Tempest_Margaret_Atwood_and_Shakespeare_Retold_as_Hag_Seed (accessed 10.06.2024)
71. Rüdiger Ahrens. *Shakespeare revived in contemporary canadian drama*. *Revue LISA / Views of Canadian Cultures*. Vol. III - n°2, 2005, p. 42-63. <https://doi.org/10.4000/lisa.2445>
72. Sainte-Anne. Frye, N., Robert Sandler. *Northrop Frye on Shakespeare*. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1986.

73. Sanders Julie. *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*. Polity, 2007.
74. Shakespeare Behind Bars. URL: <https://shakespearebehindbars.org/about/mission/> (accessed 10.10.2024)
75. Shakespeare W. *The Tempest*. Ed. Stephen Orgel. The Oxford Shakespeare. Ed. Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 1987
76. Shaughnessy Robert, ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
77. Shinde Pranita. Ecofeminism in Margaret Atwood's Novel *Surfacing*. *Creative Saplings*, Vol. 03, No. 06, June 2024, pp. 86-95. URL: https://www.academia.edu/121567007/Ecofeminism_in_Margaret_Atwoods_Novel_Surfacing (accessed 20.08.2024)
78. Sinfield, Alan. *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. London: Routledge, 2006.
79. Smith Emma. *This Is Shakespeare*. London: Pelican, 2019. 349 p.
80. Strachey, L. *Shakespeare's Final Period. Books and Characters*. London: Chatto & Windus, 2022. 60-64
81. Viv Groskop, Hag-Seed review – Margaret Atwood turns *Te Tempest* into a perfect storm. *Te Guardian*, October 16, 2016. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/16/hag-seed-review-margaret-atwood-tempest-hogarth-shakespeare> (accessed 22.06.2024)
82. Wright Kailin. Review of Canadian Shakespeare. *Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. University of Toronto Quarterly, vol. 82 no. 3, 2013, p. 611-612. Project MUSE, URL: <https://muse.jhu.edu/article/524672>. (accessed 11.07.2024)
83. Дроздовський Д. Вільям Шекспір як центр канону західноєвропейської літератури: до питання про естетичні параметри художнього мислення. *Український Шекспірівський Портал*, 2017. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/drozdovskij-d-viljam-shekspir-jak-centr-kanonu-zahidnoievropejskoi-literaturi-do-pitannja-pro-estetichni-parametri-hudozhnogo-mislennja/> (дата звернення: 19.10.2024).
84. Жаданов Ю. А. Гендерные аспекты творчества М. Этвуд. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*, 2011. № 936, вип. 61. С. 249-253.
85. Зборовська Н. *Психоаналіз і літературознавство*. Київ: Академвидав, 2003.
86. Кравченко О. *Шекспір у контексті сучасної української культури*. Харків: Фоліо, 2017.
87. Литвинова Л. *Шекспір у сучасному театрі України: Міжкультурні*

виміри. Київ: Видавництво Києво-Могилянської академії, 2015.

88. Марінеско В. Особливості літературно-критичної та біографічної «іконізації» образу Великого Барда у просторі шекспірівського дискурсу XVII–XIX ст. *Ренесансні студії. Випуск № 29-30, 2018, С. 50-69.*

89. Михед Т. #NOFEARSHAKESPEARE #CANON #UA. *Ренесансні студії. Випуск № 29-30, 2018, С. 185-204.*

90. Михед Т. В. Топос “liberty / freedom” як семантичний оптимізатор художнього простору «Бурі» Вільяма Шекспіра. *Ренесансні студії. Випуск № 23-24, 2015. С. 181-194.*

91. Овчаренко Н. Ф. Канадская литература XX века: Три грани эволюции. Киев: Наукова думка, 1991. 162 с.

92. Філоненко О. Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо». *Ренесансні студії / ред. Н.М. Торкут. Запоріжжя, 2010. Вип. 14/15. С. 273–286.*

93. Філоненко О. Г. Проблема благочестя в магічних п'єсах пізнього англійського Ренесансу: Трагічна історія доктора Фауста Крістофера Марло versus Буря Вільяма Шекспіра. *Наукові праці. Сер.: Філологія. Літературознавство, 2013, Вип. 205. С. 92-96.*

94. Філоненко О. Г. Ренесансний магічний проект в англійській драматургії (на прикладі п'єс Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», Вільяма Шекспіра «Буря» та Бена Джонсона «Алхімік»). *Від бароко до постмодернізму. 2013, Випуск XVII, том 1. С. 117-123*

95. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 160.*

96. Фуко М. Наглядати і карати. Пер. П. Таращук. Київ: Камбук, 2020. 452 с.

97. Чернова Ю. В. Спільні ознаки романів Маргарет Етвуд. *Science and Educationa New Dimension: Philology, II(1), Issue: 17, 2014. С. 124-128*

98. Шекспір В. Буря. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 6. К.: Дніпро, 1986. С.: 366-437.

99. Шекспір В. Венеціанській купець. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 2. К.: Дніпро, 1986. С. 477-570.