

УДК 821.111-25(73)

Н. О. ВИСОЦЬКА

НЕПРИБОРКАНИ НОРОВЛИВИ: СТРАТЕГІЇ РЕМОДЕЛЮВАННЯ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ КОМЕДІЇ У МЮЗИКЛІ «ЦІЛУЙ МЕНЕ, КЕТ»

Метою даної статті є дослідити художні стратегії, застосовані у мюзиклі Кола Портера «Цілуй мене, Кет» (1948) (лібрето Б. і С. Спеваків) за мотивами ранньої комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої» і спрямовані на переробку твору у відповідності з новими реаліями хронотопу та зміною жанру. Серед прийомів модернізації та «американізації» комедії виділені наступні: на структурному рівні – мультиплікація лише наміченого у Шекспіра принципу багаторівневості сценічного тексту, завдяки чому помножується кількість металептичних переходів, що сприяє рельєфнішому вираженню смислового ядра п'єси; задіяні стратегії, апробовані в рамках багаторічної традиції травестування творів Шекспіра у США, а саме деконтекстуалізація блоків оригіналу з їхнім подальшим зниженням, а також насичення тексту і сюжету американськими реаліями; дотримано високий ступінь інтертекстуальності. Таким чином, застосовуючи багату палітру універсальних для західної культури, суто національних та індивідуальних форм комічного, К. Портер і Б. і С. Спеваки успішно адаптують шекспірівську комедію до нових умов місця та часу, жанрових конвенцій мюзиклу та вимог американського глядача.

Ключові слова: Вільям Шекспір, «Приборкання норовливої», мюзикл, «Цілуй мене, Кет», ремоделювання, адаптація

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень. Механізми функціонування шекспірівського «тексту» в культурі США постійно перебувають у фокусі інтересів дослідників по обидва боки Атлантики з огляду на особливу роль, яку доробок великого англійця з певних історичних причин зіграв у формуванні національної ідентичності американців. Різні аспекти цієї проблематики розглядають у своїх працях Е. Данн (1939), Л. Левін (1988), М. Бристол (1990), К. Стерджес (2004), О. та В. М. Воєни (2012), Дж. Шапіро (2014), Е. Диксон (2016), Дж. Зиглер (2016) та ін. Водночас, у розвідках, присвячених американській рецепції шекспірового спадку, недостатньо уваги приділяється шляхам його адаптації та апропріації сучасною драматургією США. Оскільки основний корпус творів В. Шекспіра написаний для театру, задача виокремлення моделей «співпраці» американських драматургів з їхнім видатним попередником видається на часі. Отже, **мета** цієї статті полягає у визначенні стратегій реконфігурування основних елементів комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої» у мюзиклі «Цілуй мене, Кет» (1948) (композитор Кол Портер, лібрето Белли та Самуїла Спевак). Для досягнення поставленої мети необхідним уявляється розв'язання наступних завдань: висвітлити контроверсійність рецепції комедії В. Шекспіра під оглядом її амбіва-

лентного потрактування гендерної проблематики; з'ясувати соціокультурні чинники актуальності твору для післявоєнної Америки; проаналізувати прийоми, застосовані авторами з метою модернізації та «американізації» комедії; визначити засоби створення комічного ефекту.

Виклад основного матеріалу. З усіх ранніх драматичних творів В. Шекспіра, датованих кінцем 1580-х – початком 1590-х рр., комедія «Приборкання норовливої» спричиняла і продовжує спричиняти чи не найзапекліші дебати. Це цілком зрозуміло: адже представлена в ній концепція стосунків між статями та ролі жінки у родині аж надто помітно відрізняється від тієї, яку з блиском втілюють інші комедії того ж періоду і яку ми звикли асоціювати з ренесансним ствердженням рівноправ'я чоловіків та жінок у коханні та шлюбі. Модель, запропонована у «Приборканні норовливої», відсилає радше до стійкої антифеміністської традиції, «типової для середніх віків» [1, с. 267] і художньо реалізованої у численних фавль, фарсах, сатиричних трактатах та інших літературних документах епохи. Недивно, що, як зазначає Дана Аспінал, «з часів своєї з'яви десь між 1588 та 1594 рр. комедія викликала широкий спектр відгуків на зображене в ній грубо-фізичне “приборкання” норовистої Катарини та, мабуть, усіх потенційно непокірливих дружин; дехто беззастережно поді-

ляв такий підхід, інші відчували у зв'язку з ним певну моральну ніяковість, а хтось висловлював його різке неприйняття» [2, р. 3].

Природно, що у ХХ ст., позначеному поступовим наростанням феміністичних настроїв, моральна сумнівність «Приборкання...» в аспекті гендерної політики ставала дедалі очевиднішою. Це породжувало спроби або остаточно затаврувати драматурга як знаряддя патріархального пригноблення жіноцтва, або виправдати його за допомогою винахідливих інтерпретацій тексту як іронічного, такого, що заперечує через ствердження, або виключно фарсового. Головним рушієм потрактувань п'єси, вважає Стіві Девіс, стало відчуття збентеження, «супроводжуване бажанням довести, що Шекспір не міг мати на увазі того, що він начебто каже, а отже, насправді він не міг цього казати» [3, р. 26]. Відповідно, критики й літературознавці різних орієнтацій сформували велике дискурсивне поле, на одному кінці котрого розташовується думка Дж. Б. Шоу про «мерзенність моралі п'єси з огляду на сучасні уявлення» [2, р. 30], а на протилежному, наприклад, переконаність Ж. Грір у тому, що комедія – це «не брутальний фарс про побиття дружин, а вигадливе переосмислення фольклорного мотиву з метою продемонструвати “виковування” партнерства рівних» [4, р. 111]. Всі мислимі відтінки інтерпретаційної палітри відбилися в історії театральних і кінематографічних версій комедії – досить згадати хоча б дві відомі екранізації «Приборкання...» – радянську (1961) та американську (1967), зняті приблизно в той самий час, проте діаметрально протилежні за пафосом. Л. Касаткіна і О. Попов прокресливали звивистий шлях одне до одного двох людей, охоплених справжнім почуттям, тоді як Е. Тейлор та Р. Бартон розігрували буфонаду про боротьбу статей. Як одну з реплік у суперечці інтерпретацій можна розглядати й мюзикл «Цілуй мене, Кет».

Розмірковуючи про риси, здатні забезпечити мюзиклові успіх, сучасний дослідник жанру Дж. Віртель називає, насамперед, цікаву історію, яку треба ще вміти розповісти. «В ній мають бути привабливі персонажі, захоплива проблема, що вони повинні її вирішити, та розв'язка, варта часу, витраченого на перегляд вистави» [9]. Вочевидь, мюзикл на дві дії «Цілуй мене, Кет» відповідав цим вимогам. Твір, який приніс авторам миттєвий (і, як показав час, тривалий) успіх і був визнаний шедевром композитора, став першою музичною виставою, нагородженою престижною театральною пре-

мією Тоні. Можна припустити, що звернення саме в той період до п'єси з яскраво вираженою гендерною проблематикою не було випадковим. Серед інших міркувань, воно могло бути продиктоване і новою для США ситуацією у цій сфері, що виникла в результаті Другої світової війни, коли американським жінкам довелося взяти на себе не притаманні їм раніше функції у суспільному виробництві. Масова участь чоловіків у військових діях спричинила потребу у поповненні робочої сили за рахунок жінок. Між 1940 та 1945 рр. відсоток жінок, зайнятих на виробництві, збільшився з 27% до майже 37%, а станом на 1945 р. мало не кожна четверта одружена жінка працювала поза хатою [7]. Видається, що найбільш впізнаною візуальною персоніфікацією цього явища став збірний образ «Клепальниці Розі» («Rosie the Riveter»), який широко використовувався у державній кампанії з залучення жінок до праці на військових заводах. Акцентовані в ньому риси – фізична сила, рішучість та енергія – йшли врозріз з конвенційними уявленнями про жіночність і могли сприйматися соціумом на підсвідомому рівні як загроза його традиційним цінностям. Таким чином, соціальне замовлення (зазвичай, не озвучене, а радше інтуїтивно «прийняте» композитором і драматургами) мало на меті, з одного боку, сприяти визнанню нового статусу жінок в Америці, а з другого – у м'якій ігровій формі спонукати їх повернутися до більш традиційних суспільних ролей дружини та матері.

Хоча б як трактувати загальну спрямованість шекспірівського «Приборкання норвовливої», важко заперечувати, що головним джерелом комізму у п'єсі (принаймні, у магістральній фабульній лінії Катарина-Петруччо) виступають методи психологічного, або й прямого фізичного тиску на непокірну жінку. Автори мюзиклу, на мою думку, перенесли центр ваги на інші засоби досягнення комічного ефекту, спрямовані як на «американізацію» п'єси, так і на приведення її у відповідність до вимог питомо національного жанру.

1. На мій погляд, найважливішу роль у трансформуванні першотексту відведено мультиплікації на структурному рівні наміченого у Шекспіра прийому «текст у тексті». Відомо, що канонічний текст «Приборкання...» містить пролог (т. з. induction), що підштовхує сприймати основну частину п'єси як «виставу у виставі», влаштовану жартівником-лордом в ході розіграшу мідника Кристофера Слая. У подальшому і лорд, і мідник щезають з тексту, що не дозволяє розглядати прийом як повноцінне

обрамлення і підказує більшості режисерів взагалі відмовлятися від прологу у процесі постановки п'єси. У версії Портера-Спеваків, навпаки, якраз принцип матрьошки (або китайських скриньок) визначає структуру твору, хоча у цілком інший спосіб. У лібрето збережені лише ключові епізоди оригіналу, вміщені у гранично театралізований контекст. Окрім основної фабульної конструкції – прем'єри мюзиклу за «Приборканням норовливі» у Балтиморському театрі «Форд» – дію вміщено ще й в додаткові «рамки». Так, у «виставі у виставі» перед глядачами постає трупа мандрівних італійських акторів, які начебто і розігрують комедію Шекспіра, тобто йдеться про театральність вже четвертого ступеню. Багатошаровість пропонованого видовища запрограмована від початку позначенням місць дії у 17 сценах п'єси, де театральний простір Балтимора (приміщення за лаштунками, акторські вбиральні, вхід/вихід) чергуються з локусами «Приборкання...» (площа у Падуї, шлях, дім Петруччо, сад Баптисти). Дзеркально помножуються не лише театральні рівні, а й сама колізія комедії. Конфлікт між Катариною та й Петруччо ще раз програтється не тільки у взаєминах між виконавцями їхніх ролей – актором і режисером Фредом Гремом та його екс-дружиною прямою Лілі Ванессі, але й у пародійному «романі» між Лілі та солдафон-генералом Хавеллом. Їхній діалог буквально ретранслює сцену у Петруччо, де свіжий наречений позбавляє Катарину вечері, нового капелюшка та сукні, хоча генерал, звісно, обґрунтовує своє самодурство іншими (на цей раз, політичними) резонами. Дублювання ситуацій претексту підкреслює універсальний та позачасовий характер суспільних стереотипів щодо гендерних ролей, котрі мюзикл, з одного боку, розвінчує, а з другого – непрямо підтверджує. Адже, як застерігає відомий імаголог Й. Леерссен, навіть іронічне, напівжартівливе використання стереотипів спрацьовує на їхнє закріплення через відтворення, що характерно, зокрема, для розважальних жанрів масової культури [6, р. 75]. Більше з тим, до гри залучаються екстратекстуальні чинники: по-перше, одним з джерел композиційного та змістового стрижня мюзиклу стали сварки між акторським подружжям Лант у процесі їхньої спільної роботи над «Приборканням...», які підказали майбутнім авторам ідею виплеснути комедійну ситуацію за межі шекспірівського тексту. По-друге, співавтори-драматурги Белла та Самуїл Спеваки, які у реальному житті розлучилися, знову зблизилися під час роботи над лібрето, тим самим

ще раз репрезентуючи центральну для оригіналу динаміку протистояння/примирення представників двох статей. Відтак, у виставі збільшується кількість металептичних переходів між текстуальними та сценічними рівнями, що працює на посилення комічного ефекту та більш рельєфне увиразнення проблематики п'єси. Наприклад, у сцені весілля закладена в тексті Шекспіра лють нареченої-Катарини підсилюється люттю актриси-Лілі, яка щойно помітила, що записку у букеті Фреда-Петруччо адресовано не їй, а іншій жінці.

2. У тексті мюзиклу задіяні стратегії, апробовані в рамках багаторічної традиції травестування творів Шекспіра у США, а саме деконтекстуалізація смислових блоків оригіналу з їхнім наступним зниженням, а також насичення тексту та сюжету американськими реаліями (гангстери, азартні ігри, бейсбол, кока-кола, Джі Ай) та прикметами часу. Найяскравішим вираженням цієї тенденції вбачається введення до сюжету двох персонажів-гангстерів, які мають примусити Фреда повернути картковий борг (насправді, їхньому мафіозному босові винен гроші інший актор, що заховався за іменем режисера). По ходу дії цій парі доводиться взяти безпосередню (і досить активну) участь у прем'єрній виставі. Комічну іскру викреслає невідповідність між їхнім соціальним статусом, злочинною діяльністю та вишукано-літературною манерою висловлюватися, пізніше поясненою близьким знайомством з тюремною бібліотекою в Атланті, де парочка відбувала покарання. Захоплення бандитів театром, яке дедалі зростає по ходу п'єси, та їхня пошана до генію Шекспіра кульмінує у надзвичайно популярному музично-танцювальному номері «Brush up your Shakespeare», де знання творинь Барда оголошується найвірнішим шляхом до серця жінки. Як і в будь-якій травестії, комічно знижені алюзії на шекспірівський канон не заперечують, а, навпаки, з іще більшою силою підтверджують велич драматурга та його особливу роль у самоідентифікації американців як нації. Серед інших технік «американизації» твору – поклики на актуальні для США того часу події, постаті та артефакти (скандальна голлівудська журналістка Луелла Парсонс, актор Кларк Гейбл, театр «Груп Тієтр» тощо). Особливо наочним прикладом є згадка про суперництво на президентських виборах 1948 р. республіканця Дьюї та демократа Трумена, в яких, як відомо, переміг останній. У мюзиклі цей момент виступає засобом характеристики тупого вояки Хавелла, поруч з його абсурдним перене-

сенням військового жаргону на приватне життя та архетиповими рисами комічного «вояка-хвалька». Зображення хвацького генерала запеклим прихильником Дьюї, переконаним у його перемозі, не могло не викликати сміху у глядацькій залі, вже знайомій з результатами виборів. Не менш знаковим у світлі проблематики мюзиклу уявляється посилання на «Доповідь Кінсі» – дослідження «Сексуальні практики чоловіків», яке вийшло друком того ж 1948 р. і отримало скандальну відомість, бо його автори порушували соціальні табу і ставили під сумнів загальноприйняті уявлення про природу сексуальності. Таким чином, творці мюзиклу дозволили собі вільно висловлюватися «на злобу дня», переводячи партитуру політичного та суспільного життя країни в гумористичний регістр. Вважаю, що під час постановок мюзиклу має сенс осучаснювати цей пласт тексту з метою активізувати реципієнтів.

Автори віддають данину і тому низовому різновиду національного гумору, який виокремлюють більшість його дослідників (К. Рурк, В. Блер, Х. Гілл, Р. Скляр). До нього належать гротеск, перебільшення, екстравагантність, «змагальність» у сексуальній царині, а в момент кульмінації – спалах насильства» [8]. Знижений гумор такого ґатунку виникає у зонах підвищеної уваги до топосів тілесності та сексуальності, щедро розсипаних текстом мюзиклу. Один з його проявів – вокально-танцювальна композиція «Too Darn Hot», яка відкриває другу дію і насичена евфемізмами зі сфери сексуальності. Відтворена у цьому номері атмосфера виснажливої спеки, яка нібито перешкоджає будь-якій любовній активності, водночас навіює еротичну ауру, що цілком відповідає змісту. До грубо-тілесних асоціацій прямо апелює епізод, де Петруччо-Фред боляче лякає по сідницях Катарину-Лілі, після чого змушений вибачитися перед глядачами за неможливість зіграти сцену подорожі, оскільки «міс Ванессі сьогодні ввечері неспроможна сидіти на мулі» [5, р. 69]. Сексуальними конотаціями збагачується сцена у Петруччо, де недолугому нареченому лишається тільки тупцювати біля запертих дверей спальні (мотив відмови у сексі у Шекспіра відсутній).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Михайлов А. Д. Примечания [Текст] / А. Д. Михайлов // Пятнадцать радостей брака и другие сочинения французских авторов XIV – XV веков / сост. А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1991. – С. 267-281.

3. Водночас, ознакою ідіостилю Портера з його досвідом занурення в європейський культурний ландшафт (композитор прожив декілька років у Франції), а також подружжя Спек, що мало східноєвропейське коріння, можна вважати насичену інтертекстуальність музичних номерів та діалогів. Вони містять не лише шекспірівські алюзії, а й «кивки» в бік європейської культури в цілому, нехай аранжовані у комічному ключі. Ці вкраплення підтверджують спостереження науковців про те, що у ХХ ст. американський гумор набув рис «дотепності, тонкості, навіть рафінованості» [8]. Під цю рубрику підпадають літературні ремінісценції, адресовані більш обізнаному глядачеві, наприклад, згадка про п'єсу Л. Андреева «Той, хто отримує ляпаси», про англійського популярного драматурга Ноела Каварда або про демонічного Свенгалі, персонажа роману британця Джорджа Дюмор'є. Проте й ці натяки не мають на увазі відштовхнути масового глядача високочолою елітарністю і відкриті для розуміння середнього американця, не виходячи за межі його культурних обріїв.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Використовуючи багату палітру традиційних та ситуативних форм комічного, К. Портер і Б. і С. Спек успішно адаптують шекспірівську комедію до нових умов місця і часу та вимог американської аудиторії. Які ж їхні погляди на центральний конфлікт «Приборкання норавливої»? Можливо, світло на це питання проливає той факт, що ліричний лейтмотив мюзиклу, пісня «So in love», у першій дії лунає у виконанні Лілі, а у другій – Фреда, що сигналізує не про сексистське придушення жіночого опору, а про взаємне почуття й готовність до чергового компромісу. Отже, у музичному варіанті історії про приборкання норавливої, створеному у середині минулого століття у США, як і слід було очікувати, торжество кохання – недаремно «основною функцією бродвейських мюзиклів упродовж десятиліть була функція афродизіаку» [9]. Продуктивним уявляється проведення подібного аналізу на матеріалі сучасної драматургії США, в яку інкорпоровано шекспірівській «текст» у найширшому розумінні цього поняття.

2. Aspinall D. E. The Play and the Critics [Text] / Dana Aspinall // The Taming of the Shrew: Critical Essays / ed. by D. E. Aspinall. – N.Y. : Garland, 2001. – P. 3–40.

3. Davies S. Shakespeare's The Taming of the Shrew [Text] / Stevie Davies // Penguin Critical Studies. – L. : Penguin, 1995. – 109 p.

4. Greer G. Shakespeare (Past Masters) [Text] / Germaine Greer. – Oxford – N.Y. : Oxford. Univ. Press, 1991. – 136 p.

5. Kiss Me Kate (rev.). Prompt Book. Music and Lyrics by Cole Porter. Book by Bella and Sam Spewack [Text]. – N.Y. : Tams-Witmarck Music Library, 2000. – 102 p.

6. Leersen J. The poetics and anthropology of national character (1500-2000) [Text] /Joep Leersen // Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters (A Critical Survey) / ed. by M. Beller, J. Leersen. – Amsterdam-N.Y. : Rodopi, 2007. – P. 63-75.

REFERENCES

1. Mikhailov A. D. Primechaniya [Notes]. Piatnadsat' radostey braka i drugiye sochineniya frantsuzskikh avtorov XIV – XV vekov [Fifteen Delights of Marriage and Other Writing by French Authors of the 15th – 16th cc.] . M. : Nauka [Moscow: Publishing House «Science»]. 1991. P. 267-281.

2. Aspinall D. E. The Play and the Critics [Text] / Dana Aspinall // The Taming of the Shrew: Critical Essays /ed. by D. E. Aspinall. – N.Y.: Garland, 2001. – P. 3–40.

3. Davies S. Shakespeare's The Taming of the Shrew [Text] / Stevie Davies // Penguin Critical Studies. – L. : Penguin, 1995. – 109 p.

4. Greer G. Shakespeare (Past Masters) [Text] / Germaine Greer. – Oxford – N.Y.: Oxford. Univ. Press, 1991. – 136 p.

5. Kiss Me Kate (rev.). Prompt Book. Music and Lyrics by Cole Porter. Book by Bella and Sam Spewack [Text]. – N.Y.: Tams-Witmarck Music Library, 2000. – 102 p.

7. Rosie the Riveter. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.history.com/topics/world-war-ii/rosie-the-riveter> – Назва з електронної сторінки Інтернету.

8. Sklar Robert. Humor in America. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.nzjh.auckland.ac.nz/docs/1970/NZJH_04_2_01.pdf – Назва з електронної сторінки Інтернету.

9. Viertel J. The Secret Life of the American Musicals: How Broadway Shows Are Built. Sarah Crichton Books, 2016. – 312 p. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://us.macmillan.com/theseconlifeoftheamericanmusical/jackviertel/9780374536893> – Назва з електронної сторінки Інтернету.

6. Leersen J. The poetics and anthropology of national character (1500-2000) [Text] /Joep Leersen // Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters (A Critical Survey) / ed. by M. Beller, J. Leersen. – Amsterdam-N. Y.: Rodopi, 2007. – P. 63-75.

7. Rosie the Riveter. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.history.com/topics/world-war-ii/rosie-the-riveter> – Назва з електронної сторінки Інтернету.

8. Sklar Robert. Humor in America. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.nzjh.auckland.ac.nz/docs/1970/NZJH_04_2_01.pdf – Назва з електронної сторінки Інтернету.

9. Viertel J. The Secret Life of the American Musicals: How Broadway Shows Are Built. Sarah Crichton Books, 2016. – 312 p. [Електронний ресурс] Режим доступу:

10. <https://us.macmillan.com/theseconlifeoftheamericanmusical/jackviertel/9780374536893> – Назва з електронної сторінки Інтернету.

ANNOTATION

N. VYSOTSKA

SHREWS UNTAMED: STRATEGIES OF REMODELING SHAKESPEARE'S COMEDY IN THE MUSICAL KISS ME KATE

Cole Porter's 1948 musical (libretto by Bella and Sam Spewacks) based on William Shakespeare's early comedy «The Taming of the Shrew» turned out to be the composer's masterpiece and the first play to win the Tony award for musical theater. Arguably, the authors' interest in a dramatic piece with pronounced gender motifs lying at its core might have been predicated, alongside with other factors, upon the new situation arisen by that time in the United States. During World War II many American women were obliged to enter the workforce, thus undertaking functions in social production previously performed almost exclusively by men. As a result, the societal demand (most likely, not consciously, but intuitively

perceived by the composer and the dramatists), on the one hand, called for the recognition of the altered status of women in America, while, on the other, was meant to induce women through a mild playful medium to get back to their more traditional roles as wives and mothers. It is my belief that the strategies deployed by the authors in order to modernize and Americanize the original include the following:

Structurally, the authors resort to multiplying the principle of multilayered stage text hinted at by Shakespeare. In addition to the main plot line – staging a musical based on *The Taming of the Shrew* by the acting company at the Baltimore Ford theater, the story is split into even more dramatic levels (e.g., the «performance within the performance» features itinerant Italian actors), up to extra-textual reconciliation of the two coauthoring playwrights that duplicates the play's collision. Accordingly, there are more metaleptic transitions between textual levels («reality» vs. «acting») both enhancing the humorous effect and placing the play's message into better relief.

Strategies long tested within the framework of the age-old tradition of travesty Shakespeare's works in the US are made ample use of. These include decontextualizing the original's semantic units followed by their trivialization, as well as imbuing the text and the plot with American life features (gangsters, gambling, baseball, Coke etc.) and period linguistic markers abundantly present in the piece's language.

Concurrently, Porter's idiosyncratic style tinted by his immersion into the European cultural landscape is manifested in musical numbers' lavish intertextuality. They contain not solely Shakespearean allusions, but also numerous nods towards West European «high culture» as a whole, even though played in a humorous key.

To sum up, drawing upon rich resources of both conventional and individual forms of comic expression, Cole Porter and the Spewacks succeeded in adapting Shakespeare's comedy to new temporal and spatial conditions, musical genre conventions, and the expectations of American audiences.

Key words: William Shakespeare, «*Taming of the Shrew*», musical, «*Kiss me Kate*», remodeling, adaptation.