

УДК: 821.111.09 : 316.6 (73) «19/20»

Висоцька Наталія
(Київ)

Три Дездемони: шекспірівська модель як інструмент аналізу соціокультурного клімату США кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У статті розглядаються три твори літератури США кінця ХХ – початку ХХІ ст. (п'єси П. Вогель і Т. Моррісон, новела Л. Бамбер), автори котрих зробили спроби «переписати» трагедію «Отелло» з урахуванням сучасних поглядів на питання гендеру, раси та класу. У центрі всіх трьох творів – жіночий суб'єкт, але кожний з них пропонує оригінальну жанрово-стильову варіацію на шекспірівські теми: події «за сценою» (Вогель), перенесення дії у потойбічний світ (Моррісон), фантастичний сиквел (Бамбер). При цьому шекспірівський претекст використано з метою аналізу актуальних проблем сучасної Америки.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, «Отелло», Дездемона, фемінізм, література США, Тоні Моррісон, Пола Вогель, Лінда Бамбер.*

***Когда случилось петь Дездемоне,
А жить так мало оставалось...***

Б.Л. Пастернак

Трагічна оповідь про венеціанського мавра з її очевидними «чорно-білими» імплікаціями, яких неможливо було уникнути попри будь-яку цензуру чи «боудлеризацію», неминуче мала посісти особливе місце в американській культурній (під)свідомості, де причаїлася незнищенна тінь расової напруги. Невипадково у передмові до репрезентативної антології

«Шекспір в Америці» (2013) її упорядник Джеймс Шапіро, один з найавторитетніших шекспірознавців сучасності, обирає саме новосвітню «отелліану» – факти, казуси, анекдоти, суперечки навколо тексту п'єси та її постановок – для доведення своєї центральної тези про те, що «історія Шекспіра в Америці є також історією самої Америки»¹. Можна зі впевненістю стверджувати, що і сьогодні твори, натхнені поетичним дивосвітом великого англійця, допомагають Сполученим Штатам «досліджувати культурні лінії розлому, які завжди існували під поверхнею національного дискурсу»². Ці лінії, на мою думку, проходять, передовсім, уздовж не подоланих й дотепер гендерних, расових та класових кордонів, і Шекспір виявляється союзником сучасних американських літераторів у їхньому виявленні та дослідженні. Метою цієї розвідки є розгляд саме під таким кутом зору трьох текстів кінця минулого – початку теперішнього століть (п'єси П. Вогель та Т. Моррісон під однаковою назвою «Дездемона» і новела Л. Бамбер «Оголошується конкурс»). Всі три авторки переосмислюють представлене в «Отелло» складне переплетення названих соціокультурних векторів у світлі проблем, актуальних для США рубежу століть, причому у центрі оповіді опиняється жіноча суб'єктність.

Якщо Вогель і Моррісон – професійні письменниці, то Бамбер є, насамперед, знаним літературознавцем, авторкою, серед іншого, монографії «Комедійні жінки, трагедійні чоловіки: гендер і жанр у Шекспіра» (1982), ідеї якої відлунюють не лише в її власному белетристичному доробку, а й в її колег по перу. Зокрема, Бамбер полемізує з відомою дослідницею Дж. Дазінбер

¹ *Shapiro J.* Introduction / James Shapiro // *Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now* / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. xxii.

² *Ibid.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

щодо інтерпретації шекспірівських жіночих образів. Ця остання наполягає на «фемінізмі Шекспіра» – драматург, на її думку, зміг відійти від загальноприйнятого на той час дихотомічного бачення жінки як або «красуні», або «диявола» завдяки інтуїтивному відчуттю, що «жіноча природа» у загальноприйнятому на той час розумінні була нічим іншим, як «продуктом суспільних очікувань», котрий «мав виконувати відповідні суспільні замовлення»³. Шекспір, вважає Дазінбер, стверджує рівність чоловіків і жінок, «відмовляючись розділяти їхні світи у фізичному, інтелектуальному або духовному планах»⁴. Лінда Бамбер протиставляє цій досить прямолінійній точці зору свою, більш тонко нюансовану концепцію, згідно з якою трагедії виводять на перший план героя-чоловіка з його суб'єктністю та «самістю» (self), тоді як у комедіях перевага віддається жінці як Іншій⁵. Оскільки об'єктом маніпулювання для трьох названих авторок слугує трагедійний твір, одним з їхніх завдань якраз і виявилось надання «самості»/суб'єктності жіночим персонажам.

За слухним спостереженням Маріанни Нови, «наприкінці ХХ ст. відбувся справжній бум жіночих творів, де переписувався Шекспір»; часто вони ставали різкими відповідями на його тексти, їхні попередні інтерпретації і ті «патріархальні та колоніалістські уявлення», які традиція приписує англійському митцеві⁶. Як пояснює Е.Р. Джоунс, критичний пафос жіночих переробок реалізується за допомогою відповідної

³ *Dusinberre J. Shakespeare and the Nature of Women / J. Dusinberre. – London, 1975. – P. 306.*

⁴ *Ibid. – P. 308.*

⁵ *Bamber L. Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare / L. Bamber. – Stanford, 1982. – P. 5.*

⁶ *Novy M. Introduction / M. Novy // Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance / Ed. M. Novy. – N.Y., 1999. – P. 1.*

стратегії: «ідейний зміст та сила панівного коду <...> видаляються з домінантної системи координат» і «вводяться до ‘альтернативної системи’», що підриває їхню правомочність⁷. Подібну операцію здійснюють – кожна по-своєму – Пола Вогель, Тоні Моррісон та Лінда Бамбер, по-різному розставляючи смислові акценти. Гендерний аспект присутній у всіх трьох (про що свідчить, зокрема, винесення у назви двох творів імені Дездемони), проте лише у Вогель він домінує, поєднуючись в її феміністичній парадигмі з класовим; для Моррісон і Бамбер другим принциповим чинником стає раса, тоді як суспільний стан персонажа лише додає допоміжну барву.

Ще одна спільна риса всіх творів, що розглядаються, – реінтерпретація міфологізованого венеціанського локусу з жіночої перспективи. Як переконливо доводить у своїй захопливій книзі «Неспокійний світ Шекспіра: портрет епохи у двадцяти предметах» (2012) директор Британського музею Ніл МакГрегор, для Шекспіра і його глядачів уявна «Венеція» втілювала фантазію про велике, розкішне (й розпусне) приморське місто, яким хотів би стати Лондон. Середземноморська розніжена Венеція пропонувала своєму різнонаціональному та багатоконфесійному населенню вищий ступінь свободи, релігійної терпимості, рівності перед законом, тому з далекої холодної Англії здавалася «лабораторією нових соціальних можливостей»⁸. Вміщуючи дію твору у цей вимірний простір, вільний від суспільних обмежень, можна було з безпечної відстані випробовувати незручні ідеї щодо раси або релігії; там «єврейська дівчина могла втекти з християнином, а переможний чорний генерал –

⁷ Jones A. The Currency of Eros: Woman's Love Lyric in Europe, 1500-1620. – Bloomington, 1990. – P. 5-6.

⁸ MacGregor N. Shakespeare's Restless World: the Portrait of an Era in Twenty Objects. – N.Y., 2012. – P. 170.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

одружитися з дочкою білого венеціанського достойника»⁹. Сучасні письменниці натомість вносять корективи до образу міста, де все дозволено, наголошуючи на обмеженості венеціанської свободи з позиції жінки. «Венеція як світова столиця переживала тоді пік своєї могутності, багатства, слави, гордоців за дієвість своїх законів...», – визнає Дездемона у Лінди Бамбер, – «але для жінки вона не була ідеальним місцем. Це був замкнений, тісний світ, і біля кожного фонтану, де сходилися дві вулиці, хтось обов'язково спостерігав, що ти робиш, і з ким ти це робиш. У відкритій, просторій Венеції я відчувала клаустрофобію»¹⁰. Так само «вузьким і тісним» сприймає хронотоп міста вогелівська Дездемона, а моррісонівська згадує про обов'язкову для венеціанки високого роду вимогу неухильно дотримуватися у своїй поведінці суспільних норм та умовностей. Отже, фікційна Венеція крізь призму жіночого сприйняття постає топосом несвободи.

Підзаголовок п'єси популярного драматурга Поли Вогель «Дездемона» (1979, професійна прем'єра – поч. 1990-х рр.) – «п'єса про носовичок» – підкреслює незначущість, побутову дріб'язковість приводу для трагедійного розвороту конфлікту у претексті і водночас саркастично апелює до патріархального стереотипу «меншовартості» жіночого світу. Авторська стратегія продовжує лінію, блискуче започатковану Т. Стоппардом у п'єсі «Розенкранц та Гільденстерн мертві» (1966). Як і у Стоппарда, дія відбувається немовби «за лаштунками» центральних подій п'єси Шекспіра (в даному випадку, «Отелло»). Твір Вогель відбиває феміністичні настрої авторки, отже, місцем дії стає «задня кімната» палацу на Кіпрі, гендерно маркований простір, де немає місця ані для

⁹ Ibid.

¹⁰ *Bamber L. Casting Call // L. Bamber. Taking What I Like. Short Stories. – Boston, 2013. – P. 12.*

Отелло, ані для Яго, ані для інших чоловіків: він є суто фемінним. Її персонажі – Дездемона, Емілія та Бьянка, три жіночі образи трагедії, які з присмерку чоловічих пристрастей оригіналу виводяться на авансцену. Зв'язок твору з сучасністю визначений зацікавленістю авторки структурами опозицій. Як підкреслює М. Нови, він близький до кола феміністичних ідей своїм «критичним аналізом чоловічої влади, ідеології та структур, які її підтримують, а також можливості експлуатації у стосунках між жінками, що належать до різних суспільних щаблів»¹¹. Переважно вербальна дія оприявнюється в розмовах між жінками, не змінюючи загальновідомої фабульної траскторії «Отелло», але надаючи їй іншого забарвлення. Авторка наполягає на кінематографічній поетиці п'єси. Її 30 епізодів змонтовані як дублі під час зйомок фільму, коли режисер може чергувати знімальні плани, домагатися повторного виконання сцени тощо. Плавні переходи між сценами і відсутність антрактів надають дії плинності та неперервності, забезпечуючи єдність враження від вистави в цілому.

Щодо змістового наповнення п'єси, то найбільш разючої трансформації зазнає образ Дездемони. З традиційного ангела небесної чистоти або, принаймні, незіпсованої щирої дівчини чи навіть «романтичного дівчиська», як непоштиво відгукнувся про неї В.Г. Оден¹², вона перетворюється волею драматурга на розбещену жінку з вищого суспільства, котра шукає сексуальних пригод у місцевому борделі (Вогель начебто заходиться справдити поширений у шекспірівські часи стереотип щодо розпусності венеціанок, надаючи всі підстави для обурливої в контексті оригіналу репліки розлюченого

¹¹ *Novy M. Saving Desdemona and/or Ourselves... // Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance / Ed. M. Novy. – N.Y., 1999. – P. 67.*

¹² *Оден У.Х. Лекции о Шекспире. – М., 2008. – С. 356.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Отелло на адресу дружини – «that cunning whore of Venice» (акт IV, сцена II)). У плані профанації претексту п'єсу можна зіставити з численними шекспірівськими пародіями та бурлесками, популярними у США XIX ст. Проте метою цієї метаморфози навряд чи є епатування публіки або моральне засудження героїні; радше, Вогель обстоює право жінки, чия соціальна мобільність обмежена родинним колом, на самостійне вибудовування своєї долі («Наш світ вузький і тісний <...> але є інші світи – світи, які нам, одруженим жінкам, ніколи не побачити <...> Жінки завжди у покривалах; ми, порядні, респектабельні матрони, з колиски до віттаря, і далі – до савана... Самі ці стіни – покривала»¹³). Як згадувалося вище, ще одним питомим виміром п'єси є класовий. У переліку дієвих осіб підкреслюються саме суспільні відмінності між трьома жінками, що маніфестуються через їхнє мовлення: аристократичне у Дездемони, сильний ірландський акцент "селючки" Емілії, вимова міських низів у кокні Бьянки, при тому, що вся мовленнєва тканина п'єси анахронічно модернізована. Стосунки між героїнями, визначені цими відмінностями, надають вчинкам персонажів незвичні мотивації. Служниця Емілія заздрить своїй легковажній господині, і саме через це викрадає носовичок. Дездемона планує втечу з Лодовико і, щоб залучитися підтримкою Емілії, використовує її соціальні амбіції, обіцяючи їй підвищення до рангу камеристки. Емілія, своєю чергою, зневажає повію Бьянку, тоді як Дездемона воліє гратися в подругу останньої. Драматург майстерно передає наростання сюжетного напруження, яке досягає апогею у фінальних сценах, – обізнаному реципієнту зрозуміло, що йдеться про останню ніч у житті Дездемони, героїні про це невідомо, тобто перед нами типовий зразок драматичної іронії. Відтак мізансцена, де Емілія заспокійливо розчісує

¹³ *Vogel P. Desdemona. A Play About a Handkerchief // P. Vogel. The Baltimore Waltz and Other Plays. – N.Y., 1996. – P. 193.*

волосся своїй господині під рівномірно-монотонний підрахунок рухів гребінця – "Дев'яносто сім... дев'яносто вісім... дев'яносто дев'ять..."¹⁴ – сприймається як ідилічна прелюдія до трагічного вибуху, що може перервати її будь-якої миті. Значний емоційний потенціал фіналу пов'язаний і з його можливим прочитанням як своєрідної сцени "п'єта". На мій погляд, Вогель випробовує на міцність сюжетно-жанрову основу джерела: чи здатна п'єса зберегти трагізм і при такій Дездемоні? Виявляється, що так, і тому я б визначила жанр вогелівського твору як трагі-бурлеск, де суб'єктом дії з трагічною провиною (гамартією) стає героїня. П'єса спрямована на реабілітацію жіночого світу, представленого як дисгармонійний, інколи агресивний, сповнений інтриг, навіть брудний, але від того не менш вартий уваги, ніж "героїчний" світ чоловіків. Тим більше, що у ньому, долаючи станові перешкоди, виникають світлі миті справжнього сестринства.

Якщо Вогель не виводить дію за межі часопростору «Отелло», то Моррісон і Бамбер запрошують читача/глядача до альтернативних фікційних світів – у Моррісон це химерна «сіра зона» вічного лімба по той бік життя, у Бамбер – реальність сучасного університетського кампусу, зображена з явним присмаком сатири. Поруч з феміністичними обертонами в них потужно лунає расова проблематика, мабуть, найактуальніша в американському контексті з огляду на багатовікову болючість теми міжрасових любовних стосунків. Згадаємо, що навіть полум'яний противник рабства Дж. Квінсі Адамс у першій третині ХІХ ст. вважав пристрасть Дездемони до Отелло «протиприродною» через колір його шкіри¹⁵, а наприкінці того ж століття певна Мері Престон доміркувалася до того,

¹⁴ Ibid. – P. 224.

¹⁵ Adams J.Q. The Character of Desdemona // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 43.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

що Шекспір, мабуть, помилився, і «Отелло був білим!»¹⁶. Реверберації закладеного на підсвідомому рівні первісного страху перед змішуванням рас доносяться й до наших днів, потребуючи його винесення на світло розуму.

Мотив «чорно-білих» взаємин у Моррісон та Бамбер пов'язаний не лише з героєм трагедії (чого слід було очікувати), а ще з одним образом, ледь наміченим у Шекспіра. Завершуючи своє есе з нагоди відкриття Фолджерівської бібліотеки у Вашингтоні (1932), професор Дж. Вічер перераховує персонажів, яких Шекспір «лише побіжно торкнувся, чиї імена згадані у текстах, але самі вони так і не з'являються на сцені»¹⁷. Автор закликає шекспірознавців майбутнього звернути увагу на ці «мерехтливі тіні», щоб силою уяви надати їм тілесність і спробувати осягнути їхній внутрішній сенс. Моррісон і Бамбер немовби відгукуються на цей заклик. У переліку Вічера фігурує, серед інших, згадана Дездемоною (Акт IV, сцена II) служниця її матусі Барбара, від якої героїня почула колись тужливу пісню втраченого кохання (*willow song*), і яка невдовзі померла від суму. Хоча жодної додаткової інформації про неї трагедія не дає, обидві авторки, відштовхуючись від імені служниці, пов'язують його з північно-африканською Берберією, добре відомою у шекспірівській Англії, а відтак позиціонують Барбару як представницю темної раси, довіривши їй у своїх текстах важливі смислотворчі функції.

«Дездемона» Т Моррісон (2011) – не так традиційна п'єса, як сценарій для синкретичного театрального дійства, що поєднує слово, співи, танець. В ньому, як і в попередньому тексті, також йдеться про долання перешкод між людьми, але поетика його задана іншими параметрами.

¹⁶ *Preston M. Othello // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 216.*

¹⁷ *Wicher G. Shakespeare for America // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 417.*

Вогель не відступає від шекспірівської сюжетної канви, тоді як автори цього твору неначе заповнюють лакуни першоджерела, надаючи слово тим, хто в силу історичних обставин надто довго мовчав. Видатній письменниці сучасності, лауреату Нобелівської премії Тоні Моррісон належить текстуальна частина цієї «Дездемони», тоді як музичний компонент є плодом натхнення малійської співачки, збирачки й аранжувальниці фольклору Рокії Траоре. Вона виступає у ролі Барбара, а також виконує у виставі пісні у супроводі інших вокалістів, спираючись при цьому на багатовікову традицію африканських гріотів, що прославляли подвиги хоробрих вояків за допомогою ритму, інтонації, мелодії. Отже, як зазначає постановник вистави, популярний режисер Пітер Селларс, «ми відчуваємо епічний стиль, в якому історію Отелло могли б розповідати в Африці за часів Шекспіра»¹⁸. Під акомпанемент хору чорношкірих жінок на сцені перегукуються голоси з потойбіччя. Адже в африканській традиції мертві активно втручаються у світ живих, співіснуючи з ними в єдиному часопросторовому континуумі. Отже, Дездемона та служниця Барбара, уродженка Африки, лише тепер, після смерті, можуть "почути" й "побачити" одна одну не крізь призму расових і класових упереджень, а прямо і безпосередньо – як дві особистості, дві жінки, котрим є що сказати одна одній¹⁹. Так само дві матері – Дездемони і Отелло – можуть обмінятися скорботою, і, нарешті, герой і героїня отримують час, якого їм не вистачило в трагедії, щоб з'ясувати непорозуміння і розвіяти ілюзії. У цих діалогах, пронизаних, як контрапунктом, музичними лейтмотивами, народжується надія на подолання дихотомій раси, класу,

¹⁸ *Sellars Peter*. Foreword // Morrison T. *Desdemona*. – L., 2012. – P. 7.

¹⁹ Докладніше див. *Висоцька Н.О.* «Бідна та Барбара»: фоновий шекспірівський образ як персонаж сучасної літератури США // *Філологічні студії. Збірник наукових праць*. – 2017. – Вип. 8. – С. 115.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

гендеру, які у сучасному світі надто часто унеможлиблюють комунікацію у режимі "людина – людина". «Вибачення, на які ми чекали 400 років, нарешті вимовлені», і, зустрівшись віч-на-віч зі своїми «демонами», Дездемона здатна примиритися з минулим і йти назустріч майбутньому²⁰. Спільний проект Моррісон, Траоре та Селларса ставить актуальне питання про збереження відмінностей у такий спосіб, щоб вони збагачували особистість, а не були перешкодою на шляху до порозуміння як на рівні окремих індивідуумів, так і в масштабі всієї планети.

Лінда Бамбер (новела «Оголошується конкурс», 2013) також надає своїм (тобто, шекспірівським) героям другий шанс. Вони отримують нове втілення як викладачі кафедри англійської мови і літератури в невеликому університеті на Північному Сході США, залишаючись водночас персонажами «Отелло». Кафедру очолює Дездемона. Саме вона виступає наратором в епізодах, де продовжується історія кохання чорного чоловіка і білої жінки, – в Америці початку XXI ст. «дубль два» завершується *happy end*'ом. У внутрішньому монологі героїні з особливою рельєфністю проступає химерна двоїстість персонажів; так, дивуючись недовірі Отелло до своєї дружини, Дездемона не може зрозуміти, як він дійшов до того, що вбив її. І далі вона каже: «Мене. Вбив мене»²¹. Її наратив чергується з фрагментами оповіді від третьої особи, де пропонується теперішній погляд на події шекспірівської трагедії. Обидва плани новели (якщо ця дефініція застосовна до химерного тексту Бамбер, який опирається чіткому жанровому визначенню) поєднує внутрішня тема, що являє собою в'їдливий коментар до начебто «пост-расової» ситуації у США рубежу століть.

²⁰ *Sellars P. Op. cit. – P. 11.*

²¹ *Bamber L. Casting Call. – P. 33.*

Тверезий, дещо іронічний голос Дездемони формує в уяві читача образ типової сучасної інтелектуалки з її загостреним відчуттям смішного та емоційною вразливістю. Завдяки йому створюється підкреслено буденний, *matter of fact*, тон новели. Фантастичне вихідне припущення – неймовірна реінкарнація героїв «Отелло» в американських професорів і доцентів, які, тим не менше, чудово пам'ятають своє «шекспірівське» минуле, – приймається як даність, в межах котрої розгортається низка трагікомічних, але доволі ймовірних колізій. Об'єктом авторської сатири є неефективність розв'язання «расового питання» в системі освіти США – заважає, з одного боку, опір расово-етнічному урізноманітненню професорсько-викладацького складу з боку університетської еліти, з другого – перегини у впровадженні в життя концепцій «політкоректності» та «affirmative action», що доводять гарну ідею до абсурду. Так, завідувачка кафедри повинна взяти у штат лише афро-американця, тому змушена шукати компроміс між кольором шкіри та кваліфікацією. Не можна не побачити раціонального зерна в обуреній репліці консервативного Брабанціо: «Ти кажеш мені, що авторитет породжується не компетентністю, а залежить від того, чи ти чорний, жовтий, блакитний, або транссексуал?»²². Тут у гру вступає Яго зі своїми інтригами; ведучи листування з Дездемоною від особи вигаданого ним блискучого претендента на посаду, він накликає на неї гнів Дожа-декана. Проте все закінчується благополучно завдяки появі здібної чорної викладачки Барбари, яка, зазвичай, вивчає образ своєї тезки з трагедії Шекспіра. У ході розгортання цих перипетій відчужені одне від одного Дездемона та Отелло знову відчувають взаємний потяг, і на цей раз всі непорозуміння, колишні й нинішні

²² Ibid. – P. 19.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

(наприклад, той прикрий для Дездемони факт, що вона бачить злощасний носовичок в руках Барбари), вдається прояснити. Дездемона передає зміст розмови з Отелло у своїй характерній манері: «В цілому, все звелося до питань, як ти, паскуднику, міг вбити мене через якийсь носовичок, як ти міг дозволити Яго переконати тебе, що я хвойда, чому ти не запитав мене, і тощо, тощо, тощо»²³. Останні рядки основного тексту не лише прямо повертають до першоджерела («O my soul's joy!» – «Отелло», акт II, сцена 1), а й пародіюють відоме звернення до читача у «Джейн Ейр» («О, читачу, о, слухачу, дякую, що прочитав мою історію»). Отже, для протагоністів все закінчується щасливо.

Проте новела має ще подану з точки зору темношкірої Барбари коду, яка надає історії іронічного забарвлення. Жінка розповідає, що бачила уві сні Шекспіра, і він повідав їй про моду на чорних у небесах. Барбара, своєю чергою, радить йому затоваришувати там із Зорою Ніл Герстон і Ленгстоном Гьюзом. Далі він пропонує написати для неї комедію про чорну жінку, що перевдягається білим чоловіком, і «наприкінці п'єси все так перемішується, що поняття чорного і білого втрачають сенс»²⁴. Начебто перед нами бажана утопія пост-расової спільноти. Хоча б як це дивно, Барбарі вона не до вподоби. Вона воліла б грати у п'єсі про чорну жінку, яка працює в дійсно, а не формально інтегрованому університеті. Таке важко уявити, але вона прохає пана Шекспіра спробувати... Отже, як і у Моррісон, у творі Бамбер йдеться не про стирання відмінностей, а про їхнє позитивне переструктурування у національній свідомості.

Таким чином, можна зробити висновок, що «переписування» Шекспіра у творах сучасних

²³ Ibid. – P. 38.

²⁴ Ibid. – P. 40.

письменниця має на меті не так пере-прочитати «Отелло» з перспективи сучасності, як заручитися потужною підтримкою культового англійського драматурга у формулюванні власних позицій щодо поточної соціокультурної ситуації у США. Використання фабульного каркасу трагедії та/або системи стосунків між її персонажами озброює авторок зручним знаряддям художнього осмислення сучасності. Адже загальновідомість претексту надає йому міфологічного статусу, дозволяючи підставляти в добре знану матрицю-константу нові варіабельні дані щодо конфігурацій гендеру, раси, класу в Америці XXI ст. Для теперішнього гендерного клімату у США симптоматично, що всі три версії централізують жіночий суб'єкт, який отримує право голосу і дії. При цьому розглянуті тексти репрезентують розмаїтість жанрово-формальних і стильових варіантів функціонування шекспірівського дискурсу у культурному полі наших днів: це й монтажно структурована п'єса, дія якої відбувається паралельно основній дії оригіналу («Дездемона» П. Вогель); і вільна сценічна варіація на теми «Отелло» («Дездемона» Т. Моррісон і Р. Траоре); і прозовий текст, що поєднує фантастично-новелістичний сиквел до трагедії з есеїстичним коментарем до неї («Оголошується конкурс» Л. Бамбер). Немає сумніву в тому, що на зміну цим трьом Дездемонам, які в міру обдарованості їхніх створювачок намагаються відповісти на запити свого часу, прийдуть інші, яких потребуватимуть наступні історико-культурні моменти. Адже, принаймні у доступному зору проміжку прийдешнього часу, шекспірівське джерело не виявляє жодних ознак вичерпаності.