

## «БІДНА ТА БАРБАРА»: ФОНОВИЙ ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ОБРАЗ ЯК ПЕРСОНАЖ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ США

**Висоцька Н.О.,**

Київський національний лінгвістичний університет,  
вул. Велика Васильківська, 73, м. Київ, 03680,  
literatavysotska@gmail.com

Однією з ознак сучасної культури є апропріація класичного спадку, зокрема творчості В. Шекспіра, з метою акцентування актуальних суспільно-психологічних проблем. У статті розглядаються варіанти реконструкції образу служниці Барбари, побіжно згаданої у трагедії «Отелло», письменницями США початку ХХІ ст. У п'єсі Т. Моррісон «Дездемона» та у новелі Л. Бамбер «Оголошується конкурс» Барбара виступає повноправним персонажем/суб'єктом дії. Асоціювання її з африканським життєсвітом (Барбара = Берберія) дає змогу авторкам на новому історичному витку переосмислити складні конфігурації раси та гендеру як у шекспірівській Англії, так і в сучасній Америці.

**Ключові слова:** Вільям Шекспір, література США, «Отелло», Барбара, реконструкція, раса, гендер.

**Высоцкая Н.А.**

**«Бедная Барбара»: фоновый шекспировский образ как персонаж современной литературы США**

Одним из признаков современной культуры является апроприация классического наследия, в частности творчества У. Шекспира, с целью акцентирования актуальных общественно-психологических проблем. В статье рассматриваются варианты реконструкции образа служанки Барбары, мельком упомянутой в трагедии «Отелло», писательницами США начала ХХІ в. В пьесе Т. Моррисон «Дездемона» и в новелле Л. Бамбер «Объявляется конкурс» Барбара выступает полноправным персонажем/субъектом действия. Ассоциирование ее с африканским миром (Барбара = Берберия) позволяет авторам на новом историческом витке переосмыслить сложные конфигурации расы и гендера как в шекспировской Англии, так и в современной Америке.

**Ключевые слова:** Уильям Шекспир, литература США, «Отелло», Барбара, реконструкция, раса, гендер.

**Vysotska N.O.**

**“Poor Barbara”: Background Shakespearean character revisited in contemporary American literature**

Current cultural situation is characterized by adaptation and appropriation of classical legacy, in particular, Shakespeare's works, to address topical social and psychological issues. The Bard's authority serves to support modern writers' stances towards “fault lines” extant under the surface of American national discourse. The paper sets out to discuss two versions of reconstructing the marginal character of the servant Barbara mentioned in passing in *Othello* by American women authors of early 21<sup>st</sup> century. In Tony Morrison's play *Desdemona* (2012) and Linda Bamber's short story *Casting Call* (2013) Barbara is presented as a full-fledged character endowed with agency as a legitimate subject. Her name suggests her association with Africa (Barbara = Barbary), and both writers play upon this probability to analyze under new historical circumstances complicated configurations of race and gender both in Shakespearean England and in present-day US. Morrison and Bamber rely on various techniques for bringing Barbara to life. In Morrison's *Desdemona* which is rather a script for a syncretic performance combining verbal text with music, singing, and dance, Barbara is revitalized on the levels of both dramatic structure and imagery. The play is set in the gray otherworldly zone. Structurally, Morrison intensifies the dramatic tension by first building the recipients' horizon of expectations, and then frustrating it to show the abyss of misunderstanding separating black Barbara from her former ward, *Desdemona*. In terms of imagery, the play's rich animalistic code contributes to shaping Barbara by means of the swan image common for three victimized characters — *Desdemona*, *Barbara*, and *Othello*. At the end, though, Morrison offers a glimpse of hope for reconciliation over the past and moving into more harmonious future. Bamber, in her turn, draws upon special narrative techniques to delineate Barbara's character. Her variant of *Othello* takes place in a modern American university, with the tragedy's *dramatis personae* reincarnated as professors of English. The play's central conflict is settled to ensure happy end, but black Barbara, a gifted teacher and researcher, is dissatisfied with the state of race relations on the campus, and the author makes use of a coda to give voice to her satirical comments in the form of a dream. It is argued that Shakespeare's plot provides contemporary authors with a handy tool to explore race, class and gender in the USA from an unusual perspective.

**Key words:** William Shakespeare, American Literature, *Othello*, Barbara, reconstruction, race, gender.

У промові з приводу відкриття Фолджерівської шекспірівської бібліотеки у Вашингтоні (1932 р.) професор Джордж Вічер закликав дослідників майбутнього осягати сутність не лише центральних, а й периферійних шекспірівських образів, «намічених лише пунктиром». Серед цих «тріпотливих тіней» є й побіжно згадана в трагедії «Отелло» «служниця на ймення Барбара, від котрої Дездемона почула пісню про вербу» [16, 401].

**Метою цієї статті** є проаналізувати художні (й, мабуть, несвідомі) відгуки на цей заклик з боку двох сучасних американських письменниць — Тоні Моррісон та Лінди Бамбер, які зробили шекспірівську Барбару дійовою особою своїх творів, а саме: п'єси «Дездемона» та новели «Оголошується конкурс». Предметом нашої уваги виступає художня реконструкція маргінального шекспірівського образу як знаряддя аналізу болісних соціально-психологічних проблем минувшини та сьогодення. При цьому драматична колізія «Отелло», що стала у західній культурі архетипним виразом расової напруги, слугує авторкам матрицею для власних рефлексій про заплутані конфігурації раси, класу та гендеру як у шекспірівському світі, так і в Америці ХХІ ст.

Трагічна історія венеційського мавра з її очевидними «чорно-білими» імплікаціями, які не здатна була притлумити навіть найжорсткіша цензура, мала неминуче посісти особливе місце в американській культурній (під)свідомості з її незнищеною тінню расової проблеми. Невипадково у передмові до репрезентативної антології «Шекспір в Америці» (2013) її упорядник Джеймс Шапіро, один з найавторитетніших шекспірознавців наших днів, обирає саме «отелліану» Нового Світу — факти, казуси, анекдоти, суперечки навколо тексту п'єси та її постановок — для доведення своєї центральної тези про те, що «історія Шекспіра в Америці є й історією самої Америки» [15, ХХІІ]. Можна з впевненістю стверджувати, що й сьогодні твори, натхненні генієм великого англійця, допомагають Сполученим Штатам «досліджувати культурні лінії розлому, які завжди існували під поверхнею національного дискурсу» [Ibid.]. Ці лінії, як уявляється, проходять насамперед уздовж і досі не подоланих гендерних, расових та класових кордонів. Таким чином, Шекспір постає союзником (або опонентом) сучасних американських літераторів у процесі виявлення, вивчення та усунення зазначених кордонів. Тоні Моррісон і Лінда Бамбер переосмислюють шекспірівське переплетення соціокультурних ниток у контексті Америки рубежу століть з наголосом на жіночу суб'єктність, що типово для феміністичних реінтерпретацій класичного спадку.

У монографії «Комедійні жінки, трагедійні чоловіки: гендер і жанр у Шекспіра» (1982) Лінда

Бамбер, яка є професійним літературознавцем, полемізує з іншою відомою дослідницею Дж. Дазінбер щодо інтерпретації шекспірівських жіночих образів. 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» [7, 306]. Дазінбер вважає, що Шекспір стверджує рівність чоловіків і жінок, «відмовляючись розділяти їхні світи у фізичному, інтелектуальному або духовному планах» [Ibid., 308]. 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 Іншій [4, 5]. Оскільки об'єктом маніпулювання для названих сучасних авторок слугує трагедійний твір, одним з їхніх завдань якраз і виявилось надання «самості»/суб'єктності жіночим персонажам, причому складність його розв'язання посилюється расовим компонентом.

За слушним спостереженням Маріанни Нови, «наприкінці ХХ ст. відбувся справжній бум жіночих творів, де переписувався Шекспір»; часто вони являли собою різку реакцію на його тексти, їхні попередні інтерпретації й ті «патріархальні та колоніалістські уявлення», які традиція приписує англійському митцеві [12, 1]. Як пояснює Е.Р. Джоунс, критичний пафос жіночих переробок реалізується за допомогою відповідної стратегії: «ідейний зміст та сила панівного коду <...> видаляються з домінантної системи координат» і «вводяться до "альтернативної системи"», що підриває їхню правомочність [8, 5–6]. Подібну операцію здійснюють — кожна по-своєму — Тоні Моррісон та Лінда Бамбер, по-різному розставляючи смислові акценти. Гендерне «перекрашування» Шекспіра підсилюється в обох авторок расовим компонентом.

Ще одна спільна риса творів, що розглядаються, — деміфологізація 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 та 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 більш високий ступінь свободи, релігійної терпимості, рівності перед законом, тому з далекої холодної Англії

здавалася «лабораторією нових соціальних можливостей» [10, 170]. Вміщуючи дію твору у цей вимірний простір, вільний від суспільних обмежень, можна було з безпечної відстані випробувати незручні ідеї щодо раси або релігії; там «єврейська дівчина могла втекти з християнином, а переможний чорний генерал — одружитися з дочкою білого венеціанського достойника» [Ibid.]. «Якби дія в “Отелло” та “Венеціанському купці” не відбувалася у Венеції, — робить висновок Макгрегор, — ці п'єси не спрацювали б, їх неможливо було б уявити» [Ibid., 173].

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, гордості 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» [5, 12]. Моррісонівська Дездемона, своєю чергою, згадує про обов'язкову для венеціанки високого роду вимогу неухильно дотримуватися у своїй поведінці суспільних норм та умовностей. Отже, крізь призму жіночого сприйняття уявна Венеція постає топосом несвободи.

Як Моррісон, так 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. Тривога з цього приводу екстраполювалася і на трагедію Шекспіра. Як зазначає постановник твору Моррісон режисер Пітер Селларс, цілі покоління «прочитували трагедію як закодовану, непрямую відсилку до закодованих, непрямих шарів справедливості й несправедливості, що дрейфували крізь расові межі у західних суспільствах» [14, 7]. Згадаймо, що навіть полум'яний противник рабства Дж. Квінсі Адамс у першій третині XIX ст. вважав пристрасть Дездемони до Отелло «протиприродною» через колір його шкіри [1, 43], а моральний урок трагедії вбачав у тому, що «змішування чорної та білої крові у шлюбі є грубим порушенням природного закону» [2, 61]. Наприкінці того ж століття Мері Престон доміркувалася до того, що Шекспір, мабуть, помилився, і «Отелло був білим!» [13, 216]. Реверберації закладеного на підсвідомому рівні

первісного страху расового змішування доносяться і до наших днів, потребуючи його художнього відрефлексування.

Мотив «чорно-білих» взаємин пов'язується у Моррісон та Бамбер не лише з протагоністом (що цілком природно), але й з вищезгаданою служницею Барбарою (в деяких виданнях Барбарі), від якої героїня колись почула пісню трагічного кохання (willow song) і яка невдовзі померла з горя:

*У матері була колись служниця,  
Барбара називалася; і в неї  
Коханець був, та зрадив він її  
І кинув бідну; пам'ятаю я,  
Вона співала про вербу зелену  
Таку чудову пісню старовинну  
І виливала в ній свою скорботу,  
Та так і вмерла з нею на устах...  
Ось і мені сьогодні цілий вечір  
Чомусь не йде та пісня із думок:  
Все хочеться схилитися й співати,  
Як бідна та Барбара...  
(«Отелло», IV, 3, пер. І. Стешенко).*

Хоча трагедія не надає про цю жінку жодної додаткової інформації, обидві авторки, відштовхуючись від імені служниці, пов'язують її походження з північно-африканською Берберією, добре відомою у шекспірівській Англії, зокрема і самому драматургові. В історичній хроніці «Ричард II» Бербером (Barbary) звати чалого (вочевидь, арабського) жеребця, що колись належав злочасному монархові, але так само, як і люди, зрадив його і гордовито гарцює під тріумфатором Болінброком («Ричард II», V, 5). Відтак Барбара позиціонується як представниця темної раси, котрій в обох текстах довірені важливі смислотворчі та структурні функції. Через її образ Моррісон і Бамбер відкидають пострасові утопії, віддаючи натомість належне людській багатоманітності, яка при цьому переоцінюється для американської національної свідомості як безсумнівна цінність.

«Дездемона» Т. Моррісон (2012) — не традиційна п'єса, а радше сценарій для синкретичного театального дійства, що поєднує слово, спів, танець. Авторки 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 твору, тоді як музичний компонент є плодом натхнення малійської співачки, збирачки й аранжувальниці фольклору Рокії Траоре. У виставі вона виступає у ролі Барбари, а також виконує пісні у супроводі інших вокалісток, спираючись на багатовікову традицію африканських гріотів, що прославляли подвиги хоробрих вояків за допомогою ритму, інтонації, мелодії. В результаті, як зазначає Пітер Селларс, «ми

відчуваємо епічний стиль, в якому історію Отелло могли б розповідати в Африці за часів Шекспіра» [14, 11]. 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, неподільному на минуле, теперішнє та прийдешнє. Аналізуючи цю постановку, Ленора Кітс говорить про створений у ній фемінний простір та про її потенціал як стартового майданчика для крос-культурного діалогу через вербалізацію невимовленого [див. 9]. У контексті даної статті нас цікавлять насамперед драматургічні та вербальні засоби «матеріалізації» ледь наміченого в оригіналі образу Барбари як повноправного персонажу твору / суб'єкта дії.

За спостереженням П. Селларса, «Барбара — це одна із загадкових, але наділених чималою силою “відсутніх жінок” Шекспіра: він не написав для неї слів, але створив її у своїй уяві. У “Дездемоні” Тоні Моррісон і Рокії Траоре ми, нарешті, бачимо її, а Дездемона зустрічається з нею повторно» [14, 8]. «Втілення» Барбари відбувається як у текстуальній, так і у театральній площинах, де слово доповнюється фізичною дією та музикою. У плані текстуальних стратегій цій меті слугують, як видається, певні композиційні рішення та образна система.

На композиційному рівні перша згадка про Барбару виникає в епізоді спогадів Дездемони про своє нещасливе дитинство та отроцтво в патріархальній Венеції, де «чоловіки встановлювали правила, а жінки їх дотримувалися» [11, 13]. Чорношкіра Барбара була, як виявляється, не лише служницею її матері, але й мамкою самої Дездемони, єдиним промінчиком світла в її житті; саме вона розкріпачувала й запалювала уяву дівчинки розповідями про «інше життя, інші країни» [Ibid., 18]. Барбара заміщує для героїні постать матері, втілюючи «природу» в одній з центральних опозицій п'єси (природність vs. штучність). Її «плавна грація» та живе прийняття світу різко контрастують з манірністю та неприродністю представників західної цивілізації. Ця характеристика готує появу Барбари на сцені, формуючи горизонт очікування читачів/глядачів щодо її особистості та зустрічі між жінками за межами земного життя. Моррісон, однак, руйнує ці очікування, підсилюючи тим самим драматизм ситуації. Замість сентиментальної сцени возз'єднання між мамкою та її вихованкою ми стаємо свідками зіткнення, градус котрого поступово знижується від різкого антагонізму на початку, коли Барбара реагує на радісне здивування Дездемони з неприхованою ворожістю, до проблиску надії на примирення наприкінці [Ibid., 49]. Дездемона, спочатку збита з пантелику відчуженням Барбари, зрештою розуміє його причину: це її байдужість до становища безіменної чорної рабині у воро-

жому світі білих. Цей момент у переверненому вигляді відсилає до традиції зображення ідилічних стосунків між чорною мамкою та білою дитиною в південній літературі США. Проте Моррісон не зупиняється на констатації конфлікту, а робить крок до його розв'язання: Дездемона перекоонує Барбару не абсолютизувати колір шкіри як нездоланну перешкоду на шляху до порозуміння. У примарному потойбічному світі, вільному від суспільних умовностей, героїні нарешті спроможні «почути» й «побачити» одна одну не крізь призму расових і класових упереджень, а прямо й безпосередньо — як дві особистості, дві жінки, які мають що сказати одна одній.

На рівні образності реінкарнація Барбари за версією Моррісон-Траоре здійснюється за допомогою анімалістичного та гендерно-геополітичного кодів.

**Анімалістичний код.** Мова п'єси багата на анімалістичну лексику, за допомогою якої утворюються антропологічні метафори (гарчання, звірі, птахи, риби, скорпіон, хамелеон, ящірка, верблюд, бики, олені тощо). Цей прийом віддзеркалює як африканські, так і європейські культурні традиції з їхньою розвиненою системою байок та казок про тварин, а також багатством антропоморфних/зооморфних алегорій. Деякі образи фауни постійно закріплені за певними персонажами, сприяючи як їхній візуалізації, так і ущільненню міфопоетичної субстанції тексту в цілому.

Так, єдиною ланкою для створення семантичного трикутника «Дездемона — Барбара — Отелло» слугує образ лебедя. Дівчинкою Дездемона якось уявила себе лебедем і плескалася босоніж у ставку, за що була покарана. Цей вчинок символізує її прагнення до свободи, виражене через відмову дотримуватися загальноприйнятого дрес-коду та через «нестримний регіт» [Ibid., 17]. Своєю чергою, з лебединою поведкою асоціюється «плавна грація» Барбари [Ibid., 18]; нарешті, заздрисний і недалекий Кассіо докоряє Отелло в тому, що той «красується лебедем, що не личить його стану» [Ibid., 52]. Отже, всі три персонажі об'єднані образом величного пернатого, наділеного полісемантичною культурною символікою. По-перше, лебеді бувають як білі, так і чорні, тому цілком придатні для символічної репрезентації представників різних рас, які, втім, належать до єдиного людства. Далі, як зазначає Гастон Башляр, «подібно до всіх образів, які активно діють у підсвідомості, образ лебедя гермафродитичний» [3, 36] і, отже, пасує до умовного зображення як чоловіків, так і жінок. Якщо у західній традиції лебідь часто символізує «бездоганну близьку» [Ibid., 34], то Моррісон реверсивно обіграє цей узус, приписуючи властивості шляхетного птаха темношкірій жінці. Нарешті, як відомо, лебеді паруються на все життя; будучи не в змозі пережити втрату партнера, вони гинуть, що справджується у долях Барбари та Отелло. Існує також містичне повір'я,

що лебідь «солодко співає на грані смерті» [6, 322], і ця ознака відповідає як змісту тих лаконічних рядків, що їх Шекспір присвячує Барбарі, так і моменту в розвитку дії «Отелло», коли незадовго до власного передчасного кінця сумну пісню про вербу виконує Дездемона.

**Гендерно-геополітичний код.** Серед інших докорів Барбара закидає Дездемоні й незнання її справжнього імені, бо «Барбара» — це просто «берберка». В цьому епізоді Моррісон актуалізує один з важливих топосів афро-американської культури — безіменність та невидимість расового Іншого для білої більшості. Країна, звідки жінка родом, також описується в колоніальних термінах онтологічної інакшості, необхідної для існування західної «самості». «Берберія? Варварська? Так ви називаєте Африку. Берберія — це географія чужого, дикуна. Берберія? Берберія означає хитрого, злобного ворога, котрого треба придушити хоча б що; його слід тримати у покорі за будь-яку ціну заради благополуччя завойовників. Берберія — так ви називаєте тих, без кого ви не могли б ані жити, ані процвітати» [11, 45]. Водночас іменування жінки Барбарою (тобто Берберією) є метонімічним перенесенням географічної назви на мешканку цього регіону, що відповідає ренесансній традиції «гендеризувати» географію. Як продемонстрували Р. Хюльм, Дж. Хейл, Р. Фері, Л. Монтроз та інші, цей процес був приведений у дію європейськими імперіалістичними імпульсами, породженими великими географічними відкриттями і розвитком картографії, а також тодішньою тенденцією до емблематизації довкілля та персоніфікації абстрактних понять у матеріальних й чуттєвих образах. Символізуючи простір в іконографії та словесних репрезентаціях, європейці доби Відродження легітимізували свої претензії на світове панування («королівське тіло» Європи). Водночас інші континенти позиціонувалися як жіночі тіла, що покійно очікували на завоювання, підкорення, проникнення в них. У такий спосіб геополітичний дискурс набував характеристик тілесного та сексуального, свідчення чого знаходимо у численних літературних творах тієї епохи (напр., ототожнення жіночого тіла з земною кулею чи материком у «Комедії помилок» і «Генріху V» Шекспіра, елегії Джона Донна «До коханки, що збирається лягти у ліжку» (*Elegy XIX To My Mistress Going to Bed*) тощо).

Показово, що у тексті «Отелло» Дездемона постає об'єктом метафоричної ідентифікації жінки й території. У сцені 3 першого акту, заспокоюючи Брабанціо, розлюченого втечею доньки до мавра, венеціанський дож говорить про Дездемону як про викрадений неживий предмет, втрату якого слід сприймати стоїчно, аби позбавити злодія остаточного тріумфу («той збитки зменшує, хто з них глузує», пер. І. Стешенко). З одного боку, такий зворот засвідчує комодифікацію жінки, яка прирівнюється

до будь-якої іншої власності чоловіка (батька, брата та ін.). З іншого — наступна репліка ставить знак рівності між цією ситуацією та спробою Туреччини заволодіти Кіпром — на цю втрату також слід реагувати по-філософському («так, сміючися, легко нам втрачати», пер. І. Стешенко). Таким чином, Дездемона виявляється ізоморфною одному з венеційських територіальних володінь, подібно до того, як Барбара метонімічно уособлює свій край. Усвідомлюючи історичну несправедливість Заходу щодо расового та гендерного Іншого, Моррісон дає надію на подолання дихотомій раси, гендеру та класу за допомогою особистого неформального контакту й довірчого діалогу, що відбувається між Дездемоною та Са'ран (африканське ім'я Барбари) у супроводі музичних лейтмотивів.

П. Селларс підсумовує: «Вибачення, на які ми чекали 400 років, принесені. <...> У часі поза часом, що освітлює й пронизує теперішнє, Дездемон-а зустрічається зі своїми “демонами” віч-на-віч, примирюючись зі своїм минулим і — тепер вже не сама — готує майбутнє» [14, 11], в якому вона й Барбара-Са'ран зможуть опертися одна на одну й просушити своїм подихом пролітаними солоні сльози [11, 49].

У новелі Лінди Бамбер «Оголошується конкурс» відновлення Барбари у правах як жіночого суб'єкта досягається за допомогою особливого композиційного прийому — коди. Як і Моррісон, автор надає своїм (тобто шекспірівським) героям другий шанс. Вони отримують нове втілення в образах викладачів кафедри англійської мови і літератури у невеликому університеті на північному сході США, одночасно залишаючись персонажами «Отелло». Кафедру очолює Дездемона. Саме вона виступає наратором в епізодах, де історія кохання між чорним чоловіком та білою жінкою розігрується в Америці початку XXI ст. «Дубль два» завершується *happy end*'ом. Наратив Дездемони чергується з фрагментами оповіді від третьої особи, де пропонується теперішній погляд на події шекспірівської трагедії. Два плани новели (якщо ця дефініція застосовна до химерного тексту Бамбер, що опирається чіткому жанровому визначенню) об'єднує внутрішня тема, а саме — дошкульний коментар до начебто «пострасової» ситуації у США рубежу століть.

Тверезий, дещо іронічний голос Дездемони формує в уяві читача образ типової сучасної інтелектуалки із загостреним відчуттям комічного, але при цьому емоційно вразливої. Її інтонація забезпечує підкреслено буденний, *matter of fact*, тон новели. Фантастичне вихідне припущення — неймовірна реінкарнація героїв «Отелло» в американських професорів і доцентів, які, проте, чудово пам'ятають своє «шекспірівське» минуле, — постулюється як даність, у межах котрої розгортається низка трагікомічних, але досить ймовірних колі-

зій. Об'єктом авторської сатири є неефективність розв'язання «расового питання» в системі освіти США. Заважають як опір расово-етнічній диверсифікації професорсько-викладацького складу з боку університетської еліти, так і перегини у впровадженні у життя концепцій «політкоректності» та “affirmative action”, що доводять здорову ідею до абсурду. Так, завідувачка кафедри обов'язково має взяти на вакантну посаду афроамериканця, тому змушена шукати компроміс між кольором шкіри та кваліфікацією. У гру вступає Яго зі своїми інтригами, накликаючи на Дездемону гнів Дожа-декана. Проте все закінчується благополучно завдяки появі здібної чорної викладачки Барбари, яка, зрозуміло, вивчає образ своєї тезки з трагедії Шекспіра. У ході розгортання цих перипетій відчужені одне від одного Дездемона та Отелло знову відчують взаємний потяг, і на цей раз всі непорозуміння, минулі та теперішні (такі, як неприємний для Дездемони момент, коли вона бачить нещасний носовичок в руках у Барбари), вдається з'ясувати. Останні рядки основного тексту не лише прямо апелюють до першоджерела (“O my soul's joy!” — «Отелло», акт II, сцена 1), але й пародіюють широко відоме звернення до читача у фіналі «Джен Ейр» Ш. Бронте. Отже, для протагоністів все закінчується щасливо.

Проте новела має коду, подану з точки зору темношкірої Барбари, яка надає історії ще іронічнішого забарвлення. Жінка розповідає, що бачила уві сні Шекспіра, і він повідомив їй про моду на чорних на небі. Барбара, своєю чергою, рекомендує йому подружитися там із Зорою Ніл Герстон і Ленгстоном Г'юзом (відомі негритянські письменники першої половини ХХ ст.). Шекспір пропонує написати для неї комедію про чорну жінку, яка перевдягається у білого чоловіка, і «на кінець п'єси все так перемішується, що поняття чорного

й білого втрачають сенс» [5, 40] (натяк на знамениті шекспірівські трансгендерні перевдягання). Здавалося б, перед нами бажана утопія пострасового суспільства. Але, як це не дивно, Барбарі вона не до вподоби. Їй хотілося б зіграти роль у зовсім іншій п'єсі — про афроамериканку, що працює у дійсно, а не формально інтегрованому університеті. Таке важко уявити, але вона просить містера Шекспіра спробувати... Таким чином, Лінді Бамбер, як і Тоні Моррісон, «оживлення» Барбари потрібне не для постулювання тези про стирання (расових, гендерних, будь-яких інших) відмінностей між американцями, а для їхнього акцентування, але тепер не як джерела ворожості чи перешкоди для взаємного розуміння, а як свідчення яскравого розмаїття життя.

Підбиваючи підсумок, можна стверджувати, що звернення сучасних літераторів до віртуального шекспірівського образу спричинене не лише (й не так) бажанням перечитати «Отелло» з позицій початку ХХІ ст., але й прагненням заручитися підтримкою культового англійського драматурга у постановці актуальних для США суспільних і культурних проблем. Використання сюжетної канви та персонажів трагедії надає авторам зручний інструмент для літературного моделювання дійсності. Загальновідомість тексту оригіналу забезпечує його міфічний статус, що дає змогу підставляти нові змінні величини, які визначають расові, класові, гендерні взаємини в Америці наших днів, в інваріантну формулу першоджерела. Для теперішнього культурного клімату у США симптоматично, що у розглянутих творах у центр ставляться жіночі та/або небілі суб'єкти, наділені тепер правом голосу та дії. І навпаки, «втільена» Барбара кидає свою тінь на канонічний шекспірівський текст, збагачуючи його новими відтінками смислу й розширюючи його інтерпретаційний спектр.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Adams J.Q. The Character of Desdemona / J.Q. Adams // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now. Ed. by J. Shapiro. — N.Y. : The Library of America, 2013. — P. 42–53.
2. Adams J.Q. Misconceptions of Shakespeare upon the Stage / J.Q. Adams // Americans on Shakespeare 1776–1914. Ed. by Peter Rawlings. — Brookfield, Vt. : Ashgate, 1999. — P. 61–66.
3. Bachelard G. Water and Dreams: an Essay on the Imagination of Matter / G. Bachelard. — Dallas : Pegasus Foundation, 1999. — 213 p.
4. Bamber L. Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare / L. Bamber. — Stanford : Stanford Univ. Press, 1982. — 211 p.
5. Bamber L. Taking What I Like. Short Stories / L. Bamber. — Boston : David L. Godine, 2013. — 213 p.
6. Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols / J.E. Cirlot. — Mineola, N.Y. : Dover Publications, 2002. — 507 p.
7. Dusi J. Shakespeare and the Nature of Women / J. Dusi. — L. : Macmillan, 1975. — 329 p.
8. Jones A.R. The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1500–1620 / A.R. Jones. — Bloomington : Indiana Univ. Press, 1990. — 260 p.
9. Kitts L. The Sound of Change: A Musical Transit Through the Wounded Modernity of Desdemona / L. Kitts // Toni Morrison: Memory and Meaning. Ed. by A.L. Seward and J. Tally. — Jackson : Univ. of Mississippi Press, 2014. — P. 255–268.
10. Mac Gregor N. Shakespeare's Restless World: the Portrait of an Era in Twenty Objects / N. Mac Gregor. — N.Y. : Viking, 2012. — 336 p.

11. Morrison T. Desdemona / T. Morrison. — L. : Oberon Books, 2012. — 64 p.
12. Novy M. Introduction / M. Novy // Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance. Ed. by M. Novy. — N.Y. : St. Martin's Press, 1999. — P. 1–12.
13. Preston M. Othello / M. Preston // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now. Ed. by J. Shapiro. — N.Y. : The Library of America, 2013. — P. 208–216.
14. Sellars P. Foreword / P. Sellars // T. Morrison. Desdemona. — L. : Oberon Books, 2012. — P. 7–11.
15. Shapiro J. Introduction / J. Shapiro // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now. Ed. by J. Shapiro. — N.Y. : The Library of America, 2013. — P. XIX–XXXI.
16. Wicher G. Shakespeare for America / G. Wicher // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now. Ed. by J. Shapiro. — N.Y. : The Library of America, 2013. — P. 401–417.