

О. Ю. ПАНОВА



## Оглавление

### Предисловие

Становление литературной традиции: прецедент и канон в афро-американской литературе.

«Линия цвета»: репрезентация расовой границы в американской литературе.

«Я восславил Господа»: Джон Маррант и первое религиозное пробуждение в Америке.

«Давнее наследие»: «серебряный век» традиции благопристойности.

Американский авангардизм: «плавание в язычество».

«Вид из аэроплана»: американский примитив Гертруды Стайн.

«Темный смех» белой Америки: Шервуд Андерсон и американский примитив.

«Соединенноштатовец»: Уильям Карлос Уильямс в поисках «американской реальности»

Назад в джунгли: «отзвуки века джаза» в поэзии американского модернизма.

Гарлем эпохи ренессанса: «черномазый раек» или негритянская столица?

Роман-невидимка Ральфа Эллисона.

Между раем и адом: американская пастораль Тони Моррисон.

Постмодернизм как культурный реванш: «западный канон» и «школа ressentimenta»

## **Приложение**

Джон Маррант. Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим.

Шервуд Андерсон. Парижская тетрадь 1921 года (фрагменты).

## **Библиография**

## Предисловие

Американская литература, начавшая свою историю как «ответвление» литературы английской в Новом Свете, постепенно укоренялась на новой почве, видоизменяясь и обретая новое качество — самостоятельной, самобытной литературной традиции. Как сообщает академическая «История литературы США», «самый момент ее возникновения означал два прямо противоположных по смыслу явления: отрыв, остановку развития и в то же время продолжение заданного историческим прошлым движения <...> В изменившемся историческом контексте — географическом, духовном, социальном, бытовом — перенесенные на американскую почву и прижившиеся на новом месте традиции давали иные всходы, неизбежно трансформируясь сообразно окружающим условиям»<sup>1</sup>.

Основу нарождавшейся национальной традиции составил духовный багаж, привезенный колонистами из Старого Света; трансформация этого наследия и его приращение начинаются за счет культурных факторов, действовавших в Новом Свете. Это, в первую очередь, неоднородный национальный, социальный и конфессиональный состав самых колонистов, региональное своеобразие и расовая пестрота. Первыми «ингредиентами расового винегрета» стали европейские переселенцы, аборигенное население американского континента и африканцы, доставленные через Атлантику на невольничьих судах. Приобщение к европейской книжно-письменной традиции неевропейских расово-этнических групп вело к появлению внутри американской национальной словесности своеобразных культурных анклавов; в свою очередь, эти привитые «черенки» влияли на «материнское древо» европейской культуры: пересаженное в новую почву и обогащенное разноцветными и разнообразными побегими, оно постепенно перерождается, становясь все более американским, все более отличным от европейского «первопредка».

---

<sup>1</sup> История литературы США. В 6 т. Т. I. М.: Наследие. 1997. С. 90, 92.

Кровная связь с европейской традицией — и нарастающее ощущение культурной самостоятельности задают ту систему координат, в которой идет поиск своего «американского лица» (Ш. Андерсон). Культурное самоутверждение перед лицом Старого Света, а в перспективе и культурное лидерство — такова была сверхзадача становления американской литературной традиции. Непременным условием для реализации этих амбиций было осознание самобытности своей культуры. Если на протяжении XVIII–XIX вв. залогом этой самобытности считалось «давнее наследие» (К. Коумер) англо-саксонской расы, то с началом XX века «американскость» все больше начинает ассоциироваться с «разноцветьем» и «разноголосием». В эпоху модернизма в творчестве американских патриотов-«почвенников» рождается утопическое видение великой «новосветной» цивилизации — демократии, «человечества будущего», возникающего из великого смешения рас, «американского языка», посредством которого можно будет выразить «универсальное через местно-самобытное» (У. К. Уильямс). В начале XX века американский писатель, мыслитель и общественный деятель Уильям Дюбуа утверждает в книге «Души черного народа» (*The Souls of Black Folk*, 1903), что главной проблемой наступающего столетия будет проблема так называемой «линии цвета» — расового барьера, расовых границ. Однако период увлечения расовыми теориями, евгеникой, период расовой войны и законов против иммиграции уже к середине века ушел в прошлое — и, словно возвещая о наступлении новой эры мультикультурализма, Дюбуа выпускает роман с символичным названием «Цветные миры» (*Worlds of Color*, 1961).

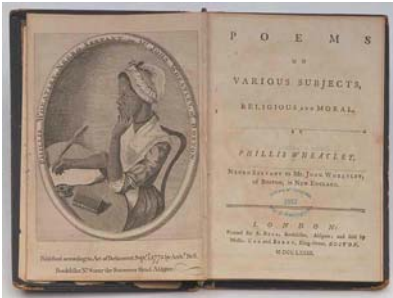
Мультикультурализм стал итогом долгого американского пути самоутверждения, поисков самобытной культурной идентичности. В книге прослеживается логика этого становления через фиксацию некоторых его ключевых моментов: христианизация неевропейских переселенцев и аборигенов, складывание дуализма национального и расового-этнического самосознания, обсуждение проблем сепаратизма, ассимиляции и интеграции, спор американских европоцентристов и патриотов-«почвенников», возникновение новых и переосмысление старых куль-

турных моделей («примитив», «новосветная утопия», «американский эдем»), интегрирующих «цветные миры» в единый американский калейдоскоп.

Автор выражает глубокую благодарность своему первому научному руководителю и бессменному консультанту Татьяне Дмитриевне Венедиктовой за всегдашнюю помощь и поддержку, а также декану филологического факультета МГУ Марине Леонтьевне Ремневой за возможность публикации этой книги.

## Становление литературной традиции: прецедент и канон в афро-американской литературе

История литературы американских негров предоставляет нам любопытную возможность обозреть становление и метаморфозы литературной традиции, создание которой шло ускоренными темпами и в малые исторические сроки — по сравнению с литературой европейских стран. Здесь мы можем наблюдать закономерности этого процесса в концентрированном и укрупненном виде, как под микроскопом.



Первое издание поэтического сборника негритянской поэтессы Филлис Уитли «Стихотворения на различные религиозные и нравственные темы» (1773)

Возраст афро-американской литературной традиции — около 250 лет (конец XVIII — начало XXI века). Для удобства анализа мы выделим три больших этапа в ее истории: 1. До конца Гражданской войны и Реконструкции (конец XVIII века — 1870-е гг.); 2. До движения за гражданские права и революции 1960-х; 3. с конца 1950-х гг. до настоящего времени.

У истоков. Первые шаги. Первый этап в истории негритянской

литературы — это время становления, которое происходит через ученичество, подражание европейско-американской традиции, усвоение и воспроизведение ее канонов. Сопричастность этой традиции расценивается как важнейшее завоевание. Прежде всего, христианизация и приобщение к книжной культуре необходимы, чтобы негр мог приобрести в глазах общества статус человека, а не вещи и не животного. Во-вторых, способность читать и писать являлась главным аргументом в пользу культурной и, в частности, интеллектуальной полноценности негров. Характерный пример — экспертиза, которой были подвергнуты стихотворения негритянской поэтессы Филлис Уитли (Phillis Wheatley, 1753–1783). Когда ее стихи в конце 1760-х гг. стали появляться в амери-



канских и английских журналах, почти никто не верил, что чернокожая рабыня способна к стихосложению. Хозяин Филлис Джон Уитли предложил восемнадцати известным людям рассмотреть произведения юной поэтессы и вынести свой вердикт. Но даже несмотря на то, что все члены авторитетного жюри поставили свои подписи под заключением, удостоверяющим подлинное авторство Филлис Уитли, не все поверили в то, что негритянка действительно может стать поэтом. Сомнения, в частности, высказывал один из отцов-основателей американской демократии и плантатор-рабовладелец Томас Джефферсон в своих «Заметках о Виргинии» (1781–1783)<sup>2</sup>.

Естественно, что основные темы, которые появляются у первых негритянских авторов, напрямую связаны с главными задачами — «очеловечивания» негров в глазах белого окружения. Эти темы стали топосами нарождающейся литературной традиции.

1. Грамотность, образование (literacy) — высшая ценность в условиях рабства.

В рассказах бывших рабов, в первых романах и автобиографиях негритянских авторов подробно описывается обучение грамоте, трудности и препятствия, которые приходилось преодолевать, смекалку, а порой и героизм, которые нужно было проявить рабу, чтобы научиться читать и писать. Описывая быт рабов, авторы с горечью отмечают, что среди негров распространены суеверия, процветает идолопоклонство. Поверья, «побасенки», суеверия, элементы африканского язычества (худу) — словом, тот самый фольклор, который будет признан величайшей ценностью в начале XX века, на данном этапе предстает как печальное свидетельство культурной отсталости негров. Это считалось отвратительными пережитками, и с ними нужно было бороться, чтобы стать вровень с теми стандартами, которые заданы высокой европейско-американской культурой.

2. Негритянская литература как «негативный снимок» американского демократического общества, основанного на просветительских идеалах.

---

<sup>2</sup> Jefferson, T. Notes on the State of Virginia. Ed. D.Merrill New York: Peterson Library of America, Literary Classics of the United States, 1984. P. 267.

Приведем всего два выразительных примера. В первом афро-американском романе «Клотель или Дочь президента. Повествование из жизни американских рабов» (1853), его автор, беглый раб, черный аболиционист Уильям Уэллс Браун (1816–1884) рассказывает о судьбе молодых рабынь-мулаток — дочерей Томаса Джефферсона. Отец-основатель, один из авторов Конституции предстает здесь как рабовладелец, богатый плантатор и отец детей-бастардов, которых продают на аукционе.

Еще один пример — невольничьи повествования (slave narratives), которые появились в конце XVIII века и достигли пика популярности накануне Гражданской войны в 1840–50-е годы. Сложившийся жанровый канон этих повествований представляет собой «негативный снимок» с почтенного жанра автобиографии. Как отмечает в своей известной монографии У. Эндрюс, невольничьи повествования построены на опрокидывании, ироническом переворачивании правил, принятых в белой литературе<sup>3</sup>. Так, автобиографию принято начинать с рассказа о своих предках, о родителях, семье, о фамильных традициях. В невольничьем повествовании автор, вопреки ожиданиям белого читателя, сразу заявляет, что ему не известны ни год его рождения, ни его родители. Обычно он не знает своего отца (часто высказывается подозрение, что это был хозяин), вовсе или почти не помнит матери. У него нет ни роду, ни племени, он носит фамилию хозяев. Вместо рассказа о детстве, обучении, взрослении следует рассказ о тяжком труде, наказаниях, голоде — то есть, об отсутствии детства и воспитания, а точнее, о «воспитании раба», который с ранних лет осваивает науку подчинения, насилия, страха.

3. Архетипическое движение с Юга на Север, от рабства к свободе.

4. Еще одна тема — так называемая «колонизация», то есть, возвращение американских негров на историческую родину — в Африку с миссионерскими и колонизаторскими целями (распространение христианства и европейско-американской цивилизации). Идея «репатриации» негров всерьез обсуждалась в американском обществе с начала XIX века. Дискуссия достигла пика в предвоенное десятилетие. Отго-

---

<sup>3</sup> Andrews W L. To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760–1865. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1986.

лоски споров вокруг колонизации можно найти во множестве текстов, принадлежащих перу как черных, так и белых авторов. Пожалуй, самый известный пример — знаменитый роман Г. Бичер-Стоу. В Либерию собираются отправиться из Канады Джордж Гаррис с Элизой и детьми, сын Касси и повзрослевшая Топси.

Тогда же, на этапе становления литературной традиции, возникают устойчивые образы, которые будут постоянно появляться в текстах не только XIX, но и XX века. Например, это образ «говорящей книги» (talking book). Как отмечает Г. А. Гейтс<sup>4</sup>, впервые он возникает у самых истоков литературной традиции, в книге африканского раба Джеймса Альберта Юкоса Гроньосо «Повествование о самых примечательных событиях из жизни Джеймса Альберта Юкоса Гроньосо, африканского принца, рассказанное им самим» (1770). Африканский подросток, которого везут через Атлантику на невольничьем корабле, потрясенно наблюдает, как голландец, капитан судна, читает матросам Библию: «... за всю мою жизнь я не видел ничего более удивительного, чем эта книга, разговаривающая с моим хозяином... Я хотел, чтобы она поговорила и со мной... оставшись один, я открыл ее и приложил к ней ухо в великой надежде, что она скажет мне что-нибудь; но мне стало очень горько и я был чрезвычайно разочарован, когда обнаружил, что она не хочет говорить. Мне сразу же пришла в голову мысль, что здесь каждое существо и каждая вещь презирают меня, потому что я черный»<sup>5</sup>.

Нетрудно увидеть, что этот образ напрямую связан с важнейшей темой грамотности, приобщенности к книжной культуре. Перечислим еще несколько устойчивых образов: трагическая судьба полукровки (tragic mulatto); Полярная звезда, указывающая путь к свободе; крылья, чтобы улететь из рабства; путь через Атлантику на невольничьем корабле (Middle passage).

---

<sup>4</sup> Gates H. L Jr. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Criticism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988. P. 127.

<sup>5</sup> Цит. по: Удлер И. М. В рабстве и на свободе. Становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII–XIX веках. Челябинск: Энциклопедия, 2009. С. 39–40.

---

Что касается жанровых форм становящейся литературной традиции, здесь преимущественно наблюдается процесс усвоения и трансформации жанров европейского Просвещения. Следует отметить ведущую роль публицистики и документального жанра — эссе, трактатов, воззваний, обращений, писем. В негритянской беллетристике, возникшей в XIX веке, бросается в глаза заметное отставание от литературы мейнстрима. В эпоху расцвета американского романтизма негритянские авторы осваивают достижения литературы XVIII века. Это религиозная и дидактическая поэзия, автобиография и, разумеется, просветительский роман в разных его вариантах, в том числе эпистолярный и дневниковый; эксплуатируются находки вековой давности, еще в прошлом столетии прочно завоевавшие признание читающей публики по обе стороны Атлантики. Так, например, в романе Гарриет Энн Джейкобс «Истории из жизни молодой рабыни» (1861) повествуется о «несчастьях добродетели». В основе сюжета — история о соблазнителе и несчастной девице, переходящая в историю падшей, но сохранившей благородство духа женщины. Схема, популярная еще со времен Ричардсона, в целом сохраняется в неизменном виде, обретая черты «местного колорита»: в роли жестокого и безнравственного Ловлааса — хозяин-рабовладелец доктор Флинт, несчастная девица — молодая рабыня Линда Brent. По сути, книга представляет собой беллетризованную автобиографию. Так новый, не-европейский опыт негритянских рабов становится фактом культуры, отливаясь в уже существующую форму и допуская лишь минимальные ее трансформации.

В современной афроамериканистике принято рассматривать популярные в середине XIX века «невольничьи повествования» как оригинальный жанр афро-американской литературы, отличающийся глубоким своеобразием<sup>6</sup>. В известном своеобразии «невольничьим повествова-

---

<sup>6</sup> См. напр.: Black Imagination and the Middle Passage. Ed. by M.Diedrich, H.L.Gates Jr., C.Pedersen. New York: Methuen, 1984; Starling M. W. The Slave Narrative: Its Place in American History. Boston, Mass.,: GK.Hall, 1981; Stepto R.B. Distrust in the Reader in Afro-American Narratives // Reconstructing American Literary History. Ed. by S. Bercovitch. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1986. P. 300–322.

ниям», разумеется, отказать нельзя, как нельзя забывать и о том, что по сути дела *slave narrative* — это целый конгломерат жанров. Как уже было сказано, здесь соединяются автобиография, рассказ о духовном пробуждении (*conversion*), мемуары, публицистика, причем некоторые жанровые элементы при этом переживают метаморфозы, превращаясь в свою противоположность, как, например, классическая автобиография.

Второй этап. «Обретение голоса». После гражданской войны и реконструкции Юга начинается новый этап в истории черной литературы. Негритянские авторы по-прежнему видят свое литературное творчество как часть американской словесности, и это обеспечивает основную линию преемственности, сохранение базовых тем, образов и канонических форм, возникших в эпоху рабства. Трансформации, которым подвергается литературная традиция, связаны со становлением этнического самосознания, с поиском и утверждением оригинальности, самобытности негритянской литературы, но это «обретение своего голоса» пока представляется возможным исключительно в рамках американской национальной традиции.

Что касается основной тематики, в контексте совершающихся исторических перемен необходимо было отыскать какие-либо автономные, специфически расовые культурные достижения, которые могли бы стать фундаментом для нового образа негра. Белые и черные аболиционисты не просто стремятся доказать антропологическую и культурную полноценность негров (это задача стояла и в эпоху рабства), но и обосновать их способность внести свой, неповторимый и ценный вклад в американскую культуру. Важнейшим аргументом стал негритянский фольклор, который был возведен в статус культурной ценности. То, что раньше образованные негры склонны были презирать как плод невежества, темноты, постепенно начинает становиться неотъемлемой частью литературной традиции, необходимым ее ингредиентом. Негритянская литература вступает в период, соотносимый с европейским романтизмом «крови и почвы», романтическим народничеством. В качестве иллюстрации приведем лишь некоторые факты.

В 1867 году был издан первый сборник спиричуэлс — «Песни рабов в США» под редакцией Уильяма Фрэнсиса Аллена. В последней трети XIX века по всей стране с успехом гастролировали негритянские хоры; некоторые коллективы, такие, как Fisk Jubilee Singers, стали звездами национального масштаба. В 1881 году выходят «Сказки дядюшки Римуса» Джозеля Чэндлера Харриса, быстро завоевавшие популярность, а на исходе 1890-х негритянский прозаик Чарльз У. Чеснатт выпускает «негритянский аналог» книги Харриса — сборник рассказов «Колдунья» (1899), где создан образ обаятельного и лукавого сказителя дядюшки Джулиуса, потчующего своими забавными, а порой и назидательными историями новых хозяев заброшенной плантации — семейную пару, переехавшую на Юг из северного города. В 1890-е годы появляются стихи на негритянском диалекте чернокожего поэта Пола Лоуренса Данбара, творчество которого поддерживают и «рекламируют» влиятельные белые друзья, в том числе знаменитый писатель и критик Уильям Дин Хоуэллс. В 1903 году выходит классическая книга Уильяма Дюбуа «Души черного народа», где несколько глав посвящены фольклору и быту американских негров — спиричуэлс и блюзам, черной церкви, негритянскому диалекту и т. д.

Общеизвестно, что с наступлением негритянского ренессанса целый ряд ярких авторов (Зора Нил Херстон, Джеймс Уэлдон Джонсон, Лэнгстон Хьюз и мн. др.) стремятся соединить литературную традицию и фольклор, работают в области фольклористики, этнографии, антропологии. Сложившаяся топка пополняется особенно активно именно «новыми неграми» в 1920–30-е годы. Важнейшие темы — поиск идентичности, акцентирование своей расовой оригинальности, негритянский фольклор как отражение «черной души». Литература становится полем идеологических битв. Возникают новые понятия (например, «новый негр»), вокруг них разворачивается полемика (В чем задача «нового негра»? Стать выше расы или быть человеком своей расы, тоже американцем, но особенным, самобытным?). Характерные черты черной расы (витальность, примат чувственно-эмоционального и интуитивного над рациональным началом, артистизм, пластичность, ритмичность, непосредственность) начинают осознаваться как ценности; они при-

званы дополнить и компенсировать односторонность ценностей белого общества (респектабельность, образованность, воля к успеху, материализм, нацеленность на достижение, процветание и пр.).

Среди устойчивых образов, появившихся в этот период в литературе, особенно важны те, что восходят к фольклору. Это персонажи анималистических сказок (Братец Кролик, Братец Лис и др.), разные варианты трикстера, герои блюзов и баллад. Из блюзовой традиции в литературу перекочевали гендерные архетипы (с мужским началом ассоциируется одиночество, саморазрушение, отрыв от корней, дома, семьи; с женским — цельность, традиционность, терпение, охрана дома и очага). Широко используется образность из спиричуэлс и госпелов, восходящая к Библии (Исход, Египет—земля рабства и обетованная земля, Моисей и гонитель-фараон, стены Иерихона, переход через Иордан, лестница Иакова и т. д.).

Яркая иллюстрация того, как происходил синтез прецедентной и новой топики (которая по прошествии нескольких лет сама станет прецедентом) — романное творчество писательницы, этнографа и фольклориста Зоры Нил Херстон. Ее беллетризованная автобиография «Следы в дорожной пыли» (1942) во многом строится на фольклорных тописах. Это образы повествователя-«сказителя», трикстера, персонажей баллад. Вместе с тем, легко узнаются прецедентные образы и лейтмотивы, вошедшие в черную литературу еще в XIX веке. Во-первых, это визионерство, связанное с духовным пробуждением героини; правда, здесь «обращение» носит уже совсем не религиозный характер. Речь идет о становлении писательницы, которая обнаруживает в себе творческие силы, обретает призвание. Во-вторых, это тема грамотности (*literacy*), образования, книжной культуры, без чего не может сформироваться самосознание личности.

В литературе 1920–1930-х гг. возникает образ черного примитива, вобравший в себя представления о характерных чертах черной расы — витальность, непосредственность, сексуальность, близость к природе. Образ негра — «естественного человека», почти не затронутого «порчей цивилизации», часто встречается в белой модернистской литерату-

ре и встраивается в топос «американского Адама» и «американского эдема». Негр-примитив — безусловно положительный идеал у Ш. Андерсона, У. Фолкнера, У. Карлоса Уильямса, Г. Стайн («Меланкта», 1909), У. Франка (роман «Праздник», 1923), К. Ван Вехтена, автора скандально знаменитого романа «Черномазый раек» (Nigger Heaven, 1926), где изображается «веселый Гарлем» двадцатых — мир альфонсов и соержанок, приживалов и «светских мотыльков», прожигающих жизнь в кабаре и на частных вечеринках.

Образ примитива сразу вызвал к себе двойственное отношение в среде негритянской интеллектуальной элиты. Целый ряд авторов (У. Дюбуа, Дж.Уэлдон Джонсон и др.) утверждали, что образ примитива поддерживает стереотип о негре как о полу-животном, представителе низшей расы, противоречит идеалу образованности и цивилизованности, мешает прогрессу черной расы в Америке. Для них примитив тесно связывался с негативными и унижительными образами времен рабства — «обезьяна», «Топси», потешный «менестрель» (белый артист-танцор, представляющий гротескную карикатуру на негра). Однако другие деятели негритянского ренессанса видели в примитиве символ самобытности черной расы, воплощение ее достоинств и возможностей, недоступных белым. Образчики примитива в негритянской литературе создали Клод Маккей (Джейк в романе «Домой, в Гарлем», 1927) Эрик Уолронд (сборник рассказов «Смерть в тропиках», 1926), Лэнгстон Хьюз как в прозе, так и в целом ряде стихотворений 1920–30-х гг.: «Негритянские танцоры» (Negro Dancers), «Ночная песня в Гарлеме» (Harlem Night Song), «Жалоба черной расы» (Lament for Dark Peoples) и др. Черты примитива (как и трикстера) легко узнаются в любимом герое Хьюза — лукавом простаке Джессе Б. Симпле, главном герое целого ряда сборников рассказов 1940–60-х гг. («Симпл выражает свое мнение», «Симпл женится», «Симпл предъявляет счет», «Дядя Сэм глазами Симпла»). Показательно, что все эти авторы — либо выходцы из Вест-Индии (Маккей, Уолронд), либо видные фигуры в так называемой «черной диаспоре», поддерживавшие многочисленные дружеские связи с литераторами Гаити, Мартиники, Кубы, Африки (Хьюз).



Не случайно негритянский примитив в 1930-е годы испытал заметное влияние идеологии негритюда, а впоследствии оказался тесно связан с афроцентризмом и черным сепаратизмом.

В 1920-е, когда возникла мода на «все негритянское», в том числе и на негритянских писателей, афро-американская литературная традиция совершила качественный скачок. Тем не менее, отставание от мейнстрима так и не было ликвидировано. На рубеже веков (1880–1910-е гг.) негритянская литература в основном следует принципам романтизма (поэзия Данбара, романы, рассказы и новеллы Ч. Чеснатта). В эпоху Хемингуэя и Фолкнера, Дос Пассоса и Андерсона негритянская проза — это, в первую очередь, бытописание, принцип жизнеподобия, психологизм. В XIX веке негритянские авторы писали о том, какими должны быть негры, представляли идеал, а реальное положение дел рисовали как недожное и унижительное состояние. В 1920-х писателей интересует уже другой вопрос — не «какими мы должны быть?», а «какие мы на самом деле?». Задачам самопознания были починены и жанровые формы — бытописательские и психологические романы, повести, рассказы, очерки и новеллы. Принцип жизнеподобия, внимание к социальным проблемам, точность деталей и прочие характерные приметы указывают на тесную связь с принципами главных литературных направлений прошлого века — реализма и натурализма. На этом фоне наблюдается единственное исключение — книга лирической прозы Джина Тумера «Тростник» (*Cane*, 1923), ничем не уступающая лучшим образцам американского модернизма.

Поэзия этого периода в целом обгоняет прозу — Лэнгстон Хьюз, Стерлинг Браун, Клод Маккей и другие поэты негритянского ренессанса гораздо смелее и авангарднее в своих поэтических экспериментах, чем их современники-прозаики. Однако ситуация по-настоящему начнет выравниваться лишь в 1940–50-е годы с появлением таких черных классиков XX века, как Ричард Райт, Ральф Эллисон, Джеймс Болдуин, творчество которых позволяет констатировать, что негритянская литература США, пройдя период ученичества и подражания, достигает определенной зрелости и самостоятельности.

## «Линия цвета»: репрезентация расовой границы в американской литературе

Проблема двадцатого столетия —  
это проблема «линии цвета».

У. Э. Б. Дюбуа<sup>7</sup>

Осмысление и репрезентация феномена расовой границы в американской словесности породили определенный репертуар тем и образов. Сложившись в общих чертах уже к исходу XVIII века, он непрерывно пополнялся на протяжении последующих двух столетий. Расовые отличия, понимаемые с точки зрения священной, социальной и естественной истории, становятся фактом американской культуры. Так, например, оппозиция «герметичность-проницаемость» применительно к цветному барьеру выражается в амбивалентном отношении к расовому смешению и преобладанию то этноцентристского, то интеграционистского вектора.

В своем знаменитом афоризме ученый, писатель, общественный деятель У. Б. Дюбуа использует словосочетание «color line» — фразеологизм, который буквально переводится как «линия цвета» и означает «расовая граница», «расовый барьер»; однако под пером Дюбуа идиоматическое выражение становится почти что поэтической метафорой, оказываясь в богатом образном ряду («цвет» — color, «завеса» — veil, «тень» — shadow), «голубые вены» — blue veins), возникшем в американской культуре благодаря феномену расовой границы. Вот несколько примеров, иллюстрирующих бытование этих метафор в культуре: поэтический сборник К. Каллена «Цвет» (Color, 1925); роман Ф. Э. Уоткинса-Харпера «Айола Лерой или Исчезнувшие тени» (Iola Leroy; or, Shadows Uplifted, 1892); сборник эссеистики Р. Эллисона «Тень и действие» (Shadow and Act, 1964) известная монография Р. Степто «Из-

---

<sup>7</sup> DuBois, W.E.B. The Souls of Black Folk. Essays and Sketches. Chicago, IL: A.C.McClurg & Co, 1903. P.VII.

за завесы: исследование афро-американского нарратива» (1979)<sup>8</sup>, вошедшая в число знаковых исследований, положивших в 1970–1980-е гг. начало современной афроамериканистике. Все эти метафоры возникли благодаря отражению в культуре биологических и социальных различий между двумя расами, белой и черной, совместно, но неслиянно проживающих в США — подобно воде и маслу, что оказались налиты в один сосуд. Амбивалентность переживания расовой границы как линии разделения и контакта, разрыва и сближения отражает сложную диалектику восприятия Другого и отражения его образа в культуре.

### **Понятие «расовой границы» и ее репрезентация в культуре**

Африканцы, впервые вступившие на американский берег в 1620 г., принадлежат к числу самых первых переселенцев в США, однако именно этот расовый компонент оказался одним из самых «тугоплавких» в американском «плавильном котле». Если в случае с европейскими иммигрантами (скандинавами, итальянцами, ирландцами, славянами и пр.) возникал вопрос ассимиляции языковой и культурной (проблема, терявшая свою остроту уже во втором поколении), то в случае с неграми, внешние, физические отличия, в первую очередь цвет кожи, составили естественное препятствие для полной ассимиляции негров в США<sup>9</sup>. С начала становления американской словесности, т. е. с XVII века, в культурной репрезентации расовой границы выделяют три взаимосвязанных аспекта, которые мы обозначим как «библейский» (апелляция к священной истории), «социальный» (апелляция к социальной истории) и «биологический» (апелляция к «естественной истории»).

### **Расовая граница: библейский аспект**

Осмысление расовых отличий посредством апелляции к Писанию порождает в американской культуре два базовых топоса: 1. «племя Хамо-

---

<sup>8</sup> Stepto, R. B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 1979.

<sup>9</sup> Нитобург Э. Л. США: Цветной барьер в прошлом и настоящем // Новая и новейшая история. 1997. № 2. С. 42–56.

во»; 2. «черное мессианство». Черная раса — это потомки Хама, проклятые за грех своего прародителя и отданные в рабство Яфету, предку европейской расы. Помимо рабского удела, наказанием «племени Хамова» стало дьявольское пленение: Африка — страна тьмы, пагубных языческих заблуждений, идолопоклонства, колдовства, человеческих жертвоприношений, канибализма, промискуитета и т. д. До последней четверти XIX века именно с этой точки зрения трактовались суверенитет негров, хулу — американская разновидность вудуизма, и другие пережитки языческих культов, бытовавшие на глубоком Юге, а также негритянский диалект (Black English), свидетельствующий о «косноязычии» чернокожих, лишенных Божественного дара логоса. Контакт с белой расой, переселение в Новый Свет, приведший к христианизации черных язычников, — знак Божественного милосердия, движение от тьмы к свету, от заблуждений к истине, от проклятия — к спасению. Эту топику легко обнаружить у первых негритянских поэтов — в стихотворном послании Джупитера Хэммона (Jupiter Hammon, 1711–1806?) «Обращение к мисс Филлис Уитли, эфиопской поэтессе...»<sup>10</sup> и в стихотворениях Филлис Уитли (Phillis Wheatley, 1753–1784) «На прибытие из Африки в Америку» (On Being Brought from Africa to America), «На смерть преподобного Джорджа Уайтфилда» (On the Death of the Rev. George Whitefield)<sup>11</sup>. Мессианский аспект выдвигался на первый план идеологами проекта колонизации.

Идея колонизации возникла в результате отмены рабства в северных штатах на рубеже XVIII–XIX вв. В 1816 г. было создано Американское колонизационное общество, организовывавшее репатриацию свободных негров. В 1821–22 гг. в Африке основывается колония Либерия — государство, которое должно стать местом проживания для свободных негров, возвращавшихся на историческую родину из США и Британии.

<sup>10</sup> Hammon, J. An Address to Miss Phillis Wheatly, Ethiopian Poetess in Boston, who Came from Africa at Eight Years of Age, and Soon Became Acquainted with the Gospel of Jesus Christ. Hartford, Ct. 1788. URL: <http://www.poetryfoundation.org/poem/183727>

<sup>11</sup> Wheatley, P. The Poems of Phillis Wheatley. Ed. Julian D. Mason Jr. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1966. P. 56, 53.

Репатриация негров в Африку преследовала двойную цель: во-первых, исключить совместное проживание двух «несовместимых» рас в США, и, во-вторых, способствовать христианизации Африки и преодолению ее цивилизационной отсталости усилиями «передового отряда» черной расы — американских негров.

Если первый топос («негры — племя Хамово») включает в себя идею белого мессианства, то второй, противоположный ему, утверждает мифологему мессианства черной расы. Рабство африканцев, путь через Атлантику на невольничьих кораблях, тяжкий труд, унижения и муки в Новом Свете кристаллизуются топику, восходящую к книге «Исхода». Пребывание в Америке сопоставляется с египетским пленом, негры-рабы — с избранным народом, Израилем, попавшим в рабство к фараону. Звучит и тема освобождения — «исхода». Этот топос, базовый для негритянской культуры, возникает к концу XVIII века. Черная раса, искупающая своими страданиями национальные грехи, наделяется духовным и моральным авторитетом, будит совесть нации, служит нравственным примером. Эта тема, присутствующая уже в публицистике и проповедях рубежа XVIII–XIX вв., окончательно оформляется в эру аболиционизма (1830–1850 е гг.) Аболиционистская публицистика и проза — проповеди, статьи и лекции, романы насыщены отсылками к заповедям блаженства, цитатами из посланий ап. Павла, которые доказывают, что страдания черных рабов — это следование за Христом. Достаточно вспомнить знаменитый аболиционистский роман Г. Бичер-Стоу, где создан поразительный образ черного раба Тома, настоящего христианского подвижника, чья глубокая вера несравнима с поверхностной религиозностью многих белых, и чья кротость и смирение способны обратить к покаянию даже таких кровожадных дикарей, как надсмотрщики на плантации Легри — Сэмбо и Квимбо.

После отмены рабства топику «черного мессианства»<sup>12</sup> продолжает бытовать в негритянской культуре. Свидетельство тому и фольклорные тексты — например, широко известный спиричуэлс «Сойди, Моисей»

---

<sup>12</sup> Moses, W.J. *Black Messiahs and Uncle Toms. Social and Literary Manipulations of a Religious Myth.* University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1982.

(Go Down Moses), известный еще со времен гражданской войны<sup>13</sup>, и литература — например, роман Зоры Нил Херстон «Моисей, человек с горы» (Moses, Man of the Mountain, 1939).

### Расовая граница: цивилизационный аспект

Очевидное биологическое различие между черной (африканской) и белой (англо-саксонской, европейской, кавказской, нордической) расами<sup>14</sup>, в США изначально воспринималось как неразрывно связанное с различием цивилизационным. Расовая граница репрезентируется как линия разделения-контакта между двумя континентами — американским и африканским, и между двумя различными цивилизациями — высшей и низшей, христианской и языческой.



«Разве я не человек и не брат ваш?»  
(1787). Медальон Дж. Уэджвуда,  
ставший эмблемой abolitionистов

Факт цивилизационной отсталости черной расы рождает богатую топикку, связанную с концептом примитива, который представлен в трех основных разновидностях: экзотический / красочный примитив; примитив-«недочеловек»; идеальный примитив. В первом случае это распространенное в XVII–XVIII вв. изображение «дикарей» в их «естественной среде», отвечающее традиционной модели описания не-европейских примитивных культур, представленных, например, в жанре путешествий, а также «повествований» (narrative), включающих описания далеких земель, уклада,

<sup>13</sup> Спиричуэлс исполнялся в начале 1860-х ансамблем Contrabands в аранжировке Хорэса Уотерса (опубл. 1862). В 1870-е он завоевал широкую популярность в исполнении знаменитого хора Fisk Jubilee Singers.

<sup>14</sup> negro, black, African, sable; white, Anglo-Saxon, European, Caucasian, Nordic — именованья, в разное время бывшие в ходу для обозначения двух рас в США.

обычаев, верований, внешности и нравов туземцев. Помимо отчетов белых путешественников<sup>15</sup>, это повествования негров-уроженцев Африки, оказавшихся в Новом Свете — Густавуса Вассы (Олоды Эквиано), Джона Стюарта (Оттобы Кьюгоано), Джеймса Олберта (Укосо Гроньосо), «африканского проповедника» Джона Джи<sup>16</sup>.

В 19 веке описания Африки и африканцев сменяются обращением к укладу и быту негров на Юге — красочные зарисовки присутствуют в популярных в 1830–1850-е плантаторских романах — например, в «Суоллоу Барн» Дж. Пендлтона Кеннеди (*Swallow Barn*, 1832), «Хижине тетушки Филис» Мэри Истмен (*Aunt Philis' Cabin*, 1852), «Северной невесте плантатора» Кэролайн Ли Хенц (*The Planter's Northern Bride*, 1854), в диалектной поэзии второй половины XIX века, корифеем которой стал Пол Данбар (1872–1906), в «минстрел-шоу», где белые артисты создавали стилизованные образы негров, имитируя их танцы, песни, речь и «повадки»<sup>17</sup>. Заметками в стиле «экзотизма» насыщены и аболиционистские романы, и практически все невольничьи повествования. Яркий пример — длинное «Повествование о жизни и при-

---

<sup>15</sup> Benezet, A. *Some Historical Account of Guinea, Its Situation, Produce and General ... With an inquiry into the rise and progress of the slave-trade ... Also a republication of the sentiments of several authors of note on this interesting subject; particularly an extract of a treatise by Granville Sharp* (Philadelphia: Joseph Crukshank, 1771; *The Principal Navigations Voyages Traffiques and Discoveries of the English Nation*. Ed. R.Hakluyt. 12 vols. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1903–1905.

<sup>16</sup> Equiano, Olaudah (Gustavus Vassa). *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*. London: Printed for and sold by the Author. 1789; Cugoano, Ottobah (John Stuart). *Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa; published by himself, in the Year 1787 // The Negro's Memorial, or Abolitionist' Catechism*. London, Printed by James Bullock. 1825; Gronniosaw, Ukawsaw (James Albert). *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself*. Bath: Printed by W. Gye, 1770; Jea, John. *The Life, History, and Unparalleled Sufferings of John Jea, the African Preacher. Compiled and Written by Himself*. N.p. Printed for the author. 1811.

<sup>17</sup> Возникновение нового жанра представлений загримированных «под негров» белых артистов-менестрелей (*blackface minstrel*) обычно отсчитывают от 1828 г., когда артист Томас Д. Райс создал комический образ Джима Кроу.

ключениях Соломона Бейли...» (A Narrative of the Life and Adventures of Charles Ball, a Black Man, 1837) или «Жизнь Уильяма Граймса, беглого раба» (Life of William Grimes, the Runaway Slave, 1825), где содержатся описания быта рабов и их суеверий. Есть подобные элементы и во всех трех автобиографических повествованиях Ф. Дугласа, и в романе М. Делани «Блейк или Хижины Америки» (Blake; or, The Huts of America, 1859–1862), где автор, отправляя своего героя-бунтаря путешествовать по разным южным штатам, тем самым получает возможность показать «жизнь хижин» — уклад, быт, кухню быта; например, карнавал в Новом Орлеане.

Рисуя жизнь негров на плантации, авторы стремились передать их диалект, подробно описывали их жилища, одежду, дома, утварь, бытовой уклад. Отдельная важная тема — суеверия негров, магия и колдовство (conjure), а также «черное христианство» и «черная церковь»: отправление религиозного культа у негров (молитвенные собрания, пение, проповедничество) весьма отличалось от «белого христианства».

Идеологически нейтральные описания «красочного примитива» в стиле экзотизма постоянно соседствуют, в том числе и в упомянутых текстах, с «ангажированным» изображением, две основные разновидности которого восходят к просветительской топике. В первом случае это представление о примитиве-дикаре как «недочеловеке». В аболиционистской прозе этот топос служит для критики рабства, которое порождает невежество, предрассудки, дикие суеверия и постыдные пороки — трусость, низкопоклонство, лживость. Пример — знаменитое «Воззвание» Д. Уокера (1829), или обличение суеверий и невежества в автобиографической прозе Ф. Дугласа.

В плантаторских романах и других формах апологетики рабства — это изображение негра как существа несамостоятельного, неразумного, безвольного, со слабым интеллектом и эмоциональной лабильностью, повышенной внушаемостью — словом, нуждающегося в отеческом руководстве и попечении со стороны белых. Очень ярко этот топос представлен, например, в упомянутых романах Мэри Истмен «Хижина тетушки Филис» Каролайн Ли Хенц «Северная невеста плантатора»,



а также в начальных главах романа Дж.К.Полдинга «На Запад, эй!» (Westward, Ho! 1832).

Представление о примитиве как существе неиспорченном, наивном, невинном, основывается либо на топике «благородного дикаря»<sup>18</sup>, либо на идеализации уклада жизни негров, который видится как приближенный к образу жизни библейских патриархов, поскольку в нем сохраняются черты патриархального, общинного начала. Образы чернокожих «патриархов» и «матриархов», таких, как старая Дилси в романе «Северная невеста плантатора» К. Ли Хенц или старая Пегги («Хижина тетушки Филис» М. Истмен), старых лакеев, нянек и кормилиц (black mammys), словом, преданных слуг, в простоте сердца, смиренно и с любовью служащих своим господам — также линия идеализации наивного дикаря, которая в 1830–1850-е широко распространена в апологетической южной литературе.

Таким образом, в американской словесности соседствуют два изображения примитива. С одной стороны, это «колонизаторский подход», в рамках которого постулируется цивилизационная отсталость негров, показываются цивилизаторские усилия белой расы, так что вывоз негров из Африки и даже рабство оказываются благом — приобщением дикарей к цивилизации, язычников — к истинной вере. Другой подход возникает в русле критики цивилизации, и в этом случае отсталость негров понимается как благо, отблеск первоначального райского состояния. Эта топика является частью обширной мифологемы «американского эдема»; в XVIII веке его разновидностью в американской словесности становится распространенный топос Африки как «примитивного эдема». Эта топика возникла в европейской литературе уже в XVII веке. Важную роль сыграл знаменитый роман Афры Бенн (1640–1689) «Оруноко или Царственный раб» (Oroonoko or, The Royal Slave, 1688). В XVIII веке эти мотивы присутствуют в повествованиях негритянских авторов Густавуса Васы, Джона Стюарта, и в поэзии Ф. Уитли, например,

---

<sup>18</sup> Подобное изображение негров восходит к традициям, заложенным романом Афры Бенн «Оруноко» (Behn, Aphra. Oroonoko; or, the Royal Slave, 1688) и, в меньшей степени, к позднейшей руссоистской топике.

в стихотворениях «О воспоминании» (On Recollection) или «Морскому офицеру» ((To a Gentleman of the Navy), где возникает Африка как райский край, воспоминания о котором питают фантазию, как «воображаемое счастливое лоно» родины (Afric's fancy'd happy seat)<sup>19</sup>.

Эта топика окажется востребованной в эпоху модернизма, когда в 1910–1920-е годы возникает модернистский концепт примитива, создававшийся Гертрудой Стайн, Шервудом Андерсоном, Уильямом Фолкнером, Уильямом Карлосом Уильямсом, Клодом Маккеем, Карлом Ван Вехтенем, Джинном Тумером и другими, белыми и черными литераторами «эры джаза». Американский негр — жизнерадостный гармоничный примитив, прекрасный в своей естественности, полный первозданной витальной энергии, чьи инстинкты не изувечены и не иссушены цивилизацией, стал новым идеалом, который был во всем противоположен идеалу «традиции благопристойности». Последние обитатели андерсоновского «американского эдема», уходящего в прошлое под натиском технократической цивилизации — дети, подростки, негры, животные<sup>20</sup>. Патриархальный уклад сельской Джорджии и Гарлем, населенный «красочными примитивами», становятся объектами эстетического любования в романах «Тростник» Джина Тумера (Cane, 1923), «Черномазый раек» Карла Ван Вехтена (Nigger Heaven, 1926), «Домой, в Гарлем» Клода Маккея (Home to Harlem, 1927).

### Расовая граница: биологический аспект

Модернистский примитив, превративший негра в символ раскрепощения и реабилитации природного инстинктивного начала, тесно связан с повышенным вниманием к биологическому отличию рас. Эта проблема оказывается в центре внимания, начиная с последней трети XIX века — как по причине социальных и политических потрясений (отмена рабства, Реконструкция Юга), существенно повлиявших на ра-

<sup>19</sup> Wheatley, P. Poems on Various Subjects, Religious and Moral. By Phillis Wheatley, Negro Servant to Mr. John Wheatley of Boston. London: Printed for Archibald Bell, 1773. P. 76,158.

<sup>20</sup> См. Панова О. Ю. Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и «американский примитив» // Вопросы литературы, 20096 № 1 (январь-февраль). С. 221–240.

совый вопрос, так и в связи с распространением эволюционной теории, позитивизма, евгеники. Однако исходным текстом, положившим начало осмыслению этой проблемы в культуре США, считаются «Заметки о Вирджинии» Томаса Джефферсона (*Notes on the State of Virginia*, 1785). В статье XIV «Заметок о Вирджинии», Джефферсон упрекает своих соотечественников за то, что, будучи в течение полутора веков в постоянном контакте с людьми черной расы, они «не рассматривали их как субъектов естественной истории». Стремясь восполнить это упущение, он последовательно сравнивает две расы — черную и белую. Сравнение он начинает с физических качеств. «Первое отличие, поражающее нас — это цвет, который может быть связан с жировым слоем под кожей, с цветом крови или желчи; но, так или иначе, «это отличие закреплено природой»<sup>21</sup>. Так закладывается в культурной традиции мифологема цвета (*color*), строящаяся на основании богатого символизма «белого-черного», присущего европейской культуре.

Джефферсон подробно рассматривает прочие физические отличия двух рас, включая особенности потооделения, телосложения, структуры волос, фигуры и делает вывод о физическом превосходстве белой расы: «Добавьте к этому прямые волосы, более элегантную симметрию форм, их [негров — О.П.] собственное суждение в пользу белых, основанное на их предпочтении, столь же бесспорном, как предпочтение, которое бы оказывал орангутанг черным женщинам перед самками своего собственного вида. Если превосходство экстерьера считается заслуживающим внимания при разведении лошадей, собак и других домашних животных, то почему бы не считать это важным и для человека?»<sup>22</sup>.

Рассматривая психические особенности черной расы, Джефферсон отмечает, что негры более выносливы, однако им не хватает спокойствия и выдержки белых. Негры не умеют предвидеть последствия своих действий; их эмоциональные реакции поверхностны, они легко переходят от слез к смеху, от горя к радости. В любовных отношениях негры от-

---

<sup>21</sup> Jefferson, T. *Notes on the State of Virginia*. Ed. D.Merrill. New York: Peterson Library of America, Literary Classics of the United States, 1984. P. 264.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 265.

личаются большей страстностью, чем белые, но при этом лишены нежности, деликатности и утонченности переживаний; следовательно, их «любовь» носит более животный и грубый характер. Что касается высших способностей, Джефферсон полагает, что «по памяти они равны белым; по интеллекту стоят гораздо ниже... а их воображение убого, лишено вкуса и несуразно (anomalous)»<sup>23</sup>. Так возникает стереотипное представление о негре, как существе импульсивном, эмоциональном, отличающимся повышенной сексуальностью, физической выносливостью, но по уровню психической организации стоящем ближе к ребенку или животному: «В общем, как кажется, их существование определяется в первую очередь чувственными ощущениями (sensation), а не размышлением (reflection)»<sup>24</sup>.

Текст Джефферсона уже содержит базовые клише, которые будут постоянно воспроизводиться в культурной традиции. «Резкий» — или просто «другой», «негритянский» запах, маловыразительное лицо, волосы, напоминающие шерсть животного, более грубые пропорции, наконец, сравнение негра с обезьяной и постулирование предпочтения чернокожими мужчинами белых женщин — все это составляющие расистского стереотипа, обладающие высокой устойчивостью и воспроизводимостью. Стереотип этот утверждается постепенно, подкрепляемый разработками в области симиальной теории антропогенеза Бюффона, Линнея, Ламарка. Новый импульс дает дарвинизм: в свете эволюционной теории «низшая» черная раса понимается как промежуточное звено между приматами и белой расой.

### Расовая граница и расовое смешение

Распространение дарвинизма совпало с последствиями отмены рабства — Реконструкцией, массовой миграцией негров и, вследствие этого, с обострением расового вопроса и расовой ненависти. С исчезновением отчетливой социально-юридической границы между расами (свободные — рабы), компенсаторно усиливается прочая топка границы.

---

<sup>23</sup> Ibid. P. 266.

<sup>24</sup> Ibid.

Именно тогда актуализируются, оформляются и закрепляются наиболее одиозные расовые мифы и стереотипы: негр как «кровожадный дикарь» с неуправляемыми инстинктами; негр как источник сексуальной угрозы (стереотип «черной гориллы» — «black ape», «черного жеребца» — «black stud»); промискуитет негритянок (стереотип «распутной Иезавели») или, напротив, их грубость и мужеподобие (стереотип «Сапфиры»<sup>25</sup>).

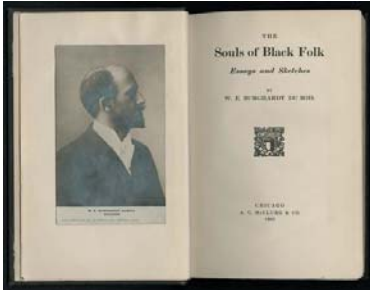
После гражданской войны, в так называемый период «надира» (1870–1900-е гг.) негритянская словесность ведет отчаянную борьбу с этими стереотипами. Период «надира» или «упадка» — наименование, закрепившееся за данным периодом в афроамериканистике из-за «расовой войны» (погромов, линчеваний) на Юге и выраженных ассимиляционистских устремлений, доминировавших в это время в негритянской культуре и литературе<sup>26</sup>. Творчество негритянских авторов этого периода — Пола Данбара, Полины Хопкинс (1859–1930), Саттона Григгса (1872–1933), Чарльза У. Чесната (1852–1932) и др. преследует главную цель — доказать биологическую, социальную и культурную полноценность черной расы. Стремясь продемонстрировать, что негры способны усвоить ценности среднего класса, викторианский кодекс благопристойности и интегрироваться в американскую культуру, негритянские авторы рубежа XIX–XX вв. выводят в прозе, публицистике и поэзии целую галерею благопристойных цветных джентльменов и леди. Ту же конечную цель — уничтожение расовой границы — преследует и доктрина «сегрегации во имя интеграции» крупнейшего негритян-

---

<sup>25</sup> Стереотип Иезавели восходит к библейской царице, любострастной язычнице Иезавели (4 Цар). Стереотип черной женщины как грубой, агрессивной, драчливой и сквернословящей обрел имя с появлением знаменитого радиошоу «Эмос и Энди» (Amos and Andy, 1928–1960) из жизни обитателей Гарлема, героя которого Сапфира Стивенс бранит и колотит своего мужа — бездельника и мошенника Джорджа Стивенса по кличке «Усатый Сом».

<sup>26</sup> Bruce, D. D. Jr. Black American Writing from the Nadir: The Evolution of a Literary Tradition, 1877–1915. Baton Rouge, LA: Louisiana State University, 1989. P. XVI, 272.

ского лидера этого периода — Букера Т. Вашингтона, и элитарная концепция «талантливых десяти процентов» У. Дюбуа<sup>27</sup>.



«Разве я не человек и не брат ваш?» (1787). Медальон Дж. Уэджвуда, ставший эмблемой аболиционистов

В эру модернизма стремление уничтожить расовую границу сменяется в культуре подчеркиванием наличия границы с акцентом на ее проницаемости. Расовая граница осознается как плодотворный культурный конструкт, связанный с понятием самобытности, своеобразия и привлекательности черной и цветной Америки. Модернистский концепт примитива, актуализирующий восходящий

еще к эпохе Джефферсона образ негра как существа импульсивного чувственного, живущего «ощущениями, а не размышлениями», подхватывается и обогащается в культуре негритянского ренессанса. Творческое освоение и присвоение этой топики наблюдается у таких несходных авторов, как тяготеющий к этноцентризму поэт и прозаик Клод Маккей (1889–1948) и интеграционист Ален Локк (1886–1954) — публицист, мыслитель, общественный деятель, издатель знаменитой антологии «Новый негр» (*The New Negro*, 1925).

Проницаемость расовой границы выражается в 1920-е в том, что она систематически нарушается обеими расами. Со стороны белых это мода на все «негритянское» — музыку, живопись, литературу, театр, паломничество белых ценителей негритянской культуры в Гарлем, посещение белыми театров, клубов, кабаре и частных вечеринок в негритянских

<sup>27</sup> Букер Т. Вашингтон (1856–1915) полагал, что неграм необходимо вначале отделиться своих белых сограждан, чтобы преодолеть отсталость и достичь «расового подъема» (*racial uplift*); они должны создать свои учебные заведения, общественные организации, бизнес, культурные институты, чтобы затем в качестве равных интегрироваться в американскую нацию. Уильям Дюбуа (1863–1968) считал, что направляющей силой «расового подъема», интеграции и преодоления отсталости будет образованная культурная элита расы — «талантливые десять процентов» (*the talented tenth*).

районах, нарушение табу на межрасовые сексуальные контакты, знакомства и дружбы. Все это выразительно описано в прозе 1920–30-х — в романе «Черномазый раек» Ван Вехтена, «Первенцы весны» (*Infants of the Spring*, 1932) Уоллеса Термана, в сборнике рассказов К. Маккея «Имбирный город» (*Gingertown*, 1932)

Со стороны черной расы проницаемость границы — это, прежде всего, феномен смены расовой принадлежности и пересечения расовой границы (*passing*) — когда светлокожие цветные выдают себя за белых. Тема пересечения расового барьера актуализируется в литературе еще в период «надира» и активно присутствует в литературе вплоть до середины XX века. Вот лишь некоторые примеры: «Автобиография бывшего цветного «Джеймса Уэлдона Джонсона» (*The Autobiography of An Ex-Colored Man*, 1912), «Стать белой» Неллы Ларсен (*Passing*, 1929); «Комедия в американском стиле» Джесси Р. Фосет (*Comedy, American Style*, 1933); «Кингсблад, потомок королей» Синклера Льюиса (*Kingsblood Royal*, 1947). Пример недавнего обращения к этой теме — роман Филипа Рота «Людское клеймо» (*Human Stain*, 2000).

Необычайно важна для негритянской литературы как периода рубежа XIX–XX вв., так и 1920–30-х гг. тема внутрирасовых границ, которые также пролегают вдоль «линий цвета-линий разделения»: это презрение светлокожих цветных к темнокожим и темнокожих к «желтым бастардам», сложная стратификация, связанная с оттенками цвета кожи. Эта тема звучит, например, в сборнике Ч. Чесната «Жена его юности и другие рассказы о цветном барьере» (*The Wife of His Youth and Other Stories of the Color-Line*, 1899), романах Саттона Григгса «Под тенью» (*Overshadowed*, 1901), У. Термана «Чем чернее черника...» (*The Blacker the Berry...*, 1929). Амбивалентное отношение к расовому смешению очевидно в соседстве темы «трагической судьбы полукровки» (*tragic mulatto*)<sup>28</sup> — человека смешанной крови, обреченного на бесприютность, внутреннюю раздвоенность и саморазруше-

---

<sup>28</sup> См. Berzon, J.R. *Neither White Nor Black: The Mulatto Character In the American Fiction*. New York: New York University Press, 1978.

ние. Начало этой теме было положено в рассказе писательницы аболиционистки Лидии Марии Чайльд «Квартеронки» (*The Quadroons*, 1842); далее она тема звучит в первом негритянском романе «Клотель или дочь президента» У. Уэллса Брауна (*Clotel; or, The President's Daughter*, 1853), в романе «Айола Лерой» Ф.Э.Уоткинс Харпер, в романах и рассказах Ч. Чесната 1890-начала 1900-х гг., в ряде стихотворений и рассказов Л. Хьюза — «Крест», «Мулат», «Отец и сын» (*Cross*, 1925, *Mulatto*, 1927, *Father and Son*, 1934), в романе У. Фолкнера «Свет в августе» (1932).

Проблема проницаемости расового барьера и смешения (*miscegenation*, *amalgamation*) ставится на протяжении всей истории США. В XVIII–XIX вв. при отсутствии законодательного запрета действует мощное культурное табу на расовое смешение — при постоянном его нарушении. Конкубинат на плантациях осуждался и белыми, и чернокожими: адюльтер и аморализм как неизбежные следствия рабства входят в набор общих мест аболиционистской пропаганды. Осуждению подлежали и редкие смешанные браки. Смешение рас считалось противоестественным явлением, противоречащим природе и Божественным установлениям. Презрение к полукровкам-«бастардам» существовало не только со стороны белых, но и со стороны «чистокровных африканцев» — такова была позиция противников интеграции и ассимиляции Александра Краммела (1819–1898) и Генри Хайленда Гарнета (1815–1882), представлявших в середине XIX в. этноцентристскую негритянскую мысль. Об этом свидетельствует и упомянутый выше тип «трагического полукровки», который самим фактом своего существования бросает вызов природе, обществу и культуре.

Вместе с тем, смешение существует *de facto*, более того, усиливается и становится нормой. Складываются устойчивые социальные практики — «балы квартеронок» в Новом Орлеане, на которых белые джентльмены открыто выбирали себе наложниц; фактическое многоженство (наличие постоянных наложниц у рабовладельцев — в основном, полукровок, реже — темнокожих). Наряду с негативным отношением к полукровкам, складывается противоположная модель: чем светлее от-



тенок кожи, тем выше место во внутрирасовой иерархии. Подобная диспозиция в силу понятных причин активно формируется после отмены рабства и в целом оформляется к последней трети XIX века, когда в негритянской культуре доминирует ассимиляционистский вектор. Именно тогда на первый план выходят темы пересечения расового барьера (passing) и сложной системы внутрирасовых разграничений в зависимости от цвета кожи.

Отмена рабства, формально уравнившая в правах черную и белую расы, и последовавшая за этим стремительная модернизация страны, колоссальный приток иммигрантов, размывавший традиционный расово-этнический состав населения, уже к началу XX века приводит к резкой поляризации позиций в отношении мисцегенации. С одной стороны, навязчивый характер приобретает панический страх перед расовым смешением, на фоне которого расцветают сексуально-расовые мифы и стереотипы — например, необходимость защиты «лилейно-белой женственности» (lily-white womanhood) от «черных насильников», и резко повышается градус агрессии (линчевания и прочие акты насилия). Впервые запрет на мисцегенацию обретает юридическую форму — распространение евгеники влечет за собой серию законов, направленных против расового смешения в 1903–1908 гг. (miscegenation laws).

С другой стороны, расовое смешение как нельзя лучше вписывается в концепцию «плавильного котла» (melting pot) и оказывается востребовано в рамках американского модернизма как культурно-националистического проекта, стремившегося утвердить самобытность американской культуры перед лицом Старого Света. Мисцегенация стала одной из составляющих модернистской «новосветной утопии». «Почвенническая линия» модернизма (объединение вокруг журнала Seven Arts, Шервуд Андерсон, Уильям Карлос Уильямс, Уолдо Франк, Карл Ван Вехтен и др.) усматривает в смешении рас и народов залог возникновения «человечества будущего», которое появится в Новом Свете. «О, смешанное происхождение! — пишет Уильямс в своей автобиографии. — С раннего детства я знал, что только Америку я могу назвать своим

родным домом»<sup>29</sup>. «Полукровка» Уильямс был сыном чистокровного англичанина и пуэрториканки. В его семье говорили на двух языках — английском и испанском.

С не меньшим энтузиазмом высказывается о расовом «винегрете» и Шервуд Андерсон. В его статьях и письмах 1930-х гг. звучит вера в юную Америку, в великое смешение рас в Новом Свете, в то, что на американской земле, возможно, возникнет новое человечество. Он пишет Г. Стайн и Элис Б. Токлас о райском уголке в Луизиане, «где еще до революции жили французы, испанцы, индейцы, негры, и все они постепенно пережились»<sup>30</sup>. Луизиана — родина джаза, «плавильный котел» рас, где перемешаны белые, негры, индейцы, креолы, самбо в описаниях Андерсона предстает как заповедный край, сохранивший черты «примитивного эдема».

В литературе негритянского ренессанса внимание постоянно привлекает разнообразие типов, возникающих в результате смешения — оттенки цвета кожи, форма черепа, ушей, носа, губ, структура волос. Такие авторы, как К. Маккей и У. Терман насыщают свою прозу поэтическим описанием «разноцветья» гарлемской толпы, где можно встретить все оттенки цвета — от нежно-кремового до иссиня-черного, от шоколадного до лимонно-желтого; они же с сарказмом и горечью пишут о внутрирасовом расизме.

Наличие расовой границы — и ее проницаемость, амбивалентность культуры в отношении мисцегенации со сложной диалектикой запрета-поощрения — важный фактор поддержания пресловутого «дуализма сознания» (*double consciousness*) американских негров и цветных. Это понятие сформулировал У. Дюбуа в книге «Души черного народа» (1903): «... вечная раздвоенность — американец, негр; две души, две мысли, два непримиримых стремления, два противоборствующих

---

<sup>29</sup> Williams, William Carlos. *The Selected Essays*. Ed. J.Thirlwall. New York: MacDowell Obolensky. 1957. P. 185.

<sup>30</sup> Sherwood Anderson / Gertrude Stein. *Correspondence and Personal Essays*. Ed. White R.L. Chapel Hill, N.C: The University of North Carolina Press, 1972. P. 93.

идеала в одном черном теле...»<sup>31</sup>. «Два непримиримых стремления» — к полному слиянию с американской нацией (ассимиляционизм) и к обособлению (этноцентризм) — постоянно сменяют друг друга на протяжении всей социальной и культурной истории черной расы в Америке.

---

<sup>31</sup> DuBois, W.E.B. The Souls of Black Folk. P. 3.

---

**«Я восславил Господа»:  
Джон Маррант и первое религиозное  
пробуждение в Америке**

«Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим» — памятник религиозной и литературной истории США колониального периода, передающий атмосферу эпохи первого религиозного пробуждения 1730–1740-х гг. Поворотным моментом в судьбе автора, будущего проповедника и религиозного деятеля, стала его встреча с Джорджем Уайтфилдом в 1738 году. Уроженец британского графства Глостер Джордж Уайтфилд (1714–1770) вместе с Джоном и Чарлзом Уэсли вошел в «Святой клуб» Оксфордского университета и стал одним из зачинателей движения религиозного пробуждения по обе стороны Атлантики. Уайтфилд, как впоследствии многие из его последователей, сам пережил опыт обращения к вере, когда, будучи студентом, прочитал сочинение шотландского теолога Генри Скугала (1650–1678) «Жизнь Бога в душе человека» (*The Life of God in the Soul of Man*, 1677). За обращением последовало принятие сана и отъезд в североамериканские колонии, где Уайтфилд вместе с Джоном Уэсли выступали в церквях, молельных домах и на открытом воздухе. Они продолжили дело основателя ревивализма Джонатана Эдвардса (1703–1758), пуританина и кальвиниста, поставившего во главу угла личный, непосредственный религиозный опыт<sup>32</sup>. Драматическая, ярко эмоциональная манера проповедей Уайтфилда и Джона Уэсли всегда привлекала множество слушателей<sup>33</sup>.

Постепенно Уайтфилд, стоявший на позициях кальвинизма и отвергавший рабство как богопротивное установление, все более расходится с братьями Уэсли, тяготевшими к арминианству и лояльно относившихся к рабовладению. Уайтфилд, как и Джон Уэсли, стоял у истоков амери-

---

<sup>32</sup> См. Lambert, F. *Inventing the «Great Awakening»*. Princeton, Princeton University Press, 1999.

<sup>33</sup> Stout, H. *The Divine Dramatist: George Whitefield and the Rise of Modern Evangelicalism* Grand Rapids: William B. Erdmans Publishing Co., 1991

канской методистской церкви и был капелланом Селены Хастингс герцогини Хантингдон (1701–1791), активной участницы ревивалистского движения, создательницы объединения методистов-кальвинистов «Собрание герцогини Хантингдон». Несмотря на то, что в ее владении находились заокеанские плантации, на которых трудились чернокожие рабы, герцогиня Хантингдон покровительствовала бывшим невольникам-африканцам Густавусу Ваче (Олоде Эквиано), Филлис Уитли, Джеймсу Алберту (Укосо Гроньосо), разделявшим ее религиозные убеждения, издавала их книги и устраивала их публичные выступления. В середине 1760-х она познакомилась с индейским миссионером Самсоном Оккомом и с тех пор оказывала ему всяческую поддержку. Джон Маррант, один из первых американских негритянских проповедников и миссионеров, также был в числе религиозных деятелей, входивших в круг Джорджа Уайтфилда и герцогини Хантингдон.

Джон Маррант (15.06.1755 — 15.04.1791) родился свободным в Нью-Йорке. После смерти отца семья часто переезжала — вначале во Флориду, затем в Джорджию и, наконец, в Чарльстон (Южная Каролина). Маррант посещал школу, где обучился грамоте, затем стал музыкантом и играл на балах, развлекая местных джентри. В 13 лет он услышал проповедь Джорджа Уайтфилда и обратился к вере. «Повествование...» Марранта — яркое свидетельство таланта Уайтфилда-проповедника и силы его воздействия на слушателей. Примечательно, что здесь содержится и свидетельство критического отношения к ревивалистским собраниям, которые казались традиционалистам слишком шумными и даже неприличными — Уайфилда называют «безумцем», который «кричит» что-то непонятное, и молодые люди — Маррант и его товарищ направляются в молеальный дом, юмористически воспринимая происходящее, в расчете позабавиться самим и развлечь окружающих.

Набожность Марранта и изменение образа жизни не понравились родным, поэтому Маррант в 14 лет ушел из дома и неожиданно для себя оказался в роли миссионера, проповедуя и обращая в веру индейцев чероки, криков и катоба. Среди индейцев Маррант провел два года. Затем он вернулся домой, где оставался до войны за независимость. Позже

он был завербован в британский флот и прослужил там шесть лет. В 1782 году он уволился из флота и вновь встретился в Джорджем Уайтфилдом, а вскоре присоединился к «Собранию герцогини Хантингдон». В 1785 году Маррант был рукоположен и выпустил «Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим». Книга стала так популярна, что за несколько лет переиздавалась около двадцати раз под разными названиями. В том же 1785 году он по приглашению своего брата, обосновавшегося в Канаде, отправился с проповедями в Новую Шотландию. Там, в Берчтауне он основал церковь для негритянской общины и в течение четырех лет проповедовал в окрестных индейских поселениях.



Дж. Уайтфилд

В 1879 году, вернувшись в Бостон, Маррант стал капелланом Великой ложи франкмасонов Принс Холла. Только что возникшие негритянские масонские ложи выступали за отмену рабства и сыграли заметную роль в решении штата Массачусетс запретить работорговлю (1788 г.). В своих бостонских проповедях этого периода Маррант говорил о равенстве всех людей перед Богом, что вызвало раздражение консервативных кругов Новой Англии. В итоге в 1790 году Маррант покинул Бостон и уехал в Англию, где и скончался в возрасте 36 лет.

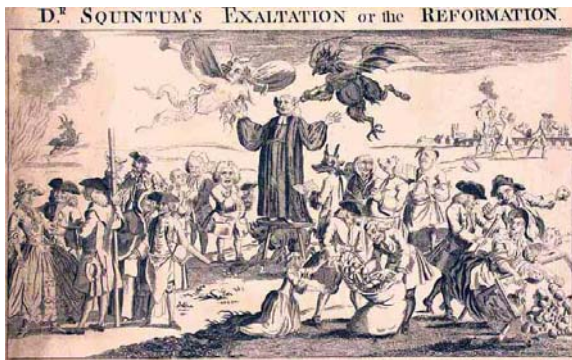
Книга Джона Марранта входит в обширный ряд «повествований» (narrative) — произведений документально-художественного жанра, чрезвычайно многочисленного и популярного в американской словесности XVIII — первой половины XIX вв. Афроамериканский литературовед У. Эндриус<sup>34</sup> выделяет несколько разновидностей «повествований»: «признания» (criminal confessions) — рассказы преступников, записанные в тюрьме, нередко перед казнью осужденного; «повество-

<sup>34</sup> Andrews W. L. To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760–1865. Urbana; Chicago, IL: University of Illinois Press, 1986.

вания беглых рабов» (slave narratives); духовные автобиографии. Духовная автобиография сочетает в себе несколько жанровых элементов — автобиографии, исповеди, проповеди, притчи и строится в соответствии с определенным канонам. Она начинается с кратких автобиографических сведений, затем следует рассказ о «жизни во грехе», предшествующей обращению (conversion). Обращение является кульминацией повествования. Отличительные черты обращения — его внезапность, необратимость и тотальность. Обращение — это метанойя («перемена ума»), смерть прежнего (ветхого) человека и рождение нового; обращение сопровождается болезнью духовного характера, облегчить которую бессильны лекари, врачующие тело. «Врачом» становится священник (проповедник), «лекарством» — чтение Писания и молитва. Последствия обращения описываются близкими по смыслу глаголами «обратить» (convert), «пробудить» (awaken), «освободить» (liberate). За рассказом об обращении следует повествование о новой жизни, также построенное по определенному канону: описывается благодатное пребывание неопита в богообщении, затем испытания веры, трудности, лишения, и наконец, труды во славу Божию — проповедничество, миссионерство, дела милосердия и т. п. Завершается повествование проповедью, кратким назиданием или призывом обратиться к вере.

«Повествования об обращении», служившие американским протестантам аналогом житийной литературы, насыщены прямыми цитатами из Писания и многочисленными библейскими аллюзиями. Описываемые события уподобляются библейским сюжетам. «Повествование...» Марранта — не исключение. Текст содержит цитаты из Ветхого и Нового Завета; все, приключившееся с новообращенным, восходит к моделям, почерпнутым из Писания. Маррант, как апостол Павел, говорит разными языками, проповедует язычникам и путешествует пешком, подвергаясь различным опасностям; подобно Петру и Павлу, оказывается в темнице и обращает палача, как апостолы — тюремщика; словно св. Стефан, он готов принять муки и смерть за Христа. Перед экзекуцией Маррант-мученик молится, вспоминая трех еврейских отроков в печи огненной и Даниила во львином рву. Уход Марранта из дома и его воз-

вращение уподобляются истории Иосифа. Немало и чудес в библейском духе: насыщение умирающего от голода и жажды Марранта в лесу; укрощение диких зверей, не тронувших путешественника; внезапное обращение палача, который, вместо того, чтобы казнить осужденного, становится его защитником и исповедником новой веры; наконец, исцеление дочери индейского вождя. Разлад Марранта с родными приводит на память речение Христа «...и враги человеку — домашние его», а о радости семьи и друзей после его возвращения говорится словами притчи о блудном сыне.



Гравюра середины XVII в., высмеивающая ревивалистские проповеди

Стиль и язык «Повествования» отличаются простотой, лаконичностью и, вместе с тем, выразительностью. Книга была записана под диктовку Джона Марранта и отредактирована священником Уильямом Олдриджем, что дало основание авторитетному афро-американскому литературоведу Г. Л. Гейтсу сомневаться в «аутентичности» текста, подвергнувшегося обработке со стороны белого «секретаря» и редактора<sup>35</sup>. Однако подобная практика записи рассказов была широко распространена в XVIII и первой половине XIX вв; кроме того, автор-рассказчик прочитывал или заслушивал записанное, и текст мог быть отдан в печать только после его одобрения. Черный американец Джон Маррант и аф-

<sup>35</sup> Gates, H.L. Jr. *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.



риканцы Гроньосо<sup>36</sup> и Кьюгоано, повествующие о том, как они попали в Новый Свет и были обращены в христианскую веру, стоят у истоков негритянской духовной автобиографии, которая достигнет расцвета в XIX веке. Тогда появятся такие известные образцы жанра, как «Жизнь и религиозный опыт Джарены Ли, цветной леди»<sup>37</sup>, «Жизнь, история и беспримерные страдания Джона Джи, африканского пастора», «Краткий рассказ о жизни, путешествиях, опыте и евангельских трудах Джорджа Уайта, африканца»<sup>38</sup> и, наконец, «Жизнь, опыт и евангельские труды преподобного Ричарда Аллена» (1830) — основателя Африканской методистской епископальной церкви в США<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Cugoano, Ottobah (John Stuart). Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa; published by himself, in the Year 1787 // The Negro's Memorial, or Abolitionist's Catechism. London, Printed by James Bullock. 1825; Gronniosaw, Ukawsaw (James Albert). A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself. Bath: Printed by W. Gye, 1770.

<sup>37</sup> Early Negro Writings 1760–1837. Ed. by D. Porter. Baltimore, MD: Black Classic Press, 1995. P. 494–514.

<sup>38</sup> Black Itinerants of the Gospel: the Narratives of John Jea and George White. Ed. by G. R. Hodges. Madison, WI: Madison House Publishers, 1993. P. 89–164; 51–88.

<sup>39</sup> Allen, R. The Life, Experience, and Gospel Labours of the Rt. Rev. Richard Allen to Which is Annexed the Rise and Progress of the African Methodist Episcopal Church in the United States of America. Containing a Narrative of the Yellow Fever in the Year of Our Lord 1793: With an Address to the People of Colour in the United States. Written by Himself. Philadelphia, Martin & Boden, Printers, 1833. URL: [www.docsouth.unc.edu/neh/allen/allen.html](http://www.docsouth.unc.edu/neh/allen/allen.html)

## **«Давнее наследие»: «серебряный век» традиции благопристойности**

Термин «традиция благопристойности» (*genteel tradition*) вошел в обиход в 1911 году вместе с выходом эссе Джорджа Сантаяны «Традиция благопристойности в американской философии». Словосочетание, заряженное ироническим и сатирическим смыслом, стало оружием, которое поколение «детей» обратило против поколения «отцов», а, точнее, «матерей» в схватке, ставшей решительной битвой века наступающего с веком уходящим. Эту «великую американскую схизму» описывает Сантаяна в самом известном месте своей статьи:

«Америка — не просто... молодая страна со старым сознанием; это страна с двумя типами сознания, один из которых — собрание верований и представлений поколения отцов, а другой — результат инстинктивного понимания и практических открытий молодого поколения. Во всех высших формах интеллектуальной деятельности — религии, литературе, нравственности, в области чувств — все еще преобладает дух преемственности... Дело в том, что та часть американского сознания, которая не занята решением практических вопросов, осталась возвышенной, суховатой и отрешенной; она спокойно дрейфует по тихой заводии, в то время, как другая часть сознания движется огромными скачками, словно стремительно низвергающийся Ниагарский водопад — в том же темпе, что и общественный прогресс, индустриализация, научные открытия... Второе принадлежит американскому мужчине; первое, преимущественно, американской женщине. Второе воплощает дух агрессивного предпринимательства; первое — сплошная традиция благопристойности»<sup>40</sup>.

Фраза Сантаяны, ставшая крылатой, была для ее автора синонимом понятия «американский идеализм». Социальная среда, породившая этот феномен — американская культурная (а не политическая или финансовая) элита, средний класс, «джентри», по определению О. Уэн-

---

<sup>40</sup> Santayana, G. *Genteel Tradition in American Philosophy // The Genteel Tradition: Nine Essays*. Ed. Douglas L. Wilson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967. P. 39–40.

дела Холмса<sup>41</sup> или «брамины», сосредоточенные, в первую очередь, в Новой Англии, на северо-востоке США. К концу века это становится не столь кастовым, династическим понятием, но скорее, сообществом «высоколобых», более подвижным, открытым и изменчивым и межрегиональным<sup>42</sup>. Д. Хоу указывает, что в среде американских «джентри» викторианской эпохи сочетались протестантская (пуританская и евангелистская) и либерально-прогрессистская мысль: в качестве своей миссии в обществе они видели «гуманизацию складывающегося индустриально-капиталистического порядка, прививая ему такие ценности, как социальная ответственность, строгая мораль и уважение к культурным нормам»<sup>43</sup>.

Твердая вера в то, что материальный и технический прогресс неразрывно связан с прогрессом в области нравственности, составляла основу американского идеализма. В конце XIX века эта вера облегчила восприятие спенсеровского и даже дарвиновского учения, которые в этом оказались созвучны американскому идеализму и, в частности, философии Эмерсона. В силу этого отношения двух крупнейших направлений 1890–1900-х — традиции благопристойности и натурализма — лишены однозначности, и представляют собой не бескомпромиссное противостояние, но, скорее, диалектическое единство противоположностей.

С распространением в США дарвиновского учения, сразу возникает мощная ответная реакция, не только в теологии, но и в философии: «... дарвиновский «естественный отбор» казался поистине неслыханной дерзостью... Дарвинизм неизбежно... приравнивался к абсолютному атеизму, что не могло не вызвать протеста в американском общественном сознании, по-прежнему в значительной мере привязанном к теоло-

---

<sup>41</sup> Holmes, O. W. Elsie Venner. A Romance of Destiny. Boston, MA: Ticknor and Fields, 1861. P.1–6.

<sup>42</sup> Persons, S. The Decline of American Gentility. New York: Columbia University Press, 1973.

<sup>43</sup> Howe, D. American Victorianism as a Culture // American Quarterly, 1975. Vol. 27, № 5. P. 516.

гический картине мира»<sup>44</sup>. Однако интерес к дарвинизму подогревался резкими социальными изменениями рубежа веков и вынужденным пересмотром прежних «символов веры». Огромный приток иммигрантов, расовый вопрос, беспорядки, забастовки, рабочее и профсоюзное движение, стремительное освоение новых территорий (Дальний Запад) и ломка традиционного уклада (Юг) и т. д. — эти грозные и будоражающие перемены требовали убедительного объяснения и понуждали философскую мысль быть «с веком наравне». Возникает целый спектр вариантов — от принятия дарвинизма (дарвинистская историография и исторический семинар Герберта Бакстера Адамса в университете Джона Хопкинса, идеология фронта Фредерика Джексона Тернера) до апологии христианских ценностей и попыток инкорпорировать элементы новых доктрин в традиционную систему религиозных и нравственных представлений. Не следует забывать, что на время кризисного рубежа веков приходится третья волна ревивализма — религиозное пробуждение 1860–1900 гг., усиление пиетизма, общественный активизм, появление новых христианских деноминаций и движений («Свидетели Иеговы», «Христианская наука», «мускулистые христиане», «Армия спасения», «Социальный евангелизм»). Это время обличения социальной несправедливости, плутократии, сомнительных политических технологий «позолоченного века», борьбы за принятие «сухого закона»<sup>45</sup> и обострения расового вопроса. В начале 1900-х в США на волне распространения евгеники принимаются новые законы об иммиграции, цель которых — контроль за социальным и особенно расово-этническим составом иммиграции. Все это — злободневные темы, волнующие общество, они обсуждаются на страницах газет, звучат и в публицистике, и в художественных произведениях авторов разных на-

---

<sup>44</sup> Тлостанова М. В. Историческая, философская и социальная проза конца XIX века // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. IV. История литературы США последней трети XIX в. 1865–1900 (становление реализма). С. 804.

<sup>45</sup> Ahlstrom, S. E. A Religious History of the American People. New Haven, CT: Yale University Press, 1972.

правлений — у Марка Твена, Эдит Уортон, Стивена Крейна, Хемлина Гарленда, Джека Лондона и др.

Американская теологическая и философская мысль этого времени стремится учитывать интеллектуальные веяния времени, в частности, возрастающий интерес к Дарвину и Спенсеру. Милосердие, справедливость, самопожертвование и прочие христианские добродетели начинают преподноситься в качестве разумных и адаптивно выигрышных моделей, которые обеспечивают гармонию в обществе и равновесие природного и социального — например, доктрина «христианской науки»<sup>46</sup> [13, 15, 17]. Этический прогресс был признан законом природы; он осуществлялся посредством напряжения индивидуальной воли и при опоре на ценности, которые передавались и пестовались высокой культурой англо-саксонской расы. В американском идеализме религия и культура соединялись в некое новое «культурное евангелие», которое передавалось от поколения к поколению. Это было духовное наследие, которое передавалось через воспитание и воздействие среды. Воспитание начиналось дома, в семье, где мать была главной фигурой и первым учителем, прививавшим нравственные представления и культурные нормы; затем продолжалось в школе, колледже университете, в литературных обществах, клубах, а также посредством журналов, газет и словесности, исполненной назидательного пафоса.

Традиция благопристойности, переживающая в 1890–1900-е свой «серебряный век», по-прежнему остается самой влиятельной силой в американской мысли и словесности, однако ее основным устремлением становится охрана и консервация традиционных ценностей и эстетики. 1890–1900-е — время, когда завершают свой творческий путь заметные авторы старшего поколения — Ричард Генри Стоддард (1825–1903) и Эдмунд Кларенс Стедмен (833–1908); кроме того, литература американских джентри представлена младшим поколением поэтов «Гарвардской школы» — Джордж Кейбот Лодж (1873–1909),

---

<sup>46</sup> University Press, 2003; Gill, G. Mary Baker Eddy. Reading, MA: Perseus Books, 1998; Gundry, S.N. Love Them In: The Proclamation Theology of D.L. Chicago, IL: Moody Press, 1976.

Уильям Вон Муди (1869–1910), Трамбулл Стикни (1874–1904) и большим отрядом «американских идеалистов» — издателей, критиков, обозревателей, общественных деятелей и литераторов, которые определяли политику крупных журналов и издательств и, тем самым, дух эпохи. Это, например, Томас Бейли Олдрич (1836–1907) — романист и главный редактор *The Atlantic Monthly* с 1881 по 1890. Под его руководством этот влиятельный журнал основанный в 1857 году Джеймсом Расселом Лоуэллом как орган «высокой культуры» (*high culture*), стал главной цитаделью американского идеализма и благопристойности. Это Джордж Уильям Кертис (1824–1892), политический редактор *Harper's Weekly* с 1863 до 1892 г, Ричард Уотсон Джилдер (1844–1909), редактор *Century Magazine*. Литература благопристойности, оставив позади золотой век своей истории, в течение рубежных десятилетий берет скорее количеством, чем качеством — поистине огромное количество созданной в этом духе поэзии, романов, короткой прозы выпускается в различных издательствах и ежемесячно появляется на страницах как крупнейших, так и многочисленных провинциальных журналов. В основном «благопристойную литературу» всех жанров на рубеже веков создают женщины — в отличие от предыдущих трех десятилетий «золотого века».

Произведения авторов, творивших в золотом веке «gentility» (1870–1880-е) отличает гармоничность формы, уравновешенность, изысканность стиля, уверенность тона. Они во всем следуют дельфийскому принципу «ничего слишком» и смягчают моральный ригоризм изящным горацианским остроумием. В творчестве авторов 1890–1900-х все более отчетливо звучат ноты беспокойства, напряжения, юмор часто переходит в горькую иронию и даже сарказм, спокойную уверенность сменяют апологетическая горячность или «защитная реакция» и ностальгия по уходящему «американскому эдему», который для них связан с идеализированным бытом провинциальной Америки 1860–1880-х гг. Этот период истории Новой Англии, так называемое «индейское лето», было временем, когда холод, ригоризм и непримиримость традиционного пуританства и трансцендентализма смягчается благодаря воздействию современных гуманистических доктрин (идея нравствен-

ного прогресса, светского и общественного призвания, признание важной роли культурного и семейного досуга, возрастание роли женщины в частной и гражданской жизни).

На рубеже веков ситуация заметно меняется. Между программной речью Эмерсона «Прогресс культуры» (1867) и эссе Дж.Сантаяны «Традиция благопристойности в американской философии» (1911) произошли колоссальные и стремительные изменения. Носители высокой культуры все заметнее замыкаются в своем кругу и все ощутимее отдаляется от живого потока жизни. В итоге эмерсоновский «образованный класс» (cultivated class) все менее оказывается способен играть роль авангарда американской демократии — ведь именно эту миссию возлагал на американских «джентри» мудрец из Конкорда. Американский идеализм, как верно отметил Сантаяна, становится все более кастовым, охранительным и все более ностальгическим, устремленным не в будущее, а в прошлое. Это ощущение разрыва времен прекрасно выражено Генри Адамсом в его «Воспитании»: атмосфера XVIII века, сохранившаяся в Бостоне, ничего не может дать юноше, которому предстоит жить в веке XX-м.

В 1890-е годы «образованный класс» еще продолжает задавать тон в провинциальном обществе. Однако Америка стремительно превращается в страну крупных городов, железных дорог, небоскребов, банков и большого бизнеса. Ощущение, что вокруг них другой, изменившийся, непонятный и угрожающий мир, заметно меняет манеру письма благопристойных литераторов конца века. С точки зрения последователей идеалов джентри, в разрушении американского эдема повинны, главным образом, три фактора: поклонение Маммоне (триумф материализма), колоссальный приток иммигрантов, разрыв поколений и отказ «детей» от веры «родителей». В 1867 году Эмерсон оптимистически оценивает экономический и технический прогресс. В 1890–1900-е рубежного периода сторонники благопристойности считают, что материальное процветание — первый враг «быстро исчезающей атмосферы прежних дней, духовности, передававшейся от поколения к поколению, изящно-

го образа мыслей и преимущества внутренней жизни над внешней»<sup>47</sup>. Они сетуют, что «невероятное количество научных открытий и развитие коммерции ... улучшают материальную жизнь и уничтожают жизнь духовную», порождают «дешевое богатство, вульгарность манер и аморальные принципы»<sup>48</sup>. Американские джентри рубежа веков отчуждены от новой политической, финансовой и экономической элиты, новые хозяева жизни вызывают у них страх и отвращение. В равной степени «образованный класс» отчужден и от социальных низов — рабочих, фермеров, люмпенов и в особенности от иммигрантов, приток которых в США все возрастает (к началу XX века население крупных городов, таких, как Нью-Йорк, Чикаго, Бостон в среднем на 70% состоит из иммигрантов первого и второго поколения.)

Эмерсон в «Прогрессе культуры» с энтузиазмом говорит об американском «плавильном котле», слиянии рас и национальностей, об иммиграции. Отношение «благопристойных авторов» к иммиграции в 1890–1900-е представляет собой смесь христианского сострадания, страха, неприязни, чувства превосходства и культурного миссионерства. Викторианские представления о способности более высокой англо-саксонской культуры подчинить себе и ассимилировать низшие расы практически выражаются в стремлении американизировать иммигрантов, которые должны разделять традиционные для Америки (главным образом, Новой Англии) моральные, общественные и политические идеалы. Авторы *Atlantic* с возрастающей тревогой пишут о росте населения, принадлежащего к низшим расам и социальным слоям, о том, что американский дух находится под угрозой исчезновения: «Зажатые между быстрой растущей социально-экономической элитой большого бизнеса и финансов с одной стороны, и вульгарной массой простонародья с другой, джентри подлежали стремительному вытеснению»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Sherwood, M. Characters in Recent Fiction // *Atlantic Monthly*, May 1912. P. 674. URL: <http://www.unz.org/Pub/AtlanticMonthly-1912may-00672>

<sup>48</sup> Comer, C.A.P. The Vanishing Lady // *Atlantic Monthly*. December 1911. P. 727. URL: <http://www.unz.org/Pub/AtlanticMonthly-1911dec-00721>

<sup>49</sup> Persons, S. The Decline of American Gentility. P. 103.



Попытки консервации и передачи по наследству ценностей американского идеализма и благопристойности, осложнялась тем, что входившее в культуру новое поколение, рожденное в 1880-х гг., не было готово защищать наследие отцов. Внутренняя дисциплина, строгая мораль, чувство долга, «изящество мысли» и утонченность манер — все это отвергалось поколением модернистов — Ван Вик Брукса, Генри Л. Менкена, Рэндольфа Борна, Уолдо Фрэнка и др. Молодое поколение отвергало этику «благопристойности», основанную на самоограничении, самоконтроле, чувстве долга, и провозглашало установку на «терапевтический взгляд на мир»<sup>50</sup> — гедонизм, нравственную терпимость материальное благополучие. Материалистическая цивилизация поощряла погоню за удовольствиями и новый вид гедонистического индивидуализма, «культ я». «Терапевтический взгляд на мир» нашел яркое отражение в прозе Драйзера и Фицджеральда, Хемингуэя и Шервуда Андерсона, Ван Вехтена и «примитивистов» негритянского ренессанса.

Литературные вкусы и предпочтения благопристойных авторов тесно связаны с их моралью и общественными взглядами. Эстетика для них всегда являлась «служанкой этики», в искусстве и словесности также шла битва между традиционными нравственными принципами и наступающим новым веком. В журнале *Atlantic*, который в 1900-начале 1910-х был форпостом джентри, тон задавали регулярные обзоры (*Recent Reflections*) современной литературы и искусства Корнелии Коумер<sup>51</sup>, которые она публиковала на протяжении ряда лет.

---

<sup>50</sup> Lears, J. *No Place for Grace*. New York: Pantheon Books, 1981. P. 47–58.

<sup>51</sup> К. Коумер входит в число пяти основных авторов цитатели благопристойности — журнала *Atlantic Monthly*: Агнес Реплие (Agnes Repplier, 1855–1950), происходившая из старой католической филадельфийской семьи, преподавательница новоанглийского женского колледжа Брин Мор Кэтрин Джерулд (Katherine Gerould, 1879–1944), преподавательница Уэсли-колледж Маргарет Поллок Шервуд (Margaret Pollock Sherwood, 1864–1955), Корнелия Коумер (Cornelia A. P. Comer), пишущая художественную прозу и эссе в духе «старой новоанглийской школы», глубоко религиозная и мистически настроенная уроженка Западной Виргинии Маргарет Прескотт Монтегю (Margaret Prescott Montague, 1878–1955) — типичные представительницы *Genteel tradition* образца 1890–1900-х гг.

Ориентирами для традиции благопристойности служили Эмерсон, Мэтью Арнольд, Джон Рескин. Предназначением литературы и изящных искусств считалось нравственное воспитание и культивирование души, развитие духовных и умственных способностей. Литература должна была предлагать идеалы нравственной красоты, чтобы они служили образцом для подражания. Современный реализм и, тем более, натурализм не ставят такой задачи, напротив, пропагандируют современный материализм и гедонизм. В обзорах современной литературы и критических статьях в *Atlantic* «под обстрел критики» попадают Драйзер и Лондон, Эптон Синклер и Шервуд Андерсон. Первый, и наименее значительный упрек в их адрес, относится к выбору тем их произведений — картины «низкой жизни» с ее вульгарностью, убожеством, аморальностью.

«Яростное брожение плоти» — второе главное обвинение современным авторам. Как пишет Корнелия Коумер, «примечательной особенностью нынешней литературы стало отражение в ней яростного брожения плоти... Все это — признаки катастрофы, истоки которой находятся очень глубоко. Насилие, злоба, крайняя степень неразумия и бездуховности — таковы признаки конца эпохи, которые мы слишком долго не замечали»<sup>52</sup>. Слова К. Коумер перекликаются с известным презрительным высказыванием Генри Джеймса о французских натуралистах: «Эти господа, кажется, утратили способность замечать в природе что-либо еще, кроме органов репродукции». Благопристойных авторов шокирует, что в натуралистической прозе человек предстает как марионетка, управляемая инстинктами и обстоятельствами. Совесть и свободная воля, которые являются основой нравственной ответственности, отрицаются современной «лженаукой» с ее принципом детерминизма. В своей прозе джентри противопоставляют низшим биологическим инстинктам высший инстинкт нравственности, безволию и детерминированности поведения натуралистических персонажей — самоконтроль и силу воли. Однако, отрицая биологический и средовой детерминизм

---

<sup>52</sup> Comer C.A.P. Recent Reflections of a Novel Reader// *Atlantic Monthly*. April 1915. P. 502. URL: <http://www.unz.org/Pub/AtlanticMonthly-1915Apr-00501>

натуралистов, «благопристойные авторы» утверждают принципы культурного детерминизма и разделение рас на высшие и низшие.

Наконец, третий пункт обвинения, которое выдвигают джентри против современных авторов, касается отношения литератора к своему творчеству и ответственности за созданное им. Новое поколение писателей не желает выполнять функции учителей и наставников, нравственно руководить читательской аудиторией. Их позиция — отчужденность и бесстрашие ученого или медика, сарказм, цинизм, ирония или характерное для космополитического мировидения желание оставаться «над схваткой». Тлетворное иностранное влияние нередко видится как источник если не всех, то многих бед, поразивших американское общество и литературу. Новомодное безразличие к нравственным вопросам, равнодушие и цинизм заимствованы из Европы, в первую очередь, из Франции. Кумиры нового поколения — бестиальный натурализм Золя, холодный и бесплодный стиль Флобера, безнравственность и извращенность декадентов и символистов, безответственный эстетский импрессионизм Пруста и Бергсона; достается и Ницше с его аморализмом, фабианцу и вульгарному зубоскалу Б. Шоу и скандинавской новой драме — Ибсену и Стриндбергу. Американские адепты европейского *fin de siècle*, богемно-декадентские круги — еще один идейный противник «традиции благопристойности».

Европа все более деградирует и «сходит с ума» — и Америка не должна стремиться подражать ей в этом, но придерживаться собственных здоровых традиций. Еще один постоянный автор *Atlantic Monthly* Маргарет Шервуд с горечью констатирует, что «в последнее время мода нацелена на декадентскую литературу, в которой человеческие грехи и пороки изображаются с восхищением или недопустимой фривольностью», и оптимистически заключает: «По счастью, в нашей традиции мораль и благопристойность достаточно сильны, чтобы поставить преграды на пути такого образа мыслей, и наша раса достаточно устойчива, чтобы вопреки всем причудам и капризам моды, сохранять

наши ценности, которые, подобно великим трагедиям, отражают вечные и неизменные основы бытия»<sup>53</sup>.

По мнению «благопристойных авторов», современная литература, в отличие от Теккерея, Треллопа или Хоуэллса, крайне редко предоставляет читателю возможность побыть в компании «образованных и достойных людей» среднего класса, проникнуться их идеалами, насладиться их изысканными манерами, речью, изящным остроумием. Джентри провозглашали верность традиционным англо-саксонским этическим идеалам, моральную ответственность художника и его миссию «учителя нравственности». Они придерживались взгляда на литературу в духе XIX века: чтение романа не может быть чисто эстетическим опытом, отделенным от прочих сторон жизни; скорее, оно сравнимо с пребыванием в кругу семьи, друзей, знакомых. Безумцы, отверженные и преступники могут быть материалом для изучения или объектом сочувствия, но когда речь идет о выборе круга общения, каждый, естественно, тяготеет к социально и культурно близким типам.

Художественная литература, создававшаяся в 1890–1900-х в русле благопристойности, являет собой полный каталог этических понятий, эстетических принципов, социальных и расовых предрассудков, чаяний и страхов американских джентри. Главная цель остается неизменной — представить публике идеал в духе «высокой культуры» и «социального евангелизма», вооружить против духа современности. Сюжетная схема, которая бесконечно воспроизводится в разных вариантах — молодые, наивные или духовно незрелые личности сталкиваются соблазнами и опасностями современного общества. Кульминация произведения — момент решающего нравственного выбора. Обычно этот внутренний кризис выглядит либо как «обращение» — в духе традиции ревивалистских «религиозных обращений» (conversion), и герой или героиня убеждаются, что они не могут нарушить моральный императив и должны выбрать долг, самопожертвование, самообладание, отринув эгоизм, моральную трусость и стремление к выгоде. В финале он/она далеко

---

<sup>53</sup> Sherwood M. Lying Like Truth // Atlantic Monthly. December 1910. P. 812. URL: <http://www.unz.org/Pub/AtlanticMonthly-1910dec?View=PDF>

не всегда обретает счастье, но переживает внутренне возрождение и обновление, ощущая свою нравственную и личностную состоятельность — духовное благо, которое выше благополучия и внешнего успеха. Таким образом, в литературе джентри читателю предлагается идеал нравственной красоты, полемичный по отношению к «человеку-животному» натуралистов. Персонажи, типичные для прозы «благопристойности» — образованные представители среднего класса и обеспеченной творческой элиты (художники, писатели). Репертуар «неассимилированных» персонажей включает в себя негров, бедных девушек и юношей из семей иммигрантов, нищих и бедняков, простолюдинов-фермеров, грубых и вульгарных магнатов — финансистов, промышленников, спекулянтов, артистов и художников, ведущих саморазрушительную жизнь. Все они, как правило, в глубине души тянутся к добру, но в силу отсутствия нравственного воспитания не могут сопротивляться злу. Некоторые из них постепенно «американизируются» и «ассимилируются», другие погибают, так и не выбравшись из состояния «дикости».

Другой вариант изображения «неассимилированных героев» — сатира. В романе Э. Уортон «У нас так принято» (*The Custom of the Country*, 1913) главная героиня Ундина Спрагг — напористая, хваткая девица с «дикого» Среднего Запада, для которой не существует ни морали, ни принятых норм поведения. Она последовательно выходит замуж сначала за проходимца Элмера Моффата, за Ральфа Марвелла из почтенной нью-йоркской семьи, затем за французского аристократа — графа Раймона де Шелль, но в конце концов возвращается к своему первому мужу, который за это время успел всеми правдами и неправдами сколотить состояние и пополнить когорту наглых и примитивных нуворишей. Прохиндей Моффат оказывается для Ундины подходящим партнером: им обоим присущи зоологический эгоизм, страсть к деньгам, потребительское отношение к культуре. Декадентско-богемная среда представлена в рассказе Уортон «В манере Гольбейна». Художник Энсон Уорли некогда предал свое призвание, требовавшее от него суровой самодисциплины и упорного труда, избрав безудержный и безнравственный гедонизм. Чревоугодие, любовные связи, поверхностные

---

светские знакомства, потакание страстям приводят его к духовной и физической деградации. Светский лев, впавший в старческое слабоумие, становится участником призрачного «парадного обеда» в доме бывшей красавицы миссис Джаспер, ныне выжившей из ума старухи, которой кажется, что она каждый вечер принимает знаменитых гостей. Рассказ Уортон благодаря таланту этой выдающейся писательницы прочитывается не только как сатира на «пустоцвет богемы», но и как иронический реквием по стареющей и впавшей в декаданс западной культуре.

«Три кита», без которых невозможно нравственное возрождение (перерождение, пробуждение, «ассимиляция») и созидание новой жизни — это любовь, совесть и традиции семьи, класса, англо-саксонской расы. Любовь у благопристойных авторов — это агапе, жертвенная возвышенная готовность отдать все ради любимого. Чаще всего, это любовь семейная — супружеская, родительская, и служит она утверждению нравственных ценностей, личной и социальной ответственности, верности долгу и чести. Любовь-агапе — это главный союзник в момент нравственных колебаний, она позволяет выявить присущую человеческой природе предрасположенность к добру. Яркий пример — повесть Эдит Уортон «Святынище» (Sanctuary, 1903): Кейт Орме накануне свадьбы узнает о предосудительном поступке своего жениха Дениса Пейтона, но все же решается выйти за него. После смерти супруга, она с трепетом наблюдает за карьерой своего сына, талантливого художника Дика Пейтона, опасаясь, что в нем могут обнаружиться худшие черты отца. «Пробным камнем» становится участие Дика в престижном конкурсе, победа в котором вдвойне важна для юноши — как для профессиональной репутации, так и в качестве средства завоевать расположение красавицы Клеменс Верней, которая выше всего ценит успех. В повести подчеркивается, что современная особа мисс Верней убеждена — победителей не судят. Подобная концепция успеха идет вразрез с этикой благопристойности, хотя прямо Э. Уортон своего неприятия в тексте не выражает. Сын Кейт должен пройти через искушение: его друг и товарищ по цеху талантливый художник Дэрроу умирает, и у Дика есть возможность воспользоваться эскизами покойного. Кейт с тревогой ожида-

ет решения сына, который, все же в самый последний момент находит в себе силы отказаться от сомнительного пути к славе. Немалой подержкой для него становится материнская любовь и вера.

Роман Корнелии Коумер «Давнее наследие» (*The Long Inheritance*, 1911) опубликованный в тот же год, что и первое эссе Сантаяны о традиции благопристойности, представляет еще одну версию сюжета о нравственном спасении благодаря опоре на расовый инстинкт. Этот роман может служить инвариантом «прозы благопристойности» 1890–1900-х годов. Рассказчик, немолодой джентльмен, житель Новой Англии, в самом начале определяет себя и свой круг: «Мы, то есть, люди традиции, преемственности и выучки, американцы старого образца, получившие нормальное христианское воспитание и унаследовавшие от наших предков рассудительность и восприимчивость к высоким идеалам»<sup>54</sup>. Он выражает глубокое сожаление и беспокойство, видя, что современный упадок нравов коснулся даже образованной культурной элиты. Его племянница Дезире (говорящее имя) после десяти лет замужества решила развестись с супругом, суховатым, но порядочным человеком, врачом, преданным своей профессии. Заразившись модными веяниями, она стала требовать свободы от домашней рутины, обязанностей и возжелала свободы, самовыражения, новых возможностей для личного развития и права любить, кого она пожелает. Далее автор представляет четыре взгляда на эту скандальную ситуацию. Мать Дезире считает ее поведение греховным, непростительным и саморазрушительным. Более современная тетюшка старается понять Дезире, но в конце концов признает, что племянница совершает ошибку. Рассказчик убежден, что следует жертвовать личным благополучием во имя принципов и незыблемых нравственных правил, иначе общество погрузится в хаос. Достойный супруг никак не может понять, чего не хватает современным женщинам, и несмотря на горечь и обиду, оплачивает пребывание Дезире в Рено, потому что, несмотря на развод, он по-прежнему считает ее своей женой.

---

<sup>54</sup> Comer C. A.P. *The Long Inheritance*. *Atlantic Monthly*. 1911. August. P. 145. URL: <http://www.unz.org/Public/AtlanticMonthly-1911aug-00145?View=PDF>

В конце романа Дезире возвращается из Рено чудесным образом преобразившейся. Рено — воплощение новой стремительной, хваткой, деловой Америки, помешанной на материальных благах и удовольствиях, раз и навсегда отбивает у Дезире желание стать «современной». Она становится истинной дочерью англо-саксонской расы. Она полна отвращения к крикливой, вульгарной, социально и культурно чуждой среде, бездушным, разодетым женщинам, к пробивным и наглым мужчинам. Она сурово осуждает себя за то, что добивалась развода, подавшись примитивным и низменным желаниям, и мечтает стать достойной высокого звания «дочери колонистов». Нравственное возрождение Дезире — это ее возвращение к расовым, наследственным основам, к ценностям, впитанным с молоком матери. Она больше не стремится к личной свободе, понимая свободу в христианском духе смирения, самоотдачи, выполнения своего долга по отношению к родным и близким.

Отрицание ценности индивидуальной свободы и личностного роста определяет, по мнению Дж. Лирза, антимодернистскую направленность литературы благопристойности<sup>55</sup>. Американские джентри, утратившие присущую Эмерсону и новоанглийской мысли середины XIX века веру в гармонию между материальным и духовным развитием, составили оппозицию дальнейшей демократизации, техническому прогрессу и растущему материальному процветанию. Они отворачивались от новой Америки больших городов, большого бизнеса, массовой иммиграции и идеализировали новоанглийский эдем — уходящую в прошлое цитадель духа великой англо-саксонской расы. «Давнее наследие» — типичный образец литературы благопристойности рубежа веков: дидактизм, опора на культурные и расовые традиции, которые служат «якорем спасения», вера не в биологическую, а в нравственную и культурную эволюцию — но не в смысле «доверия к себе», а в смысле добровольного и сознательного подчинения расовому инстинкту и культурным нормам.

Постудат традиции благопристойности о тесной связи расы и морали прекрасно иллюстрирует роман М. Шервуд «Пан и крестоносец»

<sup>55</sup> Lears, J. No Place for Grace. P. 16–17.



(1910)<sup>56</sup>. В романе Шервуд белокожий, светловолосый юный рыцарь, вернувшись из крестовых походов, не может примириться с духом материализма и стяжательства и решает отплыть на юг в поисках некоего смутного идеала. Потерпев крушение на одном из островов, он некоторое время живет у местного племени — славных добрых дикарей со смуглой оливковой кожей. Они поклоняются Пану и ведут бесхитростную невинную жизнь на лоне природы. Искушение остаться в этом примитивном раю так сильно, что герой едва не забывает о своем высшем предназначении. Однако когда к острову подходит корабль, и рыцарь видит людей своей беспокойной белокожей расы, вечно ищущей, вечно тоскующей и жаждущей идеала, он покидает остров, покоряясь моральному «расовому» императиву, который глубже и сильнее личных желаний.

### Этнический вариант: литература ассимиляции

К числу «подлежащих ассимиляции» и «окультуриванию» в духе викторианской благопристойности принадлежали не только иммигранты, но и американцы африканской расы, после вступления в силу Декларации об освобождении 1 января 1863 года переставшие быть «движимым имуществом» и признанные гражданами США. Литература освобожденных негров конца XIX-начала XX века создавалась в тяжелых, сложных условиях. Подъем и «большие ожидания», порожденные отменой рабства и реконструкцией Юга, соседствовали с фрустрацией, вызванной всплеском расизма и насилия (линчевания, ку-клус-клан, погромы и т. д.). Историк Р. У. Логан назвал этот период «надиром» (*nadir* — «низшая точка») в истории американских негров<sup>57</sup>. Чернокожие граждане Америки вынуждены были существовать в обществе, где подавляющее большинство было убеждено в расовой неполноценности негров. Расизм, как ни парадоксально, послужил колоссальным импульсом для развития словесности — ведь сам факт существования негритянской

---

<sup>56</sup> Sherwood, M. Pan and the Crusader // Atlantic Monthly. August, 1910. P. 145–165. URL: <http://www.unz.org/Public/AtlanticMonthly-1910aug?View=PDF>

<sup>57</sup> Logan, R. W. The Betrayal of the Negro: From Rutherford B. Hayes to Woodrow Wilson. New York: MacMillan, 1965.

поэзии, художественной прозы и ученых сочинений был лучшим доказательством культурной состоятельности черной расы. Эта сверхзадача вкупе со стабильным приростом черного среднего класса (к которому причисляли негритянских предпринимателей, а также священников, учителей, юристов и прочих профессионалов)<sup>58</sup> обусловила стремление следовать стандартам традиции благопристойности, которая представлялась средоточием истинно американских ценностей и порождением подлинно американского характера. С другой стороны, спрос читающей публики на экзотизм, интерес к костюмбризму и фольклору, задают вторую ось координат, наряду с «благопристойностью» определившую развитие негритянской литературы 1890–1900-х.

Негритянский средний класс и интеллигенция стремились жить по стандартам, принятым в американском обществе викторианской эпохи. Религиозная жизнь, образование, семейный быт, манеры и поведение, речь — все должно было соответствовать канонам благопристойности. Программы негритянских университетов — Фиска, Таскиги, Говарда — строились по образцу белых учебных заведений и непременно включали обучение классическим языкам и авторам и прочие атрибуты культуры джентри. Усвоение кодекса благопристойности должно было послужить «сертификатом» цивилизованности и полноценности негров, что, в свою очередь, позволило бы им стать равноправными членами общества. Неудивительно, что в этой ситуации большая часть литературной продукции негритянских авторов носит подражательный характер и напоминает «школьные упражнения», выполненные в надежде на отличную оценку. В эру ассимиляционизма высокий «градус кипения» сохраняется только у публицистической прозы, продолжавшей традицию общественно-политической риторики довоенного и военного времени.

Ассимиляционистская ориентация негритянской словесности подерживалась негритянскими религиозными общинами и в первую очередь Африканской методистской епископальной церковью (АМЕЦ), давшей в этот период немало интеллектуалов, совмещавших пасторскую

---

<sup>58</sup> Frazier, F. *Black Bourgeoisie. The Rise of a New Middle Class in the United States*. New York: Collier Books, 1968.

деятельность с литературными занятиями. Яркий пример такого соединения — одна из самых заметных фигур в негритянской литературе этой поры Саттон Э. Григгс (1872–1933), священник и писатель, автор пяти романов, написанных между 1899 и 1908 г. Они посвящены, главным образом, расовому смешению и судьбам полукровок. Благопристойные герои и героини Григгса — Эрма Вайсонг и Эстрел Херндон в романе «Под тенью» (*Overshadowed*, 1901), Юнис, Тиара, Энсэл и Эрл романе «Связанные руки» (*Hindered Hand*, 1905) и др. принадлежат к среднему классу и тяжело переживают свою «неполноценность» в глазах как белых, так и черных. Саттон Григгс в литературе продолжает линию, восходящую к Александру Краммелу, идеологу и практику движения колонизации, и служит «соединительным звеном» между апологетами расовой гордости XIX века и негритянским ренессансом, деятели которого высоко ценили творчество Григгса, особенно его роман 1899 г. «*Imperium in imperio*» о создании внутри США отдельного негритянского государства «*Imperium*».

Главными задачами литературы «надира» стала борьба с образом негра в литературе Юга, сложившимся в довоенные годы и продолжавшим бытовать в произведениях Томаса Нельсона Пейджа, Джорджа Вашингтона Кейбла, Кейт Шопен, Ирвина Рассела и других южных авторов в годы войны и Реконструкции. В «литературе о плантации» негры представляли в образе «забавных обезьянок», «довольных беспечных черномазых» (*happy darky*), верных и преданных рабов, готовых отдать жизнь за хозяина, или свирепых кровожадных дикарей, в которых в любую минуту может проснуться зверь, не укрощенный, несмотря на все усилия «цивилизаторов». В 1870–1890-е годы появляется целый ряд сочинений в разных жанрах (от поэзии, романов и драм до исторических трудов), рисующих патриотизм, бесстрашие и высокие моральные качества героев черной расы в США и за их пределами, но, в первую очередь, разумеется, в ходе двух войн — независимости и гражданской войны<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Alexander, William T. *History of the Colored Race in America*. Kansas City, MO: Palmetto Publishing Co, 1888. URL: <http://archive.org/stream/historyofcolored00alex#page/n7/mode/2up> ; Benjamin R.C.O. *Life of Toussaint L'Ouverture, Warrior and States-*

Яркий пример такой литературы — роман Джеймса Джаспера У. Говарда «В рабстве и на свободе: правдивая повесть из времен рабства» (*Bond and Free: A True Tale of Slave Times*, 1886), где на долю главной героини Перси выпадает разлука с мужем, страдания, унижения, однако она не опускается, но проявляет мужество, волю, благородство души и прочие высокие нравственные качества. Роман завершается бегством благопристойной героини от жестоких хозяев и воссоединением с мужем в Канаде.

Как и в белой благопристойной литературе женщины-писательницы играют в литературе негритянского среднего класса заметную роль. Расовым и гендерным вопросам посвящает свои романы Полина Хопкинс (1859–1930) литератор, видный общественный деятель и издатель влиятельного журнала *Colored American Magazine*, который стал оплотом ценностей благопристойности и форпостом движения за интеграцию черной расы в американское общество. В этом журнале с 1900 до 1904 гг. Хопкинс опубликовала четыре романа. В первом из них, «Противоборство сил» (*Contending Forces*, 1900) Хопкинс обращается к теме «трагедии полукровки». Благопристойная героиня, полукровка Дора Грейс Монфорт Смит помолвлена с квартироном Джоном Лэнгли, который оказывается эгоистичным, чувственным и алчным негодяем. В этом виновата его дурная наследственность — происхождение от южной «белой голи» и матери-рабыни. Лэнгли соединяет худшие качества обеих рас. Пройдя через серию испытаний и горьких разочарований, Дора сумела отстоять свои моральные принципы и прийти к выводу, что личное счастье неотделимо от благоденствия ее народа. В финале она обретает душевное равновесие и смысл жизни, выйдя замуж за цветного активиста и устроившись работать в школу для негритянских детей. На ту же тему написаны следующие романы — «Дочь Агари» (*Nagar's*

---

man. Los Angeles, CA: Evening Express Co, 1888. URL: <http://archive.org/stream/lifetoussaintlo00benjgoog#page/n3/mode/2up> ; Easton, W.E. *Dessalines, A Dramatic Tale: a single chapter from Haitian history*. N.p.: J.W.Burson Co., 1893. URL: <http://archive.org/stream/dessalinesadram00douggoog#page/n3/mode/2up> ; Fortune, T. *Nat Turner // AME Church Review*, I, 1884. P. 101.

Daughter, 1901), где еще более выражен авантюрный элемент, и «Винона» (Winona, 1902), по жанру тяготеющий к роману о фронтире.

Амплуа литератора и общественного деятеля совмещает и Фрэнсис Эллен Уоткинс-Харпер (1825–1911). В ее романе «Айола Лерой или Исчезнувшие тени» (Iola Leroy, or, Shadows Uplifted, 1892) прослеживается судьба героини от пребывания в рабстве до обретения свободы в результате гражданской войны, переезда на Север и участия в жизни городской негритянской общины. Уоткинс Харпер — вторая по величине фигура в негритянской поэзии периода «надира», опубликовавшая несколько поэтических сборников, где собраны стихотворения на общественные, религиозные, любовные темы.

Если Уоткинс Харпер остается поэтом XIX века, то крупнейший негритянский поэт 1890–1900-х годов Пол Лоуренс Данбар (1872–1906) всецело принадлежит переходной эпохе, чем в немалой степени объясняется трагическая разорванность его сознания и безвременная кончина в 34 года. Данбар, достигший общенациональной известности и признания со стороны белых коллег по цеху (известности Данбара способствовали У. Д. Хоуэллс и Дж. Чэндлер Харрис), в своей прозе ориентировался преимущественно на литературу благопристойности и традицию регионализма. В духе благопристойности написан его роман «Фанатики» (Fanatics, 1901), действие которого отнесено ко временам гражданской войны. В центре повествования — конфликт двух влиятельных семейств, принадлежащих разным политическим партиям. Дети враждующих плантаторов влюблены друг в друга, как Ромео и Джульетта, но у их любви нет будущего — война вынуждает их расстаться.

Главный роман Данбара «Забавы богов» (The Sport of Gods, 1902), повествует о трагической судьбе негритянской семьи Гамильтонов, вынужденной переехать с Юга на Север, и посвящен обличению пороков мегаполиса. Отец семейства Берри Гамильтон, долгие годы верно служивший своему хозяину, богатому плантатору Морису Оукли, был несправедливо обвинен в краже и приговорен к длительному заключению. Спасаясь от позора, его жена и дети отправляются в Нью-Йорк. Дети Гамильтонов поддаются тлетворному влиянию городской жизни. Джо на-

чинает пить, вступает в связь с актрисой, в припадке ревности убивает ее и оказывается под судом. Его сестра Кит становится певичкой и ведет предосудительный и греховный, с точки зрения патриархальных южных ценностей, образ жизни. Описание городских улиц, трущоб, кабаре, клубов, доходных домов для бедноты, где снимают жилье Гамильтоны, отмечены влиянием натуралистической прозы Крейна и Норриса. Изображение плантаторской семьи Оукли и старозаветных негров Берри Гамильтона и его жены следует канонам романа о плантации. Обличение пороков, история морального падения Кит, рассказ о страшной судьбе Джо выдержаны в соответствии с морализирующей благопристойной традицией. Однако финал романа по натуралистически пессимистичен: бороться с ходом жизни, с совершающимися переменами невозможно — остается только покориться судьбе.

Рассказы Данбара выдержаны в разном стиле. В его лучших сборниках «Сила Гедеона» (*The Strength of Gideon*, 1900), и «С легким сердцем» (*The Heart of Happy Hollow*, 1904) собраны реалистические зарисовки разных сторон негритянской жизни — религиозные общины и деятельность священников, школы, политические страсти и интриги, семейные драмы и, конечно, линчевания, ставшие кошмаром 1890–1900-х гг. В духе регионализма и костюмбризма созданы сборники «Жители Дикси» (*Folks from Dixie*, 1897), «В старое доброе время» (*In Old Plantation Days*, 1903). Здесь ощущается влияние литературы о плантациях, менестрельной традиции и их стереотипов.

Дань ожиданиям белой публики и стереотипам плантационной литературы северянин Данбар был вынужден отдавать и в поэзии, которая четко делится на два типа: лирика на литературном английском, тяготеющая к романтизму (Китс, Вордсворт, Лонгфелло) и викторианской поэзии (Браунинг, Теннисон) и диалектная поэзия, написанная на «негритянском английском» (*Black English*), которая и была главным образом востребована издателями и публикой — и это служило для Данбара, мечтавшего быть просто поэтом, а не «негритянским поэтом», источником

непрерывного огорчения<sup>60</sup>. Тем не менее, не «серьезные стихи», отмеченные печатью эпигонства, а лучшие диалектные стихотворения Данабара «Коричневый малютка» (Little Brown Baby), «Когда поет Малинди» (When Malindy Sings), «Довоенная проповедь» (Antebellum Sermon) и др., вошедшие в его поэтические сборники «Песни униженных» (Lyrics of Lowly Life, 1896), «Песни у очага» (Lyrics of the Hearthside, 1899), «Стихи хижин и полей» (Poems of Cabin and Field, 1899), и «Когда зажигают свечи» (Candle-Lightin' Time, 1901), «Песни любви и веселья» (Lyrics of Love and Laughter, 1903), «Когда поет Малинди» (When Malindy Sings, 1903), «Малышка» ("Li'l Gal", 1904).

Одновременно с Данбаром в литературу приходит яркое поколение поэтов 1890–1910-х гг., писавших стихотворения на диалекте — Эдвин Кэмпбелл, Элиот Блейк Гендерсон, Дэниэл Уэбстер Дэвис, Джеймс Д. Коррозерс. Спрос на диалектную поэзию в этот период — неслучайное явление. После Реконструкции и начала стремительной урбанизации и индустриализации, регионализм и костюмбизм в американской словесности приобретают отчетливый оттенок ностальгии, начинают служить средством консервации уходящих местных культур. Диалектная поэзия, как и плантаторская литература, также играют эту роль. Кроме того, происходит глобальная переоценка значения и ценности негритянского вербального и музыкального фольклора и изменение отношения к нему. Усилиями ценителей местного колорита, аболиционистов и самих негритянских литераторов фольклор становится еще одним весомым доказательством культурной полноценности негров. Даже поверья и колдовские практики (conjurin'), порицавшиеся негритянскими общественными деятелями в середине века как темные отвратительные суеверия, становятся объектом заинтересованного внимания. Успех книги Дж. Чэндлера Харриса «Дядюшка Римус, его песни и присказки» (Uncle Remus, His Songs and His Sayings, 1880) побудил крупнейшего цветного прозаика переходной эпохи Чарльза Уоддела Чеснатта (1858–1932) обратиться к негритянскому фольклору. Рассказы, впоследствии

<sup>60</sup> Wiggins, L. K. The Life and Works of Paul Laurence Dunbar (1907). New York: Kraus, 1971.

вошедшие в сборник «Колдунья» (Conjure Woman, 1900), публиковал оплот благопристойности — журнал *Atlantic Monthly*. После обращения к фольклору, Чарльз Чеснатт, уроженец штата Огайо, состоятельный юрист, выходец из семьи светлокожих окторонов, пишет рассказы и романы о негритянской жизни, где сочетает каноны благопристойности с элементами социального реализма и натурализма.

Известность Чеснагу принес сборник рассказов «Жена юности его и другие истории о расовом барьере» (The Wife of His Youth and Other Stories of the Color-Line, Boston, 1900), объединивший в единый тематический цикл ряд его ранних рассказов и коротких повестей. Сборник включает девять рассказов, и все они посвящены теме полукровок, расового смешения, расовой вражды и расовых границ. Рассказы написаны в разном ключе, и диапазон настроения варьируется от утонченной иронии до патетики, от мягкого юмора до напряженного драматизма. Заглавный рассказ «Жена юности его» иллюстрирует нерушимость морального кодекса благопристойности, который здесь тесно связан с проблемой самоидентичности. Герой рассказа мистер Райдер оказывается в перед нелегким выбором: остаться в сообществе избранных — светлокожих цветных из среднего класса или вернуться к отыскавшей его после многих лет разлуки «жене своей юности» — очень темнокожей, стареющей, полуграмотной негритянке. Райдер признает ее своей женой, вновь оказываясь за расовым барьером.

Одновременно с «Женой юности его» Чеснатт создает сборник «Колдунья» объединивший семь рассказов о жизни на старых плантациях Юга. Сборник объединен образом рассказчика — старого негра дядюшки Джулиуса Макаду, знатока человеческих душ, хитреца, остроумного мастера розыгрышей, хранителя традиций, знающего множество забавных, поучительных веселых и страшных историй о «добром старом Юге». Истории, рассказанные на колоритном диалекте негров черного пояса, погружают читателя в экзотический и таинственный мир южных плантаций, удивительный и немного пугающий мир суеверий, магии и колдовских обрядов. Истории о магии и колдовстве окрашены у Чеснатта едва заметной иронией, которая возникает благодаря использо-



ванию приема «рассказ в рассказе». Старый негр рассказывает свои истории белому джентльмену и его жене, переселенцам с Севера, для которых Джулиус — проводник в мир красочных местных обычаев. Лукавый дядюшка Джулиус всегда преследует свои цели, принимаясь за тот или иной рассказ. Например, великолепная история о заколдованном винограднике была поведена Джулиусом с целью сохранить этот виноградник в собственном владении. Страх и напряжение, нагнетаемые в жутковатом «Призраке серого волка», несколько ослабевают, когда мы узнаем, что сказочник использует легенду для охраны дерева, в котором поселились пчелы: теперь никто, кроме Джулиуса, не решается пробовать их мед. Образ Джулиуса Макаду имеет сложную природу и, безусловно, восходит к фольклорному архетипу трикстера: дядюшка Джулиус, рассказывающий «старую сказку», делает это с целью взять верх над своим белым оппонентом, на стороне которого находятся и власть, и сила.

Сам Чеснатт давал двойственную оценку своим рассказам, и в этой двойственности отразилось переходное качество его эпохи. С одной стороны, он видел ценность рассказов в обращении к аутентичному негритянскому фольклору<sup>61</sup>; с другой, опасался, что такая проза, написанная цветным автором с использованием диалекта, будет считаться литературой второго сорта. Эти сомнения и колебания привели к тому, что Чеснатт в дальнейшем все же предпочел фольклорным сюжетам романное творчество в духе благопристойного реализма, где писатель возвращается к отражению социальных проблем Юга и теме расового барьера. Тем не менее, прорыв был осуществлен: через три года после публикации «Колдуньи» в свет выйдет эпохальная книга У. Дюбуа «Души черного народа» (1903), а в эпоху негритянского ренессанса фольклор будет признан главной культурной ценностью черной расы в Америке.

### Региональный вариант

Традиция благопристойности существует как в новоанглийском, так и в различных этнических и региональных вариантах. Ее разнообразно-

---

<sup>61</sup> Chesnutt H. M. Charles Waddell Chesnutt: Pioneer of the Color Line. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1952. P. 68–69.

стью является южная литература, идеализирующая «Дикси» — плантаторские романы и костюмбристская словесность, где на протяжении XIX века разрабатывался характерный для Юга комплекс тем и мотивов и набор персонажей. Пантеон положительных героев включал благородных джентльменов -плантаторов, настоящих леди, прелестных юных девиц, отважных кавалеров, преданных своему долгу представителей среднего класса — врачей, инженеров, учителей, добродушных пожилых негров и негритянок — «дядюшек» и «тетушек», курчавых забавных негритят (pickaninnies); ряд отрицательных персонажей состоял из распутных сердцеедов, игроков, мотов, «невоздержанных» любителей горячительных напитков. После Гражданской войны широкое распространение получил тип нувориша — например, спекулянта, торговца или разбогатевшего бывшего надсмотрщика, скупившего уголья и дом своего хозяина, разорившегося джентльмена-плантатора. На рубеже веков на быстро меняющемся Юге, в еще большей степени, чем на более консервативном северо-востоке, идет процесс спора и диалога традиции благопристойности и других направлений, в первую очередь, натурализма и божемно-декадентской культуры. Элен Глазго и Кейт Шопен представляют «южный вариант» традиции благопристойности, но, как и в случае с Эдит Уортон, у этих выделявшихся на общем фоне писательниц ощутимо присутствует тенденция к соединению элементов разных стилей и направлений и реакция на ограниченность и несовременность благопристойного канона.

Элен Глазго: между Севером и Югом. В прозе Э. Глазго, создательницы многочисленных и достаточно разнообразных по тематике романов, легко обнаружить элементы областничества (в первую очередь «романа о плантации»), романтизма, натурализма, социального реализма. Темы ее романов — политическая борьба («Глас народа», 1900), исторические судьбы Юга («Поле битвы», 1902), Юг старый и новый («Освобождение», 1904; «Вирджиния», 1913), семейные и любовные отношения («Фазы нижней планеты», 1898; «Колесо жизни», 1906).

Уроженка Виргинии Элен Глазго получила суровое пресвитерианское воспитание — домашний уклад был основан на строгом подчинении

власти авторитарного отца семейства. Круг ее знаний и представлений должен был ограничиваться тем, что причисляется к настоящей южной леди. Будущая писательница расширяла свой кругозор с помощью самостоятельных занятий естественными и социальными науками и обширного чтения, в том числе и мыслителей, чьи идеи не приветствовались на Юге, — Дж.Стюарта Милля, Г. Спенсера, Т. Гексли. В итоге Эллиен Глазго, в целом разделяя привитые в детстве ценности традиционного южного общества, порой восставала против «веры отцов» и прокрустовы ложа «благопристойности»<sup>62</sup>. Эта двойственность заметна в ее творчестве Глазго: «Не приемля литературных канонов Юга, романистка стремилась опрокинуть и разрушить их. Но интеллектуальный бунт против южного общества, казавшегося Глазго застойным в духовном и нравственном отношении, сочетался с любовью к тому, что окружало ее в детстве»<sup>63</sup>. В многом протест против южной традиции побудил ее избрать местом действия первых романов («Потомок», 1897, «Фазы нижней планеты») Нью-Йорк.

«Фазы нижней планеты» (*Phases of the Inferior Planet*), действие которого разворачивается в кругах бедных интеллектуалов, артистической богемы и духовенства, — наиболее близок к классическому канону «благопристойности» в том что касается построения сюжета. В романе много типичного для послевоенной южной литературы и регионального варианта традиции благопристойности — по сути, это романтическая история о любви, предательстве и прощении с выраженным элементом мелодраматизма и дидактики. Однако дух *fin de siècle* все же оставил здесь приметный след. Главный герой, талантливый преподаватель и ученый-позитивист Альгарсифе открывает ряд ярких мужских персонажей Глазго, восходящих к типу отца писательницы — негнибаемого и бескомпромиссного пресвитерианина. Вначале Альгарсифе фанатично предан «новому евангелию» дарвинизма и спенсерианства. Как средневековый аскет, он просиживает ночи за письменным столом

<sup>62</sup> Коренева М. М. Эллиен Глазго // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. V. Литература начала XX века. С. 253–285.

<sup>63</sup> Там же. С. 258.

и готов принести любую жертву на алтарь позитивной науки. Тем не менее, за холодностью, суровостью и иронией Альгарсифе скрывается безудержная страстность натуры, дар веры и готовность к беззаветному самопожертвованию. Этот темперамент фанатичного кальвиниста вкупе с бесстрашием и несгибаемой волей делает возможным и его безумную любовь к Марианне, и последующее обращение убежденного позитивиста в христианскую веру.

Если Альгарсифе иронически констатирует: «Я недостаточно артистичен, чтобы оценить эстетическую сторону порока», то с образом героини, Марианны Мюзен, в роман входит тема богемы, декадентско-эстетского поклонения красоте, театрально-артистического быта. «На небольшом мозаичном алтаре возле своей кровати она установила бюст Вагнера и поклонялась ему, как верующий поклоняется Мадонне. В полночь начиналась домашняя литургия: одна, сидя за фортепиано, она играла интеллектуально-велеречивого Бетховена и томительно-чувственного Шопена, в то время как поверх алого язычка пламени поднимался дымок благовоний — сухих розовых лепестков и корицы, которые воскурялись во славу умерших композиторов»<sup>64</sup>.

Марианна Мюзен — типичный персонаж литературы рубежа веков, к которому относятся и Керри Мибер, и Кит Гамильтон из романа П. Данбара «Забавы богов»: юная особа, приехавшая в большой город в надежде стать артисткой или певицей, которая либо добивается успеха на сцене, либо превращается в куртизанку --«даму полусвета». В соответствии с традицией благопристойности героиня с эстетскими и артистическими наклонностями имеет соответствующий моральный облик — она очаровательна, но при этом импульсивна, непостоянна, легкомысленна; ей не хватает твердости, выдержки, чувства долга и альтруизма<sup>65</sup>. Схожее изображение нью-йоркской богемы и светского

---

<sup>64</sup> Glasgow, E. *Phases of an Inferior Planet*. New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1898. P. 27–28. URL: <http://archive.org/stream/phasesaninferio01glasgoog#page/n6/mode/2up>

<sup>65</sup> Saunders, C.E. *Writing the Margins: Edith Wharton, Ellen Glasgow, and the Literary Tradition of the Ruined Woman*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

общества еще раз появится у Глазго в романе «Колесо жизни» (Wheel of Life). В целом отношение автора к артистическому миру довольно точно описывает поговорка «не все то золото, что блестит». Особенно это заметно в последней части романа, где Марианна появляется в облике блестящей певицы, вызывающей желание у мужчин и зависть у женщин; ее среда — театры и клубы, ее окружение — прожигатели жизни, игроки, богатые распутники и корыстные антрепренеры. Марианна — «профессиональная красавица»: оказавшись снова в Нью-Йорке, она сразу начинает посещать художника Клода Невинса, который пишет ее портрет (эту деталь быта актрис зафиксировали и О. Уайльд, и Т. Драйзер). Напротив, страдания и нищета Альгарсифе и Марианны в годы их брака, каторжный труд молодого мужа, пытавшегося прокормить семью своим пером, беременность и роды Марианны, болезнь и смерть ребенка описаны в духе натурализма. Тем не менее, все эти нововведения остаются лишь элементами в рамках традиционного для благопристойной прозы сюжета с его мелодраматичностью и чувствительным морализмом.

Романы Глазго 1900-х годов отмечены влиянием реализма и областничества: вступив в период творческой зрелости, писательница обращается к южной тематике. Тем не менее, каноны благопристойности по-прежнему во многом определяют тональность и проблематику ее прозы. В романе «Глас народа» (Voice of the People) описывается путь наверх Ника Бэра, выходца из бедной фермерской семьи: благодаря таланту, силе воли, честности и целеустремленности он занимает пост губернатора штата и становится народным героем, борцом за справедливость. Описывая сомнительные политические технологии, вызывающие в памяти роман Твена «Позолоченный век», Глазго противопоставляет им моральную устойчивость своего добродетельного героя. Писательницу интересует и влияние социальной среды на судьбу человека: несмотря на все достижения Ника, у него нет совместного будущего с подругой его детства Юджинией Бэтл. Ссора влюбленных происходит из-за разных моральных стандартов и представлений о чести, которые неодинаковы в семьях южных аристократов и в среде белой бедноты.

Показателен моральный пафос романа о гражданской войне «Поле битвы» (Battle Ground): рабство предстает как грех, который Югу необходимо искупить. Сильным влиянием областничества отмечен роман «Избавление» (The Deliverance) — здесь рисуется послевоенный Юг и борьба разных сил — уходящей плантаторской аристократии (семья Блейков) и новых южан — разбогатевших беспринципных выскочек (бывший надсмотрщик Билл Флетчер, завладевший поместьем Блейков). Конфликт, который позже будет обозначен у Фолкнера как столкновение «Сарторисов и Сноупсов», разрешается у Глазго в духе благопристойности: Кристофер Блейк, много лет вынашивавший планы мести Флетчеру, отказывается от разрушительной ненависти и переживает нравственное возрождение под влиянием любви к Марии, внучке Флетчера. Еще более решительный пересмотр ценностей благопристойности начнется у Глазго уже в 1910-е годы — важным этапом здесь станет роман «Вирджиния» (Virginia) — ироничный роман воспитания южной леди. Впереди было увлечение писательницы суфражизмом и феминизмом, поиск нового идеала женщины, соответствующего духу нового века<sup>66</sup>.

Кейт Шопен: от благопристойности к примитивизму. Старшая современница Э. Уортон и Э. Глазго уроженка Сент-Луиса Кейт Шопен традиционно считалась представителем областнической литературы, и лишь в последние полвека была объявлена значительной фигурой американской литературы под давлением феминизма и гендерной критики. Скромные литературные достижения Шопен тем не менее, по-своему интересны, поскольку закономерности литературного процесса часто гораздо отчетливей видны у рядовых литераторов, чем у их гениальных собратьев по цеху. Шопен — автор сборников рассказов, написанных в духе «местного колорита», но заметно уступающих, например, Дж.Вашингтону Кейблу, и двух романов на одну и ту же тему (брак, семья, любовные отношения), которые, на первый взгляд, воспринимаются как совершенно взаимоисключающие тексты. Однако при внимательном чтении преемственность между ними становится очевидна. Действие

<sup>66</sup> Patterson, Martha H. *Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895–1915*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2005.

первого романа «Заблуждение» (*At Fault*, 1890) разворачивается в сельской Луизиане, куда переезжает уроженец Среднего Запада Дэвид Хосмер. Расставшись с алкоголичкой-женой, он решает начать новую жизнь на новом месте и принимает предложение руководить работами по строительству лесопилки во владениях богатой вдовы-креолки Терезы Ляфирм. Далее сюжет разворачивается по канонам «традиции благопристойности»: взаимная симпатия Хосмера и Терезы перерастает в сильное чувство, но, узнав о разводе Дэвида, католичка Тереза требует, чтобы он вернулся к своей супруге и помог ей избавиться от пагубной привычки. Перед читателем представлен весь набор штампов литературы благопристойности: долг, дисциплина, обуздание недозволенных страстей, борьба за трезвость (*temperance*), самопожертвование и вознаграждение за правильное поведение в финале, где автор, наконец, устранив помеху в лице неисправимой алкоголички Фанни, позволяет влюбленным героям соединиться без тени моральной предосудительности.

Мелодраматическая концовка с наказанием порока и вознаграждением добродетели являет собой типичный образец *deus ex machina* и никак не разрешает главную проблему, которую автор пытается ставить в романе: в какой степени современный человек готов руководствоваться религиозной моралью, созидавая свою судьбу? Долг, ответственность, самопожертвование у благопристойных авторов никогда не гарантировали житейского счастья, но позволяли героям достичь новых духовных высот. В романе Шопен самопожертвование Дэвида, исполняющего просьбу Терезы, приводит лишь к бессмысленным страданиям. Дэвид не может справиться с ненавистью к законной жене, Фанни, чувствуя неискренность мужа, озлобляется и окончательно деградирует, лишаясь последнего стимула в борьбе со своим пороком. Тереза же бессильно наблюдает за муками своего возлюбленного, который принес себя в жертву ее принципам.

Вторая любовная история в романе (сестра Хосмера Мелисента и потомок разорившегося креольского семейства Грегуар Сантьен) заканчивается трагедией Эта линия призвана подчеркнуть ту роль, которую играет в индивидуальной судьбе фактор социальной и культурной

среды. Разные представления о благе и долге разлучают Дэвида и Терезу. Разные представления о любви и чести приводят к разрыву между Мелисентой и Грегуаром и трагической гибели последнего. Кейт Шопен склоняется к нравственному релятивизму, отрицая универсальность нравственных постулатов и обязательного для всех единого кодекса добродетели.

Открытой атакой на ценности и нормы «благопристойности» стал второй и последний роман Шопен «Пробуждение» (*Awakening*, 1899). Очевидная слабость этого текста коренится, прежде всего, в эклектичности манеры, которая тяготеет к коллекционированию тематических и стилистических штампов. Здесь и авторитарный, эгоистичный муж-собственник Леонс Понтелье, и «настоящая леди» мадам Ратиньоль, и галантный молодой джентльмен Роберт Лебрэн, и ловелас Аробин — набор, типичный для «традиции благопристойности» и южного плантаторского романа. Романтические клише (например, в описании званого обеда Эдны — сверкание хрусталя и драгоценностей, алые лепестки роз, рубиновое вино, золотистое платье «царственной женщины» — хозяйки вечера и т. д.) соседствуют с областническим письмом (описание креольских нравов, жизненного уклада, обычаев) и элементами натурализма — Кейт Шопен снова сталкивает персонажей разного темперамента и сформировавшихся в разной среде. Эдна, уроженка Кентукки, выйдя замуж, оказывается в креольской среде, где приняты другие нормы. Контраст культур приводит к неадекватным реакциям: Эдна с «северной серьезностью» воспринимает мужские знаки внимания — для нее они могут означать только сильную страсть, вынуждающую джентльмена забыть приличия. Серьезность и искренность Эдны не позволяют Роберту Лебрэну удержаться в рамках обычной креольской куртуазности и ставят его перед тяжелой дилеммой — бежать или взять на себя ответственность за чувство, которое он, быть может, сам того не желая, пробудил в благопристойной замужней даме и матери семейства.

В романе присутствует и почти неизбежная для 1890-х годов тема художника, артистизма, богемной жизни. Пожилая музыкантша мадемуазель Рис — одиночка, эксцентрик и маргинал, становится наперсницей



Эдны в любовных делах. Пробуждение эротического влечения у Эдны сопровождается тягой к богемному образу жизни: отказавшись от статуса респектабельной замужней дамы, Эдна мечтает стать профессиональной художницей. Шопен воспроизводит клишированное представление об аморальности богемы — освобождение от нравственных норм благопристойности сопровождается тяготением к артистической среде.

Пожалуй, наиболее удивительной чертой текста романа является использование писательницей разных типов письма. Такое соседство выполненных в различных литературных техниках фрагментов способно вызвать чувство недоумения: то ли автор занимался литературными упражнениями, то ли намеренно стремился сделать роман подобным лоскутному одеялу. Временами текст тяготеет к реалистическому штампу — в таком духе, например, выдержаны портреты персонажей: «Мистер Понтелье носил очки. Это был мужчина сорока лет, среднего роста, очень худощавого телосложения. У него были каштановые коротко стриженные волосы, зачесанные на косой пробор. Борода аккуратно и коротко подстрижена»<sup>67</sup>. В романе есть эпизоды, созданные в стиле костюмбризма (увеселения отдыхающей публики, рыбалка, пребывание Эдны и Роберта на острове в семействе мадам Антуан), в романтической манере (званный обед Эдны). Кейт Шопен прибегает к пародии и шаржу: например, благовоспитанная замужняя дама Адель Ротиньоль прежде чем упасть в обморок, успевает аккуратно сложить на место принадлежности для рукоделия. Эта карикатурная сценка пародирует штампы литературы благопристойности. Однако самыми любопытными фрагментами оказываются те, который выполнены в духе своеобразного минимализма и антипсихологизма. Например, в III главе Кейт Шопен повествует о типичном семейном вечере супругов Понтелье при помощи коротких, рубленых, суховатых фраз, причем краткое описание-перечисление событий замещает собой психологический анализ: «Он упрекал жену за невнимательность, постоянное пренебрежение детьми <... > Миссис Понтелье выскочила из постели и ушла в другую

<sup>67</sup> Chopin, K. *The Awakening*. Chicago & New York: Herbert S. Stone & Co., 1899. P. 2. URL: <http://archive.org/stream/awakeningthe00choprich#page/n11/mode/2up>

комнату. Скоро она вернулась, села на краешек кровати и откинулась назад, коснувшись головой подушки. Она молчала, ничего не отвечая мужу, когда он обращался к ней с вопросом. Докурив сигару, он лег и через полминуты уснул.

Миссис Понтелье, напротив, окончательно проснулась. Она немного поплакала, вытерла глаза рукавом пеньюара. Задув свечу, которую не погасил ее муж, она сунула босые ноги в шелковые тапочки, что стояли у изножия кровати, и вышла на крыльцо, где уселась в кресло и стала легонько качаться взад-вперед»<sup>68</sup>.

Фрагментов, написанных в таком духе, в романе немало. Этот способ письма предвещает «крутой» («hard-boiled») модернистский стиль, ярче всего представленный прозой Хемингуэя. Здесь и лаконизм, и повторы, и внимание к телесности, жесту, позе, и отказ от психологического анализа в пользу описания и констатации (*matter-of-factness*) и характерный эффект «спонтанного понижения умственного уровня» персонажей, который возникает и при чтении хемингуэевской прозы. Согласно утверждению психоанализа, «*abaissement du niveau mental*» происходит при приближении к зоне подавленного аффекта, комплекса, при столкновении с теми влечениями, на который наложен запрет морального цензора. Показательно, что Шопен прибегает к этой манере письма, описывая процесс «пробуждения» Эдны. Речь идет о пробуждении сексуального влечения, об эротическом раскрепощении героини, отбрасывающей пути постылой благопристойности, о властно заявляющих о себе требования тела, инстинкта. Героиня Шопен — самая обычная женщина своего круга, недалекая, бездумно следующая привитым с детства представлениям и не имеющая ни малейшей склонности к рефлексии. Умственно и духовно немотствующая героиня оказывается во власти темных, непонятных ей импульсов, и единственные доступные ей формы разрядки напряжения лежат в области невербального — томление под музыку, дилетантское малевание красками, перепады настроения, наконец, связь с ловеласом Альсе Аробином. Ее реакции спонтанны, примитивны: почувствовав влечение к Роберту, она так же бездум-

<sup>68</sup> Ibid. P. 12–13.

но следует ему, как раньше следовала кодексу благопристойности с той лишь разницей, что первое ей гораздо приятнее. Откровенность, с которой она проявляет свои эротические импульсы, то забавляет, то шокирует окружающих; только слепота и самоуверенность ее супруга не дает ему возможности «заподозрить здесь другого мужчину» (о чем, например, сразу догадываются мадемуазель Рис и доктор, к которому мистер Понтелье отправляет свою супругу «полечиться от нервов»).

Используя «прото-примитивистский стиль» в разработке тем, падающих в викторианском обществе в зону умолчания, Кейт Шопен осуществляет настоящий прорыв к модернистской революции письма. Однако в целом ее роман остается слабым и эклектичным — перспективные находки соседствуют здесь с прямолинейными «пояснениями» и заведомо неудачными попытками «выразить невыразимое» посредством традиционного психологического анализа

Выход Кейт Шопен к примитивизму связан не с формальным экспериментированием, но с тематикой и проблемным аспектом романа. Обращение писательницы к запретным для викторианской эпохи темам органически связано с атакой на кодекс благопристойности, который постепенно сдает позиции другим ценностям, таким, как мудрость инстинкта, закон естества, противопоставленным викторианской «морали бесплотных ангелов».

## Американский авангардизм: «плавание в язычество»<sup>69</sup>

Сразу обращает на себя внимание, что авангардизм в США — явление гораздо менее значительное и в качественном, и в количественном отношении по сравнению с авангардом европейских стран — Франции, Германии, России, Италии, Испании. Число американских литераторов, которых можно с уверенностью назвать «авангардистами», крайне невелико (если только мы не придерживаемся расширительной трактовки понятия «авангард», фактически приравнивая его к модернизму). Из крупных величин сразу вспоминаются, пожалуй, только имена Гертруды Стайн, Эдварда Эстлина Каммингса и Эзры Паунда имажистского и вортицистского периода. Еще один отличительный момент состоит в том, что американский авангардистский эксперимент разворачивается главным образом в эмиграции — в Европе, в среде так называемых экспатриантов. Внутри Соединенных Штатов авангардизм начинается с рецепции европейских образцов: с культуртрегерской деятельности Альфреда Штиглица, Уолтера Аренсберга и других «просветителей», с крупных выставок современного искусства, таких как знаменитая *Armory Show* 1913 года, с приезда европейских авангардистов — сюрреалистов, Пикассо, прославившихся в Америке Пикабиа, Дюшана и с подражания им.



Выставка авангардистского искусства  
*Armory Show* (1913)

<sup>69</sup> «Плавание в язычество» (*A Voyage to Paganry*, 1928) — роман Уильяма Карлоса Уильямса о путешествии американского поэта в Старый Свет.

При всем том, и в данном случае не удалось избежать извечного для США вопроса о том, является ли американский авангард чем-то заимствованным (*transplanted*) или оригинальным, исконным (*indigenous*). Как ни странно, аргументы в пользу предположения об исконно американских корнях авангардного искусства имеются, и они весьма интересны. Наиболее известный пример такой аргументации — ссылка на фигуру Уолта Уитмена.

Приступая к рассмотрению феномена американского авангардизма, мы предлагаем воспользоваться схемой, которая, при всей своей условности и ограниченности, представляется эвристически полезной. С неизбежностью огрубляя и упрощая реальную картину, можно сказать, что в США авангардизм существовал в трех ипостасях:

Подражательный и / или основанный на восприятии европейских образцов (*transplanted*).

Оригинальный, качественно отличный от европейского авангарда (*indigenous*). Впрочем, здесь встает важный вопрос о том, насколько правомерно эти художественные явления называть авангардизмом.

Гибридные формы, в разной степени сочетающие признаки европейского и собственно американского авангардизма.

### Знакомство Америки с европейским авангардом.

#### Рецепция и подражание

*«Вино пуритан» в эру «прогибишин»: новая литературная критика в США (1900–1920-е гг.)*. Новое литературное поколение, возникшее на фоне угасания натурализма, всерьез заявляет о себе в США с 1910-х годов. Эти перемены были весьма решительными и глубокими, сразу несколько фактов культурной жизни свидетельствовали о наступлении нового века. Прежде всего, это появление новой генерации литературных критиков — сразу нескольких ярких личностей, чьи идеи во многом определили духовный климат 1910–1920-х годов — Ван Вик Брукс (1886–1963), Льюис Мамфорд (1895–1990), Гарольд Стернз (1891–1943), Карл Ван Вехтен (1880–1964), Генри Льюис Менкен (1880–1956), балтиморский журналист и критик, известный своими иконо-

борческими устремлениями и острой критикой американской демократии. При этом, Менкен отвергал возможность европейского патронажа и отстаивал идею самобытной американской культуры. В тот же круг входили близкие друзья Менкена Уиллард Хантингтон Райт (1888–1939), уроженец Виргинии, учившийся в Калифорнии и Гарварде, художественный критик и редактор художественного журнала *The Smart Set*, принявший амплуа европеизированного интеллектуала и адепта эзотерических доктрин, также театральный критик, драматург Джордж Джин Нейтен (1882–1958), эпатировавший «толпу» при помощи своего имиджа утонченного сноба, эстета и философствующего циника. Ему принадлежит известное провокационное высказывание, ставшее лозунгом антинатуралистической реакции начала века: «В жизни меня интересует только ее поверхность, ее музыка и цвет, шарм и легкость... Меня ни в малейшей степени не задевают величайшие мировые проблемы — социальные, политические, экономические, теологические»<sup>70</sup>.

«Голосом поколения» назвал Ван Вик Брукс своего друга Рэндольфа Борна (1886–1918), писателя и мыслителя, непримиримого врага «цивилизации большого бизнеса» и последователя идей Джона Дьюи. К этой же когорте принадлежал и Уолдо Фрэнк (1889–1967), выпускник Йельского университета, романист и критик, создатель знаменитого журнала *The Seven Arts*, автор книги «Наша Америка» (*Our America*, 1919). Хотя каждый участник этого круга — индивидуальность, тем не менее, возрастная близость и, главное, общность взглядов и позиции позволяют в данном случае говорить именно о поколении с единой мировоззренческой и эстетической платформой. Главным здесь был бунтарский дух отрицания и критики существующих моральных норм, социальных ценностей и эстетического вкуса: традиционно это обозначалось как «антипуританская реакция»<sup>71</sup>. Констатируя духовную и культурную незрелость американской нации, эти критики видели Америку как страну парадоксальную, где индустриальная мощь и материальное

<sup>70</sup> Nathan G.J. *The World in the Falseface*. New York: Knopf, 1923. P. 126.

<sup>71</sup> Hoffman F.J. *The Twenties. American Writing in the Postwar Decade*. New York: Viking Press, 1955.

изобилие соседствуют с духовной нищетой, возвышенный идеализм, проповедававшийся еще Р. У. Эмерсоном, — с «меркантильным приспособленчеством» и приземленным практицизмом. Эти последние черты американской цивилизации вызывали у них особенно яростный протест и считались «родимым пятном» пуританизма, чертами, унаследованными от первых колонистов, прибывших к берегам Нового Света.

Пожалуй, наиболее последовательным критиком «пуританского духа» был Ван Вик Брукс, выпускник Гарварда, который уже в первой своей крупной работе «Вино пуритан» (*The Wine of the Puritans*, 1909) утверждал, что пуританская почва на корню иссушила американскую культуру, не позволив ей вырасти, созреть и принести достойные плоды; виной всему было чрезмерное внимание к материальному аспекту и полное пренебрежение эстетической стороной жизни. Этот тезис Ван Вик Брукс последовательно развивал в многих своих последующих работах — в книгах «Америка на пороге взросления» (*America's Coming of Age*, 1915), «Литература и лидерство» (*Letters and Leadership*, 1918) и во множестве статей. Линия наследственности проводится Ван Вик Бруксом предельно четко: «меркантильное приспособленчество (*catchpenny opportunism*), коренящееся в практицизме пуритан, становится философией у Бена Франклина, пронизывает собой творчество американских сатириков и юмористов и, в результате, воплощается в той атмосфере, что определяет деловую жизнь современной Америки»<sup>72</sup>. В итоге героем цивилизации становится агрессивный практик, проповедующий «эффективность» и «прибыльность», и человек долга: «И вот тут я касаюсь основной проблемы американской истории. Традиционный насильственный дрейф в сторону практицизма стал законом нашей цивилизации и, лишь руководствуясь им, можно понять причину бескровности нашего искусства и литературы»<sup>73</sup>. Описывая печальное положение дел в современной американской словесности, критик не жалеет мрачных эпитетов: «Литературные кущи моей страны представляются мне в виде странного симбиоза полевых цветов, никнущих под жаркими луча-

<sup>72</sup> Ibid. P. 129.

<sup>73</sup> Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. М.: Прогресс, 1971. Т. 2. С. 183.

ми полуденного солнца, и дикого кустарника, неухоженного и никогда не плодоносящего. Таков один из аспектов литературной жизни Соединенных Штатов — долгий список творческих потерь и поражений, явление, неизвестное ни в одной из стран Европы. Мы не испытываем недостатка в талантах — нужны лишь условия, чтобы каждый из них мог свободно развиваться». Ван Вик Брукс с болью говорит о поэтах, «увядших, не дождавшись поры цветения», об «инфантильных романистах», о «склеротических критиках, чья карьера внезапно обрывается из-за закупорки артерий мысли»<sup>74</sup>.

Такая безотрадная картина вызвана засильем коммерческого духа, деспотическим диктатом рынка и денег. Американский писатель, в отличие от своего европейского собрата, чрезмерно озабочен признанием публики, тяжело переживает утрату ее симпатии и в итоге обречен занимать место «где-то между коммивояжером и наемным ландскнехтом»<sup>75</sup>. Одаренные молодые люди чаще предпочитают прибыльную и полезную карьеру инженера, изобретателя или банковского служащего непопулярной и безденежной работе художника. Общество в Америке всегда подавляло творческие импульсы и стимулировало приобретение и деловую хватку, что привело к незрелости, «инфантильности» и преждевременной истощенности культуры. Художественное творчество понимается Ван Вик Бруксом как процесс высвобождения душевной энергии, в то время как американский художник лишен чувства внутренней независимости, раскрепощенности, он обречен играть роль пассивной жертвы.

Интеллектуальная жизнь Америки находится в зависимости от мира бизнеса, Ван Вик Брукс сетует на то, что у него на родине не было и нет традиции духовного аристократизма, опираясь на которую художник мог бы защитить свое право на свободу индивидуального выражения и творчества.

Это мнение разделял и Г. А. Менкен, полагавший, что единственный шанс на улучшение ситуации мог бы появиться с возникновением в Америке аристократической прослойки, которая бы оградила писателя от не-

---

<sup>74</sup> Там же. С. 179.

<sup>75</sup> Там же. С. 180.



посредственного воздействия публики и образовала своего рода «санитарный кордон», оберегающий творческую личность от вмешательства толпы. Те, кто решается плыть против течения, оказываются в положении презренных маргиналов. По мнению критика, именно такая судьба ждет в США всякого независимого творца, подлинного художника; размышляя об этом, он ссылается на Ницше: «Просто удивительно, как быстро превращается в изгоя, отщепенца,.. в заведомого преступника человек, решившийся сойти с гладкого рельсового пути традиционных мнений и поступающий наперекор обществу»<sup>76</sup>. И тем не менее, уже появилось достаточно независимых интеллектуалов и художников, рискнувших избрать этот тернистый и неблагодарный путь. С завершением эпохи фронта возникла возможность перемен к лучшему: наступает новая эпоха, которая принесет смену ценностей и, быть может, долгожданный расцвет культуры: «... поколению Адамса нелегко было противиться искушению материализма и утилитарного подхода к жизни. Просторный материк лежал перед ними, огромные возможности открывались каждому... Времена сейчас более благоприятны. Конец эпохи фронта знаменует обращение нации к более интенсивной умственной жизни, молодежь, протестующая против современного уклада, восприимчива к новым идеям, и вся страна являет собой буквально рой людей, наделенных артистическим темпераментом, которые уже освободились от гнета племенных законов, но еще не овладели суровой самодисциплиной, необходимой каждому подлинному художнику»<sup>77</sup>. В этих последних словах дается лаконичный портрет нового поколения американских художников, заявившего о себе в 1910–1920-е годы и ставшего в авангарде художественной революции, которой открывался XX век.

«Свобода и счастье». *Богема и экспатрианты*. Приметы начинающихся перемен виделись как внутри страны, так и за ее пределами. Небывалый взлет урбанизма на рубеже веков породил ряд новых феноменов в американской жизни: в числе таких явлений было и складывание «бо-

---

<sup>76</sup> Там же. С. 184.

<sup>77</sup> Там же. С. 191.

гемы»: в больших городах — Чикаго, Бостоне, Сан-Франциско, Нью-Йорке — возникают особые районы, что-то вроде «артистических гетто». Наиболее известным стал нью-йоркский Гринвич-Виллидж: до 1917 года это место действительно напоминало «поселок» и было изолировано от города, однако со строительством метро, связавшего Вест-Сайд с центром, Гринвич-Виллидж стал полноправной частью мегаполиса. В конце 1910-х годов сюда устремляется поток журналистов, туристов, «золотой молодежи» и прочих любопытствующих, так что богемный район быстро превращается в модную достопримечательность. Видный деятель богемного сообщества Флойд Делл (1887–1969), в 1913 году переехавший в Нью-Йорк из Чикаго, вспоминал о временах увлечения богемой: «У нас было то, что мечтала разделить с нами вся буржуазная Америка, которую уже тошнило от машин, производительности и натужной респектабельности — у нас были свобода и счастье»<sup>78</sup>. В 1919 году с началом эры «прогибишн» («сухого закона») поход в Гринвич-Виллидж приобрел манящий привкус запретного плода. В начале двадцатых здесь начинается наплыв вернувшихся с фронта военных, которые, пережив лишения и страх смерти, теперь жаждали полноты жизни и остроты наслаждений. Крупные журналы и газеты — *New Republic*, *Saturday Review of Literature*, *Saturday Evening Post* — критиковали богему за моральную неустойчивость, «декадентский» образ жизни, замену жизненных ценностей эстетизмом. Эти «лже-художники» прожигают жизнь, разглагольствуя об искусстве и не создавая ничего достойного; язвительными карикатурами и такими эпитетами, как «эскеписты», «демонстративные, истерические личности», «пораженцы», «неудачники» буквально пестрели газетные публикации той поры. Звучит и «критика слева»: после дела Сакко и Ванцетти начинается заметное «полевение» интеллигенции. В 1911 году в Нью-Йорке богемный журнал *Masses* переименовывается в *New Masses* и становится трибуной левых интеллектуалов: эта группировка порицает богему за аполитизм и социальный инфантилизм. Тем не менее, несмотря на критику (порой

<sup>78</sup> Hoffman F.J. *The Twenties*. P. 36.

совершенно справедливую), вклад богемы в формирование нового духа времени, духа XX века, был немалым.

Богемный образ жизни и тип творчества был бунтом против бескрылого материализма и практицизма, против давления авторитетов («племенных законов», по выражению Ван Вик Брукса). Ф. Хоффман отмечает: «... даже посредственные художники в это время были воодушевлены созиданием нового, что не было убогой имитацией почтенных и устаревших образцов»<sup>79</sup>. Дух новизны, эксперимента, творческой анархии, отказа от авторитетов, критика среднего класса и «среднего американца», антибуржуазный дух богемы был тем целительным средством против вируса пуританизма, о котором с надеждой писали Менкен и Ван Вик Брукс. Мода на богемную жизнь в Америке конца 1910-х, конечно, во многом была связана и с феноменом «потерянного поколения», она была результатом падения престижа собственности и материальных ценностей, вызванного войной.

Было бы несправедливым преувеличением рассуждать о богеме как пустоцвете: в богемном Гринвич-Виллидже издавались передовые художественные журналы — *The Little Review*, *The Masses*, *The Seven Arts*, *The Bohemian*, *The Pagan*, *The Quill*. В богемной среде формировались и черпали вдохновение выдающиеся деятели и художники американского авангарда 1910–1920-х и некоторые крупные классики первой половины XX века — Эдвард Эстлин Каммингс, Мейбл Додж, Макс Истман, Дональд Эванс, Эмма Голдман, Юджин О’Нил, Карл Ван Вехтен. Спектакли Гринвич Виллидж Театр были важнейшим событием культурной жизни тех лет. Лишь к середине двадцатых особая аура «ню-йоркского Монпарнаса» несколько померкла: значительное число деятелей богемы отбыли в Европу — в Париж, Лондон, в Швейцарию, Италию.

Американские экспатрианты уже с конца XIX века начинают превращаться в еще одну новую культурную силу, но пик их влияния приходится на 1920-е годы. Этой проблеме будет посвящен особый разговор: пока отметим лишь, что этот феномен был отмечен критиками-современниками, которые оценивали это явление неоднозначно. Многие

---

<sup>79</sup> Ibid. P. 41

из них сами долгое время провели в Европе, например, Уиллард Х. Райт, Гарольд Стернз, и расценивали это как необходимое условие приобщения к современной культуре. Европа и в первую очередь Париж воспринимаются как «лаборатория духа», через которую должен пройти каждый художник, каждый интеллектуал, если он хочет стать «с веком наравне». Ван Вик Брукс критически относился к феномену экспатрианства, считая бегство с родины вынужденным явлением и видя в нем составную часть духовной драмы американской цивилизации. Он пишет о «творческой анемии тех писателей США, кто мог посвятить свою жизнь искусству, лишь покинув родину» и утверждает, что, несмотря на «виртуозность формы» и усвоение передового европейского стиля, «значение их книг неглубоко», и потому эти писатели не могут стать истинными духовными лидерами, в которых нуждается Америка. Ван Вик Брукс упрекает писателей-эмпатриантов в «инфантилизме», поверхностности, склонности к эстетской браваре: Гертруда Стайн в своих формальных поисках «доходит до абсурда», выдавая «прибаутки и детские пеленки» за высшие достижения литературы, Т. С. Элиот предпочитает Мильтону «по справедливости забытых» поэтов-метафизиков, а Генри Джеймс утверждает, что «Толстой не стоит внимания». По мнению Ван Вика Брукса, для американцев невозможно, оторвавшись от родной почвы, служить интересам своей страны, «поскольку у нас нет таких глубоких корней, как у европейцев. Покидая Америку, мы не в состоянии стать гражданами другой части света, мы лишаемся источника нашего творчества, мы никогда не становимся взрослыми. Скользя по поверхности, мы удаляемся от жизни и, наконец, отрекаемся от постижения ее сущности»<sup>80</sup>. Вместе с тем, он призывает прислушаться к голосу этих «добровольных изгнанников», порвавших с отечеством по причинам «исключительно эстетическим» — их голос звучит все громче, становится все более авторитетным.

Ван Вик Брукс поднял действительно острую проблему, занимавшую современников: как относиться к американским экспатриантам, среди которых было немало громких имен? Кем они были — беглеца-

<sup>80</sup> Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. С. 199–200.

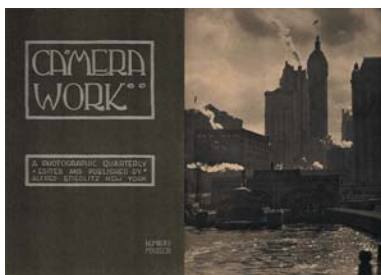
ми, отказавшимися от родины, или передовым отрядом культуры? Подражателями и имитаторами европейских образцов или оригинальными художниками? Истинными американцами или третьесортными европейцами? Так или иначе, во многом благодаря этому «американскому десанту» в Европе, культурные связи между Старым и Новым Светом были в 1910–1920-х были столь крепки и плодотворны.

В постоянном общении с европейской колонией экспатриантов состояли Альфред Штиглиц, Мейбл Додж, Уолтер Аренсберг, сыгравшие роль культуртрегеров и воспитателей общественного вкуса. Эта «третья сила», определявшая контуры новой культуры, сыграла решающую роль в знакомстве американской публики с европейским авангардом.

«*Великая клиника по реанимации искусства*». *Культуртрегеры. Галереи. Кружки. Литературно-художественные журналы.* Уже в 1903 году Альфред Штиглиц (1864–1946), фотограф, культурный деятель и харизматическая личность, стал создателем галереи *Photo Secession* и основателем журнала *Camera Work*, вначале целиком посвященного фотографии, но уже через несколько лет ставшего самым передовым изданием, освещавшим вопросы искусства и кино. В 1908 году на Пятой авеню открывается его знаменитая галерея 291 — место встреч и общения художников, где можно было приобщиться к последним достижениям живописи, фотографии, скульптуры. Здесь в 1908–1913 годах проходили выставки современного искусства, и каждая из них была выдающимся событием в культурной жизни Америки. Вот краткая хроника деятельности прославленной галереи Штиглица: в январе 1908 года здесь открывается экспозиция рисунков Родена, в 1909–1910 гг. в 291 выставляются Матисс, Тулуз-Лотрек, в марте 1911-го проходит выставка Сезанна, а затем экспонируются акварели и рисунки Пикассо периода «аналитического кубизма». В 1912 году Штиглиц осуществил свою давнюю мечту и привез в Нью-Йорк работы Ван Гога и Гогена. В 1913 году выставляются работы Пикабаи, зимой 1914/1915 года — Пикассо и Брака, в 1917 — организуется экспозиция итальянского футуриста Джино Северини. Все эти выставки удалось организовать благодаря близкому личному зна-

комству Штиглица с художниками, его постоянным поездкам в Париж, а также благодаря помощи Гертруды и Лео Стайн. Галерея 291 отражала склонности и вкусы своего создателя и его единомышленников, в числе которых были карикатурист и журналист Мариус де Зайас, художница Джорджия О'Киф. Здесь представляли египетское, ассирийское и африканское искусство. Из европейских авангардистов предпочитали фовизм, кубизм, пропагандировали примитив в искусстве — не зря в числе главных художественных авторитетов для Штиглица были Гертруда Стайн и ее друг Пабло Пикассо. Кроме Гертруды Стайн у Штиглица были и другие литературные друзья — Шервуд Андерсон, поэты Уильям Карлос Уильямс и Харт Крейн, Уолдо Фрэнк, Д. Г. Лоуренс.

В 1912 года выходит специальный номер *Camera Work* со статьями Гертруды Стайн о Матиссе и Пикассо и отрывок из работы В. Кандинского «О духовности в искусстве»; с этого момента в журнале Штиглица начинают печатать художественную прозу, манифесты и статьи авангардистов и даже современную поэзию.



Журнал *Camera Work* А. Штиглица

Вокруг галереи 291 и *Camera Work* сложился круг единомышленников, неакадемических художников, ориентировавшихся на «парижскую школу», архаическое и примитивное искусство: помимо упомянутых де Зайаса и Дж.О'Киф, сюда входили многие заметные американские авангардисты. Джон Марин начал в манере, близкой к кубизму и к примитивизму Гогена и Ван Гога; затем появляются его зарисовки Нью-Йорка с характерной для урбанистического футуризма динамичностью. Штиглиц покровительствовал Абрахаму Валковицу, писавшему в манере позднего импрессионизма, абстракционистам Полу Стрэнду и Артуру Даву — его кумирами были Малевич и Кандинский, Макс Уэберу, учителями которого стали Сезанн, Анри Руссо, Сера и Ван Гог. Несколько позже к Штиглицу приходит Марсден Хартли — самобытный худож-

ник, восхищавшийся живописью Японии и Китая и благодаря Штиглицу по достоинству оценивший находки Сезанна и Пикассо. Все они неоднократно бывали в Париже, где всегда могли рассчитывать на теплый прием и всяческую помощь Гертруды Стайн и ее брата Лео, которые приглашали молодых художников к себе, помогали им свести знакомства в артистических кругах, обустроиться и найти заработок. В 1910 году в галерее 291 состоялась выставка независимых художников, где было выставлено около пятисот работ — позже о ней вспоминали как о «генеральной репетиции» *Armory Show*.

Самая известная акция, связанная с именем А. Штиглица — выставка современного искусства *Armory Show*, открывшаяся 1913 году и показанная в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне. Она готовилась в сотрудничестве с Ассоциацией американских художников и скульпторов (AAPS), представлявшей интересы неакадемического искусства; сама же идея подобной выставки зародилась среди молодых художников галереи *Madison*. Их работы в основном и были выставлены в американской части экспозиции. Европейская же секция *Armory Show* была весьма репрезентативна и представляла современную живопись от Гойи, Делакруа, Коро и импрессионистов до современных властителей дум: здесь были работы Сезанна, Сера, Ван Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека, Редона, Анри Руссо, Матисса, Пикассо, Брака, Дюшана («Ню, спускающаяся по лестнице»), Пикабия, Делоне, Вламинка, Глэза, Леже и Кандинского. Штиглиц посвятил *Armory Show* статью «Первая великая клиника по реанимации искусства» (опубл. в *Sunday New York American* в январе 1913 г.) и специальный выпуск *Camera Work* (июнь 1913 г.) со статьями Гертруды Стайн, Мейбл Додж, Мориса Айзена, Франсиса Пикабия. Если все выставки, до сих пор проходившие в галерее 291, собирали узкий круг посвященных, то *Armory Show* имела огромный резонанс и стала событием национального масштаба. Следующее, сопоставимое с ней по масштабу событие, относится только к 1917 году: это выставка *Palace Exhibit*, продемонстрировавшая настоящий «синтез искусств»: помимо живописи и фотографии, здесь была представлена и поэзия, в частности, свои стихи читали Мина Лой и Уильям Карлос Уильямс.

После *Armory Show* в Америке процесс открытия галерей, клубов и салонов современного искусства принял лавинообразный характер — в течение первого же года возникли галереи *Daniel, Carroll, Washington Square, Montrose, Bourgeois Galleries* и детище 291 — *The Modern Gallery*. Журнал *Camera Work* также перестал быть монополистом в своей области: появляется ряд журналов, освещавших вопросы авангардного искусства — *The Seven Arts, The Soil* и др.

В артистических кругах начинается увлечение эстетической теорией В. Кандинского, растет интерес к психоанализу: многих привлекает идея высвобождения бессознательной психической энергии, исследования потаенных импульсов и переживаний. Кружок Штиглица не разделяет этих предпочтений, позиционируя себя как наследников Уитмена, чья поэзия воспринималась как воплощение сильного, подлинно американского духа, здорового оптимизма и романтики.

Сразу после *Armory Show* у сообщества 291 появляются «соперники» — салон Мейбл Додж, кружок Уолтера и Луизы Аренсбергов. Мейбл Додж, автор детских книжек, художница, подруга Гертруды Стайн, немало времени прожившая в Европе, была частым гостем в галерее 291, участвовала в подготовке *Armory Show*. С весны 1913 года у нее дома стали проходить вечера, которые посещали американские и европейские художники-авангардисты (Хартли, Марин, Пикабия), известные критики и журналисты, в том числе Карл Ван Вехтен. Эти вечера превратились в заметный центр притяжения неакадемических артистических кругов и вскоре возник настоящий салон, действовавший до 1915 года, то есть до замужества Мейбел и ее отъезда из Нью-Йорка.

Уолтер Аренсберг, бостонский журналист, искусствовед, критик и поэт, чьи заслуги культуртрегера часто сопоставляют с тем, что сделал Штиглиц, посетил *Armory Show* в последний день ее работы в Бостоне. То, что он увидел, стало для него настоящим потрясением. Вскоре он вместе со своей супругой переезжает в Нью-Йорк и с 1914 года начинает устраивать домашние вечера, которые к 1915 году превращаются в сплоченный кружок со своей идеологией и с постоянными участниками встреч и акций. Столь широкий резонанс деятельность Аренсберга



получила благодаря тому, что он сумел привлечь к себе многих художников-европейцев, уехавших из воюющей Европы в Новый Свет. Среди таких «беглецов» был и Марсель Дюшан, стяжавший в Америке громкую славу своими эпатажными редимейдами. У Аренсберга регулярно бывали Пикабия, Альберт Глэз, Кротти, Демут, Ман Рей. Круг участников не ограничивался художниками: с Аренсбергом дружили поэты Альфред Креймборг, Эми Лоуэлл, Мина Лой, Уильям Карлос Уильямс, редактор богемного журнала *The Masses* Макс Истмэн, танцовщица Айседора Дункан. Колоритной личностью была баронесса Эльза Фрейтаг-Лоринговен: эта дадаистка брила голову, красила ее в лиловый цвет и ходила украшенная разнообразными побрякушками, словно новогодняя елка.

В целом кружок Аренсберга тяготел к дада и, следовательно, имел совершенно иную систему предпочтений по сравнению с 291. С 1916 года у Аренсберга складываются прочные связи с европейскими дадаистами из «Кабаре Вольтер», Аренсберг был близко знаком с Тристаном Тцара, Гуго Баллем, Рихардом Хюльзенбеком, Гансом Арпом.

Лидером нью-йоркской группировки дада стал Марсель Дюшан, уже в 1913 году продемонстрировавший американской публике настоящий дадаистский жест: ей был показан один из первых редимейдов — знаменитое велосипедное колесо. Еще более знаменитый «Фонтан», вызвавший громкий скандал, экспонировался в 1917-м. Тогда власти попытались закрыть выставку, но поклонникам дада удалось ее отстоять. Кстати, Альфред Штиглиц сфотографировал «Фонтан» и поместил фотографию в 291. В 1919-м публика могла насладиться дюшановской Моной Лизой с усами и «Святой Девой» в виде чернильницы Пикабия. Дюшан и Ман Рей делают абсурдные машины, «аэрографы» (карины, нарисованные воздушным пистолетом), «рейографы» (отпечатки на светочувствительных поверхностях).

Хотя рождение сюрреализма неразрывно связано с дада, полноценное знакомство с сюрреализмом в Америке произошло значительно позже — в начале 1930-х годов. Любопытно, что подобный хронологический сдвиг характерен и для Британии — в отличие от прочих европейских стран, сюрреализм не пользовался здесь большой популярностью,

и к тому же усвоение его происходило со значительным запозданием и в довольно узком кругу. В Лондоне в конце 1920-х годов складывается известный лондонский кружок сюрреалистов. Активно переводятся опусы французских сюрреалистов: и в Британии, и в Америке с творчеством Бретона, Арагона, Супо публика начала знакомится благодаря переводам английского поэта-сюрреалиста Дэвида Гаскойна (1916–2001).

Сюрреалистический кинематограф не пользовался в США успехом, хотя американскому зрителю были представлены и «Морская звезда» Ман Рея, и фильмы Бунюэля — «Андалузский пес», «Золотой век». Изобразительному искусству повезло больше. В 1931 году в Хартфорде (шт. Коннектикут) состоялась первая значительная выставка сюрреалистической живописи, а вскоре сюрреалистов показывает нью-йоркская галерея *Julian Levy*. В декабре 1936 года в Музее современного искусства открылась великолепная экспозиция «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм». Сюрреалистические выставки постоянно проходили в Нью-Йорке на протяжении второй половины тридцатых и в сороковых, даже во время второй мировой войны, которая заметно изменила восприятие сюрреализма в Америке. Именно война привела в Нью-Йорк многих европейских сюрреалистов: Бретона, Дали, Эрнста, Танги, Мондриана, Магритта, Джакометти.

Хотя и бытовало мнение, что сюрреализм с его духом отрицания, бунтом против условностей, с его хэппенингами и страстью к различным провокациям и эпатажу ближе американскому духу, нежели «умеренным» британцам<sup>81</sup>, все же о литературном сюрреализме как значительной и самостоятельной силе говорить в США не приходится. Пожалуй, единственным убежденным поэтом-сюрреалистом в Америке был Чарльз Генри Форд, возглавлявшего небольшой сюрреалистический кружок в Нью-Йорке и в 1940 году основавшего сюрреалистический журнал *View*. Среди его единомышленников были художник Челищев, кинокритик Паркер Тайлер, много писавший о сюрреалистическом кино. Однако эта группа была довольно аморфным образованием, у нее

---

<sup>81</sup> Germain, E.B. Introduction. Surrealism in America // English and American Surrealist Poetry. Hammondswoth, Middlesex. Penguin Books. 1978. P. 41–42.

не было манифеста, она не отметилась в истории никакими громкими акциями или художественными достижениями. Расцвет его творчества Форда приходится на 1930-е годы. Несмотря на эклектичность, его творчество не оставляет впечатления вторичности и не воспринимается как подражание французским образцам; он использует блюзовые и джазовые формы, элементы фольклорного песенного стиха, слэнг. Немалое место занимают эротические и онейрические образы.

Говоря о судьбе сюрреализма в американской поэзии, следует отметить воздействие, которое он оказал на поэтическую технику и образность некоторых крупных поэтов — таких, как Сэмюэл Гринберг и Уильям Карлос Уильямс. Гринберг использовал прием смешения яви и сновидения уже в 1910-х годах. Что касается Уильямса, то его произведение «Кора в аду» (*Kora in Hell*, 1920) создавалась во многом под впечатлением от посещения *Armory Show*, о чем сам автор говорит в предисловии ко второму изданию. «Кора» представляет собой сложное смешение прозы и поэзии, фантазии и аналитической рефлексии, здесь сплавлены воедино античный миф и современность; но в конечном итоге остается впечатление, что текст фиксирует работу бессознательного, что он представляет собой запись потока переживаний и видений. Здесь постоянно встречаются образы, близкие к сюрреалистическим:

Вот что они обнаружили в скале, когда она треснула и расселась: этот ноготь  
(This is what they found in the rock when it was cracked open: this fingernail)

В самом деле, как прекрасен белый труп ночи! Оказывается, северо-западные ветра смерти так горно-сладки! Все потревоженные звезды уже отправлены спать... (Beautiful white corpse of night actually! So the north-west winds of death are mountain sweet after all! All the troubled stars are put to bed now...) <sup>82</sup>.

После выхода бретоновского «Первого манифеста сюрреализма», Уильямс начинает отстаивать роль спонтанного, автоматического в творческом акте. Он был заинтригован возможностью использовать скрытые резервы бессознательного в искусстве. Ему импонировала идея

---

<sup>82</sup> Williams, W.C. *Kora in Hell: Improvisations*. Boston, MA: The Four Seas Company, 1920. P. 49, 41.

том, за счет бессознательного мышление и фантазия могут подняться на качественно иной уровень. Этот интерес Уильямса к сюрреализму отразился и в его сложной поэме «Патерсон». У Уильямса были и прямые контакты с сюрреалистами — он написал статьи для журналов *View* и *Blues*, вступление к сборнику Ч.Г.Форда «Сад беспорядка» (*The Garden of Disorder*, 1938). Бретон пригласил его вместе с Дюшаном и Эрнстом войти в редколлегию нью-йоркского журнала *VVV*, но от этого предложения вождя международного сюрреализма Уильямс отказался.

Из всех авангардных школ наиболее сильным в США было влияние кубизма. Констатация значения кубизма для творчества Гертруды Стайн, Э. Э. Каммингса, Хемингуэя стало общим местом. Однако влияния кубизма не избежал практически никто из американских поэтов, прославившихся в первой трети XX века, в том числе и Уоллес Стивенс, Уильям Карлос Уильямс, Мэрион Мур, Мина Лой, Луис Зукофски. Аналитический кубизм, «беспредметное» искусство, расщеплял профессиональную задачу художника на отдельные элементы — цвет, объем, фактура, так что изобразительная задача переставала превалировать над различными аспектами строительства образа. Предмет, сюжет стали предложениями для использования приема, техники обработки материала. Синтетический же кубизм соединял отвлеченные элементы на основе определенных законов формообразования. В США увлечение кубизмом не в последнюю очередь было связано с колоссальными темпами урбанизации рубежа веков, со стремительным превращением Америки в технократическую державу. Бурное городское строительство, породившее Чикагскую школу и другие новые архитектурные стили, рост железных дорог, индустрия, городской транспорт, электричество — все это делало актуальным выход в «производственность», за рамки собственно художественного творчества, девальвацию эстетического; конструкторские и технические задачи диктовали принцип сочетания абстрактно-концептуального с конкретным. Архитектура, дизайн, декоративное оформление, графика, роспись — все эти прикладные искусства служат одной сверхзадаче: качественному изменению облика предметно-про-

странственной среды (городской, бытовой, трудовой). Обытовление искусства неразрывно связано со сдвигом в восприятии вещей: их привычное употребление разрушается вместе с изменением быта, привычной среды обитания. Начало XX века приносит с собой всплеск нового варварства: такими варварами были русские солдаты и матросы, после штурма Зимнего пускавшего французские гобелены на портянки; новыми варварами были для Европы американцы: не зря именно там были так популярны Пикабия и Дюшан с его редимейдами. Предмет, разбитый и представленный с различных точек зрения, обнажает свою первооснову — куб-«первоклетку», из которой «развивается» всякая вещь.

«Взорванный» мир 1910–1920-х годов с растекающимися, деформированными, затвердевающими и препарированными вещами — это мир революций, научно-технических и социальных, это мир мировых войн. Не только повседневная жизнь, но и смерть также изменила свою природу, став технократической: война напоминала огромную фабрику по уничтожению людей. Дьявольская машинерия уничтожения, смерть, растерзанные тела становятся поводом для абстрактного, обезличенного формального изображения: эта безэмоциональность разъятого механического мира идеально передавала новую природу войны и смерти. Неудивительно, что кубизм сыграл важную роль в создании художественного мира американского «потерянного поколения» — Хемингуэя, Каммингса, Дос Пассоса. Илья Эренбург, живший в годы Первой мировой в Париже, вспоминал поразительные фронтовые рисунки своего друга — художника-кубиста Фернана Леже: «Леже привез с фронта много рисунков. Он рисовал на отдыхе, в землянках, порой в окопах... Странные, таинственные рисунки... Леже — кубист, порой он схематичен, порой страшит раздроблением всего, что мы видим, но передо мной — лицо войны. В его рисунках нет ничего личного, нет даже немцев или французов — просто люди. А может быть, нет и людей, люди подчинены машине. Солдаты в касках; крупы лошадей; трубы походных кухонь; колеса орудий, все это — детали механизма. Нет красок: и пушки, и лица солдат на войне теряют цвет. Прямые линии, плоскости, рисунки, похожие на чертежи, отсутствие произвольного, увлекательно

неправильного. На войне нет места мечте. Хорошо оборудованный завод для уничтожения человечества»<sup>83</sup>.

Сальвадор Дали в заметке «Поэзия стандарта» выразил широко бытовавшее понимание кубизма как глобального нового видения, ставшего квинтэссенцией века: «Кубизм — дитя эпохи, он слит со своей эпохой. Но не имеет касательства к тому смехотворному влиянию, которое оказывает его живописная форма на мелкие снобистские умишки»<sup>84</sup>.

Кубизму отдали дань практически все литературные журналы, печатавшие и пропагандировавшие авангардное искусство. Число их резко возрастает после *Armory Show*, причем возникают они по обе стороны Атлантики. Для истории американской поэзии особое значение имеет 1912 год — именно в этом году в октябре в свет вышел первый номер поэтического журнала *Poetry*, основанного в Чикаго поэтессой Гарриет Монро. Мисс Монро, помимо поэтического таланта, обладала редкостными организационными способностями, художественным вкусом и настоящим чутьем на таланты. К тому же она смотрела на свою деятельность редактора и издателя как на ответственную миссию. В редакционной статье, открывавшей первый номер *Poetry*, она писала и пренебрежении к поэтическому слову, которое укоренилось в Америке, и о необходимости изменить положение поэзии, занимающей место «Золушки» среди других искусств. Гарриет Монро прекрасно сознавала, что ей выпало жить в эпоху колоссального обновления словесности. Она считала традиционные формы исчерпанными и полагала, что современному поэту предстоит небывалый эксперимент, поиск новых техник, новых тем и образов. Эти убеждения сформировались у Монро во многом под влиянием знакомства Э. Паунда — уже в первом номере были напечатаны два его стихотворения. Полемика развернулась на страницах журнала сразу: Гарриет Монро предоставляла трибуну всем — бостонской и чикагской школе, имажистам — Паунду и Эми Лоуэлл, отстаивавшей верлибр, тра-

<sup>83</sup> Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Книга первая // Эренбург И. Г. Собр. соч. в 8 тт. М.: Художественная литература. 1996. Т. 6. С. 512.

<sup>84</sup> Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс. 1986. С. 250.

диционалистам, вроде Конрада Эйкена, У. С. Брейтуэйта. В 1912–1913 году в *Poetry* появились стихи почти всех поэтов, определивших лицо этого поколения англо-американской поэзии: Ричарда Олдингтона, Хильды Дулитта, Вэчела Линдсея, Эми Лоуэлл, Паунда, Уильма Карлоса Уильямса, Джона Гулда Флетчера, Д.Г. Лоуренса, Роберта Фроста, Карла Сэндберга. Затем в 1914–1915 годах здесь дебютировали Уоллес Стивенс, Эдгар Ли Мастерс, Т. С. Элиот, Мэрион Мур.

В ходе подготовки к *Armory Show* журнал Штиглица *Camera Work* становится все более литературным. Помимо откликов на современную живопись, здесь с 1913 года регулярно появляются тексты Гертруды Стайн («Пабло Пикассо», «Матисс», «Портрет Мейбл Додж на Вилла Курона»). В 1914-м были напечатаны стихи Мины Лой и «визуальный» кубистический текст «Афоризмы о футуризме» с игрой шрифтами, заглавными буквами, курсивом. *Camera Work* постоянно публикует статьи литературных и художественных критиков о кубизме и современном искусстве вообще. Журнал 291 (1915 – 1916) печатает стихи Аполлинера, Альфреда Креймборга, Джуны Барнс, Чарльза Демута, статьи и карикатуры М.де Зайаса; героями художественной части журнала были Пикассо, Джон Марин и другие художники галереи Штиглица.

Журнал *Rogue* в 1915 году публикует короткий прозаический текст Гертруды Стайн «Aux Galleries Lafayette», кубистический опус Чарльза Демута «Заполняя страницу (Словесная пантомима)», «Три момента в Париже» Мины Лой. *The Trend* (осн. 1911) в 1914 году печатает статью Карла Ван Вехтена «Как читать Гертруды Стайн», цикл стихотворений Уоллеса Стивенса «Записная книжка путешественника» (*Carnet de Voyage*). В 1917 году выходит специальный номер *The Trend*, посвященный группировке поэтов-кубистов «Другие» (*Others*, 1915–1919). Лидером и основателем этой группировки и одноименного журнала *Others* стал Альфред Креймборг, по-литераторски активный поэт, подружившийся с Уолтером Айзенбергом и при его поддержке пропагандировавший кубизм. В «*Others*» появился поэтический цикл Мины Лой «Песни к Джоанне» (*Songs to Joannes*), шедевры Уоллеса Стивенса «Тринадцать способов взглянуть на черного дрозда» (*Thirteen Ways of Looking at a*

Blackbird), «El Hombre», «Шесть значительных ландшафтов» (Six Significant Landscapes), «Метрическая фигура» У. К. Уильямса, «Женский портрет» и «Любовная песнь Альфреда Пруфрока» Т. С. Элиота, «Вилланелла: психологический час» Э. Паунда. Амбиции Креймборга были серьезными: *Others* стал серьезным соперником *Poetry*, но, к сожалению, в 1919 году неблагоприятные изменения финансовой ситуации привели к закрытию журнала. Еще один лидер десятилетия — гринвичвиллиджский журнал *Soil*, с середины 1910-х ставший культуртрегерским изданием, знакомившим публику с достижениями авангарда. В числе значительных публикаций *Soil* — «Примордиа» У. Стивенса и статья известного поэта и критика Дж.Р.Коуди «Американское искусство» (1916 г.).

В начале 1920-х годов распространение и рецепция авангардизма в США ступает в новую фазу. Устанавливаются прочные контакты не только с европейскими художниками и литераторами, но и с колонией американских экспатриантов, которая резко выросла численно и заметно упрочила свое влияние и в Америке, и в Европе. Возникают все новые авангардистские журналы по обе стороны Атлантики. С декабря 1920 года начинает выходить *The Contact*, созданный У. К. Уильямсом, чьими постоянными авторами стали Мина Лой и Уоллес Стивенс. Журнал Маргарет Андерсон *The Little Review* с 1920 года ориентируется преимущественно на дадаизм и становится, пожалуй, наиболее агрессивным и эпатажным из авангардистских изданий. Статья Андерсон «Навстречу революции» (Toward Revolution) стала манифестом. С 1920 года здесь перестают печататься У.К. Уильямс, создавший собственное издание, и У. Стивенс, который предпочел отдавать стихи в *Poetry*. Зато на страницах *The Little Review* фигурируют Эльза фон Фрейтаг-Лорингховен, Мина Лой и Роберт Макалмон. Журнал также стремится доносить до читателя все новейшие культурные события Европы: именно здесь из номера в номер печатался «Улисс» Джойса, регулярно появлялись такие европейские авторы, как Жан Кокто, Аполлинер, ряд «Кантос» Эзры Паунда. В 1926 году вышел специальный номер *The Little Review*, целиком посвященный дадаизму и сюрреализму.



Еще одним журналом, пропагандировавшим дадаизм, был *Secession* (осн. 1922 г.). Просуществовал он недолго, однако, помимо сочинений и Т. Цара прославился публикацией стихов У. Стивенса, Мэрион Мур, Харта Крейна, У. К. Уильямса, Каммингса и Малькольма Каули. С 1920 года традиционалистский литературный журнал *The Dial* решается взяться за освещение авангардистского искусства и в течение года печатает около десятка стихотворений Каммингса, стихи Креймборга, «Канто 4» и «Хью Сельвин Моберли» Паунда; кроме того, здесь постоянно появляются критические статьи о новой англо-американской поэзии. Между тем, в 1921 году в Италии А. Креймборг начинает издавать новый журнал *Broom*: здесь можно было увидеть репродукции Хуана Гриси, Пауля Клее, здесь публиковались заметки Ж. Кокто, поэзия Мэрион Мур, прозу Стайн и Вирджинии Вулф. Одним из самых любимых авторов кубиста Креймборга был Э. Э. Каммингс, в частности, поместивший в *Broom* «Три портрета» (*Three Portraits*) и «Закат» (*Sunset*). В специальном ноябрьском выпуске 1923 года Стивенс, Уильямс и Каммингс были напечатаны вместе: оставалось впечатление, что эти три поэта составляют некую школу или группировку. В этом контексте стихотворение Стивенса «Беседа в кафе в Гаване» (*Discourse in a Cantina in Havana*) выглядело вполне кубистически, с характерными разрывами строк и строф.

Настоящий расцвет американских авангардистских изданий приходится на вторую половину 1920-х-начало 1930-х. В то время как в Европе начинается постепенное угасание авангарда, в США, напротив, наблюдается приток «свежей крови» — на сцену выходит более молодое литературное поколение, становятся известными такие имена, как сюрреалисты Паркер Тайлер и Чарльз Генри Форд, кубисты Луис Зукофски, Сидни Хант, Айвор Уинтерс. Самые влиятельные журналы этой эпохи — *Blues*, *Paganu*, выходившие в США, *The Exile*, издававшийся во Франции, *transition* (Италия). Журнал с красноречивым названием *The Exile* был создан Эзрой Паундом в 1927 после закрытия *Blast*, бывшего трибуной англо-американского авангарда (имажистов, вортицистов, футуристов) в первой половине 20-х. Новое детище Паунда делает заметный крен в сторону кубизма. В первом же выпуске на страницах журнала по-

явилась «Неотомистская поэма» Хемингуэя (NEOTHOMIST POEM), затем постоянными авторами стали У. К. Уильямс и Луис Зукофски. Из критики наиболее заметными публикациями стали статья Макалмона «Гертруда Стайн» и эссе Зукофски о Каммингсе.



Журнал *Blast* Э. Паунда и У. Льюиса

бликует ряд стихотворений Луиса Зукофски. Помимо этого, здесь были широко представлены разные известные авторы, определявшие лицо эпохи — У. К. Уильямс, Ман Рей, Джойс, Гертруда Стайн, Реверди. Журнал помещал репродукции произведений Пикассо, Хуана Гриси, Пикабиа и других художников-авангардистов. В июне 1929 года вышел тематический номер журнала, озаглавленный «Революция слова» (The Revolution of the Word): материалы номера стремились отразить тесное взаимодействие изобразительного и вербального искусства: так, например, проза Стайн сопровождалась репродукциями Пикассо.

Упомянувшийся журнал *Blues* был создан в 1929 году поэтом-сюрреалистом Чарльзом Генри Фордом при поддержке У. К. Уильямса, который написал для первого номера манифест «Для нового журнала» (For a New Magazine). В дальнейшем в *Blues* регулярно появлялись как стихи

(например, «Уход зимы» (The Descent of Winter ), так и критические заметки («Творчество Гертруды Стайн» (The Work of Gertrude Stein) Уильямса. Чарльз Генри Форд, любитель и знаток блюза, джаза, спиричуэлс и других жанров американского музыкального фольклора, использовал в своей поэзии принципы джазовой оркестровки, блюзовые интонации и образность, черный диалект — Black English. Его вкусы сказались и в подборке материала, и в оформлении обложки, и в склонности к «примитивному» искусству черной Африки и древних цивилизаций. В первом же номере появляется построенное на звукоподражании стихотворение Германа Спектора «Wohmmmmmm». «Визуальная» поэзия Паркера Тайлера («Сонет») и кубиста Кеннета Рексрота, построенная на игре со шрифтом, цветом, пробелами, соседствовала со стихами Л. Зукофски, и прозой Г. Стайн («Джордж Хагнет»).

Ориентацией на примитив, как явствует уже из названия, отличался и журнал *Paganu*, начавший выходить в 1930 году. Это название его основатель Ричард Джонс позаимствовал из романа У. К. Уильямса «Плавание в язычество» (A Voyage to Paganu, 1928 г.). Уильямс написал манифест для *Paganu*, гораздо более агрессивный и эпатажный, чем для *Blues*, хотя авторы здесь были те же, что и в журнале Ч. Г. Форда — Уильямс, Паркер Тайлер, Кеннет Рексрот, Луис Зукофски (именно *Paganu* начал печатать главный труд его жизни — монументальную поэму «А»), Гертруда Стайн, Роберт Макалмон, Чарльз Генри Форд.

Итак, говоря об американских авангардистских журналах, легко заметить, что они, за редким исключением, не являлись органом какого-то конкретного направления или школы, и печатали самый разнообразный материал по принципу новизны, востребованности, или отражая редакторские предпочтения и вкусы. Как в живописи, так и в словесности рецепция, усвоение и трансформация европейского авангардизма происходит комплексно — дада соседствует с аналитическим кубизмом, Дали с Пикассо, Маринетти с Тцара. Так, например, в живописи Джона Марина обнаруживают воздействие кубизма, футуризма, абстракционизма.

Расцвет самостоятельного авангарда начинается в США с хронологическим сдвигом по отношению к Европе — ближе к концу тридцатых; настоящий взлет авангардизма в сфере изобразительных и прикладных искусств происходит после Второй мировой войны. В 1950-е годы в США начинается расцвет «неосюрреализма» (Энрико Донати, Борис Марго, Херберт Бауэр, Феликс Лабисс, Джими Эрнст, Андре Курт Вундрелих). Если в 1910–1920-х США с запозданием усваивает авангардистские концепты и эстетику, то с середины XX века именно Америка оказывается мировым лидером неоавангарда. Именно США — «классическая» страна поп-арта; всему миру известны имена Э. Уорхола, Д. Розенквиста, Р. Раушенберга, Р. Лихтенштейна, К. Ольденбурга. Если авангард 1910–1920-х годов отличался философичностью, концептуальностью, утопическими устремлениями, то поздний авангард отмечен печатью консьюмеризма: это продукт потребительского общества, результат культа потребления, коммерческое искусство, предназначенное для массового потребителя. Впрочем, такая эволюция авангарда совершенно логична и последовательна. Уже в 1910-е годы ранний авангард начинал с вытеснения «эстетического» и традиционного, стремясь к созданию «неискусства», как удачно сформулировал В. С. Турчин, «возглас «и я так могу» звучал одно время чуть ли не как упрек творцам авангарда.

Авангардизм, сняв проблему качества, сделал свою деятельность открытой для всех. Авангардисты утверждают «творчество для всех и каждого»<sup>85</sup>. Действительно, с одной стороны, авангард сторонится «нормы», субъективизм, «ячество» и эпатаж — неотъемлемые его свойства, нередко объединения авангардистов напоминают эзотерические секты для посвященных — и тут же воспеваются «поэзия стандарта»: «Наша эпоха поразительно антихудожественна. Сегодня чудеса творит не одиночка, а безликая толпа, не имеющая ни малейшего представления об эстетике, чуждая каким-либо художественным замыслам — однако ее энергии и оптимизму позавидует любой художник», — пишет Себастьян Гаш в статье «Упразднение искусства». Ему вторит Сальвадор Дали («Поэзия стандарта»): «Телефон, унитаз с педалью,

<sup>85</sup> Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ. 1993. С. 15–16.

белый эмалированный холодильник, биде, граммофон — вот предметы, полные истинной и первозданной поэзии!... Асептическая, антихудожественная и ликующая точность — вот дистиллят чудесной технической эпохи... О волшебный мир техники!.. О антихудожественный мир торговой рекламы!...»<sup>86</sup>. «Демократический», «массовый» вектор в авангарде представляет собой важнейший аспект этого нового искусства; до сих пор недостаточно анализировались отношения между авангардом и массовой культурой. Авангард, не желавший быть «искусством», стремился стать творчеством, системой идей, средством и результатом перестройки интеллекта, мышления, восприятия, помогать технике, науке в пересоздании мира, в изменении повседневного пространства, в том числе и бытового, в конструировании новой «среды». Именно в США во второй половине XX века эта логика, стоящая за авангардизмом, особенно бросается в глаза. Она повсюду — в поп-арте и конструктивизме, абстрактном экспрессионизме и ташизме Дж.Поллока, А. Горьки, Р. Мозервела и У.де Кунинга, оп-арте («оптическом искусстве») В. Вазарелли и «новой абстракции» Б. Ньюэен, М. Ротко, К. Ноланда

«Поэт и художник». Э. Э. Каммингс. Творчество Э. Э. Каммингса чаще всего связывают с кубизмом, пожалуй, самой признанной в Америке авангардной школой. Однако поэт и художник Эдвард Эстлин Каммингс (1894–1962) был ярким образцом «синкретического гения», который черпает из всех источников. Каммингс происходил из семьи, принадлежавшей к интеллектуальной элите (отец поэта был профессором социологии и политологии в Гарвардском университете), учился в Гарварде (1911–1916). Каммингс, как подавляющее большинство американских авангардистов, формируется под влиянием знакомства с современной европейской культурой: поворотной точкой в его духовной биографии стало посещение *Armory Show* в 1913 году. Особенно его поразила дюшановская ню — «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Именно с *Armory Show* завязываются знакомства Каммингса среди независимых художни-

<sup>86</sup> Называть вещи своими именами. С. 254, 249.

ков и скульпторов. Закончив Гарвард, Каммингс переезжает в Нью-Йорк, снимает студию и начинает серьезно заниматься живописью.

Знакомство с Европой, начавшееся на *Armory Show*, продолжилось в 1916-м, когда Каммингс отправляется на войну, записавшись добровольцем в американский санитарный корпус (Norton-Harjes Ambulance Corps). К этому моменту он уже довольно известный художник: его работы в 1915–1916 годах регулярно выставляются в разных художественных галереях и в Обществе независимых художников (Society of Independent Artists). The Dial печатает его картины и эссе об искусстве «Поэзия тишины» (The Poetry of Silence, 1915), «Новое искусство» (The New Art, 1915). Сентябрь–декабрь 1917 года Каммингс проводит во французском концентрационном лагере La Ferte-Macé (его арестовали по подозрению в шпионаже): как известно, этот опыт лег в основу единственного романа Каммингса «Огромная камера» (The Enormous Room, 1922). Освободившись, он возвращается на войну: с июля 1918 по январь 1919-го служит в Camp Devens; именно в это время он создает свой первый сборник «Тюльпаны и каминные трубы» (Tulips and Chimneys, 1915).

По окончании Первой мировой Каммингс вместе с Дос Пассосом совершает путешествие в Испанию и Португалию, а затем проводит полтора года в Париже — с мая 1921 по декабрь 1923, общаясь с европейскими художниками и американскими эмигрантами (для американца почти неизбежный этап ученичества и творческого становления). В то время среди его друзей — Эзра Паунд, Харт Крейн, Малькольм Каули. Двадцатые — начало тридцатых были для Каммингса весьма насыщены событиями — два развода (1924–25 и 1932 гг.), смерть отца (1926); кроме того, в 1928–1929 гг. он проходит курс психоанализа — мучительный для него, но весьма плодотворный опыт. В 1931-м совершает короткое, но познавательное путешествие в Советскую Россию, итогом которого стала книга «Я есмь» (Eimi, 1933), в Мексику и Калифорнию. Помимо «Тюльпанов и каминных труб», «Огромной камеры» в эти годы выходят поэтические сборники «равняется 5» (is 5, 1926), «&» (1925), «XLI стихотворение» (XLI Poems), «ViVa» (1931), «Спасибо, нет» (No, Thanks).

Как заметно, эта биография, в общем, может восприниматься как своего рода «инвариант», «универсальная модель»: в самом деле, Каммингс участвовал в войне, как Леже или Аполлинер, был близко знаком с психоанализом, как Бретон, путешествовал в начале 30-х в Россию, как Арагон; наконец, последней черточкой в этом портрете «идеально-го авангардиста» является то, что Каммингс — это «поэт-художник». Он рисовал больше, чем писал, рисовал со страстью, с полной самоотдачей<sup>87</sup>. Более того, до середины двадцатых Каммингс считал себя в первую очередь художником, полагая, что поэзия — это «баловство», нечто второстепенное. Да и позже он не отделял свои эксперименты со словом от экспериментов с линиями, планами, цветом. В 1918 году он так определяет направление своего поиска: «Организация цвета и линии, фигуративная, полуабстрактная и абстрактная. Фигуры часто берутся в дизайне, предпочтительно машинные элементы... Нет ничего бессмысленнее, чем имитация Природы. Техника Художника — Геометрия. Искусство может выразить все что угодно: абстрактное понятие, звук, запах, вкус, синкопированный ритм являются его целью, т. е. Красота»<sup>88</sup>.

Воздействие на Каммингса кубизма давно стало общим местом. Это действительно бросается в глаза: не случайно и сам Каммингс отмечал, что из великих художников-новаторов, его современников, главным авторитетом был для него Сезанн с его свободой от условностей академической живописи, новым видением. От Сезанна Каммингс усвоил, что главное в живописи — планы и цвет, а линии второстепенны: «Линии — ничто, планы — все»<sup>89</sup>. Именно расположение планов и насыщенность цвета придают изображению трехмерность, плотность, структурную целостность. Затем пришло увлечение Пабло Пикассо: Каммингса поразила его знаменитая скрипка, а будучи в Париже, поэт буквально влюбился в карандашный рисунок Пикассо «Саксофонист». В своих записях Каммингс часто цитирует Сезанна

---

<sup>87</sup> Norman C. Edward Estlin Cummings: The Magic Maker. New York: MacMillan, 1964.

<sup>88</sup> Cohen M. A. Poet and Painter. The Aesthetics of Edward Estlin Cummings. Detroit (MI): Wayne State University Press, 1987. P. 36.

<sup>89</sup> Ibid. P. 38.



и Пикассо. Вот лишь два примера. Каммингс пишет своей сестре Ребекке: «Сезанн: «Мы должны передавать образ, который мы видим, забыв про все, существовавшее прежде». Думаю, что это должно позволить художнику выразить свою личность целиком, независимо от ее масштаба». А вот запись в дневнике: «Пикассо: «Вначале всегда необходимо от чего-то оттолкнуться. А затем можно постепенно убирать все следы реальности»<sup>90</sup>. Каммингс очень ценил Глэза: тот неоднократно бывал в США, часто выставлялся, так что у Каммингса была возможность близко познакомиться и с его творчеством, и с ним самим лично. Установленным фактом является значительное влияние на Каммингса поэзии Аполлинера (видимо, Каммингс впервые познакомился с его стихами, когда они были опубликованы в 1915 году в журнале *291*).

Для Каммингса-поэта, как и для Каммингса-художника характерны приемы, которые ассоциируются с кубизмом: он стремится заменить фонетическое письмо, знаки которого лишены лексического наполнения, на идеографическое (не случаен глубокий интерес Каммингса в китайской, японской и древнеегипетской письменности). Его стих почти всегда представляет собой картинку, зарисовку, где смысл выражен не только словами, но и графически, как, например, в знаменитом стихотворении об одиночестве. Абстрактное понятие «одиночество» соединяется с конкретным образом одинокого опадающего листа и с картинкой, рисующей это падение-кружение. Расположение букв и слов напоминает японскую или китайскую каллиграфию.

l(a)  
le  
af  
fa  
ll  
s)  
one  
l  
iness

<sup>90</sup> Chipp H.B. *Theories of Modern Art*. Berkley, CA: University of California Press, 1969. P. 22, 268.



Однако Каммингс не ограничивается усвоением кубистических находок: этого для него явно недостаточно. Не случайно он сравнивал кубизм с «холодной, застывшей грамматикой», ощущая его как что-то слишком статичное и монументальное. Динамика, движение всегда ощущаются у Каммингса, и передавать их он учился в первую очередь у футуристов. Огромную роль для него сыграло знакомство с урбанистической живописью американских художников Джона Марина и Джона Стелла. Каммингс восхищался ранней работой Стелла «Битва огней», которая выставлялась в 1913–1914 гг. в художественной галерее Кони-Айленда. Обилие композиций с характерными названиями «Шум №1», «Звук № 4» само по себе достаточно красноречиво. Уже к 1918 году Каммингс выводит три принципа для своей живописи и поэзии: 1. Единство восприятия: отдельные фигуры должны подчиняться общей композиции. 2. Трехмерность, структурная глубина и прочность за счет соотношения планов. 3. Динамика, ритм, пронизывающий все и объединяющий все части. Этим же принципам придерживался Каммингс и в композиции романа «Огромная камера»

Справедливо отмечается и влияние на Каммингса экспрессионизма: не случайно еще в 1915 г. он опубликовал в *The Dial* статью «Гастон Лашез» о скульпторе-экспрессионисте. М. Коен отмечает сходство карандашной зарисовки Каммингса «Набросок» с «Потсдамской площадью» Кирхнера, картины «Улица» — с «Криком» Мунка. В поэзии отпечаток экспрессионизма явственно заметен, например, в таких знаменитых стихах, как «Humanity i love you» («Человечество я люблю тебя», 1925) или «death is more than» («смерть — нечто большее чем сто», 1926).

Воздействие дадаизма на Каммингса легко усмотреть в его пристрастии к «машинным элементам» (machinerish elements), которыми заполнены рисунки поэта, а в поэзии — в «битве со смыслами»: поэт ведет ее, распредмечивая слово, лишая его устойчивых коннотаций, занимаясь переразложением морфем, апеллируя к «детской логике». Обычно у Каммингса такие дадаистские упражнения носят характер язвительной критики, мишенью которой становятся государственная ри-

торика, стереотипы, предрассудки и прочие проявления конформизма, массового сознания.

why are these pipples taking their, hets off? the king & queen agitating from their limousine inhabit the Hotel Meurice (whereas i live in a garnet and eat aspirine) ..... ..... but let us next demand wherefore yon mob an accident ? somebody got concus- sion of the brain ? — Not a bit of it, my dears merely the prime minister of Siam in native costume, who emerging from a pissoir enters abruptly Notre Dame (whereas de gustibus non disputandum est my lady is tired of That sort of thing ( «?» , 1926)	А што тут публика снимает шляпы? это король и королева покинув лимузин, вошли в Hotel Meurice (тогда как я живу в мансарде и глотаю аспирин) ..... ..... но нельзя ли узнать по поводу чего толпа несчастный случай? у кого-то со- трясение мозга? — Ничего такого, просто-напросто премьер- министр Сиам в национальном костюме, поднимаясь на улицу из писсуара, внезапно входит в Notre Dame (хотя de gustibus non disputandum est, моей подруге надоели такого рода вещи ( «?» , 1926)
--	---

Хотя трудно говорить о прямом влиянии сюрреализма на Каммингса, однако роль в его творчестве психоанализа и онейрических образов нередко становилась предметом анализа. После Первой мировой войны в Гринвич-Виллидж начинается повальная мода на фрейдизм. Близкие друзья Каммингса Э. Найджел, С. Тейер прошли психоаналитическое лечение. Каммингс запоем читает работы Фрейда — «Остроумие и его отношение к бессознательному», «Толкование сновидений». Резкая смена стиля в его живописи относится к концу двадцатых — началу тридцатых, т. е. к периоду занятий Каммингса психанализом. Он создает ряд акварелей, написанных в т. н. «спонтанном стиле». К этому же времени относятся размышления Каммингса о Джойсе и его новаторской технике письма:

<sup>91</sup> Все цитаты из поэзии Э. Э. Каммингса приводятся в пер. В. Британишского.

Глава миссис Блум (Улисс)

Нет пунктуации...

мысли идут в ассоциативной последовательности,

а не просто-логично — или

ВО ВСЕХ НАПРАВЛЕНИЯХ

но

следуя логике БЕСсознательного

так, как они действительно приходят к нам до

искусственного упорядочивания (посредством мышления)<sup>92</sup> [9:76].

Каммингс размышляет об использовании техник, с помощью которых работает сновидение: сгущение, соединение противоположностей (в речи это предстает как древний механизм спутывания антонимов), символизм. «Греза», символизм и «лиризм» у него в поэзии остаются чувственно выражены посредством трех модальностей — слова, музыки, графической изобразительности:

mOOn Over tOwns mOOOn  
whisper  
less creature huge grO  
pingness

whO perfectly whO  
flOat  
newly alOne is  
dreamest

oNLY THE MooN o  
VER ToWNS  
SLoWLY SPRoUTING SPIR  
IT  
(mOOn Over tOwns mOOOn, 1935)

пОлнОлунье нОчь пОлнОлунье  
над гОрОдами без  
звучнО шепчущее сОзданье  
движется вДОль небес

кТО-тО великОлепный кТО-тО  
в мОре звезд  
прОплавывает стОль ОдинокО  
в грезе грез

КТО ЖЕ ЭТО В НЕБЕ ПЛЫВУЩИЙ  
ЭТО ВСЕГО  
ЛИШЬ ЛУНА СВЕТОНОСНОЕ СУЩЕ-  
СТВО  
(пОлнОлунье нОчь пОлнОлунье)

---

<sup>92</sup> Cohen M. A. Poet and Painter. P. 76.

Пример «сгущения» и двусмысленности, характерных для сновидения — стихотворение «грудастая толстуха вышла вешать» (1925):

a blue woman with sticking out breasts hanging  
clothes. On the line, not so old  
for the mother of twelve undershirts (we are told  
by is it Bishop Taylor who needs hanging

that marriage is a sure cure for masturbation)

грудастая толстуха вышла вешать  
белье. Во двор, не столь стара на вид  
мать дюжины детишек (нам твердит  
епископ Тейлор — вот кого бы вешать —

что мол от рукоблудья лечит брак)

Пока глаз не добрался до слова «clothes» (одежда), стоящего в начале второй строки, первая строчка может быть понята как описание самоубийства — повешенной (hanging) женщины, «посиневшей» (blue) от удушья, или как «сюрреалистическая» картина: отвисшие груди «душат» женщину. После того, как читатель «восстановил» синтаксическую конструкцию, добравшись до второй строки, слово «blue» понимается уже не как «синяя», но как «грустная» (становится актуальным разговорно-диалектное значение). Возникает ассоциация с «грустной музыкой» — блюзом, поддержанная дальше негритянским диалектом. Однако тема удушья вновь возникает дальше: героиня — мать двоих детей, которую душат жесткие правила, церковная мораль, «прокрустово» супружеское ложе. Слово «вешать» (hang) возникает ниже в значении «убивать» — необходимо «повесить» епископа, негодного слугу Божьего. Так то возникает, то снова «расплывается», «маскируется» подспудный лейтмотив стихотворения — несвобода, выраженная в конкретно-чувственном образе «удушья».

Со второй половины двадцатых в дневнике Каммингса появляется множество записей-размышлений о роли бессознательного, сновидений и «снов наяву» в творчестве.

создать (не изобразить) происходящее — красками... перенесет меня от анатомии к лиризму...

(чистая форма) естественна для всех во сне...

... язык, основанный на АНТИ-ТЕЗЕ (плохой-хороший), на Синтаксисе (расположение) и Грамматике ... Нонсенс (напр. плохой хороший человек), КАЛАМБУР. Форма (видеть весь стакан, и задний план): Сон. Развитие языка ... убивает целостность. (рисунок быка буффало — это письмо,

-ало = хвост). Искусство стало нужно, когда изначальный целостный рисунок (обе стороны стакана видны сразу) был утрачен при пробуждении; итак великие творцы во все века чувствовали необходимость словом сделать так, чтобы мы ощутили целостность Формы, ее Присутствие<sup>93</sup>.

В этой записи выделяются подчеркнутые Каммингсом слова: «когда рисунок был словом» (when drawing was language) — своеобразный девиз, начертанный поэтом. Добиться того, чтобы рисунок снова стал словом — задача, которую поставил себе поэт, вытекала из его взгляда на эволюцию языка и сознания. Изначальная целостность, свойственная примитивному (читай: спонтанно-художественному) мышлению была утрачена в процессе развития человечества. Было «убито» (was killed) единство восприятия, вербального и визуального, интеллектуального и аффективного, отражавшееся в древних рисунках и идеографической письменности. Для современного человека единственная возможность приобщиться к той утраченной цельности, к примитивному, творческому, эдемическому состоянию возможно лишь в особых психических состояниях — сновидения, забытья, экстаза, когда контроль сознания снижен. Аналитическая логика, деспотический интеллект также препятствуют ощущению слитности человека с миром, художника (субъекта) с объектом изображения., порождают разрыв между языком и окружающим миром, мыслью и чувством (thinking-feeling dichotomy). «Примитивизация» (simplification) искусства позволяет передать эмоцию непосредственно, так, что будет уничтожена дистанция с одной стороны, между художником (творческим субъектом) и объектом изображения, а с другой — между автором и реципиентом (читателем, зрителем), и будет достигнут изначальный синтез (original homogeneity).

---

<sup>93</sup> Cohen M. A. Poet and Painter. P. 66–67.

С идеей возвращения в «примитивный эдем», к слову-рисунку, связаны применение «декоративной» пунктуации, различных шрифтов, рисунки при помощи букв и строк. При этом у Каммингса практически не встречается заумы и последовательного словотворчества — ему вполне хватает существующего языка, который он трансформирует до неузнаваемости.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r  
who

a)s w(e loo)k  
upnowgath  
PREGORHRASS  
eringint(o-

aThe):I  
eA  
!p:

S a  
(r  
rivinG .gGrEaPsPhOs)  
to

re(be)rran(com)gi(e)ngly  
,rgasshopper;

(r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r, 1935)

p-к-ч-е-с-в-о

которое  
ка)к м(ы види)м  
приготовили  
ЧЕОКРВС  
в(a-

eTСя):п!p  
ыг  
а

eT что  
(бы  
вот — .BePcKoЧ  
вот

перегр(превр)упшир(ова)(и)ться в  
: сверчок;

(«p-к-ч-е-с-в-о», 1935)



Корректурa стихотворения  
«р-к-ч-е-с-в-о» Э. Э. Каммингса,  
выполненная автором

Все техники Каммингса направлены к главной цели — обретению «утраченного эдема», потерянной «цельности». Этим объясняется и его глубокий, почти научный интерес к механизмам перцепции, связи чувственного восприятия и языка, принципам работы слухового и зрительного анализаторов, увлечение открытиями У. Джеймса, гештальт-психологии. Каммингс стремится спуститься от мышления к восприятию, избавиться от готовых перцептивных схем, порожденных мозгом, видеть глазами, а не умом. Он определяет две стадии восприятия: первая — «I» (Я, сознание), вторая — «eye» (глаз, инструмент перцепции). Двигаться

следует от первой стадии ко второй. «Мышление» (thinking) обедняет восприятие, сводя стихийное богатство красок, линий, звуков к штампам (prescriptions). Эти штампы должны быть разрушены. В письме к сестре Камминг сетует: «Чем больше мы знаем, тем меньше чувствуем. Никогда не принимай всерьез чужие слова. Открой для себя сам!!! Начни с разрушения!!! Разрушение — первый шаг в любом творчестве»<sup>94</sup>.

Каммингс и впрямь великий мастер разрушения стереотипов — на самых разных уровнях восприятия. Вот, к примеру, начало стихотворения «5» (1925 г.), где наблюдается любопытная «инверсия образа»: перед наблюдателем не мужчины в шляпах, а пять шляп с мужчинами в них:

<sup>94</sup> Cummings E.E. Selected Letters. New York: Harcourt, 1969. P. 84–85.

5  
debries-with-the-men-in them smoke Helmar  
cigarettes...

5  
одинаковых-шляп-с-мужчинами-в-них  
курят сигареты «Хельмар»...

Идеи Каммингса удивительно созвучны взглядам раннего Паунда, яростно отрицавшего готовые концепции и утверждавшего первичность образа, возникающего в результате ничем не замутненного восприятия: «К черту идеи... Идея — только несовершенная индукция факта»<sup>95</sup>. Паунд не доверяет языку с его абстрактностью и утверждает, что задача образа — передать визуальные, слуховые, тактильные впечатления, — словом, настаивает на «физическом качестве» (physicality) стихотворения, строящегося на «одном-единственном образе» (one-image poem). «Физичность» некоторых каммингсовских стихов просто поразительна — при том, что он не слишком увлекается (в отличие от Аполлинера, например) воссозданием при помощи стихов контуров и форм физических объектов. В стихотворении «it's jolly» физиологический процесс поглощения пищи представлен и звукоподражательным глаголом, и при помощи пробелов и соединения слов — «глотание», «жевание» отображены графически:

it(swallow s bun chesofnew grapes...

Каммингс любит играть с восприятием «фигуры» и «фона»: в стихотворении «i wil be» (сб. «&») он прячет имя своей жены (Э. Опп — Элен Опп) — наподобие того, как это делали Гертруда Стайн, зашифровавшая в «Нежных пуговицах» имя Элис Б. Токлас, или Пикассо, вплетавший в картины слова «Ma jolie» — «посвящение» для своих возлюбленных и жен.

---

<sup>95</sup> Pound, E. Literary Essays of Ezra Pound. New York: New Dimension, 1954.P.267.



her:hands  
 will play on, mEas  
 dea d tunes OR s-cra p-y lea Ves flut te ring

Черта, объединяющая Каммингса-поэта с сообществом американских эскпатриантов, — интерес к культурной истории Европы, стремление продемонстрировать свою осведомленность и причастность к европейскому наследию. Эта установка, которая бросается в глаза уже в первом сборнике Каммингса «Тюльпаны и каминные трубы», сохраняется во всем творчестве поэта, вплоть до последних, поздних сочинений — сборников 40–50-х годов «50 стихотворений» (50 poems, 1940), «Здравствуй» (Haïre, 1950). Поэзия его сложна, утончена, насыщена аллюзиями к библейским текстам, античности, европейскому средневековью, Возрождению и романтизму. Примеров можно привести великое множество. Это и ранняя «Puella Mea» (сб. «Тюльпаны и каминные трубы»), где Каммингс создает целый каталог легендарных персонажей — библейских (Царица Савская, Ирод, Саломея), героев средневековых рыцарских романов и античной мифологии — Тристан и Изольда, Гиневра и Ланселот, Медея и Ясон, Парис и Елена. «В Puella Mea» упоминаются Чосер и Боккаччо, Семирамида и «Тысяча и одна ночь». В изобилии присутствуют реминисценции из римской поэзии: это и раздел «Amores» «Тюльпанах и каминных трубах», в заглавии которого прочитывается указание на Овидия и семь «горацианских» стихотворений (LVII–LXIV) сборника «ViVa» (1931), построенных на лейтмотиве «Carpe diem».

Образец каммингсовской любовной лирики — «one's not half two. It's two are halves of one» («1x1», 1944) отсылает к Эсхилу, Платону, Аристофану, а строчка «love's function is to fabricate» — измененная цитата из Джона Донна. Стихотворение «if i have made my lady, intricate» («Равняется 5», 1925) построено на аллюзиях к Петрарке, Шекспиру, Йетсу и собственному стихотворению «Puella Mea»; «all in green went my life riding» («Тюльпаны и каминные трубы», 1922) пронизано античными мотивами (охота Дианы, гибель Актеона); «when god lets

my body be» («Тюльпаны и каминные трубы») представляет собой вариацию на тему шекспировского сонета 71; в «wild(at our first)beasts uttered human words» («73 стихотворения», 1963) Каммингс обращается к позднему Гете, Китсу, Йейтсу. В ироническом стихотворении «Memorabilia» («равняется 5»), посвященном венецианским впечатлениям, активно используется макаронический язык, сатирически изображаются наводнившие город туристы, судорожно фотографирующие, зарисовывающие виды, но при этом поразительно глухие к хрупкой призрачной красоте «жемчужины Адриатики». В стихотворение вплетаются реминисценции из Данте и Роберта Браунинга, умершего в Венеции.

*«Таммуз и Дриада». Парадокс американского авангардизма в Европе.* Демонстрация образованности, свободное владение европейским культурным пантеоном высоко ценилось среди американских литераторов-экспатриантов. В этом кругу простота была поистине хуже воровства, необразованность была объектом насмешек и презрения. Не случайно, например, Гертруда Стайн, невзлюбившая Паунда с самой первой встречи, пытается нанести удар по самому уязвимому месту. «Первая леди» американского авангарда видит в Паунде провинциальность, необразованность, пресловутую американскую «наивность» и называет его «деревенским умником, который сидит вокруг стола и всех поучает, что замечательно, если ты тоже из деревни, но не годится для других»<sup>96</sup>.

Если Шервуд Андерсон под словом «ignogance» понимает американскую «незрелость» (crudity), юную свежесть и невинность, как это явствует из его эссе «В защиту незрелости», то для Т. С. Элиота «ignogance» — синоним понятий «невежество», «варварство»: с точки зрения автора эссе «Американская литература» именно «ignogance» стала настоящим бичом американской цивилизации. Для Элиота учение Эмерсона и трансценденталистов, ставшее квинтэссенцией американизма, заключалось в первую очередь в апологии «наивности» и «невежества» (innocence and ignorance). Этим духовные «отцы-основатели» оказали своей родине медвежью услугу. Следующее за трансценденталистами по-

<sup>96</sup> Зверев А. М. Деревенский умник // Иностранная литература. 1991. № 2. С. 223.

коление писателей усвоило идеи предшественников и потому уже несет на себе признаки вырождения. Элиот выносит американским классикам XIX века суровый приговор: Готорн, Мелвилл, По, Уитмен — «все они жалкие создания; никто из них не достиг и малой толики того величия, каким они потенциально могли бы обладать»<sup>97</sup>. Критика Элиотом американской культуры удивительно созвучна тому, о чем писали Ван Вик Брукс и его поколение критиков: все то же сетование на слишком тонкий культурный слой, чрезмерный прагматизм, засилье рынка... «Их мир был слишком мал; он был слишком неиспорчен. Но хуже всего, он был вторичен, неоригинален, несамодостаточен — он был только копией. По и Уитмен были похожи на газовые лампы в запечатанной бутылке. Им оставалось лишь одно: до конца исчерпать свой собственный внутренний потенциал. Готорн... вгрызаясь в гранитную скалу, пытаюсь отыскать хоть крупницу духовной пищи; но гранит оставался гранитом»<sup>98</sup>.

Такая антиамериканская (т. е. антипуританская) филиппика в высшей степени характерна для умонастроений эмигрантской колонии в Европе. Это — та точка сходства, которая в 1914 году позволила Элиоту и Паунду стать близкими друзьями: они ощущали себя единомышленниками, изголодавшимися странниками, прибывшими в Старый Свет в поисках «духовной пищи». Паунд также был убежден, что возрождение американской литературы возможно только благодаря общению к мировой культуре во всем ее богатстве: «Первый шаг к возрождению — это заимствование образцов живописи, поэзии, скульптуры, литературы... Мы должны научиться у прошлого всему, что только возможно, мы должны научиться тому, что другие народы проделали в схожих условиях, мы должны обдумать, как им это удалось»<sup>99</sup>. Между Элиотом, Паундом, Хильдой Дулиттл, Мэрион Мур общим было то, что они рано поддались «искушению культурой»; все они были «не от мира сего», их эрудиция, тяга к гуманитарному знанию, увлечение поэзией и искусством резко выделяли их среди прочих сверстников.

<sup>97</sup> Eliot T.S. American Literature. Atheneum, № 4643. 25 April 1910. P. 236–237.

<sup>98</sup> Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. С. 184.

<sup>99</sup> Pound, E. Literary Essays of Ezra Pound. New York: New Dimension, 1954. P. 226.

Паунд начал писать стихи в 11 лет. Тринадцатилетним он впервые побывал в Европе, влюбился в Венецию и с тех пор мечтал туда вернуться. Любимыми поэтами его с детства были Гомер и Данте. Родители отправляют Паунда в Пенсильванский университет изучать право, но его интересуют только языки и литература, юриспруденции он предпочитает латинских поэтов, Шекспира, Браунинга. Уже, уже в ранней юности ему удалось отыскать единомышленников. Это были начинающий поэт, студент-медик Уильям Карлос Уильямс и молоденькие девушки, учившиеся в университете Брин Мор — Хильда Дулиттл и Мэрион Мур. Хильда Дулиттл, будущая поэтесса Х.Д., увлекалась античными мифами, греческими и римскими поэтами: Паунд занимался с ней древними языками, дал ей прозвище «Дриада», посвятил ей тетрадь своих ранних стихов — «Книгу Хильды». Паунд сдружился и с Уильямом Бруком Смитом, начинающим живописцем, познакомившим Паунда с сочинениями Рескина, Пейтера, Оскара Уайльда, с английским эстетизмом.

Позже, в колледже Гамильтон Паунд занимается медиевистикой, переводит лирику провансальских трубадуров, читает древнеанглийскую поэзию. Паунд оставил немалое количество переводов. Среди них — поэзия Арнаута Даниэля, Пейре Видаля, Бернарта де Вентадорна, элегии Проперция, стихи дю Белле, Гейне. Затем он переезжает в Индиану, где устраивается преподавателем и работает над диссертацией, посвященной драматургии Лопе де Веги. В 1906 году он отправляется в Европу и посещает Прованс, который он будет считать своей духовной родиной. Будущий «антихристианин» Паунд уже тогда пришел к выводу, что именно трубадуры сохранили наследие прекрасной, погибшей античности: «Прованс куда меньше, чем остальная Европа был затронут нашествием с Севера во времена Темного Средневековья; если язычество где и выжило, то именно в Лангедоке, втихомолку. Вот каким духом был проникнут Прованс, чья эллинистичность бросится в глаза каждому, кто сравнит «Греческую антологию» с произведениями трубадуров... Такое впечатление, что главными текстами для них были эклоги

Вергилия и Овидий»<sup>100</sup>. Еще через два года Паунд покидает Америку и уезжает сначала в Италию, затем в Лондон.

В ранних стихотворениях, вошедших в сборники «A Lume Spento» (1908), (Personae, 1909), «Торжества» (Exultations, 1909), «Канцоны» (Canzoni, 1911), Паунд, как известно, использует прием «маски». Позже в эссе «Вортицизм» он будет говорить о маске как о поиске себе через использование принципа правдоподобия. Каждая «маска» предполагала вживание в определенный образ — трубадура Бертрана де Борна («Сестина: Альтафорте», «Na Audiart»), «великого вора» и бунтаря Вийона («Вийонада на святки», цыганки-танцовщицы («Ответы Фифины»), кельтского друида (La Fraisine)... «Театр культуры» диктует и многоязычие, царящее в стихах Паунда — заглавия, строчки и отдельные слова на итальянском, латыни, старофранцузском, древнеанглийском, немецком, греческом, а также виртуозное владение жанрами и стилевыми приемами провансальской, кельтской, англосаксонской, латинской поэзии. Отринув скудную родную почву, став «гражданином мира», поэт оказывается на этом пиршестве культуры, примеряя одну личину за другой, играя разные роли, словно любопытный турист, задавшийся целью объехать весь земной шар и не пропустить ни одной достопримечательности.

Паунд увлекается китайским и японским искусством: в 1913 году этот интерес получает новый импульс, когда в распоряжении Паунда оказывается архив Феллонозы — знатока и переводчика японской и китайской поэзии. Паунда привлекает здесь то же, что и Каммингса — образное, конкретно-чувственное восприятие мира, идеографическое письмо, картинки-пиктограммы, избыливающие «примитивными метафорами». Эти находки обогащают и дополняют паундовскую теорию «образа» (image).

В толпе безликой появились эти лица —  
На черной влажной ветке листья.

(«На станции метро». Пер. Я. Пробштейна)

<sup>100</sup> Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. СПб, Владимир Даль. 2003. С. 22.

Паундовский «имажизм» стал переходным этапом от поэзии рубежа веков к двадцатому веку, ступенью от позднего романтизма и символизма к авангарду и модернизму. Не случайно Паунд так настаивал на отличии имажизма от символизма и импрессионизма.

Познакомившись в лондонском «Клубе рифмачей» с Томасом Хьюмом, Паунд воспринял многое из его идей. Критика викторианской поэзии, клише эпигонского романтизма, темноты и герметичности символизма были по душе энергичному, живому американцу: лозунг «make it new» (сделай заново), выдвинутый Паундом, стал девизом нового века в англоязычной поэзии. Восприняв хьюмовскую идею «жесткого сухого образа» (hard dry image), полемически направленную против романтизма и символизма, Паунд делает акцент на образе как таковом, настаивает на его самодостаточности, самооценности. Новая поэзия становится «репрезентативной», конкретной, делает акцент на внешнем материальном мире, богатом, разнообразном, меняющемся. Образы перестают служить заданной концепции или идее, становятся все более эмпирическими. Теперь образ — это либо впечатление от соприкосновения с внешним миром, рождающее внутренний отклик, либо высвобождение эмоций, переживаний, возникающее, когда во внешнем мире найден для этих чувств адекватный эквивалент. Три основных принципа, выдвинутые Паундом, гласили: 1) прямо и непосредственно изображать предмет 2) не использовать ни одного лишнего слова, ненужного для создания образа 3) ритм должен определяться музыкой стиха, поэтической фразы, а не принципами стихосложения. Паундовский «образ», уводя от двусмысленности и расплывчатости символизма, оказывается ближе к джойсовской идее «эпифании» или элиотовскому «объективному корреляту».

Образ, будучи «сиюминутным выражением интеллектуального или эмоционального состояния», приносит «ощущение внезапного освобождения, чувство свободы от временных и пространственных ограничений, чувство внезапного роста, какие мы испытываем, прикоснувшись к величайшим произведениям искусства»<sup>101</sup>. Подчеркивая отличие

---

<sup>101</sup> Pound, E. Literary Essays. P. 4.

имажизма от символизма, который слишком озабочен аллюзиями, ассоциациями, Паунд пишет: «Я считаю, что истинный и совершенный символ должен быть естественным, что когда поэт использует «символы», он должен делать это так, чтобы не их функционирование в качестве таковых не было навязчивым, чтобы смысл и поэтичность стиха сохранялись и ё, кто не способен понять символ, полагая, например, что сокол в стихах — это просто сокол».

Итак, главная задача имажиста — «точно запечатлеть мгновение, когда внешнее, объективное превращается во внутренне и субъективное»<sup>102</sup>.

... I know, I feel  
the meaning that words hide:  
they are anagrams, cryptograms,  
little boxes conditioned  
to hatch butterflies  
(The Walls Do Not Fall)

... я знаю, я чувствую,  
смыслы, которые скрывают слова:  
они анаграммы, криптограммы,  
маленькие коробочки специально  
чтобы прятать бабочек  
(«Незыблемы стены...»  
*Подстрочник мой — О.П.*)

Для Х. Д., автора этих строк, встреча с Паундом в 1901 году предопределила ее дальнейший путь. Он разделял ее любовь к античности, он открыл ей новые миры — рыцарского средневековья, высокого Ренессанса, символистской поэзии Метерлинка, Суинберна, Йейтса. Хильда Дулиттл не только пишет стихи, но и переводит своего любимого Эврипида: «Ифигению в Авлиде», «Иона», хоры из «Ипполита». Приехав в 1912 году в Лондон она первым делом отправляется в библиотеку Британского музея. Ее любимое чтение — «Греческая анто-

---

<sup>102</sup> Ibid. P. 9.

логия», которую она не устает обсуждать с Паундом и Олдингтоном. Х.Д. и Олдингтон совершают «предсвадебное» путешествие по заповедным местам Европы — едут в Париж, на Капри, в Венецию, Флоренцию. В кругу друзей и близких Хильду награждают античными именами: для Паунда она «Дриада», в переписке со своим мужем, Ричардом Олдингтоном она выступает как «Астрейя». Практически вся ее поэзия строится на античных образах — это очевидно уже из названий: «Амаранта», «Эвридика», «Кассандра», «Калипсо», «Гелиодора», «Елена в Египте» ... Однако мифологические образы и сюжеты у Х.Д. служат поэтическим отражением ее биографии. Каждое стихотворение — это развернутая метафора, где божества, нимфы, герои или природные стихии символически представляют людей, события и переживания, заполнявшие жизнь Х. Д. Именно эта конкретность реалий, стоящих за античным пантеоном, побудила Паунда в 1913 году написать на рукописи стихотворения Х.Д. «Гермес на дорогах» (Hermes on the Ways) слова: «Х.Д., имажист».

Как удачно сформулировала Дж.Робинсон, поэт Х.Д. стремится чтобы стихи воссоздавали опыт во всей его полноте, так, как он был пережит (to reconstruct an experience as it actually occurred): «Обозначая людей, события, произошедшие с ней драмы этими безличными, неизменными именами, Х.Д. претворяет временное в вечное... Поэзия Х. Д. объективна в архаическом, примитивном смысле этого слова; в ней присутствует прошлое и настоящее без малейшей попытки провести между ними различие... Именно это «примитивное» соотношение объективного и субъективного позволило некоторым критикам сравнивать поэзию Х.Д. с египетскими иероглифами»<sup>103</sup>. Ее ранние стихи «Амаранта» и «Эвридика» — это акт само-осознания, открытия своей женственности. В сборниках первой половины 20-х — «Гименей» (1921) и «Гелиодора» (1924) поэтический талант предстает как «роковой дар», приносящий беду и горе; поэтесса просит себе обычной женской доли, молит об избавлении от «проклятья» («Гименей»,

<sup>103</sup> Robinson J. H.D. The Life and Work of an American Poet. Boston, MA: Houghton Mifflin Co, 1982. P. 71–72.



«Кассандра»). Роман «ГЕРмиона» (HERmione) посвящен драматическим отношениям поэтессы с Паундом, который позабыл о своей помолвке с Х.Д., женившись на Дороти Шекспир. Заглавная героиня здесь — Х.Д., «гамадриада», «Древо Жизни». Эзра Паунд выведен в образе Джорджа Лоундеса: его и влечет, и отпугивает жизненная сила героини, ее внутренняя сила, богатство эмоций. Поэма «Елена в Египте» отражает драматические перипетии, выпавшие на долю Х.Д.: разрыв с Паундом (Менелай — первый муж Елены), позабывшем о своей помолвке с Хильдой, замужество и крушение брака с Олдингтоном (Парис, похитивший Елену), появление нового героя, поставившего цель отвоевать Елену (Д. Г. Лоуренс — «Ахилл»). Троя — также прозрачный образ: город-крепость, надежно укрытый толстыми стенами, город-лабиринт — метафора женственности, которую атакует армия вооруженных мужчин.

Творчество Х. Д. — богатый материал для психоаналитической критики. Например, Джозеф Риддел<sup>104</sup>, Норман Холланд<sup>105</sup> полагают, что источником образов Х.Д. является «женская идентичность» поэта. Дж.Риддел приводит анализ стихотворения «Приап» (Priapus), которое он интерпретирует как сублимированное выражение «зависти к пенису» (penis envy). Более интересный пример — двухчастное стихотворение «Каллипсо» (Callypso). Первая часть стихотворения (встреча) построен на образах любовной погони, завершающейся победой мужчины. Эти образы передают смятение страсти, напряжение любовного борения, сменяющиеся блаженным покоем. Вторая часть (расставание) выстроена как диалог, а точнее, как «коллективный монолог» двух противоположностей — мужественности и женственности, обреченных на извечное непонимание. Однако безысходность разряжается иронической перспективой, возникающей у читателя, сопоставляющего реплики персонажей: горькая жалоба Калипсо на гру-

<sup>104</sup> Riddell, J.N. **Inverted Bell**: Modernism and Counterpoetics of William Carlos Williams. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1974.

<sup>105</sup> Holland, N. N. H.D. and the 'Blameless Physician' // Contemporary Literature. Vol.10 (Autumn 1969). P. 474–506.

бость и неблагодарность возлюбленного контрастирует с речью Одиссея, прочувствованно вспоминающего о любвеобильности и щедрости своей подруги. Все стихотворение в целом представляет собой клубок образов, выражающих разные оттенки любовной страсти: сопротивление, насилие, умиротворение, желание обладания, гнев, ревность, печаль.

О фрейдовском толковании сновидений, о юнговских символах многое напоминает и в стихах, и в романе Х.Д.: поэтесса выстраивает образный ряд, выражающий сокровенную суть женственности (дерево, земля, вода, цветок, волна, зеленеющий луг). Эта суть — в слиянии с Природой, дающей мудрость и силу. Стихи заполнены и образами любви, понимаемой как таинство единения двух существ, как загадочная метаморфоза: Дафна превращается в лавр, обвивающий чело влюбленного Аполлона, Филемон и Бавкида обращаются в два дерева со сплетшимися в объятии ветвями. Как известно, важным этапом в жизни Х.Д. был курс лечения, которая она прошла в Вене у З. Фрейда (1933 г.). Х.Д. заинтересовалась работами Мари Бонапарт, теорией переноса; результатом этого опыта стала книга «Приношение Фрейду» (*A Tribute to Freud*, 1944), где идеи психоанализа причудливо перемешаны с магией и древними поверьями.

Отношение к психоанализу стало одной из точек расхождения между Хильдой и Паундом, который резко отвергал учение Фрейда. Расхождение это начинается вскоре после появления Х.Д. в Европе. Их сотрудничество в русле имажизма продлилось недолго. В 1912 году Паунд собирает антологию под названием «*Des Imagistes*», куда включает помимо собственных, стихи Х.Д., Олдингтона, Дж.Гулда Флетчера, Ф. С. Флинта. В 1913 несколько стихотворений Х.Д. опубликованы в *Poetry*. В 1913 из США приезжает в Европу одаренная и амбициозная Эми Лоуэлл, прочитавшая в «*Poetry*» стихи Хильды и загоревшаяся желанием влиться в ряды новой поэтической школы. По приезду обнаруживается, что имажизм уже мало интересует Эзру Паунда, так что движение осталось без своего идейного вдохновителя. Церемониал «передачи власти» происходил чинно: вначале Паунд, Льюис и скульптор А. Годье-Бржеш-

ка организуют «ужин вортицистов», куда приглашают Эми Лоуэлл; затем она зовет их на «ужин имажистов», где присутствуют Х.Д., Олдингтон, Форд Мэддокс Форд, Д. Г. Лоуренс, Джон Гулд Флетчер. Эми Лоуэлл энергично берется за дело: собирает и издает три антологии имажизма, активно пропагандирует в Америке творчество Хильды Дулиттл, пытается консолидировать поэтическое сообщество, что вызывает ироническую реакцию в Лондоне. Здесь шутят, что имажизм в одночасье превратился в «эмижизм» (*Amygism*). Последней крупной акцией стал выпуск специального номера *Egoist* (1.05.1915), посвященного имажизму. Среди прочего, там помещались эссе Э. Паунда, Форда М. Форда и статья Ф. С. Флинта «История имажизма» (*History of Imagism*), где говорилось о возникновении имажизма и его эстетической платформе. Флинт подчеркивал роль идей Т. Е. Хьюма, японской поэзии, верлибра и «трубадурах Эзры Паунда».

После 1913 года пути Х.Д. и Паунда все более расходятся. Хильда осталась «Х.Д., имажистом», Паунд двинулся дальше. Вскоре он скажет, что имажизм был лишь одной из точек его траектории развития. «Я двинулся дальше, другие остановились на этой точке»<sup>106</sup>. Х.Д. тяжело переживала нараставшее отчуждение. Паунд реагировал скорее юмористически, как это видно из знаменитой пародии «Tempora» (сб. «Lustra», 1916), рисовавшей их отношения с Хильдой:

The Dryad stands at my courtyard  
with plaintive, querulous crying.  
(Tamuz. Io! Tamuz!)  
Oh no, she is not crying "Tamuz"  
She says, "May my poems be printed this week?"  
The god Pan is afraid to ask you, may my poems be printed this week?"

(Дриада стоит у меня во дворе / с жалобным, требовательным криком. / «Таммуз. Йо! Таммуз!» / Ах, нет, она вовсе не кричит «Таммуз» / Она говорит: «Можно ли напечатать мои стихи на этой неделе? /

<sup>106</sup> Guest B. *Herself Defined. The Poet H.D. and Her World*. Garden City, NY: Doubleday & Co, 1984. P. 286.

Бог Пан боится спросить тебя, можно ли напечатать мои стихи на этой неделе?).

Иронический тон заметен в столкновении «дулиттловской» образности (Таммуз, Пан — «сексуальные» божества плодородия, растительности, «Дриада» — Х.Д.) с «непоэтическим» практицизмом настойчивой просительницы, хлопчущей о своих публикациях. Герой вначале наивно полагает, что «Дриада» явилась к нему по зову страсти, но быстро выясняется, что она пришла по делу, и ее личный визит объясняется отказом «Пана» (Д. Г. Лоуренса) хлопотать о своей подопечной.

В 1912 году Эзра Паунд, близко познакомившись с лидером «Camden Town Group» Уиндемом Льюисом и Анри Годье-Бржешкой увлекается новыми идеями. Преемственность при этом сохранялась — речь по-прежнему идет о конкретности и объективности поэзии, об энергии: если «образ» определялся как способ высвобождения внутренней энергии, «вортекс» — «воронка» также определялась как энергетический центр. В 1916 году появляется сборник Паунда «Lustra», где сочетаются принципы имажизма и энергия «воронки-вортекса». Я. Пробштейн в статье о Паунде «Вечный бунтарь» предлагает разделить стихотворения сборника на три группы — лирические, воспевающие красоту, витальную силу, сатирические, восходящие к древнеримской эпиграмме, и «ораторские монологи в духе Уитмена»<sup>107</sup>. В ранней юности Паунд восхищался Уитменом; позже презирал, видя в нем квинтэссенцию американизма, американской наивности. Творчество Уитмена отличается грубоватой колоритностью, цельностью, первозданным нарциссизмом, оно представляет собой полную противоположность рафинированности, которую дает приобщенность к высокой книжной культуре. Поставив во главу угла энергию, динамизм, мощь «вортекса», Паунд в очередной раз пересматривает отношение к великому американскому поэту. В «Lustra» Паунд включает стихотворение «Мирный договор», где заключает пакт с Уитменом:

<sup>107</sup> Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos. С. 37.

Я заключаю мир с тобой, Уолт Уитмен, —  
Я тебя ненавижу достаточно долго,  
Я к тебе прихожу, как взрослый сын  
К упрямому и крутому отцу;  
Я возмужал и ценю друзей;  
Это ты прорубал девственный лес,  
А теперь время искусной резьбы.  
Мы с тобой одного черенка и корня —  
Пусть будет мир между нами.  
(пер. М. Зенкевича)

Вортицисты У. Льюис и Паунд пишут об «энергии машины», могучем водопаде, о «водовороте», «вихре», в центре которого спрессована колоссальная энергия и при этом царит великая тишина, глубокий покой. Именно эта мощь и сосредоточенность («центр смерча») и составляет суть вортицизма. «Мы вортицисты, а в поэзии мы имажисты. Наша задача сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент... Прошлая поэзия жила метафорами. Наш «вихрь», наш «vortex» — тот пункт круговорота, когда энергия врезается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой, для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем... Мы — вихрь в сердце настоящего, и те углы и линии, которые создаются нашим вихрем в нашем хаосе, в жизни и культуре, какой мы ее застали, и есть наше искусство. Мы новые «egos», и наша задача — «обесчеловечить» современный мир; определившиеся формы человеческого тела и все, что есть «только жизнь», утратили теперь прежнюю значительность. Нужно создать новые отвлеченности, столкнуть новые массы, выявить из себя новую реальность...»<sup>108</sup>.

В своей заметке о Паунде и Льюисе «Английские футуристы», Зинаида Венгерова метко подмечает уязвимые стороны вортицизма. Это, во-первых, вторичность «теоретических выкладок»: не зря, пишет Венгерова, в Англии их упорно называют «футуристами», невзирая на «ученое» самоназвание. Журналы-органы движения, начиная с на-

---

<sup>108</sup> Там же. С. 842–843.

званий («Blast» — «Взрыв», «Vortex» — «Воронка») и заканчивая «бьющим на эффект» оформлением, отличаются установкой на эпатаж, стремлением «запугать добронравного и простодушного читателя». Проклятия в адрес эстетизма и символизма, воспевание заводов, городских громад, элекричества, энергии машины, стремление свести капризные и прихотливые формы окружающего мира к геометрическим линиям и фигурам, поэтическое мастерство к игре шрифтом также не воспринимались, как нечто оригинальное: «Не они первые измыслили эту схему бытия — связь с кубизмом и футуризмом тут слишком очевидна, чтобы о ней говорить»<sup>109</sup>. Так же неоригинальна и идея нового «вихря», сметающего с лица земли старый мир.

Бесспорно, вортицизм по преимуществу представляет собой рецепцию находок французского и итальянского авангарда — футуризма, кубизма. Однако Паунд, все же остается американцем, хотя и «обангличанившимся»<sup>110</sup>. Нигилистические установки европейского авангарда приходят в столкновение с установками американских рецепиентов авангардизма. Тирады о «вихре, сметающем прошлое», звучат естественно из уст Маринетти, в то время как Паунд оказался обречен на поиски компромисса между двумя непримиримыми полюсами. Это противоречие замечает З. Венгерова, сетующая, что увлечение авангардизмом и общение с «офранцузенным англичанином» Льюисом наносит ущерб поэтическому дарованию Паунда. «Паунд — культурный поэт с выработанным многообразным стихом... Он знаток поэзии трубадуров и ранних итальянских поэтов. Он художественный критик, автор книги с любопытными эстетическими теориями — «The Spirit of Romance». Все это очень почтенно и полно литературных достоинств (то, что кажется «почтенным» в Европе, в Америке было эпатажем, признаком маргинальности. — О.П.)... Но теперь Эзра Паунд не вообще поэт: он создатель имагизма, выкинувшего из поэзии все, кроме образа, кроме того, что в зародыше и в то же время в синтезе объединяет в себе все образы, как бы включает хаос... Если читатель, ознакомившись

<sup>109</sup> Там же. С. 845.

<sup>110</sup> Там же. С. 841.

с этой многообещающей теорией «имажизма», будет ожидать от стихов Эзры Паунда действительно новых откровений — его ждет большое разочарование... Паунд остался новатором-имажистом лишь в своих вещаньях, а стихи его большей частью «литературные», насквозь проникнутые классическими воспоминаниями, даже с греческими и латинскими заглавиями <...> Нет, Паунд, провозгласивший царство «имажизма», только проповедник грядущих новых «egos», а в своей поэзии никаких откровений не дает»<sup>111</sup>.

Это свидетельство современника очень симптоматично: при пересадке на чужую почву поэта-экспатрианта, новатора и бунтаря постигла роковая участь, которую точно описал Ван Вик Брукс а своих размышлениях о феномене эмигрантской богемы. В Европе Паунда воспринимали как традиционного «культурного» поэта», для Америки он стал чужим — «обангличанившимся» эксцентриком, человеком без корней и родины. Любопытно, что Зинаида Венгерова ставит в пример учителю его ученицу Х.Д.: ее творчество, по мнению Венгеровой, — «образец истинного имажизма», оно «программно выдержанно», в этих стихах «все в образах, намеренно не разделенных на соотношения между включенными в них землей, стихией моря и человеком, — и потому рождающее в воображении невыраженные эмоции трех отдельных, но слитых в стихотворении миров». Однако и в этом случае Венгерова задается вопросом о природе такой поэзии — все-таки традиционная она или новаторская, ретроградная или революционная? «Тут есть поэтическая идея — но плодотворная ли, дерзновенная ли, отражающая ли нашу душу, или же просто новый оттенок виртуозности формы, новый вариант отживающего александризма?»<sup>112</sup>.

В заключение, обратимся еще раз к тезису о самобытных чертах американского авангардизма. Американский авангард, возникший как рецепция европейского авангарда, тем не менее, довольно быстро обретает собственную специфику. Это касается важнейшего аспекта авангардиз-

<sup>111</sup> Там же. С. 845–847.

<sup>112</sup> Там же. С. 847.

ма — того, как выражается в нем протест и отрицание. Если в Старом Свете авангардистское гошистское бунтарство выражалось в нигилизме и отрицании культуры прошлого («Крушите древние города!»<sup>113</sup>), то у американцев отрицание было направлено на прагматический буржуазный дух, «пуританство», коммерциализацию, царившие на их «антихудожественной» родине. Парадоксальный характер протеста здесь был связан с демонстрацией своей не-американскости, то есть, «культурности», приобщенности к духовным богатствам добуржуазной Европы. Потому эпатаж и бунт американских авангардистов, состоял в апелляции к античности, европейскому средневековью, Ренессансу.

---

<sup>113</sup> Маринетти Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. С. 162.



## «Вид из аэроплана»: американский примитив Гертруды Стайн

Гертруда Стайн, «крестная мать» американского авангарда и модернизма, литературный наставник Шервуда Андерсона и Эрнеста Хемингуэя, для американского культурного сознания — своего рода «двуликий Янус»: экспатриантка и патриотка, «перебежчик» и культуртрегер. Ее открытия получали у соотечественников, американских модернистов, противоречивые оценки. Например, Уильям Карлос Уильямс полагает, что Гертруда Стайн «описывает, а не изобретает», отличаясь «букализмом мышления»; ее стихия — монотонная повседневность, «разнообразие без центра». Этот хаос, бесконечное распыление Уильямс считает главной опасностью для «демократического американского искусства». В цикле «Три жизни», пишет Уильямс, письмо Стайн «похоже на вид Соединенных Штатов из аэроплана — бессмысленные повторы, бесконечное умножение немелодичных слов... Бегство в Париж для Стайн бесполезно. Она повсюду везет с собой Соединенные Штаты. Безмерная глупость и утомительная скука демократии, безграничное и вызывающее невежество, унылое однообразие — от всего этого нельзя спастись, просто сев на корабль, идущий за океан»<sup>114</sup>.

Шервуд Андерсон ставит в заслугу Гертруде Стайн как раз то, в чем ее упрекает Уильямс. В очерке «Творчество Гертруды Стайн» Андерсон вспоминает, что в 1913 — 1915 годах в среде чикагской интеллектуальной богемы ее сочинения «произвели переполох», на литературных вечерах их читали вслух, и чтение «через каждые несколько предложений прерывалось дружным хохотом <...> В общем, все считали, что писательница, как говорится, «выпендривается»: ее странные причуды привлекли внимание, вот о ней и стали писать в газетах». Сам Андерсон не смеялся над «причудами» модной экспатриантки: ему понравился цикл «Три жизни», и он счел великим достижением писательницы умение создавать целые миры из мелочей, «из маленьких слов — слов-

---

<sup>114</sup> Williams W.C. Gertrude Stein // Williams W.C. The Selected Essays. Ed. J.Thirlwall. New York: McDowell, 1957. P. 118, 119.

домохозяек, слов-уличных хулиганов, слов-честных трудяг, которыми так долго пренебрегали, забывая об их существовании»<sup>115</sup>.

Андерсон убежден: внимание к повседневности, к мелочам — великое начинание, ибо среди обыденного и рутинного пролегает путь, ведущий к новому, подлинному открытию Америки. Писатель, отважившийся отбросить стереотипы, перенесенные из Европы, и обратиться к настоящей американской жизни и американскому языку, — истинный пионер, продолжатель колумбовых открытий: «Стайн — великий писатель, потому что она освободитель талантов. Она первопроходец. Она оказывает огромное, колоссальное влияние на литературу, потому что, вопреки насмешкам и непониманию, пытается пробудить у нас, писателей, новое чувство слова»<sup>116</sup>.

Гертруда Стайн «открывает Америку» не только для самих американцев, но и для европейцев. Обладавшая поразительной интуицией во всем, что касалось литературной моды и конъюнктуры, она задолго угадывала появление нового «тренда» и всегда оказывалась на шаг впереди своих современников. Когда в Европе возникает интерес к африканскому искусству, в американских авангардистских кружках У. Аренсберга, А. Штигилица также начинают увлекаться чужеземным примитивом — африканской скульптурой и масками. Стайн сразу понимает, что соревноваться с Пикассо или Сандрамом было бы нелепостью. Гораздо выигрышнее обращение к исконно американскому негритянскому примитиву — что она и делает задолго до начала «эры джаза». Пройдет полтора десятка лет, и Париж будет рукоплескать джазовым музыкантам, а США займут в контексте модернистского увлечения «примитивным искусством» особое положение, как страна, обладающая собственным расовым, черным примитивом.

Прославивший Гертруду Стайн цикл «Три жизни» (*Three Lives*, 1909) построен на повторяющихся лейтмотивах, восходящих к репетитивным структурам негритянского фольклора; принцип «тема-им-

---

<sup>115</sup> Sherwood Anderson / Gertrude Stein. *Correspondence and Personal Essays*. Ed. White R.L. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1972. P. 14–15, 17.

<sup>116</sup> *Ibid.* P. 83.

провизация» заимствуется из негритянской музыки, набиравшей популярность в 1900–1910-е годы (блюз, рэгтайм, затем джаз). Не случайно самым известным произведением цикла стала «негритянская повесть» «Меланкта» (*Melanctha*, 1906). Здесь уже оформлен концепт, который станет модным в 1920-е годы, в период негритянского ренессанса, — жизнерадостный примитив, полный витальных сил, первозданной энергии, идеал сексуальной и эмоциональной раскрепощенности. Однако появились эти темы у Стайн еще раньше — начиная с первых литературных опытов. Самая удачная из ее ранних вещей, повесть «Q.E.D.»<sup>117</sup> откровенно автобиографична: здесь рассказывается о странной дружбе-вражде двух студенток университета Джона Хопкинса — Адели (Гертруды Стайн) и Хелен (Мэй Букстейвер). Конфликт основан на столкновении противоположных типов: рациональной, консервативной Адели и страстной, импульсивной Хелен. Адель, носитель «пуританского комплекса», на протяжении всего повествования предается рефлексии и самоанализу, полагая, что моральные принципы зиждятся на рациональных основаниях: «Я разумна, потому что я знаю разницу между пониманием и непониманием, и я справедлива, потому что у меня нет мнения о том, чего я не понимаю». Хелен в раздражении говорит ей: «Ты не пробовала как-нибудь перестать думать, чтобы успеть хоть что-нибудь почувствовать?»<sup>118</sup>. Страстное увлечение подругой побуждает Адель на время отбросить рациональный контроль, но вскоре она возвращается к своим принципам и выносит Хелен строгий приговор, заклеив ее как распущенную, аморальную особу.

Совершенно очевидна прямая связь между ранней «пробой пера» и знаменитой «Меланкттой»: как указывают исследователи, в обеих повестях Стайн разрабатывает тот же конфликт — столкновение «страсти» и «пуританских инстинктов». В «Меланкте» прямое упоминание пуританства отсутствует, что не меняет сути дела. В молодом негритян-

<sup>117</sup> *Quod erat demonstrandum* (лат.) — «Что и требовалось доказать» (1903, опубл. 1971).

<sup>118</sup> Stein G. Fernhurst, *Q.E.D. and Other Early Writings*. New York: Liveright, 1971. P. 56, 66.

ском докторе Джеффе Кэмпбелле (как и в Адель) обычно усматривают автопортрет самой Гертруды Стайн<sup>119</sup>. Действительно, сходство бросается в глаза: интеллектуализм, тяга к книжному знанию, боязнь страсти и сексуальности, недоверие к чувствам, медицинская профессия. Джефф встречает Меланкту с готовым набором ценностей, присущих американскому среднему классу: «Не нужно мне этого, чтобы все время сплошные развлечения, и новый опыт, и все такое... я живу нормальной тихой жизнью, со своей семьей, и делаю свою работу, и помогаю людям.. Не понимаю я, когда люди все суетятся и суетятся, и не хочу, чтобы цветные так делали»<sup>120</sup>. Все тот же «пуританский инстинкт» обнаруживается на сей раз в среде благополучных цветных, принявших белые стандарты. С точки зрения Меланкты, «это все были глупости», которые говорят от «незнания жизни», от отсутствия «настоящей жизненной мудрости».

Как и Хелен, Меланкта — страстная натура, которая рано «начала понимать, какая в ней живет сила» и «всю свою жизнь ничего так высоко не ценила, как настоящий жизненный опыт»<sup>121</sup>. Она ставит на вид Джеффу его лицемерие — характерный порок пуритан: «Сдается мне, доктор Кэмпбелл, что вам хотелось бы хорошо проводить время ничуть не меньше, чем нам, всем прочим, но вслух вы говорите правильные вещи, что нужно жить правильно и не искать развлечений, а сами в глубине души вовсе и не хотите так жить...»<sup>122</sup>.

Однако сходство между «Меланкттой» и «Q.E.D.» на этом заканчивается. Различия же начинаются с иной «расовой» и «половой» аранжировки. Любовная история разыгрывается между мужчиной и женщиной, действие происходит в красочном и экзотическом для белого американца (и европейца) мире негритянского гетто Бриджпойнт. Что касается особенностей письма, то для университетской повести «Q.E.D.»

<sup>119</sup> Walker J.L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1984. P. 3.

<sup>120</sup> Стайн Г. Три жизни. Тверь: Митин журнал; Kolonna Publications, 2006. С. 127.

<sup>121</sup> Там же. С. 127, 102, 105.

<sup>122</sup> Там же. С. 128.

характерны абстрактные существительные, выражающие отвлеченные понятия, а для «негритянской повести» — герундиальные формы, составляющие две группы лейтмотивов и характеризующие две противоположные ценностные системы — Джеффа и Меланкты: «вести размеренную жизнь» (living regular) — «искать развлечений» (getting excited), «трудиться» (working) — «бродить в поисках жизненной мудрости» (wandering after wisdom). Разнится и логика развития сюжета. В отличие от негибаемой Адели, Джефф — натура восприимчивая. В нем подспудно совершаются перемены: прежняя ригидная система оценок расшатывается, слова «хорошо» и «плохо» становятся проблематичными, начинается «путаница». «Славный и спокойный» Джефф оказывается способен на «настоящее жаркое чувство», которое изменяет его, делая душевно более богатым: «Джефф всей душой чувствовал ту новую красоту, которую однажды открыла ему Меланкта Херберт, и это все больше и больше помогало ему в работе и над собой, и на благо всех цветных мужчин и женщин»<sup>123</sup>.

Меланкта, бросившая вызов «пуританскому инстинкту» Джеффа, выросла в неблагополучной бедной негритянской семье. Но, несмотря на свое происхождение, она предстает как существо отнюдь не примитивное. Героиня, взыскующая «жизненной мудрости», подвержена приступам меланхолии, страдает от раздвоенности — ее «слишком сильно раздирают желания и чувства». «Жизненная мудрость» — любовный и сексуальный опыт, эмоциональная зрелость — приносит ей одни страдания. «Сложная, жаждущая» Меланкта тяготеет к цельным, простым типам (Джем Ричардс, Роз Джонсон). Такой цельной личностью кажется ей вначале и Джефф, но по мере того, как в нем нарастает внутренний конфликт, Меланкта теряет к нему интерес.

Совершенно очевидно, что комплекс тем, присутствующий в «Меланкте», прямо связан с начавшейся в первые десятилетия XX в. в США резкой критикой секуляризованного «пуританского духа» с его рационализмом и меркантильностью, с апологией свободного искусства, творцов и богемы, с которой выступила новая генерация писателей

---

<sup>123</sup> Там же. С. 233.

и критиков, заявивших о себе в 1910–1920-е годы — Ван Вик Брукс, автор книги «Вино пуритан» (*The Wine of the Puritans*, 1909), Г. А. Менкен, Р. Борн, У. Фрэнк и др. Однако произведения Стайн воспринимались даже на этом фоне как нечто новое и странное. С момента выхода «Трех жизней» и статей Стайн «Пикассо» и «Матисс», которые А. Штиглиц в 1912 г. напечатал в своем журнале «*Camera Work*», не утихали споры о ее текстах: являются ли они «темными», «герметичными» или, напротив, совершенно ясными, натуралистичными? И вообще, являются ли они литературой? А. Стюарт, например, утверждает, что тексты Стайн относятся к «феноменологии умственной деятельности, а не к литературе»<sup>124</sup>. В биографии Стайн Дж.Р. Меллоу приводит отзыв популярного писателя и журналиста Хатчинса Хэпгуда, которому дебютантка отправила рукопись с просьбой похлопотать об ее издании: «В целом они (повести. — *О.П.*) кажутся мне неплохими — реалистичные, правдивые, нестандартные. Я был тронут их искренней человечностью и глубоким психологизмом. В этом отношении негритянская история показала мне восхитительно правдивой и сильной. Она убедительно живописует взаимоотношения мужчины и женщины и вскрывает причины их неизбежного расставания». Однако хлопоты Хэпгуда не увенчались успехом: вскоре из издательства «*Pitts Duffield & Duffield Co*» пришел отрицательный ответ: «Книга слишком нетрадиционная, и, если можно так сказать, слишком литературная. Быть может, кто-нибудь и заинтересуется тем, как Вы используете французские методы письма применительно к жизни американских низов, но сотни читателей, совершенно незнакомых с литературными изысками, увидят в этом только новый образчик реализма; а реализм в наши дни не котируется. Таков наш, увы, неутешительный прогноз»<sup>125</sup>.

Характерно, что в обоих отзывах — и критическом, и комплиментарном — произведению приписывается «реализм» и даже натурали-

---

<sup>124</sup> Stewart A. Gertrude Stein and the Present. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967. P. 66.

<sup>125</sup> Mellow J.R. Charmed Circle: Gertrude Stein and Company. N.Y. — Washington: Praeger, 1974. P. 125–126.

стичность. Смысл упоминания «французских методов», видимо, не сводится к обидному намеку на статус писателя-эмигранта, оторвавшегося от родной почвы. Стайн действительно начинала писать «Три жизни» под влиянием Г. Флобера, переводами которого она в то время занималась. В повести о служанке («Добрая Анна») воздействие флорентинской «Простой души» особенно ощутимо. Первое название цикла было «флорентинским» — «Три истории» («Three Histories»); впоследствии автор изменила его по просьбе издательства «Grafton Press», согласившегося напечатать книгу. На появление книги откликнулись несколько американских критиков (Генри Макбрайд, Роджер Фрай, Карл Ван Вехтен и др.): все единодушно отмечали ее оригинальность, жизненность и правдивость, а также искусную стилизацию диалекта и иностранного акцента. В «Меланкте», например, автор имитирует Black English — и это именно имитация, поскольку эффект диалектной речи создается не столько за счет грамматических форм, характерных для негритянского английского, сколько благодаря стилистике и лексике:

«И им обоим все это нравилось все сильнее и сильнее, эти новые для них чувства и эти летние дни, такие долгие и такие теплые... и летние вечера, когда они гуляли по городу, и шум людных улиц, и музыка шарманок, и танцы, и теплый запах людей, и лошадей, и собак, и все это огромное радостное чувство от могучего, томительного,пряного, грязного, влажного, теплого, негритянского южного лета»<sup>126</sup>.

В других повестях цикла «Три жизни» — «Добрая Анна» (Good Anna) и «Тихая Лена» (Gentle Lena) воспроизводится неправильный английский немецкоязычных иммигрантов. В связи с этим в момент подготовки рукописи к печати возникла анекдотическая ситуация: из «Grafton press» домой к Стайн явились редакторы. Они предложили автору, который, «будучи иностранцем, очевидно, не вполне овладел английским языком», поправить «ошибки» и привести текст в соответствие с литературной нормой<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Стайн Г. Три жизни. С. 171.

<sup>127</sup> Mellow J.R. Charmed Circle. P. 125–128.

Вскоре после выхода «Трех жизней», Стайн пишет письмо своей знакомой Мейбел Уикс, содержащее пространную ламентацию: «Боюсь, мне никогда не написать великого американского романа... мне придется ограничиться черномазыми, служанками и эмигрантами. Вот Лео<sup>128</sup> сказал, что книга Ловетта<sup>129</sup> — это не искусство и потом был недобр ко мне и не сказал мне, что моя книга — это искусство, и я ушла спать расстроенная, ну и пусть это не «Патетическая симфония» Чайковского, и не Омар Хайям, и не Вагнер, и не Уистлер, и не «бремя белого человека»... Это очень просто и очень низменно, и я так думаю, это не заинтересует великую американскую публику»<sup>130</sup>.

Обращение к повседневности, рутинным мелочам, к разного рода маргиналии (расовой, этнической, социальной) действительно носит у Стайн программный характер и дает ключ к пониманию ее концепции примитива. «Примитивный» здесь вовсе не значит «простой». В очерке «Пикассо» она подчеркивает, что африканское примитивное искусство — это самый сложный феномен: «... африканская скульптура отнюдь не наивна, отнюдь, это очень и очень условное искусство... Арабы создали для негров и культуру и цивилизацию, и потому африканское искусство, для Матисса примитивное и экзотическое, для Пикассо, испанца, было естественным, непосредственным и цивилизованным. Потому естественно, что оно придало силу его видению»<sup>131</sup>.

Пикассо, уроженец Испании, страны, где перемешаны разные «расы» — европейцы, мавры, цыгане, смотрит на африканский примитив как на свое естественное наследие. Американка Гертруда Стайн, уроженка Нового Света, где идет великое смешение рас, тоже обращается к собственному примитиву — «повседневности» иммигрантов и американских негров. Это искусство кажется европейцам экзотическим

<sup>128</sup> Брат писательницы Лео Стайн (1872–1947).

<sup>129</sup> Роман американского писателя, ученого, издателя, политического деятеля Роберта Морса Ловетта (1870–1956) «Крылатая победа» (A Winged Victory, 1907).

<sup>130</sup> Mellow J.R. Charmed Circle. P. 77.

<sup>131</sup> Стайн Г. Пикассо // Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М.: Б. Г. Пресс, 2001. С. 362.



примитивом, а для американца оно «естественное, непосредственное и цивилизованное», но отнюдь не простое и не наивное. Не случайно Дж.Р. Меллоу отмечает: «Меланкта» остается открытием белого американского писателя — он представляет негра как личность сложную, охваченную переживаниями, которые непросто понять»<sup>132</sup>.

Коротко идею «стайновско-пикассовского» примитива можно сформулировать так: нет ничего более сложного, чем самое простое. Как психолог Стайн знает: нет ничего проще, чем простейший акт восприятия; однако для цивилизованного человека очистить этот акт, отделив перцепцию от работы сознания, — задача сверхсложная. Наш мозг, обрабатывая данные восприятия, использует предшествующий опыт и включает новые данные в уже созданные сознанием ряды ассоциаций, хранящиеся в памяти: «...мы привыкли восполнять целое нашим предыдущим знанием, но если Пикассо видел один глаз, то второго для него не существовало... он был прав, человек видит то что он видит, остальное реконструкция по памяти, а художнику нет дела до реконструкции». Пикассо — настоящий художник-примитивист (при этом отнюдь не наивный), который снова и снова «начинал борьбу за то, чтобы выразить на полотне вещи, увиденные без всяких ассоциаций, а просто увиденные»<sup>133</sup>.

В «Меланкте» традиционалист Джефф обвиняет свою возлюбленную в «беспамятстве»: «...именно потому, потому что ты такая, ты и не можешь как следует вспомнить, что ты сама чувствовала какое-то время назад, не говоря уж о чувствах другого человека». Возражая ему, Меланкта высказывает программный тезис Стайн: «Я считаю, Джефф Кэмпбелл, что человек по-настоящему запоминает только то, что он чувствует в тот момент, когда все происходит <...> помнить нужно только себя, только то, что чувствуешь каждый миг, и когда это чувство к месту»<sup>134</sup>. Надо заметить, что этот диалог вовсе не походит на беседу «примитивов», несмотря на простоту лексики. Меланкта — необычное

---

<sup>132</sup> Mellow J.R. Charmed Circle. P. 77.

<sup>133</sup> Стайн Г. Пикассо. С. 356, 373–374.

<sup>134</sup> Стайн Г. Три жизни. С. 202–203.

существо, потому что она обладает главным свойством «творцов» — умением позабыть весь предыдущий опыт во имя актуального переживания и жить в «длящемся настоящем».

Одним из лейтмотивов очерка становится фраза: «Пикассо всегда был одержим необходимостью опустошать себя, опустошать себя окончательно». Под «опустошением» художника Стайн имеет в виду его способность отбросить данные опыта, памяти, усомниться в том, что видит мозг, и всецело довериться глазу. Это сравнимо со взглядом младенца — существа, чей мозг еще не сформировал концепты на основе перцептов: «Младенец смотрит на лицо матери, он видит его совсем иначе, чем видят его другие люди... и на свой лад Пикассо знает лица как дитя и так же он знает голову и тело»<sup>135</sup>.

Общепринятые каноны, которые Стайн презрительно называет «видимостью», удовлетворяют европейских художников, но не Пикассо и не ее: «...испанцы и американцы не похожи на европейцев... у них есть что-то общее, а именно, им не нужна религия или мистицизм, чтобы не верить в реальность, какой ее знает весь свет... По сути реальность для них нереальна, потому и существуют небоскребы и американская литература, и испанская живопись и литература»<sup>136</sup>.

Общность между испанцами и американцами Стайн объясняет «неевропейскостью» их ландшафта и «повседневной жизни», а также необходимостью покорять первозданную дикую природу: «В Испании природа и человек противостоят друг другу, во Франции они находятся в согласии, и в этом и состоит различие между французским кубизмом и кубизмом испанским»<sup>137</sup> — т. е. между истинным примитивом и «простым усложнением». В Испании, как и в Новом Свете, нет согласия между природой и рукотворными объектами, между ними сохраняется напряжение. Это и есть импульс для примитивистского творчества. Пикассо требуется всего лишь описывать «испанскую повседневность», например, «кубистические» испанские деревни, где «нет согласия» между

---

<sup>135</sup> Стайн Г. Пикассо. С. 353.

<sup>136</sup> Там же. С. 358.

<sup>137</sup> Там же. С. 363.

домами и пейзажем. Стайн утверждает, что она «делала то же самое в литературе» — то есть, описывала «кубистическую повседневность» Нового Света. Для Стайн Испания, Латинская Америка и США — единая культура, радикально отличная от европейской. Именно ей предстоит занять лидирующее положение в новом веке: «Пока остальные европейцы еще находились в девятнадцатом веке, испанцы из-за недостаточной организованности и американцы из-за организованности чрезмерной оказались естественными основоположниками двадцатого века. <...> Это и есть то общее, что существует у Америки и Испании, поэтому Испания открыла Америку, а Америка Испанию, именно поэтому обе они нашли свое место в двадцатом веке»<sup>138</sup>.

Размышления Стайн о «кубистической реальности» Нового Света характерны для умонастроений 1920-х годов: они перекликаются с утопическим «новосветным» индихенизмом У. Карлоса Уильямса, с андерсоновской апологией американской «незрелости» и примитивного американского эдема, с духом Гарлемского ренессанса, утверждавшего мощь гения черной неевропейской расы, наделявшего самобытностью становящуюся американскую цивилизацию. Все они постулируют единство культуры Нового Света — США и Испанской Америки, и отличие ее от европейской традиции. Именно новосветная культура, отринувшая европейские каноны, сумеет создать в искусстве новую, «грандиозную» реальность» XX века: «Двадцатый век грандиознее века девятнадцатого, намного грандиознее. <...> это время, когда все трещит, все разрушено, все разделено, все само по себе, и это гораздо грандиознее, чем времена, когда все идет своим порядком. <...> Разве можно не помнить, что вид земли из аэроплана грандиознее, чем из окна автомобиля. Автомобиль — это конец прогресса на земле... но пейзажи, увиденные из окна автомобиля, — это те же пейзажи, которые видишь, когда едешь в карете, в поезде, в повозке или просто идешь пешком. Но земля из аэроплана это нечто совсем иное.. И потому двадцатый век совсем не то же, что век девятнадцатый. <...> Когда я была в Америке, я впервые довольно много летала самолетами, и когда я смотрела на землю, я видела,

---

<sup>138</sup> Там же. С. 353, 364.

что вся она кубистична, а кубизм был создан, когда еще ни один художник не видел ее из аэроплана. <...> двадцатый век стал веком, который видит ее так...»<sup>139</sup>.

Эта цитата звучит ироническим откликом на суровую отповедь У. Карлоса Уильямса, сравнившего «бессмысленное, немелодичное, однообразное» письмо Стайн с видом Соединенных Штатов из аэроплана. Очевидно, что несмотря на ссоры и споры, американские модернисты с их культурным национализмом и верой в новосветную культурную утопию представляют собой единую генерацию. Их единство существенно, их разногласия — частность. Именно общее видение, «взгляд из аэроплана» создает, говоря словами Стайн, «композицию каждого поколения»<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Там же. С. 387–388.

<sup>140</sup> Там же. С. 352.

## **«Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив**

Как известно, в западном авангардистском искусстве первой трети XX века происходит открытие черной Африки, африканского примитивного искусства. В кружках американских культуртрегеров Уолтера Аренсберга, Альфреда Штиглица, среди художников и литераторов, близких к объединению «291», было распространено увлечение самыми разными формами «примитива» — африканской скульптурой и масками, традиционным искусством Японии и Китая. Однако в 1900–1910-х годах только наиболее дальновидные из американских модернистов осознают, что в этом контексте США занимают особое положение в качестве страны, обладающей собственным расовым, черным примитивом. Среди американских модернистов одной из первых обратилась к «отечественному» примитиву экспатриантка Г. Стайн, отличавшаяся замечательной интуицией во всем, что касалось передовой литературной моды и перспективных тенденций. Уже в 1909 г. выходит одно из самых известных ее произведений — цикл «Три жизни», построенный на повторяющихся лейтмотивах, восходящих к репетитивным структурам негритянского фольклора: принцип «тема-импровизация» заимствуется из негритянской музыки, становившейся все более популярной в 1900–1920-е годы (блюз, рэгтайм, джаз). В цикл входит повесть на негритянскую тему «Меланкта», которая повествует о красочном и экзотическом для европейца и белого американца «параллельном мире» негритянского района. Вслед за ней почти все авторы поколения 1920-х отдали дань негритянской теме. Приведем лишь два неизбитых примера — стихотворение «Ниггер» Карла Сэндберга<sup>141</sup> и поэтический сборник «Джасбо Браун» Дюбоуза Хейворда<sup>142</sup>, в которых создается образ жизнерадостного черного примитива, полного витальных сил: тем самым представители черной расы «приподнимаются»

---

<sup>141</sup> Sandburg, C. *Chicago Poems*. New York: Henry Holt & Co, 1916.P.49.

<sup>142</sup> DuBose Heyward, E. *Jasbo Brown and Selected Poems*. New York: Farrar & Rinehart, 1931.

над скучной повседневностью, рутиной и прагматикой, ведущей в нивелировке личности.

Такой взрыв интереса к «негритянской жизни» объяснялся не только внешними (европейская мода на примитив), но и внутренними причинами. В Америке одновременно с расцветом «белого» авангарда и модернизма на рубеже 1910–1920-х-г. начинается негритянский ренессанс: «черная культура» впервые заявляет о себе на общенациональном уровне. Фрэнсис Скотт Фицджеральд окрестил 1920-е «веком джаза». Название это прижилось и стало крылатым выражением не случайно: это действительно было время, когда даже «золотая молодежь» из богатых семейств тайком посещала гарлемские театры, клубы и кабаčky, чтобы послушать музыку, потанцевать, словом, вкусить от «запретного плода», приобщившись к той бурной, притягательной и небезопасной атмосфере, в которой жила тогда «негритянская столица» Америки. В первой трети 20 века в США фигура негра — «американского примитива» стала топосом, почти клише. Образ негра и «негритянской жизни» стал важной составной частью концепции «американского примитива» и в творчестве Шервуда Андерсона.

Шервуд Андерсон, писатель-самоучка, пришедший в литературу в сорокалетнем возрасте<sup>143</sup>, всегда оставался маргиналом среди интеллектуалов и богемы. Переломным в его жизни стал 1913 г., когда он, житель провинциального захолустья, переехал в Чикаго. Андерсон сблизился с Флоридом Деллом (они жили рядом на 57 улице) и окунулся в атмосферу «Чикагского ренессанса». Он знакомится с живописью постимпрессионистов — Сезанна, Ван Гога, Гогена, Матисса, завязывает дружбу с Карлом Сэндбергом, Эдгаром Ли Мастерсом, Мэрион Андерсон, Вэчелом Линдсеем. О его рассказах и первом романе «Сын Уинди Макферсона» (*Windy MacPherson's Son*, 1916) с похвалой отзывался Теодор Драйзер. Однако с Чикаго Андерсона связывали сложные отношения притяжения-отталкивания: его тянуло к богеме, и, в то же время,

---

<sup>143</sup> Первый рассказ Ш. Андерсона «Сестра» (*Sister*) был опубликован в журнале *The Little Review* в декабре 1915 г. Начинающему писателю был 41 год.

он ощущал себя здесь чужаком. Для кружка «The Little Review» он был «восхитительно наивным примитивом». Сам Андерсон, рассказывая о своей писательской биографии, сознательно конструирует образ малограмотного писателя-простака, пришедшего в литературу если и не «от сохи», то из-за конторки служащего: «Мой словарь был беден. Я не знал ни латыни, ни греческого, ни французского. Когда мне нужно было передать тонкие оттенки смысла, я был вынужден обходиться при помощи своего скудного словарного запаса... Я знал язык складов и заводов, где я работал, язык ферм и салунов...»<sup>144</sup>.

В то время в чикагской богеме бытовало убеждение, что истинно американское искусство может возникнуть лишь на Среднем Западе, где жив вольный дух пионеров, колонистов, трапперов. Этим ожиданиям отвечали андерсоновские «Песни Срединной Америки» (1918)<sup>145</sup>: Андерсон обращается к индейским обрядам и преданиям, противопоставляя «корневое язычество» «бесплодности» пуританского духа Новой Англии. Тема продолжается в короткой прозе и романах. Например, в рассказе «Уроженка Новой Англии» (сб. «Триумф яйца», 1921) Элси Линдер, тридцатилетняя незамужняя женщина, переезжает из Вермонта в Айову и оказывается в совсем другом мире. Рассказ насыщен мифологической символикой, связанной с темой плодородия: теплая земля, которую трогает Элси, поле, похожее на бескрайнее море, налитые, тугие початки кукурузы. У Андерсона обнаруживаются глубинные архетипические образы: ритуал инициации во многочисленных рассказах, посвященных драме взросления — «Мужчина, который превращался в женщину», «Ну и дурак же я» (сб. «Кони и люди», 1923); погребальный обряд — «Смерть в лесу» (сб. «Смерть в лесу и другие рассказы», 1933); древний мифологический образ яйца — «Яйцо» (сб. «Триумф яйца»). Яйцо у Андерсона становится символом непостижимости тайн жизни и природы: яйцо одерживает «триумф» над человеком, разрушая все надуманные схемы и искусственные стратегии.

<sup>144</sup> Anderson, S. *Memoirs*. Ed. P. Rosenfeld. New York: Harcourt, Brace & Co, 1942. P. 242–243.

<sup>145</sup> Anderson, S. *Mid-American Chants*. New York; London: John Lane Co, 1918.

В статье «Американская мифопоэтика Шервуда Андерсона» Б. Спенсер пишет, что Андерсон, этот «доморощенный кукурузный мистик», стремится «воссоздать целую империю Срединной Америки, землю рек и прерий, где можно жить, любить танцевать», он «взывает к рекам и лесам и «древним язычникам, ищущим своих богов», рисует пасторальную идиллию, в которой доминирует «исконно американский образ плодородной теплой рождающей земли, желтого кукурузного поля»<sup>146</sup>.

В «Песнях Срединной Америки», как и в рассказах, которые в эти годы публиковал Андерсон в «маленьких журнальчиках для высоколобых», писатель находит пресловутую «свободную форму» (loose form), ставшую его великим открытием. Любопытно, что образованные деятели «Чикагского ренессанса» поначалу не признали новаторских находок Андерсона. По свидетельству самого писателя, его близкий друг Флойд Делл, «в то время сильно увлеченный Мопассаном», советовал «выкинуть в мусорную корзину рассказы об Уайнсбурге», так как «рассказ должен быть формой четкой и определенной. У него должны быть начало и концовка»<sup>147</sup>.

Андерсон же считал «свободную форму» наиболее органичной для литературы Нового Света: «Романная форма не подходит для американского писателя, она была завезена к нам из Европы. Нам требуется свобода формы (looseness). В «Уайнсбурге» я создал свою собственную форму... Сама жизнь есть нечто свободное, текучее...»<sup>148</sup>. «Бесформенность» — свойство американской жизни, находящейся в процессе становления; Америка — юная страна, в ней нет ничего «ставшего», определенного, это страна незрелости, наивности: «В течение долгого времени я полагал, что незрелость (crudity) — неотъемлемое качество любого сколько-нибудь значительного произведения современной американской литературы. В самом деле, как уйти от того очевидного фак-

<sup>146</sup> Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc., 1974. P. 160.

<sup>147</sup> Sutton W.A. A Road to Winesburg. A Mosaic of the Imaginative Life of Sherwood Anderson. Methuen, NY: The Scarecrow Press Inc., 1972. P. 434.

<sup>148</sup> Anderson, S. Memoirs. P. 242–243.



та, что у нас еще не выработалась утонченность ни в мысли, ни в жизни? Мы — незрелый ребячливый народ, и с этим ничего не поделаешь. Да и нужно ли что-то делать?»<sup>149</sup>.

Это свое представление об Америке как стране молодой, «незрелой», а потому безъязыкой, неискушенной в умении выразить себя, Андерсон формулирует еще в раннем эссе «В защиту незрелости». Нации, которая стоит у начала своей истории, только предстоит открыть себя, обрести свой язык. Задача писателя — раскрыть эту «потаенную», «подавленную» жизнь (*repressed life*). Обычно герои Андерсона мучаются от своей безъязыкости, не умеют выразить переживания и мысли, владеющие ими. Андерсоновский примитив устроен сложно — он зиждется на суггестивности, системе умолчаний, «зияний», когда слово оказывается перед вызовом, который бросает ему область невербального: «Когда вышел «Уайнсбург, Огайо», я ощутил, что я на самом деле начал раскрывать посредством письма смутную, подавленную, потаенную жизнь, что идет во мне и вокруг меня»<sup>150</sup>. Ощущение себя жителем страны, которая еще только стоит на пороге рождения собственной культуры, побуждает Андерсона обратиться к книге, бывшей у истоков западной цивилизации. Одновременно с работой над «Уайнсбургом» Андерсон читает Ветхий Завет, видя в Библии «идеальный примитив», содержащий, словно в зародыше, всю последовавшую многовековую культуру. В рассказе, выполняющем функцию пролога — «Книга гротесков» (*The Book of Grotesque*) читателю предлагается притча в библейском духе о «юном мире», в котором вначале была одна правда, потом расколовшаяся на множество разных «правд». Образ «старого писателя» восходит к образу древнего мудреца — сказителя или пророка.

---

<sup>149</sup> Anderson, S. *An Apology for Crudity* // *The Dial. A Fortnightly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information*. Chicago: The Dial Publishing Co. 1917. Vol. 63. Nov. 8, 1917. P. 437. URL: <http://archive.org/stream/dialjournallitcrit63chicrich#page/436/mode/2up>

<sup>150</sup> *Letters of Sherwood Anderson*. Ed. H.M.Jones, W.B.Rideout. Boston, MA: Little, Brown & Co., 1953. P. 93.

«Американский примитив» выражается не только в «бесформенности» нарратива, но и в его ориентированности на сказ (story-telling). М. Каули в предисловии к сборнику «Уайнсбург, Огайо», помещает рассказы Андерсона в русло «устной традиции», которая понимается как «исконно американская», противостоящая «благопристойной традиции» (genteel tradition), заимствованной из Старого Света<sup>151</sup>. Ему вторит И. Хоу: «Стремясь воссоздать сказовую форму повествования, Андерсон прекрасно понимал, что он может, тем самым, опираться на традиционные культурные модели. Он ощущал, что рассказывание историй было своего рода обрядовым действием, и обычно старался воссоздать в своих рассказах атмосферу ритуала <...> возратить рассказчику его роль сказителя, голоса общины»<sup>152</sup>. У Андерсона сказ часто насыщен диалектизмами или имитирует речь ребенка, подростка, как, например, в рассказах «Ну и дурак же я» или «Хочу знать — почему».

Именно дети, подростки, негры и животные населяют примитивный «американский эдем» Шервуда Андерсона. Сборник «Кони и люди» (1923) воспекает красоту, грацию и невинность животных. Юноши и подростки предпочитают работу на конюшне или посещение скачек все прочим занятиям — для них нет большего наслаждения, чем вдыхать запах сена и теплого навоза, гладить лошадей, ухаживать за ними:

«И странное у меня тогда появлялось чувство, не так-то легко его описать. Похоже, оно было связано с тем, что жило в нас обоих — в лошади и во мне... то, что я сейчас хочу сказать, негр поймет лучше белого человека. Про человека и животное, про то, как они могут чувствовать друг друга, и что с белым такое бывает только когда он малость свихнется, как я в ту пору <...> И еще вот о чем я задумываюсь: что, если все, чем мы, белые, наделены, все, что считаем таким ценным... на поверку никакая не ценность? Что-то в нас хочет славы, величия, положения и не дает нам просто быт, вроде как лошадь, собака или птица»

(Мужчина, который превращался в женщину»)<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays. P. 49.

<sup>152</sup> Howe I. Sherwood Anderson. Stanford, CA: Stanford University Press, 1966. P. 49.

<sup>153</sup> Андерсон Ш. Избранное. М.: Художественная литература, 1983. С. 250.

Подростки-рассказчики у Андерсона всему предпочитают «науку о конских статях», «такую науку, которая любой колледж за пояс заткнет»<sup>154</sup>. Животные добры и прекрасны — и в этом с ними схожи дети: они, как и бессловесные твари, не знают того зла, которым полон мир взрослых. Как правило, лучшими конюхами у Андерсона оказываются негры — они как никто умеют понимать животных. В своей «необъяснимой симпатии» в неграм и коням признается подросток — повествователь в рассказе «Я хочу знать, почему»: ему нравится выговор негров-конюших, их шутки, белозубые улыбки и смех — одновременно и простодушный, и полный иронии. Этот смех лишен нигилизма, он не отрицает, не разрушает:

«Раннее утро, трава блестит от росы, на соседнем поле кто-то пашет, а в сарае, где спят конюхи-негры, чего-то жарят, смех слышен — вы же знаете, как негры умеют смеяться, зубоскалить и такую шутку другой раз отмочат, что и сам не утерпишь — захочешь. Белые так не умеют...»

(Хочу понять — почему)<sup>155</sup>.

Попав в отвратительное место — публичный дом герой заявляет: «Все там было гадко. Негр в такое место не пошел бы»<sup>156</sup>. Негры оказываются не только физически, но и нравственно чище, здоровее, для белого мальчика-подростка они становятся мерилom искренности и честности:

«На этот счет негры молодцы. Не продадут. Бывает, сбежишь вот так из дома, познакомишься с белым, и вроде он ничего, подходящий... а потом возьмет и выдаст. Белый это делает, а негр — никогда. Неграм доверять можно. С ребятами они честнее белых»

(Хочу понять — почему)<sup>157</sup>.

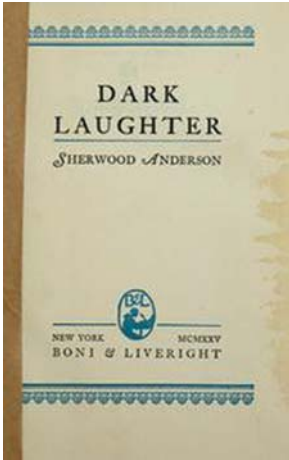
---

<sup>154</sup> Там же. С. 224.

<sup>155</sup> Там же. С. 194.

<sup>156</sup> Там же. С. 198.

<sup>157</sup> Там же. С. 192.



Первое издание романа  
Ш. Андерсона «Темный смех» (1925)

Для писателя «негритянская жизнь» — важная составляющая «американского примитива», этого всеобъемлющего понятия, ключевого для андерсоновского видения Америки. Шервуд Андерсон разрабатывает тему расового примитива, начиная с первой половины 1920-х, одновременно с началом негритянского ренессанса. После сборника «Кони и люди», где она звучит уже достаточно отчетливо, выходит «Темный смех» (*Dark Laughter*, 1925) — самый известный роман Ш. Андерсона. Главный герой романа Джон Стоктон, рекламный агент из Чикаго, принадлежит к чикагской богеме, интересуется современным искусством и модными веяниями; сторонник «передовых идей», он не муж, а «партнер» в современном бездетном «свободном» браке. Однако мир большого города, ложной образованности, невротиков и эгоцентриков, мнящих себя художниками, в итоге оказывается бесплодной пустыней. Герой, ощущая эту пустоту, бежит из Чикаго. Им движет полубессознательный мощный импульс — он жаждет перемен, свободы, новых впечатлений, раскрепощения творческих сил, а главное — встречи с самим собой: «Надо бросить все. Честно говоря, я и сам не знаю, куда мне идти. Просто небольшая экспедиция, путешествие в новые земли. Подозреваю, что для большинства людей Собственное Я — неизученный материк... Я-то ведь просто примитив, путешественник-первооткрыватель, так? ... Может, я еще и стану настоящим поэтом»<sup>158</sup>.

Герой бросает свою «богемную партнершу» и начинает новую жизнь. Он даже меняет имя — теперь его будут звать Брюс Дадли. Вначале он попадает на юг штата Индиана, где устраивается работать

<sup>158</sup> Anderson, S. *Dark Laughter*. New York: Boni & Liveright, 1925. P. 61.

на маленькое предприятие и знакомится со Спонджем. Этот второстепенный персонаж занимает, тем не менее, важное место в романе. Простак Спондж сохранил, несмотря на пожилой возраст, детскую непосредственность и наивную цельность: об этом говорят его беззаботный смех, его неизменное благодушие. Бесхитростный и добрый рабочий-ремесленник, любитель деревенского самогона, ради которого он вместе со своей старенькой женой готов совершать долгие прогулки вдоль Огайо, заглядывая к знакомым фермерам, очень не похож на богомных интеллектуалов Чикаго или на героя модернистского романа. Все, что ему нужно для счастья, — понюшка табаку, глоток выпивки, удочка, и тогда он готов забыть все свои горести: утрату детей, потерю своего маленького бизнеса (Спондж мастерит вещи, которые можно выгодно продавать как образцы «народного промысла»). Андерсон наделяет своего героя говорящим именем (sponge — англ. «губка»), которое передает самую суть его характера: Спондж просто живет, впитывая все жизненные впечатления, ему не знакомы разьедающая рефлексия или чувство протеста. Именно этот обитатель социального «дна», несмотря на его узкий кругозор, преподносится как пример «идеального примитива». Главные его достоинства — полное отсутствие честолюбия, естественность, простота, добрый нрав и веселый, простодушный смех.

Путь Брюса Дадли лежит дальше на Юг, и, наконец, он прибывает в Новый Орлеан, где ему в полной мере открывается возможность иной жизни. Он поселяется в небольшом городке, устраивается садовником при доме зажиточной буржуазной четы и заслуживает расположение Алины Грей, жены своего хозяина; ее муж — буржуа-скопидом — изображен карикатурно (вообще эта семейная пара заставляет вспомнить о Клиффорде и Конни в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»).

Когда Брюс встречает свою новую подругу, в роман входит и ее история, включающая путешествие в Париж, знакомство с европейской богемой. Опустошение, смыслоутрата, свирепый эгоцентризм и безудержный гедонизм предстают как симптомы тяжелого кризиса, поразившего западную цивилизацию в результате Первой мировой войны.

---

Здесь появляется еще один значимый персонаж романа — американская журналистка Роза Фрэнк. Она — «живой труп», в котором не осталось почти ничего человеческого. Особенно страшен ее смех: «Роза Фрэнк рассмеялась — странным высоким, нервным смехом — таким темным смехом»<sup>159</sup>. Этот «темный» безрадостный смех — страшный симптом, говорящий о смертельной болезни европейской культуры. Столь же безжизненными кажутся и гости Розы — посетители ее вечеринок: «Перемирие — сброс напряжения — давайте веселиться — борьба за справедливость — за Свободу мира — нас молодых от этого тошнит. Да, тошнит. И все-таки мы смеемся. Этаким темным смехом»<sup>160</sup>.

В парижских эпизодах книги слышны интонации джойсовского «Улисса». На это прямо указывает биограф Андерсона Ким Таунсенд, приводя высказывание самого писателя: «Улисс» — точка отсчета, задающая ритм моей прозе»<sup>161</sup>.

В романе Брюс Дадли размышляет о странной книге Джойса — одновременно и завораживающей и отталкивающей: «Фигура Блума казалась Брюсу правдивой, изумительно правдивой, но чуждой — она была порождением совсем другого сознания. Европейец, человек Старого Света — вот кем был Джойс»<sup>162</sup>. Модернизм влечет и пугает так же, как зрелище агонии, как открытая рана. Последний крик умирающей культуры — так это видится Брюсу, который посвящает Джойсу и европейскому модернизму свою поэму «Хромоногий». Для американского художника путь лежит в другую сторону — его влечет спонтанность и энергия, которая бьет ключом в звуках джазовой музыки, он — дитя совсем другой реальности, дитя Нового Света.

Простоту, цельность, первобытную мощь Брюс Дадли обнаруживает в девственной природе и в неграх — наивных, гармоничных существах, исполненных здоровой сексуальности, витальной силы. Сам Андерсон дважды подолгу бывал в Новом Орлеане — в 1924 и в 1935 г.

<sup>159</sup> Anderson, S. *Dark Laughter*. P. 176.

<sup>160</sup> *Ibid.* P. 192.

<sup>161</sup> Townsend, K. *Sherwood Anderson*. Boston, MA: Houghton & Mifflin, 1987. P. 225.

<sup>162</sup> Anderson, S. *Dark Laughter*. P. 120.

О своем пребывании там он оставил записи, где выражал свое восхищение этим заповедным краем, почти не затронутым современной цивилизацией. Как отмечает Б. Спенсер, «Юг для Андерсона — это прежде всего Новый Орлеан и земли вдоль Миссисипи, где звучит темный, иронический смех негров, который, как ему казалось, выражает примитивную спонтанность, витальную энергию, жизненную силу, сопричастность окружающему миру — камням, деревьям, домам, полям, <...> и благодаря этому представители темной расы сохраняют человечность, поднимаясь над стерильной псевдожизнью, их окружающей»<sup>163</sup>. Луизиана — родина джаза, «плавильный котел» рас, где перемешаны белые, негры, индейцы, креолы, самбо, в письмах и записных книжках Андерсона предстает как заповедный край, сохранивший черты «примитивного эдема»:

«Я всегда был очарован этой землей. Здесь не так заметен прогресс — будь он проклят — как в других областях страны, здесь легче дышится. И, надо сказать, во многом благодаря ниггерам. Мне нравятся черные — как они движутся, разговаривают, работают, смеются. Я припоминаю первую вещь, которую я прочел у тебя — повесть о негритянке из «Трех жизней». Право, не знаю, почему она не вошла в какой-нибудь список коротких шедевров»

(Ш. Андерсон — Г. Стайн. Новый Орлеан, октябрь 1924)<sup>164</sup>.

Впечатления Брюса от Нового Орлеана почти дословно совпадают с тем, что писал об этих краях в заметках и письмах сам Андерсон: «Медленный ленивый танец, чувственная музыка, корабли, кукуруза, кофе, хлопок. Ленивый, чувственный негритянский смех. Брюс вспомнил строчку, недавно написанную одним негром: «Что знает белый поэт о моем народе, о негритянской скользящей походке и о темном смехе на заре?»<sup>165</sup>. На американском Юге звучит «темный», то есть негритянский смех — совсем не такой, как «темный смех» парижской богемы.

---

<sup>163</sup> Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays. P. 162.

<sup>164</sup> Sherwood Anderson / Gertrude Stein. Correspondence and Personal Essays. Ed. White R.L. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1972. P. 39.

<sup>165</sup> Anderson, S. Dark Laughter. P. 79.

При описании смеха Розы и ее гостей эпитет «темный» (dark) следует понимать как «мрачный, безнадежный»: это безрадостный «черный юмор», направленный на отрицание и разрушение. «Темный смех» новоорлеанских негров, полный чувственности и иронии, буквально вводит в транс Брюса Дадли, подвигая его к переоценке всех ценностей. Автор резко противопоставляет бессилие и бесплодие белого общества, одержимого невротами, отравленного ядом пуританства и ложным интеллектуализмом, неграм, «естественным существам», лишенным предрассудков и ложной морали. У Андерсона «примитивные» ритмы нью-орлеанского джаза открывают белым интеллектуалам «простые истины» и побуждают их «следовать природе», принимать чувства и влечения как они есть.

Как известно, начинающий писатель Э. Хемингуэй даже написал «Весенние ручьи» (Torrents of Spring, 1926) — пародию на «Темный смех». О знакомстве с творчеством Андерсона Хемингуэй вспоминает в книге «Праздник, который всегда с тобой»:

Когда я познакомился с ней (с Г. Стайн. — О.П.), она не говорила о Шервуде Андерсоне как о писателе, но зато превозносила его как человека, и особенно его прекрасные итальянские глаза, большие и бархатные, его доброту и обаяние. Меня не интересовали его прекрасные итальянские глаза, большие и бархатные, но мне очень нравились некоторые его рассказы. Они были написаны просто, а иногда превосходно, и он знал людей, о которых писал, и очень их любил. Мисс Стайн не желала говорить о его рассказах, она говорила о нем только как о человеке <... >

Рассказы Андерсона были слишком хороши, чтобы служить темой для приятной беседы. Я мог бы сказать мисс Стайн, что его романы на редкость плохи, но и это было недопустимо, так как означало бы, что я стал критиковать одного из ее наиболее преданных сторонников. Когда он написал роман, в конце концов получивший название «Темный смех», настолько плохой, глупый и надуманный, что я не удержался и написал на него пародию, мисс Стайн не на шутку рассердилась. Я позволил себе напасть на человека, принадлежавшего к ее свите. <... > И сама начала расточать похвалы Шервуду, когда его писательская репутация потерпела полный крах»<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой // Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4 тт. М.: Художественная литература, 1968. Т.4. С. 412–413.





Первое издание пародии  
Э. Хемингуэя «Весенние ручьи»  
(1926)

Хемингуэй, кстати, был одним из тех, кто породил расхожее мнение об Андерсоне как непревзойденном мастере короткого жанра и слабом романисте. Как явствует из пародии, Хемингуэй, во-первых, воспринял Андерсона в первую очередь в качестве глашатая раскрепощения. Во-вторых, по достоинству оценив «сложный примитив» андерсоновских рассказов и многое позаимствовав из находок автора «Уайнсбурга», Хемингуэй не смог разделить наивно-утопические построения писателя, предлагавшего коней, собак и придуманных «черных американских адамов» в качестве альтернативы современной цивилизации. Тем не менее, сам факт появления пародии свидетельствует

о популярности книги Андерсона — и действительно, «Темный смех» стал единственным его романом-бестселлером. Это, конечно, не было случайностью: Андерсону удалось уловить и ярко выразить в своем романе дух времени, осветить темы, которые оказались в центре внимания целого поколения писателей.

Разумеется, представление о черных американцах, выраженное в романе Андерсона, грешит упрощенностью, тенденциозностью; оно нереалистично — поскольку реальные негры вовсе не нужны для художественной системы писателя. «Негр-дитя природы» — важная часть андерсоновского концепта примитива, и приверженность этому концепту заставляет писателя игнорировать очевидность: ведь уже сам факт негритянского ренессанса свидетельствует о глубокой и всесторонней ассимиляции черных, которые давно стали частью современной цивилизованной Америки. Однако Шервуд Андерсон не выдумывает своих не-

гров: он лишь пользуется в своих целях теми возможностями, которые ему предоставлял наличный арсенал культурных моделей.

В 1920-е годы образ «смеющегося негра», восходящий еще к менестрельно-плантаторской традиции эпохи рабства, был знаком всем американским читателям, а также любителям театра и джаза<sup>167</sup>. Мотив «негритянского смеха» звучит и у авторов негритянского ренессанса — хотя несколько по-иному, чем у белых модернистов. Так, например, в романе Неллы Ларсен «Стать белой» (*Passing*, 1929) Клэр, в жилах которой течет лишь незначительная примесь негритянской крови, легко выдает себя за белую. Однако после отречения от своего народа Клэр тоскует по утраченной естественности, простоте и теплоте: «Невозможно передать, как я хочу снова оказаться среди негров, видеть их и слышать их смех»<sup>168</sup>. Голоса и смех белых кажутся ей механическими, «жесткими, негнушимися», как металл. Лэнгстон Хьюз в автобиографическом романе «Смех сквозь слезы» (*Not Without Laughter*, 1930) также утверждает, что смех обнажает самую суть негритянской души, которой свойственно великодушие, незлобивость, природная доброта: «Непосвященному могло показаться, что драка неизбежна. Но в конце концов все кончалось добродушным, дружеским смехом. Их слова могли звучать вызывающе и воинственно... однако эти чернокожие смеялись»<sup>169</sup>. В сатирической поэме Стерлинга Брауна «Слим в Атланте» (*Slim in Atlanta*, 1932) смех предстает как форма сопротивления, поскольку он неподвластен контролю. Будучи проявлением внутренней свободы, «негритянский смех» угрожает ниспровергнуть «законы белых, законы Джорджии»<sup>170</sup>.

Представление об американском негре как «красочном примитиве» настолько укоренилось в американской культуре, что даже у негритян-

---

<sup>167</sup> Наиболее известный пример использования маски смеющегося черного менестреля — великий джазовый музыкант Луи Армстронг.

<sup>168</sup> Larsen N. *Passing* (1929). New York: Penguin, 1997. P. 71.

<sup>169</sup> Hughes Langston, *Not Without Laughter* (1930). Edinburgh, Payback Press, 1998. P. 185.

<sup>170</sup> *Anthology of Modern American Poetry*. Ed. Gary Nelson. Oxford, NY: Oxford University Press, 2000. P. 466–467.

ских авторов отношение к этому стереотипу было неоднозначным — с ним то боролись, то невольно следовали ему, то сознательно его эксплуатировали.

Идея «примитива» резко отвергалась интеграционистами, то есть теми деятелями негритянского ренессанса, кто видел будущее черной расы в Америке в приобщении к европейской образованности, демократическим ценностям, в полной интеграции в американское общество. Для них «примитив» представлялся попыткой создать «алиби» цивилизационной отсталости черных американцев. Так, критик и известная писательница Джесси Фосет в эссе «Дар смеха» (*The Gift of Laughter*, 1925) утверждает: «Смех, который негры принесли на американскую сцену, и который теперь считается их главным вкладом в американский театр, остается самым загадочным, противоестественным и неизученным феноменом культуры нашего века <...> ни один честный и наблюдательный человек, знающий, что представляет собой жизнь негра в современной Америке, не найдет в ней ничего такого, что провоцировало бы смех. Условия жизни американского негра можно счесть безнадежными или вдохновляющими, любопытными или угнетающими, — какими угодно, но никак не забавными»<sup>171</sup>.

В то же время во второй половине 1920-х гг. с распространением негритюда «примитив» становится позитивным понятием в кругах, разделявших идеи расовой гордости и самобытности. Примеры тому — романы К. Ван Вехтена «Черномазый раек» (1926), Клода Маккея «Домой в Гарлем» (1928). Негритянские интеллектуалы, отстаивавшие идеалы «благопристойности» (*gentility*), были возмущены книгой Ван Вехтена. Стерлинг Браун счел, что роман дает искаженную картину негритянской жизни<sup>172</sup>, а У. Дюбуа назвал «Негритянский раек» оскорбительной карикатурой<sup>173</sup>. Однако Лэнгстон Хьюз, уроженец Британской Гвианы Эрик

---

<sup>171</sup> *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*. Ed. A.Locke. (1925). New York: Atheneum, 1975. P. 162.

<sup>172</sup> Brown S. *The Negro in American Fiction*. Washington D.C.: The Associates in Negro Folk Education, 1937. P. 49.

<sup>173</sup> DuBois W.E.B. *The Review of Nigger Heaven // The Crisis*. Vol. 33 (June 1926). P. 81–82.

Уолронд, Зора Нил Херстон, Рудольф Фишер, Арна Бонтан восприняли идею примитива в русле утверждения расовой самобытности.

Шервуд Андерсон внимательно следил за творчеством авторов негритянского ренессанса и многое почерпнул из арсенала этой культуры. Уникальный взрыв расовой креативности на фоне бума вокруг черной Африки, охватившего Европу, — тема, которая горячо волновала Андерсона и нашла отражение в его переписке. Так, например, Андерсон в письме к Г. Стайн в марте 1924 г. делится впечатлениями от книги Джина Тумера «Тростник» (*Cane*, 1923): «Есть книга, написанная американским негром Джином Тумером, она называется «Тростник». Хорошо, чтобы ты ее посмотрела. Цвет, всплеск — я уверен, что на сей раз это настоящий, не поддельный негр»<sup>174</sup>. Биограф Андерсона Ким Таунсенд пишет: «Он хотел, чтобы в искусстве негритянскость сохранилось в чистом виде. Он не мечтал о каком-то особом «негритянском искусстве», а том, чтобы негритянскость стало искусством для всех — и для него самого... Когда он писал «Темный смех», он стремился к тому, чтобы его проза танцевала так же, как танцевала проза Джина Тумера»<sup>175</sup>. Если в парижских сценах романа Андерсон ориентировался на Джойса, то в описаниях Нового Орлеана он берет за образец «Тростник» Тумера. Белому писателю кажется, что проза Тумера — это идеальный негритянский примитив, стихийное проявление «расового гения».

Между тем, вопрос о природе творчества Тумера далеко не столь очевиден. Джин Тумер, происходивший из среднего класса, получил хорошее образование (он учился в частных школах, закончил колледж в Вашингтоне) и был настолько светлокож, что ему не составило бы труда выдать себя за белого. Однако Тумер предпочел считаться негром: такая расовая идентичность была его сознательным и свободным выбором. Для Тумера народная культура, быт черной расы — объект эстетизации, материал для искусства, в изобилии дающий темы для музыки, стихов, полотен, книг. Джин Тумер сумел соединить сложность и утон-

<sup>174</sup> Sherwood Anderson / Gertrude Stein. *Correspondence and Personal Essays*. P. 37.

<sup>175</sup> Townsend, K. *Sherwood Anderson*. P. 226.

ченность модернистского письма с характерной для черной расы естественностью, ритмичностью, гибкостью и грацией, — то есть, по сути, он делал то же самое, что и белые американские примитивисты.

Тумер отнюдь не был «наивным художником» (если воспользоваться терминологией Ф. Шиллера), как не был им и сам Андерсон — хотя этот последний в своих письмах, записных книжках, статьях сознательно конструирует собственный образ именно как «наивного», «примитивного» рассказчика: «Я и такие, как я, рассказывают истории о потаенной жизни. Я никогда не считал себя глубоким мыслителем. Я был рассказчиком»<sup>176</sup>. Тем не менее, он постоянно выдает себя — и становится очевидно, что перед нами не кто иной, как носитель современного сознания, которому любованием примитивом доставляет нравственное удовлетворение и эстетическое наслаждение. Вот, например, красноречивая запись Андерсона о времяпрепровождении на собственной ферме в Виргинии:

«Когда я гуляю здесь в сельской местности и вижу человека, который пашет, — например, на поле у склона холма, я страстно хочу сделать так, чтобы этот человек узнал, как прекрасно каждое движение всех, *кто участвует в процессе пахоты* (выделено мной. — О.П.) — и его собственное, и его коней»<sup>177</sup>.

Андерсон даже использует книжный «ученый» оборот — «участвующих в процессе пахоты» (*involved in the act of ploughing*). В Парижских записных книжках писателя содержится такая красноречивая запись:

«Я говорил об американских неграх и о своей надежде, что в один прекрасный день американские художники разглядят их красоту — как характеров, как личностей — и нарисуют или опишут эту красоту, чтобы негры тоже смогли ее увидеть»<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Sutton W.A. A Road to Winesburg. P. 52.

<sup>177</sup> Ibid. P. 268.

<sup>178</sup> Fanning M. France and Sherwood Anderson. Paris Notebook, 1921. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1976. P. 35.

---

Безусловно, Шервуд Андерсон, как и Джин Тумер — это «сентиментальный» поэт, который пытается скрываться за маской поэта «наивного». Герой Андерсона белый богемный поэт Брюс Дадли тоже любит «красочным примитивом» со стороны, как человек, «испорченный цивилизацией»:

«Негры в лохмотьях бродили по пристани, издавая странные, завораживающие звуки. Их глотки ловили, прятали и баюкали слова. Слова-любовники, звуки-любовники — казалось негры хранили и отогревали их в каком-то теплом местечке — наверное, прямо во рту, под своими мясистыми красными языками. Толстые губы, как стены, отгораживали звуки от всего остального мира. Бессознательная любовь к неодушевленным предметам и стихиям, забытая белыми — к небу, плывущей лодке, к реке — вся эта негритянская мистика выражалась только в песнях, звуках и телодвижениях. Негритянские тела сливались друг с другом так же, как небо сливалось с речной водой»<sup>179</sup>.

Эти «негры в лохмотьях» — настоящие поэты, в отличие от Брюса Дадли и других представителей белой богемы в романе. Однако их поэзия заключена «в звуках и телодвижениях», в то время как попытка перенести это чудо на бумагу, заключить в серию черно-белых значков, угрожает разрушить хрупкую ускользающую красоту. Эти звуки не предназначены для печатного листа, они живут «в глотке» «под языком». Устное полнозвучное слово, которое ласкают и «баюкают» «толстые губы» и «красный язык» телесно, реально; его невозможно записать, не уничтожив его «примитивную мистику». Это слово принадлежит всем сразу — и никому в отдельности. Брюс смотрит на негров, на их коллективное, «большое тело» — и перед ним возникает видение примитивного эдема, когда человек еще не ощущал себя индивидуальностью, не знал отчуждения от других людей, не отделился от мира, от стихий и вещей. Проникаясь этим сознанием, Брюс приходит к убеждению, что черной расе предстоит исполнить свою миссию — влить новые силы в американскую культуру, остановить прогрессирующую болезнь отчуждения. В неграх Брюс видит противоядие от омертвения и меха-

---

<sup>179</sup> Anderson, S. Dark Laughter. P. 105–106.

нистичности, которые неуклонно разрушают живую душу нации: «Сознание темнокожих мужчин, темнокожих женщин все более проникало в американскую жизнь — и в его жизнь тоже... Негры проникали сюда более настойчиво, страстно и жадно, чем поляки, немцы, евреи, итальянцы. Они входили через заднюю дверь — там, у задней двери стояли они, и смеялись, и пританцовывали...»<sup>180</sup>.

Андерсон поэтизирует оставшиеся «осколки» примитивного рая на фоне разорения, «порчи» американской идиллии. Писатель, отстаивающий «примитивные», т. е. простейшие, изначальные ценности — любовь, труд, сострадание, невинность, цельность, естественность — полагает, что американская «грубость и незрелость» (crudity) лучше ложной образованности и утонченной развращенности. Писатель с горечью наблюдает разрушительную силу индустриализации, агрессивное вторжение машин в быт и природу и пытается восставать против ложных ценностей материалистического общества. В 1926 г. Андерсон издает сборник статей, написанных им для разных журналов и газет — «Записная книжка Шервуда Андерсона»<sup>181</sup>, где главной темой стало обличение технократической цивилизации и материализма. Здесь речь идет о судьбе родного штата Огайо, который стал грязным, шумным, безобразным (очерк «Чем хуже, тем лучше» (I'll Say We've Done Well), об исчезновении «малого патриотизма», отрыве от родных корней, утрате родины («Король уголь» (King Coal); «Заметки о стандартизации» (Notes on Standartization). В рассказе «Гамлет из Чикаго», герой произносит длинную lamentацию, живописующую ужасы городской жизни: «Нас обрекли на шум, грязь и уродство! Зачем нас бросили сюда? Здесь нет ни минуты отдыха!.. Нас миллионы, живущих в беспредельном Вест-Сайде Шикаго, где все улицы одинаково безобразны и тянутся без конца и начала! Мы устали!.. Вечные распри людей, нескончаемая грязня в домах между мужчинами и женщинами!»<sup>182</sup>.

<sup>180</sup> Ibid. P. 74.

<sup>181</sup> Sherwood Anderson's Notebook. New York: Boni and Liveright, 1926.

<sup>182</sup> Андерсон Ш. Кони и люди. Пер. с англ. М. Волосова. Л.-М., б.г. С. 92–93.

Тоской по прежней, утраченной Америке наполнена автобиографическая книга «Тар: детство на Среднем Западе»<sup>183</sup>. Невинная и наивная, полная жизненных сил, пасторальной простоты, чистоты — такой видится Андерсону Америка его детства. Конструирование ностальгической примитивистской идиллии — главная задача книги. Мир маленького патриархального городка предстает как райский уголок. Образы родителей архетипичны: отец — настоящий мужчина, умелец и удалец, мастер рассказывать истории: мать — мудрая хранительница очага и традиций. Детство в сельской местности — пение птиц ранним утром, роса, шершавые губы лошади, которая ест из руки хлеб, радость увидеть зеленую траву после долгой зимы. Есть в этом мире и зло — пороки, эгоизм, насилие. Но это зло не страшное, оно «невинно», происходит от «незрелости». Настоящее, пагубное зло проникает из большого города: бесчеловечность прагматического материализма, хищное стяжательство, идолизация техники, машин. Вырастая, юный герой романа Тар Морхед отрекается от невинности, принимает ложные ценности; лишь много позже, как пишет Андерсон, он поймет, что потерял.

У самого писателя тяготение к естественной жизни на земле, к труду, восхищение простым, «примитивным» укладом быта, девственной природой с годами становится все сильнее. Летом 1925 г. он покупает ферму в Виргинии и переезжает туда вместе с семьей, надеясь воплотить в жизнь тот «идеальный примитив», которому он хочет следовать. Навсегда поселиться там у писателя не получилось, но он стремился как можно чаще бывать в этом «американском эдеме». На протяжении ряда лет он рисует в письмах идиллические картины бесхитростного сельского бытия:

---

<sup>183</sup> Anderson, S. Tar: A Midwest Childhood, New York: Boni and Liveright, 1926.



«Обитатели здешних гор милые люди. Никаких книг, никакой ложной образованности, настоящее смирение. Так утомительно разговаривать с надутыми типами, воображающими себя художниками. Мы, наверное, постараемся купить несколько акров земли и хижину... Здесь все приглашают тебя зайти, выпить самогона, предлагают поесть, переночевать»<sup>184</sup> [4:92].

«Мы находимся в первозданной (primitive) части старой Виргинии у границы с Теннесси в прекрасной местности, где живут чудесные люди»

(Ш. Андерсон — Г. Стайн. Трайтдейл, Виргиния, 3.08.1925)<sup>185</sup>.

«Недавно не спал всю ночь с одним здешним фермером и его овцами — окот все еще продолжается. Пишем пишу мало — просто некогда: рождаются ягнята,.. а еще пахота, посев, рыбная ловля. Я всегда был слишком энергичен, чтобы ограничиваться только писательством»

(Ш. Андерсон — Г. Стайн. Мэрион, Виргиния, зима 1928 г.)<sup>186</sup>.

Интерес Андерсона к примитиву становится все более глубоким и масштабным. В статьях и письмах 1930-х гг. звучит вера в юную Америку, в великое смешение рас в Новом Свете, в то, что на американской земле, возможно, возникнет новое человечество:

«Я ездил на остров в заливе, одно-единственное из тысяч разных мест, которое я хотел бы показать Вам — потому что я всегда чувствовал в Вас неподдельное желание внимательно рассматривать, слушать, трогать, нюхать все, что связано с Америкой. Во многих это желание умерло, и я рад, что у Вас оно есть. Место, куда я поехал, — это остров, где еще до революции жили французы, испанцы, индейцы, негры, и все они постепенно переженились. Они занимаются рыбной ловлей. Здесь нет сельского хозяйства. Я рыбачил, был на берегу, смотрел на луну, на рыб. Порой красота окружающего мира сводит тебя с ума»

(Ш. Андерсон — Г. Стайн. Новый Орлеан, март 1935)<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Anderson D. Sherwood Anderson. An Introduction to Interpretation. New York-Chicago-San Francisco-Toronto-London: Holt, Rinehart & Winston, 1967. P. 92.

<sup>185</sup> Sherwood Anderson / Gertrude Stein. Correspondence and Personal Essays. P. 48.

<sup>186</sup> Ibid. P. 66–67.

<sup>187</sup> Ibid. P. 93.

Разрушение «заповедного эдема» в США побуждает писателя двигаться на юг американского континента. Незадолго до смерти Андерсон открывает для себя Латинскую Америку: в 1938 г. он вместе с женой совершает путешествие в Мексику. Увиденное поражает его:

«Элеонора и я побывали в древней Мексике <...> Дорога в основном шла по горам, иногда на высоте десяти тысяч футов. Для нас открылась совершенно новая Америка, новый народ, где преобладают индейцы, народ жестокий, озлобленный, но вместе с тем смеющийся, ритмичный»

(Ш. Андерсон — Г. Стайн. Браунсвилл, Техас, апрель 1938)<sup>188</sup>.

В 1941 г. Шервуд Андерсон отправился в длительную поездку по Южной Америке, чтобы по заданию Госдепартамента подготовить серию статей о быте, традициях и культуре латиноамериканских стран для журнала «Reader's Digest». Однако этим планам Андерсона не суждено было сбыться: писатель скончался на корабле, едва успев отбыть из США.

Поиск грядущего «золотого века» уводит Андерсона из Соединенных Штатов, где всепроникающая порча уничтожает последние островки примитивного рая. Архаичность мифа и футуристичность утопии, эскапизм и трезвое видение американских реалий, универсальность и «доморощенная кукурузная мистика» — целый набор парадоксов образует феномен модернистского сложного примитива Шервуда Андерсона.

---

<sup>188</sup> Ibid. P. 109.

## Назад в джунгли: «отзвуки века джаза» в поэзии американского модернизма

«Слово «джаз», которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта. Для многих англичан та война все еще не окончена, ибо силы, им угрожающие, по-прежнему активны, а стало быть, «спеши взять свое, все равно завтра умрем»», — так в 1931 году, уж после краха нью-йоркской биржи и начала Великой депрессии Ф. С. Фицджеральд описывает эпоху 1920-х, которую он удачно окрестил «веком джаза»<sup>189</sup>.

Для американской культуры 1920-х годов джаз и соответствующие танцевальные стили — чарльстон, блэк-боттом, джайв, фокстрот и пр. были частью общего увлечения примитивом, охватившего в 1910–1920-х и Старый, и Новый Свет. Для Америки негр стал синонимом раскрепощенности, символом свободы — эмоциональной, сексуальной, моральной. По меткой характеристике историка и журналиста Дж.Роджерса (1880–1966), джаз был «бунтом против необходимости подавлять эмоции»<sup>190</sup>. Именно по этой причине у джаза были как восторженные поклонники, так и яростные противники. В современной афро-американской критике резкие отзывы о джазе, появлявшиеся на страницах журналов 1920-х годов, квалифицируются как проявления расизма. Типичный пример — статья М. Андерсон «Восприятие джаза белыми американцами» (2004), в которой приводится множество «расистских высказываний», заимствованных из журналов 1920-х годов. К примеру, цитируется заметка о джазе, опубликованная в 1917 г. в *Literary Digest*: «Группы цветных музыкантов, которые играют на танцах, словно заражены опасным вирусом, который они передают окружающим.

---

<sup>189</sup> Фицджеральд Ф.С.. Отзвуки века джаза // Фицджеральд Ф.С. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 370.

<sup>190</sup> Rogers J. A. Jazz at Home // The New Negro. Ed. A. Locke (1925). New York: Atheneum, 1975. P. 217.

Они прыгают, трясутся, корчатся в судорогах, будто средневековые бесноватые»<sup>191</sup>. В статье «Почему джаз загоняет нас назад в джунгли», опубликованной на год позже, утверждается, что джаз пробуждает самые низменные примитивные животные инстинкты. Описывая танцевальную джазовую вечеринку в Чикаго, автор заметки характеризует танцующих весьма нелестным образом: «... заядлые курильщики, любители свежей бычьей крови, пахнущие скотопригонным двором», которым «нравится джаз, потому что под него танцуют неприличные танцы, тесно обжимаясь и впритирку друг к другу»<sup>192</sup>.

Из этих филиппик, однако, совершенно очевидно, что «негритянские танцы» вызывали возмущение не столько расистов, сколько моралистов — сторонников традиционной викторианской нравственности. С их точки зрения, эти непристойные пляски и сопровождавшая их музыка были дикарскими, дьявольскими, порочными и отвратительными, а мода на «негритянские танцы» свидетельствовала об упадке нравов, развращенности общества и одичании цивилизованной нации. Любопытно, что образ джаза как опасного вируса «джес грю» (*jes' grew*) позже был использован афро-американским писателем Ишмаэлем Ридом в самом известном его романе «Мумбо-Юмбо» (*Mumbo Jumbo*, 1972). Название романа И. Рида отсылает к стихотворению В. Линдсея «Конго. Опыт о негритянской расе» (*The Congo (A Study of the Negro Race)*, 1912), предвосхитившему «джазовую поэзию» 1920-х годов:

Будь осторожен, что б ты ни делал,	Be careful, what you do
Не то Мумбо-Юмбо, бог Конго,	Or Mumbo-jumbo, God of the Congo,
И все другие	And all of the other
Боги Конго,	Gods of the Congo,
Мумбо-Юмбо заколдуют тебя,	Mumbo-jumbo will hoo-doo you,
Мумбо-Юмбо заколдуют тебя,	Mumbo-jumbo will hoo-doo you,
Мумбо-Юмбо заколдуют тебя.	Mumbo-jumbo will hoo-doo you.

(подстрочник мой. — О.П.)

<sup>191</sup> The Appeal of Primitive Jazz // *Literary Digest*. Vol. 55. No 8 (25 August 1917). P. 26.

<sup>192</sup> Why 'Jazz' Sends Us Back to the Jungle // *Current Opinion*. Vol. 65 (September 1918). P. 165.



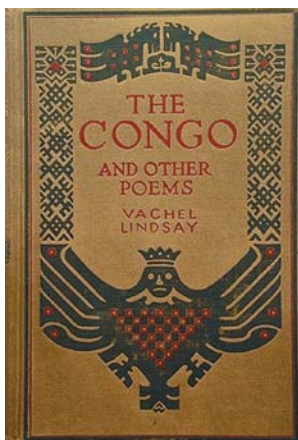
Вэчел Линдсей читает  
стихотворение «Конго»

А. М. Зверев отмечает в этом стихотворении огромную силу воздействия на слушателей и объясняет ее использованием примитивных ритмов: «В знаменитом стихотворении «Конго», которое поэт тысячи раз читал с трибуны, долгие годы приводя в экстаз громадную аудиторию слушателей, джазовые ритмы и образы, пришедшие из негритянского фольклора, создали единство поэтической реальности, заполненной

смутным, но неотвязным предощущением взрыва неких грозных разрушительных сил, таящихся в недрах цивилизации»<sup>193</sup>. В своем поэтическом «опыте о негритянской расе», поэт устраняет дистанцию между черной Африкой и черной Америкой. В стихотворении соседствуют экзотические пляски африканских «татуированных каннибалов» и джуба — танец черных рабов на плантациях Юга, экваториальные джунгли и бар с дансингом, африканские колдуны и афро-американские «доктора ху-ду», бой тамтамов и «звук рэгтайма», удары гонга — и спиричуэлс, «Конго, змеящаяся сквозь черноту, прорезающая джунгли» — и Миссисипи, «река менестрелей», охотники-дикари с их «свистками и дудками», убивающие арабов, пигмеев и белых — и «короли кейк-уока» в длинных красных пальто, кожаных туфлях и шелковых шляпах. Образ черной расы создается и через ритмику, репетитивные структуры, ономактопэю, экзотизмы:

Steal all the cattle,  
Rattle-rattle, rattle-rattle,  
Bing!  
Boomlay, boomlay, boomlay,  
Boom.

<sup>193</sup> Зверев А. М. Литература США на рубеже XIX и XX веков. Поэтический ренессанс // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 8. М.: Наука, 1983–1994. С. 541.



Первое издание поэтического сборника В. Линдсей «Конго и другие стихотворения» (1919)

Вэчел Линдсей перебирает сложившиеся в американской культуре образы негра — танцующий менестрель, «жизнерадостный простодушный черномазый», забавная обезьянка («лакей-бабуин»), заставляющий белых «смеяться до упаду и до смерти» (*laughing down whites*) — и опасный дикарь, кровожадный охотник и воин, каннибал, inferнальный колдун. «Неистребимая дикость» (*basic savagery*) черной расы, жуткая, но и прекрасная в своей естественности, противопоставляется цивилизованному варварству и холодной жестокости белой расы, которая разрушила негритянский эдем — «волшебную страну» (*negro fairyland*). Рабство, колониализм и прочие формы современного варварства вопиют об отщени — горит в аду призрак бельгийского короля Леопольда II, печально известного своим кровавым правлением в Конго. Не чувствует себя в безопасности и белый американец в соседстве с «негритянским народом» (*Negro nation*), обосновавшимся в городах Нового Света.

Слушайте, как глухо ухают гонги,  
И костры колеблет черное Конго,  
И костры колеблет кровавое Конго,  
И растет из ночи  
тревога,  
тревога.

(Перевод И. Кашкина)

В. Линдсей создает сложный, амбивалентный образ черной расы — пугающий и влекущий, жуткий и красочный. Он заряжен огромной энергией и наделен колоссальным, хотя и устрашающим обаянием. Известно, что «примитивные звуки» рэгтайма и джаза заворачивали и ужасали

поэта. Смешанное чувство влечения и отвращения вызывала у него и бытовая культура, связанная с негритянской музыкой и танцами — дансинги, кабаре, клубы, кабачки, театральные шоу. Это ясно прочитывается во многих его «джазовых стихотворениях», например, в знаменитом «Проклятии саксофону» (A Curse for the Saxophone, 1924).

В 1920-е годы джаз привлекает внимание англо-американского поэтического модернизма по обе стороны Атлантики. Не только Вэчел Линдсей, но и Харт Крейн, Карл Сэндберг, Мина Лой пишут стихи в ритмах джаза. Для англо-американской поэтессы Мины Лой джаз — яркое проявление «негритянской души», идеальное сопровождение для повседневных городских драм, содержание которых — любовь, сексуальность, ревность: «Белая плоть содрогается в такт негритянской душе, Чикаго, Чикаго!» («Джаз вдовы» — The Widow's Jazz, 1927). Элиотовская поэтическая имитация «шакеспирского рэга» напоминает нам о том, что поэт-экспатриант был уроженцем Миссури, где возник рэгтайм. Для Элиота негритянский танец и музыка также были метафорами раскрепощения, первобытной импульсивности, витальности, непосредственности. В «Бесплодной земле» энергия этой примитивной культуры противопоставляется истощенной культуре Запада. Варварский напев врывается в изощренную вязь цитат из елизаветинских драматургов:

I remember  
Those are pearls that were his eyes.  
“Are you alive, or not? Is there anything in your head?”

But

О О О that Shakespearean Rag –  
It's so elegant  
So intelligent

Я помню  
Вот жемчуг очей его.  
«Да жив ли ты? Что у тебя на уме?»

М-м...

О О О О Шакеспирский рэг -  
Как прекрасен он  
Первоклассен он

(пер. С. Степанова)

В отличие от В. Линдсея или Т. С. Элиота, Карл Сэндберг, фольклорист-любитель, был поклонником джаза, хотя его ощущал сложность и двусмысленность эмоционального посыла негритянской музыки и танца.

Drum on your drums, batter on your banjos,  
Sob on the long cool winding saxophones.  
Go to it, O jazzmen.

Sling your knuckles on the bottoms of the happy  
Tin pans, let your trombones ooze, and go husha-  
husha-hush with the slippery sand-paper.

Moan like an autumn wind high in the lonesome tree-tops,  
moan soft like you wanted somebody terrible, cry like  
a racing car, slipping away from a motor-cycle cop

bang-bang! you jazzmen, bang altogether drums, traps,  
banjos, horns, tin cans-make two people fight on  
the top of a stairway and scratch each other's eyes  
in a clinch tumbling down the stairs.

Can the rough stuff... now a Mississippi steamboat pushes  
up the night river with a hoo-hoo-hoo-oo... and the green  
lanterns calling to the high soft stars... a red moon  
rides on the humps of the low river hills... go to it,  
O jazzmen.

(Jazz Fantasia, 1920)

Барабаны, гремите — бум, бум. Изнывайте жалобно, банджо.  
Рыдайте извивами горл саксофоны. Играй, о джаз-банд!

Без жалости бейте суставами пальцев по жести кастрюль,  
отрыгивайте тромбонами тромбы, верещите наждачной  
бумагой, хуша, хуша, хуш...

Войте, как ветер осенний в вершинах деревьев, вопите, как  
будто от боли в ужасе, вопите, как бешеный автомобиль,  
ускользающий от полицейского мотоцикла. Играй, играй,



джаз-банд, оркестр барабанов, банджо, рожков, саксофонов, кастрюль,  
— пусть двое пьяных, сцепившихся  
на лестнице рьяно, бьют наугад, наобум и катятся вниз  
по ступеням.

Вопите музыкой зычной... А там, на Миссисипи, ночной  
пароход пробирается вверх по темной реке с ревом  
гуу-уу-уу-у... И зелеными фонарями взывает к далеким  
нежным звездам...

А красный месяц скачет на черных горбах прибрежных  
холмов...

Играй, о джаз-банд!

(Джаз-фантазия. 1920. Пер. М. Зенкевича)

Свободный стих по мере чтения все более напоминает стихотворение в прозе. В начале поэт стремится создать слуховой образ: звуки джаза — протяжные, похожие на рыдание (sob) стон (moan), крик (cry), и, вместе с тем, жесткие, «жестяные», грохочущие. В концовке к слуховым образам добавляется визуальный ряд, состоящий из ярких «африканских» цветов — черного, красного, зеленого. Поэт передает амбивалентность эмоции: стон, жалоба — ярость, насилие. Агрессивность игры музыкантов, которые «колотят», «бьют» по банджо, изо всех сил «стучат костяшками пальцев по жестяным кастрюлям», поддержана ассоциативным образным рядом: бешено мчащийся автомобиль, полицейская погоня, яростная драка на лестнице двух противников, которые в звериной ярости выцарапывают друг другу глаза.

«Дикарская» суть джаза подчеркнута парадоксальным соположением двух рядов противоположных образов — природных (джаз как стон осеннего ветра в вершинах одиноких деревьев; звук саксофонов струится, словно ил, болотная жижа; черная река и красный месяц над холмами) и примет индустриальной цивилизации (жестяные кастрюли наждачная бумага, рев машины, гудки парохода). Джаз — примитивное, дикарское искусство — помещается, однако, в самом сердце цивилизации, высвобождая подавленные эмоции и первобытные импульсы.

Негритянская поэзия в 1920-е годы использует и развивает темы, намеченные в белом поэтическом модернизме. Крупнейший поэт негритянского ренессанса Лэнгстон Хьюз имитируя мелодические и ритмические джазовые паттерны, широко использует оноματοпозью и негритянский диалект — Black English.

Me an' ma baby's  
Got two mo' ways,  
Two mo' ways to do de Charleston!'

Da, da,  
Da, da, da!  
Two mo' ways to do de Charleston!'  
(Negro Dancers. — The Weary Blues, 1926)

Мы с моей крошкой  
Можем еще,  
Еще станцевать чарльстон  
Да, да,  
Да, да, да!  
Еще станцевать чарльстон!  
(Негритянские танцоры. Сб. «Усталый блюз», 1926)<sup>194</sup>.

В многочисленных «джазовых стихотворениях» 1920-х гг. («Джаз-зона», «Песня для танцев под банджо» и пр.) Хьюз использует все ту же узнаваемую галерею образов — довольный веселый «черномазый», примитив, полный первобытной жизненной силы и неукротимой сексуальности, прекрасный в своей естественности непринужденности. Вслед за белыми авторами Хьюз в целом ряде случаев обращается к теме эмоциональной амбивалентности негритянской музыки и танца. Однако, в отличие от белых авторов, которых завораживало и пугало выраженное в джазе неистовое, «дикарское» начало в «черной душе», Хьюз использует другую контрастную оппозицию — «веселье-тоска», показывая, что за хохочущей, скалящейся маской черного комедианта скрываются страдание, боль и печаль.

---

<sup>194</sup> Перевод мой. — О.П.

The Negro

With the trumpet at his lips  
Has dark moons of weariness  
Beneath his eyes  
where the smoldering memory  
of slave ships  
Blazed to the crack of whips  
about thighs  
(Trumpet Player. — The Weary Blues, 1926)

Щеки негра...  
Пляшет медная труба  
И усталость —  
Словно луны под глазами,  
Словно тлеющая в памяти судьба раба  
Оживает кораблями и кнутами...  
(Трубач. Сб. «Усталый блюз», 1926. Пер. В. Бетаки)

Джаз, буги, блюз созданы народом, который в полной мере узнал мучения, страх, унижение. Джаз — не просто спонтанный «выброс темперамента» жизнерадостного примитива: это и «песни печали» (sorrow songs), как назвал их в своей знаменитой книге «Души черного народа» (1903) У. Дюбуа<sup>195</sup>. Столь же амбивалентен у Л. Хьюза и образ джазового исполнителя, прячущего скорбь и муку под маской потешного менестреля.

К концу 1920-х годов в негритянской поэзии закрепляется образ негритянского артиста — музыканта, певца, танцора как «трагического клоуна» (tragic entertainer). Возникает и фигура негритянской певицы/танцовщицы, которая позволяет ввести еще один амбивалентный комплекс, представляющий собой специфическую вариацию комплекса «мадонны-проститутки». Один из первых примеров обращения к этой теме — стихотворение негритянской поэтессы Гвендолен Беннет «Песня» (Song, 1926), где танцовщица из кабаре воплощает поруганную красоту черной расы.

---

<sup>195</sup> DuBois W.E.B. The Souls of Black Folk. New York: Signet, 1982. P. 264.

A dancing girl with swaying hips  
Sets mad the queen in the harlot's eye.  
Praying slave  
Jazz-band after  
Breaking heart  
To the time of laughter...  
Clinking chains and minstrelsy  
Are wedged fast with melody.

Она танцует, качание плавное бедер,  
Шлюха с глазами безумной царицы,  
Молитва рабыни,  
Джаз-банд следом,  
Разбитое сердце  
С веселым напевом.  
Звон цепей и ужимки танцоров  
Клином сошлись в мелодичном узоре<sup>196</sup>.

Тема продажности, моральной деградации, неразрывной связи рабства и конкубината, рабства и сервильности возникает у Г. Беннет лишь намеком. Однако эта тема, болезненная и унижительная для интеллектуальной и артистической верхушки черной расы ближе к концу 1920-х звучит все отчетливее. Яркий пример — небольшая поэма «Кабаре» (Cabaret) Стерлинга Брауна из сборника «Черно-коричневый Чикаго» (Black and Tan Chicago, 1927). Стихотворение состоит из описания веселой джазовой вечеринки, которое служит фоном для саркастических и гневных комментариев лирического героя — они выделены в тексте курсивом. Рассказчик разглядывает артистов, публику и интерьер заведения. В кабаре клубится густой сигарный дым, здесь мягкий, приглушенный свет, между столов неслышно скользят «немые официанты». Пустые бутылки катятся по дорогим коврам. Вокруг типичная для таких заведений публика — «богатые толстомордые» евреи и самодовольные англосаксы, их дамы, увешанные драгоценностями. И вот «начинает бесноваться джаз-банд» (jazz-band unleashes its frenzy). Звуки джаз-банды — сытые, утробные — раздаются в кабаре, этом рассаднике не-

---

<sup>196</sup> Здесь и далее стихотворный перевод мой. — О.П.

чистых пороков и страстей. Нравственная грязь индустрии развлечений («спортинг лайф») контрастирует с освященной страданием грязью хлопковых и рисовых плантаций, из которых когда-то выросла джазовая музыка:

The trombone belches, and the saxophone  
Wails curdlingly, the cymbals clash,  
The drummer twitches in an epileptic fit

Muddy water  
Round my feet  
Muddy water

Отрыжка слышится тромбона, саксофона  
Творожистые взвизги, звон тарелок,  
Ударник корчится в эпилептическом припадке.

Грязная вода,  
Ты у меня под ногами  
Грязная вода.

Подобные описания неистовства джаз-бандов — общее место как в поэзии, так и в прозе 1920-х, они воспроизводятся практически дословно, как и описания нарядов цветных артистов, их причудливых движений. В стихотворении С. Брауна танцовщицы из кордебалета, полубоженные, в розовых шелковых корсажах, коротких бархатных трико, туфлях с серебряными пряжками, с красными повязками на волосах, «виляют бедрами и изгибаются» (wiggle and twist) под звуки музыки и звон стаканов.

Джаз-банд исполняет мелодию «Новоорлеанские красавицы-креолки». Происходящее напоминает рассказчику печально знаменитые «квартиронские балы» в Новом Орлеане, на которых белые джентльмены выбирали себе красивых любовниц-рабынь — квартиронок и окторонок. Городская культура джазовых кабаре и клубов — новая форма рабства с его конкубинатом, проституцией, сервильностью. Перед внутренним взором рассказчика проходят картины народной негритянской

жизни — негров-издольщиков на Юге, на Миссисипи, в Арканзасе. Жизнь «несчастливого простонародья» (miserable folk) — тоже наследие рабства. Продажная, лакейская артистическая среда «black entertainers» вызывает у поэта гнев и отвращение; «труд и смерть» в непролазной грязи негритянских крестьян и рабочих — ужас, жалость и презрение. И те, и другие стоят по колено «в грязной воде» — участь черной расы в Америке по-прежнему безрадостна.

The band goes mad, the drummer throws his sticks  
At the moon, a papier-mache moon,  
The chorus leaps into weird posturings  
<...>

My heart cries out for  
M U D D Y W A T E R

*(Down in the valleys  
The stench of the drying mud  
Is a bitter reminder of death.)*

Dee da dee D A A A A H

Джаз-банд беснуется, ударник бросает палочки  
Прямо в луну, в луну из папье-маше,  
Кордебалет скачет, откальывает коленца  
<...>

Мое сердце рыдает в  
Г Р Я З Н О Й В О Д Е

*(Там, в долинах  
Стоит вонь засыхающей грязи,  
Горькая память о смерти)*

Ди-да-ди-Д A A A A

Джазовая поэзия начинает создаваться в конце 1910-начале 1920-х белыми поэтами-модернистами на волне общеевропейского увлечения примитивом. Они экспериментируют с ритмикой, мелодикой, рифмой, создают репертуар образов и тем. Сложившаяся к середине 1920-х мо-

дель джазовой поэзии была воспринята культурой негритянского ренессанса, претерпев при этом определенную трансформацию. Подобный путь «культурного ученичества» был органичен для негритянских интеллектуалов и художников 1920-х годов. Поэты негритянского ренессанса ощущали себя в первую очередь американцами, дух сепаратизма (политического ли, культурного), столь характерный для воинствующих шестидесятых, был им глубоко чужд. В эпоху модернизма — культурно-национального строительства, утверждения своей американской, «новосветной» идентичности перед лицом Старого Света, «белая и черная культура в Америке тесно переплетены, они взаимодействуют, созидавая друг друга»<sup>197</sup>. Тем не менее, именно концепт американского примитива, созданный американским модернизмом, в том числе и поэтическим, катализировал поиск своеобразия «черной души» и стремление ценностно и эстетически закрепить эти отличия.

Приведем в заключение фрагмент статьи «Каково чувствовать себя цветной» (1928) писательницы и фольклористки Зоры Нил Херстон, в тридцатые годы активно внедрявшей идею негритянской диаспоры и единства всех культур, имеющих общие африканские корни.

«Когда я сижу в кабаре «Новый Свет», в этом продуваемом сквозняками подвальчике вместе с моим белым знакомым, я чувствую себя цветной. Мы входим, мирно болтая о том, о сем, и поначалу кажется, что нас многое объединяет. Мы садимся за столик. Джаз-банд вступает внезапно. Неожиданно, как это всегда бывает у джазовых оркестров. Они не тянут время, настраиваясь и готовясь заиграть, а сразу переходят к делу. Грудь сдавливает, сердце трещит по швам от их темпа, ритма, от наркотически завораживающей гармонии. Оркестр шумит, сердится, встает на задние лапы, как свирепый зверь, бросается вперед, атакует завесу звуков с первобытной яростью, рвет ее когтями, комкает и терзает, пока, наконец, она не разорвется сверху до низу, обнажая скрытые за ней джунгли. Меня влечет языческий зов, я в экстазе мчусь вслед за музыкой. Внутри меня идет неистовая пляска, стоит дикий визг, вопль, стон. Я по-

---

<sup>197</sup> Hutchinson G. Harlem Renaissance in Black and White. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997. P. 3.

трясаю копьём над головой, я хрипло рычу — й-а-а-а-а-у-у-у-у! Я брожу по джунглям. Мое лицо и тело покрыты яркой боевой раскраской — красной, желтой, синей. Мой пульс стучит, как боевой тамтам. Я готова убить, замучить, разорвать любого, кто попадется мне на пути. Но вот музыка закончилось. Музыканты утирают губы и разминают пальцы. С последними звуками я потихоньку уползаю под тесную обшивку, которую мы называем «цивилизованность», и вижу, что мой белый приятель спокойно восседает на своем стуле, неторопливо затягиваясь сигаретой. «Хорошая у них тут музыка, да?» — замечает он, постукивая по столу пальцами.

Хорошая музыка... Колоссальный лилово-пурпурный взрыв страстей вовсе не коснулся его. Он просто прослушал то, что я прочувствовала всеми фибрами. Он далеко, так далеко от меня, что я едва различаю его. Между нами пролегли океанская даль и просторы огромного материка. Он такой бледный в своей белизне. А я такая цветная»<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> Hurston Z.N. How It Feels to Be a Colored Me. URL: <http://grammar.about.com/od/60essays/a/theireyesessay.htm>



## **Гарлем эпохи ренессанса: «черномазый раек» или негритянская столица?**

Фрэнсис Скотт Фицджеральд окрестил 1920-е «веком джаза». Название это стало крылатым выражением не случайно: это действительно было время, когда даже «золотая молодежь» из богатых семейств тайком посещала гарлемские театры, клубы и кабаки, чтобы послушать музыку, потанцевать, словом, вкусить от «запретного плода», приобщившись к той бурной, притягательной и небезопасной атмосфере, в которой жила тогда «негритянская столица» Америки. Негритянский ренессанс<sup>199</sup> традиционно относят к двадцатым годам, хотя «ренессансные» явления в культуре американских негров появляются уже с самого начала календарного XX века. Не случайно среди деятелей «Ренессанса» довольно отчетливо выделяются два поколения — родившиеся в 1870–1880-е годы (Уильям Дюбуа, Ален Локк, Джеймс Уэлдон Джонсон, Джесси Фоссет, Клод Маккей), и те, кто родились на рубеже 1890–1900-х (Эрик Уолронд, Рудольф Фишер, Чарльз Джонсон, Каунти Каллен, Лэнгстон Хьюз, Зора Нил Херстон, Джин Тумер). Негритянский ренессанс имел место не только в в Нью-Йорке, но практически во всех крупных городах, где после миграции негров из «черного пояса» на Север возникли крупные гетто — в Чикаго, Лос-Анджелесе, Детройте и др. В 1910–1920-е черная Америка впервые заявила о себе как о самостоятельной культурной силе, а негритянская словесность, музыка, театр получили признание на национальном уровне.

В связи с негритянским ренессансом встает проблема примитива и обращения модернистского искусства к фольклору, этнографии, локальному и автохтонному мифу. Однако прежде чем вести разговор о самобытности и своеобразии «черной литературы» 1910–20-х, следует констатировать единство, сохраняющееся на уровне «общего русла»

---

<sup>199</sup> Термин «негритянский ренессанс» возник в 1920-е гг., получив хождение после выхода антологии А. Локка «Новый негр» (1925). Этот термин гораздо адекватнее отражает феномен, чем политкорректный постшестидесятнический термин «Гарлемский ренессанс», сужающий это культурное явление.

и черной, и белой культуры. И в «белом», и в «черном» варианте отрицание направлено на культуру буржуазной Америки, на «пуританство». Для черных американцев следование «пуританским стандартам» означает двойную степень неподлинности: это не только утрата настоящей, живой культуры, творческого импульса, но и отказ от своей расовой идентичности. Как пишет Л. Хьюз в манифесте «Негритянский художник и расовая вершина» (*The Negro Artist and the Racial Mountain*, 1926), негритянский средний класс, ориентированный на белые буржуазные ценности, никогда не признает, что ему нравится джаз: «Закоснелое бессознательное убеждение «белое — самое лучшее» крепко засело в голове. Образование, полученное под руководством белых учителей, чтение книг белых авторов, картины, газеты, белые манеры и нравственные представления, пуританские стандарты отучили их любить спиричуэлс и приучили воротить нос от джаза»<sup>200</sup>.

Общим для «белой» и «черной» культуры начала века оказывается утверждение новой творческой личности: размышлениям Ван Вик Брукса или Г. Л. Менкена о новом типе американского художника соответствуют мысли Алена Локка о «новом негре». Публицист, литературный критик и редактор Ален Локк (*Alain Locke*, 1886–1954) в 1925 году опубликовал антологию «Новый негр» (*The New Negro*), ставшую зеркалом негритянского ренессанса: сюда вошли эссе, поэзия, фрагменты драматургии и художественной прозы современных негритянских авторов. Для этой антологии Локк написал пять статей, в том числе одноименное предисловие — программное эссе «Новый негр». Локк констатировал, что негр перестал быть величиной страдательной --времени «дяди Тома» и «черных мамок» остались в прошлом. В Гарлеме — «лаборатории, где выплавляется новая раса», возник новый тип негра — самостоятельной личности, творческой, активной, со своим взглядом на американскую демократию. Локк, с одной стороны, настаивает на «американизме» «нового негра», утверждая, что он — плоть от плоти американской цивилизации. С другой стороны, «новый негр» будет «авангардом народов африканского происхождения в их

<sup>200</sup> *The Black Aesthetics*. Ed. A. Gayle. Garden City, NY: Doubleday, 1971. P. 171.

«контактах с цивилизацией XX века», он выполнит «миссию реабилитации расы в глазах всего мира»<sup>201</sup>, поддержит ее престиж, подорванный веками рабства и предрассудков.

Этот тезис Локка отражает умонастроение негритянского ренессанса, основной вектор которого направлен на созидание самобытного искусства при опоре на особое этническое мирозерцание, на негритянскую шкалу ценностей. Социальная история негров началась не в Америке; да и переехав на новое место жительства они долгое время существовали здесь в условиях добуржуазного строя. Негры и индейцы — единственные американцы, имеющие в своем культурном арсенале настоящий, «корневой» фольклор, возникший и бытовавший, как и положено фольклору, до письменного и печатного слова. На сельском Юге бытовал словесный фольклор — сказки, восходящие к африканским анималистическим сказкам, «дазэнс»-дразнилки, былички, повествования (narratives), в том числе «рассказы беглых рабов» (fugitive slave narratives), которые начали записываться с начала XIX века, заклинания и магические формулы худу (разновидность вудуизма в Луизиане и ряде южных штатов), «черные проповеди» (black sermons). В конце XIX века становятся все более популярными хоровые труппы невольников; минстрел-шоу, созданные белыми танцорами и певцами, гримировавшимися под негров, теперь освоены негритянскими артистами. По всей стране с успехом гастролируют негритянские минстрел-труппы, шоу восходят к архаическим комическим действиям с переодеванием и масками. Вокруг черной церкви возникают «шаутс» и «холлерс», спиричуэлс и госпелы; в на рубеже XIX–XX вв. постепенно развивается сельский блюз. После гражданской войны и массовой миграции из «черного пояса» быстро развивается городской фольклор, возникают рэгтайм и джаз. Это богатое наследие становится основанием для расовой гордости в период негритянского ренессанса, базой для отстаивания ценности и самобытности черной культуры.

---

<sup>201</sup> Locke A. The New Negro // The New Negro (1925). Ed. A.Locke. New York: Atheneum. 1975. P. 14.

«Примитивная раса, оказавшаяся в англо-саксонском окружении, в положении угнетенном, во враждебной среде» создает «здоровое искусство, так как оно происходит из примитивной природы»<sup>202</sup>. Этот тезис Алберт Барнс, автор эссе «Негритянское искусство и Америка», подробно развивает, перечисляя проявления специфически негритянской одаренности: негр наделен красноречием, «негр — поэт от природы», его поэзия, музыка и танец основаны на ритуалах, «простых и красочных», негритянская раса отличается эмоциональностью, свободой воображения, богатством, непосредственностью и пластичностью экспрессии. В период негритянского ренессанса ориентация на устное народное творчество декларируется программно. Лэнгстон Хьюз, например, заявляет: «Большинство моих собственных стихов — расовые по форме и содержанию, они основаны на жизни, которую я знаю. Во многих стихах я стараюсь схватить и удержать настроение и ритмы джаза <... > Джаз для меня — естественно присущий негру способ экспрессии в Америке. Вечный зов там-тама в каждой негритянской душе — это призыв к бунту против унылого мира белых, мира подземных поездов и нескончаемой работы; звук там-тама полон смеха, радости, и боли — с улыбкой на губах»<sup>203</sup>.

Персонажи Хьюза — «простые люди»: чернокожий дикарь-африканец, негр-раб, крестьянин с сельского Юга, черная «мамка», бродяга, городской житель, идущий на танцы или на свидание. Не случайно, создавая свои рассказы, объединенные вокруг фигуры рассказчика Джесса Симпла, Хьюз дал своему герою эту говорящую фамилию (Simple — Простак). Стихи Хьюза изобилуют отличительными чертами устно-поэтического творчества: рефрены и репетитивные структуры, прием «зова-ответа» (call-and-response), ономатопея. Хьюз нередко использует негритянский диалект. Программная «примитивизация» поэзии путем обращения к дописьменной традиции предполагает возвращение к первобытному синкретизму: стих не только музифицируется, мелоди-

<sup>202</sup> Barnes A. Negro Art and America // The New Negro. P. 19.

<sup>203</sup> The Black Aesthetics. P. 171.

зируется, но и стремится вобрать в себя жестовый элемент — передать танцевальный ритм, мимику, движения танцоров.

“Me an’ ma baby’s Got two mo’ ways, Two mo’ ways to do de Charleston! Da, da, Da, da, da! (Negro Dancers)	Мы с моей крошкой Можем еще Еще станцевать чарльстон Да, да Да, да, да! (Негритянские танцоры)
--	---

Лексический аспект также подвергается примитивизации: помимо «черного диалекта», это стилизация под устную разговорную речь, фольклорную напевную поэзию (вербальный ряд блюзов, госпелов, спиричуэлс). Хьюз обращается и к прозаическим фольклорным жанрам, имитируя интонации сказа.

Aunt Sue has a head full of stories. Aunt Sue has a whole heart full of stories ..... Black slaves Working in the hot sun, And black slaves Walking in the dewy night, And black slaves Singing sorrow songs on the banks of a mighty river (Aunt Sue’s Stories)	У тетки Сью в голове полно рассказов, У тетки Сью в сердце полно рассказов ..... Черные рабы Работающие под палящим солнцем, И черные рабы, Бредущие в росистой ночи, И черные рабы Поющие печальные песни на берегах могучей рекис («Рассказы тетки Сью») <sup>204</sup>
--	---

Хьюз выражает бытующее в черной культуре с эпохи негритянского ренессанса представление о фольклоре, как о настоящей, живой истории, противостоящей истории официальной — мертвой, «взятой из книг». Эта официальная история отражает всю меру неподлинности и деградации белой цивилизации, «заблудившейся» в своем историческом развитии, ступившей на неверный путь. Единственные американцы, сохраняющие взгляд на свою страну как молодую, только становящуюся

---

<sup>204</sup> Перевод мой. — О.П.

юся, живущую будущим — это те, кто на территории Америки прошли через исторический этап «добуржуазного детства» культуры. «Негру удалось сохранить идеал гармонии человека с природой, и этот благословенный дар сделал его оазисом в бесплодной, сухой, практической американской жизни»<sup>205</sup>, — эта мысль вдохновляла идеологов негритянского ренессанса, его писателей и поэтов. В поэзии Хьюза творится миф о черной расе, создавшей древнейшие цивилизации, об Африке — колыбели человечества. Наиболее известный образец такой мифологической поэзии — знаменитое стихотворение «Негр говорит о реках» (*The Negro Speaks of Rivers*, 1921). Здесь, как и во многих других стихах Хьюза, ясно ощутимо влияние Уитмена. Уитмен для Хьюза — истинно американский поэт, его стихи — апофеоз юности, они исполнены жизненной силы, мощи, в них слышен голос «крови и почвы» и, в то же время, присутствует вселенский масштаб.

Народное творчество, традиционный уклад и быт питают творчество Джина Тумера (1894 — 1967), создавшего самый яркий, оригинальный и талантливый роман негритянского ренессанса. Впрочем, «Тростник» (*Cane*, 1923) скорее не роман, а небольшая книга лирической прозы. Главное, что поразило современников в этой глубоко «расовой» книге (по выражению Л. Хьюза) — мощная стихия лиризма, убедительность характеров, прекрасных и глубоких в своей цельности и естественности. Важный персонаж, стилистически и композиционно объединяющий главы — рассказчик. Его взгляд, понимающий, заинтересованный, сочувствующий, вместе с тем создает эстетическую дистанцию. Рассказчик Тумера, разумеется, не употребляет черный диалект — книга написана литературным языком, стилизованным под устную речь. Примитивизация производится Тумером тонко и не бросается в глаза: простота синтаксиса, короткие предложения, лаконизм, выбор простых, обыденных слов, которые наделяются полнотой смысла и богатством коннотаций, пластичность и «предметность» языка сочетаются с умением создать сложный эмоциональный подтекст. Тумер украшает язык приметами

<sup>205</sup> Barnes A. *Negro Art and America*. P. 20.

фольклорного сказа или народной поэзии: репетитивные структуры, устойчивые эпитеты. Тумер использует технику, близкую к «поток сознания», онейрическую образность, монтаж (речь рассказчика перемежается фрагментами внутренней речи персонажей). Для Тумера народная культура, быт черной расы — объект эстетизации, красочный яркий мир, материал для искусства, в изобилии дающий темы для музыки, стихов, полотен, книг.

Мифологизация и эстетизация — два различных, если не противоположных подхода к культурному наследию, которые воплощают Хьюз и Тумер. В период негритянского ренессанса между этими полюсами помещается целый спектр взглядов и индивидуальных стилей. Все это разнообразие имеет одну цель — возвращение к истокам, поиск корней, приобщение к «наследию предков». Литературная критика 1920-х связывала взрыв черной креативности с «недавно предпринятой захватывающей попыткой открыть неведомое прежде прошлое негра, то есть начать серьезное изучение африканских истоков негритянской культуры»<sup>206</sup>.

Ален Локк помещает в антологию «Новый негр» раздел, посвященный «поискам прошлого», куда включает одну из сказок о Братце Кролике, быличку, написанную со слов народного сказителя, и три проблемные статьи, в том числе и свою собственную — «Об искусстве предков». В ней Ален Локк сопоставляет, а точнее, противопоставляет два «наследия» современных черных американцев — афро-американское и африканское. Типичное африканское искусство — жесткое, дисциплинированное, абстрактное, в высшей степени условное. Локк связывает африканское искусство с рядом современных европейских авангардных течений — абстракционизмом, кубизмом, экспрессионизмом, говорит о плодотворной роли африканского наследия для дизайнера, прикладных и декоративных искусств. «Африканское искусство значительно повлияло на современное искусство... Открытие его произошло в тот момент, когда в европейских пластических искусствах настала

---

<sup>206</sup> Schomburg A. The Negro Digs Up His Past // The New Negro. P. 237.

эра упадка и бесплодия»<sup>207</sup>. Локк приводит внушительный список европейских авангардистов, на которых оказало воздействие знакомство с искусством черной Африки — художников (Модильяни, Пикассо, Матисс, Архипенко, немецкие экспрессионисты), поэтов (Аполлинер, Сандрар, Реверди), музыкантов (Пуленк, Сати, Онеггер, Орик, Берар).

Что касается афро-американской культуры, то она — продукт американской почвы, самобытный, оригинальный; это основа для создания «расовой школы искусства» в Америке. «Кроме выраженного ритмического дара, ничто не связывает американского негра с искусством африканских предков... Произошло изменение в культурном паттерне, любопытный переворот в темпераменте и мировидении. Искусство афро-американцев — свободное, эмоциональное, сентиментальное, человечное, изобильное, энергия в нем бьет через край. Только в силу непонимания можно искать эмоционального сходства между ними — ибо африканский способ самовыражения основан на фатализме, лаконичности, утонченности и дисциплине. Темперамент американского негра — полная противоположность. То, что мы определяем как примитив в искусстве американских негров, — наивность, сентиментальность, изобильность, импровизационность, спонтанность — не являются характерными африканскими чертами и не могут объясняться наследием предков. Это результат пребывания негров в Америке»<sup>208</sup>.

В негритянской среде в эпоху ренессанса отношение к понятию «примитив» было амбивалентным. В предшествующий период, когда властителем дум были Букер Т. Вашингтон, проповедовавший идею постепенного «расового прогресса» (racial uplift) и Уильям Дюбуа с его ставкой на расовую элиту — «талантливые десять процентов» (talented ten), идея «примитива» резко отвергалась, как недостойная попытка создать «алиби» цивилизационной отсталости черных американцев. В двадцатые годы с распространением негритюда «примитив» становится позитивным понятием в кругах, разделявших идеи расовой гор-

---

<sup>207</sup> Locke A. The Legacy of the Ancestral Art // The New Negro. P. 258.

<sup>208</sup> Ibid. P. 254.



дости и самобытности. Предметом жаркой полемики стал роман Клода Маккея (1889–1948) «Домой в Гарлем» (Home to Harlem, 1928).

Клод Маккей родился на Ямайке, получил образование в Кингстауне и в 1912 году переехал в США, где занялся журналистской работой. Он сотрудничал с журналами *The Crisis*, *The Masses*, *The Seven Arts*, часто бывал в Германии и Франции. Маккей проявлял живой интерес к «искусству предков», культуре черной диаспоры. Он полагал, что негритянская литература не должна стремиться удовлетворять запросы белых, она может быть самоценной и глубоко оригинальной. Уже в начале 20-х годов Клод Маккей становится известен как яркий поэт: он выпускает сборники «Песни Ямайки» (*Songs of Jamaica*, 1912), «Гарлемские тени» (*Harlem Shadows*, 1922). В первом сборнике Маккей использует сельский диалект Ямайки, рисует пасторальные картины, быт крестьян. Второй сборник собрал красочные зарисовки жизни городского гетто; здесь воссоздан мир «нового негра», исполненного расовой гордости и внутренней свободы. Город манил и пугал Маккея: его восхищал Гарлем как средоточие жизненной энергии, его лихорадочный темп жизни, яркие типажи, встречающиеся среди городских жителей. Вместе с тем, поэта, выросшего в провинции, отталкивает грязь, шум, большого города, пороки и агрессия, буквально разлитые в воздухе мегаполиса.

В романе «Домой в Гарлем» Маккей рисует тип «экзотического примитива»; его герой — дитя природы, настоящий сгусток витальной энергии, неукротимого темперамента, импульсивный и страстный. Роман о «дикаре в городских джунглях» вызвал резко отрицательную оценку у «интеграционистов» — тех деятелей Ренессанса, которые видели будущее черной расы в Америке в приобщении к европейской образованности, демократическим ценностям, во вхождении на равных в американское общество. Роман Маккея осудили Ален Локк, Каунти Каллен, Джеймс Уэлдон Джонсон, У. Дюбуа. Однако противоположный «лагерь» — «этноцентристы» (Лэнгстон Хьюз, уроженец Британской Гвианы писатель Эрик Уолронд, фольклорист, этнограф и романист Зора Нил Херстон, Рудольф Фишер, Арна Бонтан) восприняли книгу Маккея как утверждение расовой самобытности.

---

Страсти подогрелись и тем фактом, что за два года до Маккея белый критик и журналист Карл Ван Вехтен выпустил роман «Черномазый райк» (*Nigger Heaven*, 1926), где отразились его впечатления от гарлемской жизни первой половины двадцатых. Карл Ван Вехтен остался в истории негритянского ренессанса не только как создатель «Черномазого райка». В связи с его деятельностью встает важный вопрос о белом патронаже «негритянского возрождения», о рецепции негритянской культуры белой Америкой в 1920–1930-е годы. Ван Вехтен немало сделал для популяризации достижений негритянской литературы, театра и музыки, для завязывания контактов между черными и белыми интеллектуалами. Ван Вехтен и другие белые «патроны» негритянского ренессанса — У. Фрэнк, П. Розенфельд, Г. Мэнсон — организовывали «смешанные» встречи и вечера, издавали книги, печатали в журналах материалы. Так, например, Ван Вехтен в своей объемной антологии «Американская литература. Писатели и книги» представил творчество У. Дюбуа, Дж.Тумера, Дж.У.Джонсона, К. Каллена, К. Маккея, Л. Хьюза. Рецепция негритянского ренессанса, в частности, идеи «примитива» в белой культуре представляет собой важнейшую сторону белого американского авангарда и модернизма.

Ван Вехтен с живым интересом и горячей симпатией наблюдал за тем, что происходило в «негритянской столице», был участником многих культурных событий, автором статей и репортажей о Гарлеме. Среди его личных друзей были почти все выдающиеся деятели негритянского ренессанса. Однако его произведение было воспринято в черной среде либо с негодованием, либо с иронией. Для афро-американской культурной элиты было очевидно, что роман Ван Вехтена — «кривое зеркало» Гарлема времен ренессанса. Они утверждали, что здесь налицо карикатурное и претенциозное изображение негров как «примитивов», что автор находится во власти наивного и обидного для черных стереотипа. Ван Вехтен — белый интеллектуал и эстет — видит богемный Гарлем ночных клубов и кабачков, где все ведут беззаботную, веселую жизнь. Обитатели Гарлема — эмоциональные, импульсивные непосредственные «дикари». Негры Ван Вехтена говорят на колоритном, непонятном

для белых утрированном арге, их единственное занятие — петь и танцевать под заводные ритмы черного джаза. «Примитивы» асоциальны: персонажи Ван Вехтена — веселая богема и люмпены, воры, проститутки, сутенеры. Образы Байрона Кессона и содержанки Ласки задуманы как воплощение Гарлема и негритянской природы — красивой и греховной, страстной и вульгарной, живущей инстинктами и порывами.

Гарлемских интеллектуалов возмущало, что «в романе нет подлинной негритянской жизни, а есть большое количество искусственно подобранных сцен, призванных показать примитивизм жизни негров, их варварство»<sup>209</sup>. У. Дюбуа назвал «Негритянский раек» «карикатурой, собранием полуправды, пощечиной, оскорбляющей гостеприимство негров и интеллигентность белых»<sup>210</sup>.

Несмотря на резкую отповедь со стороны «старшего поколения» деятелей «Ренессанса» — Стерлинга Брауна, Уильяма Дюбуа, Джеймса Уэлдона Джонсона — отзвуки вехтеневского романа звучат во многих произведениях более молодых черных писателей. Экзотический, веселый Гарлем возникает на страницах рассказов Рудольфа Фишера, в автобиографической книге Л. Хьюза «Смех сквозь слезы» (*Not Without Laughter*, 1930), в романах У. Термана «Первенцы весны» (*Infants of the Spring*, 1932), Арны Бонтана «Бог посылает воскресенье» (*God Sends Sunday*, 1931). Показательно, что эти мотивы усиливаются в конце негритянского ренессанса, на рубеже 1920–1930-х, то есть одновременно с распространением идей негритюда, проповедью расовой гордости, усилением консолидации «черной диаспоры». Со второй половины 1920— «негритянский раек» Гарлем из экзотической резервации превращается в мировую негритянскую столицу.

Горячий интерес к братьям по расе нарастает на протяжении 1920–1930-х годов. Зора Нил Херстон (1903 — 1960), этнограф, фольклорист, изучавшая культуру Гаити и Мартиники, выпускает свои лучшие книги

<sup>209</sup> Brown S. *The Negro in American Fiction*. Washington D.C.: The Associates in **Negro** Folk Education, 1937. P. 49.

<sup>210</sup> DuBois W.E.B. *The Review of Nigger Heaven // The Crisis*. Vol. 33 (June 1926). P. 81–82.

уже в 30-е годы. Результаты ее исследований вудуизма, народных поверий, обрядов, колдовских практик, карибского фольклора представлены в сборниках «О мулах и людях» (*Of Mules and Men*, 1935), «Скажи моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938). На рубеже 1920–30-х Лэнгстон Хьюз увлекается идеями негритюда, завязывает дружбу с его главными идеологами — Эме Сезаром (Мартиника) и Леопольдом Седаром Сенгором (Сенегал). Уже с начала 1920-х годов возникают культурные контакты с франко — и испаноязычной черной диаспорой. Например, в 1924 году журнал *Les Continents*, издателем которого был дагомейский принц Коджо Тувалу Уну, публикует большую статью Локка о поэзии Клода Маккея, Тумера, Каунти Каллена и Хьюза. События негритянского ренессанса освещались в парижском *La Revue du Monde Noir*, гаитянском *La Revue Indigène*. В свою очередь, в Америке *The Crisis* и *Opportunity* печатали стихи выдающихся франкоязычных негритянских поэтов — Эме Сезара, Леона Дама, Жака Румена, Леопольда Седара Сенгора. С середины 1930-х годов афро-американские авторы (Хьюз, Стерлинг Браун и др.) регулярно появляются на страницах журнала *L'Etudiant Noir*, который издает Ассоциация студентов Мартиники. Здесь появился манифест Эме Сезара «Негритянская молодежь и ассимиляция» (*Jeu-nesse noire et assimilation*, 1935), перекликающееся с эссе Хьюза «Негритянский художник и расовая вершина». Уже позже Сенгор в своем предисловии к сборнику «Эфиопские стихотворения» (*Éthiopiennes*, 1956) также почти буквально воспроизводит фразы и обороты из упомянутой хьюзовской работы. Эме Сезар неоднократно подчеркивал, что деятели Ренессанса пробудили расовое самосознание в Вест-Индии — на Гаити, Мартинике, Кубе.

В двадцатые Гарлем стал настоящей столицей негритянского мира. Это смогло произойти благодаря тому, что в период негритянского ренессанса возникают новые понятия — «наследие предков», связанное с современной афро-американской культурой (общие архетипы, мотивы, отдельные жанры), «африканская или черная диаспора», включающая в себя население и культуру негритянского населения в различных странах мира. Крупнейшими центрами черной диаспоры была

Вест-Индия — Антильские, Карибские острова, Гаити, Мартиника, ряд южноамериканских стран (в первую очередь Венесуэла, Колумбия). Деятели негритянского ренессанса усматривали отчетливые черты сходства между культурой разных стран черной диаспоры — англоязычной, франкоязычной, испаноязычной. «Собрать воедино осколки разброшенной по миру черной расы» — эта фраза У. Дюбуа могла бы послужить девизом негритянского ренессанса. Так в двадцатые годы шаг за шагом возникает и кристаллизуется представление об «афро-американскости» как особом этническом и культурном качестве. Исторический опыт и культура американских негров предстают как часть афро-американского мира. «Американизм» здесь — это «эмерджентность», ощущение своей страны как молодой, находящейся в начале истории, это утверждение близости к почве, корням, отвержение бездушного материализма, эгоистического индивидуализма, апология «общинности», традиций и «наследия предков». Это и мифотворчество, основанное на апелляции к языческим дохристианским представлениям, на идее синтеза или мирного сосуществования христианства и магизма.

## Роман-невидимка Ральфа Эллисона

Судьба книг даже в XX веке порой бывает удивительна и непредсказуема — несмотря на, казалось бы, всевластие в наше время законов книжного рынка, рекламы, механизмов «раскрутки» и «продвижения продукции». Настоящее искусство по-прежнему не подчиняется законам коммерции. Мало того — оно не укладывается в рамки, которые задает «здоровый смысл», оно разрушает инерцию мышления, опрокидывает любые стереотипы. Появление настоящего произведения — загадка; то, каким образом оно, нарушая на каждом шагу все правила, гарантирующие популярность, однако же получает признание у публики, — быть может, загадка еще бо́льшая.

Роман «Невидимка»<sup>211</sup> — поразительный пример такого необъяснимого «зигзага удачи», который неизменно ставит в тупик социологов и маркетологов, задающихся вопросами: «Как Эллисон вышел в гении?» «Как удалось почти безвестному начинающему автору в одночасье создать “великий американский роман”?» В самом деле, когда 14 апреля 1952 года в нью-йоркском издательстве «Random House» был выпущен первый тираж «Невидимки», автору только что исполнилось 39 лет, и на счету у него на тот момент было лишь несколько опубликованных рассказов, эссе и рецензий. Обширных знакомств среди литераторов он не имел, для окружающих был не столько писателем, сколько «пробующим перо» и «подающим надежды» функционером, вращавшимся в окололитературных кругах и успевшим поработать в нескольких редакциях и писательских организациях.

Первые отклики на роман появились сразу же, и все они были, как пишет биограф Р. Эллисона А. Рамперсад, «они были подобны первым колебаниям почвы под ногами, предвещающим близкое землетрясение»<sup>212</sup>. Буквально через неделю прессу заполнил шквал хвалебных рецензий. Через две недели, к концу месяца было продано шесть тысяч экземпляров книги, а еще через десять дней, 11 мая «Невидимка» оказался сразу

<sup>211</sup> Ellison, R. *Invisible Man*. New York: Random House, 1952.

<sup>212</sup> Rampersad A. *Ralph Ellison: a Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 2007. P. 259.

на десятом месте в списке бестселлеров журнала *New York Times Book Review*. В январе 1953 года роман получил Национальную книжную премию, которая в середине века входила в Америке в число трех самых престижных литературных наград, наряду с Нобелевской и Пулицеровской премиями. Вместе с романом Эллисона на премию номинировались повесть Э. Хемингуэя «Старик и море» и роман Стейнбека «К востоку от рая», однако жюри отдало предпочтение «Невидимке». Больше всего таким решением был удивлен сам лауреат: о победе он даже не думал, более того — никак не предполагал, что ему можно всерьез тягаться с живыми классиками, особенно с Хемингуэем, которого он считал одним из своих учителей в литературе. Но именно с этого момента жизнь Эллисона изменилась раз и навсегда. Он был признан Писателем с большой буквы и сразу стал знаменитостью. На него посыпались лестные приглашения — выступить по радио, дать интервью именитому журналу, прочитать курс лекций о современной прозе в университете. Быстро пришла и европейская известность — уже через год его зовут в Зальцбург, Париж, Рим. Вплоть до самой смерти он получал награды, как на родине, так и в зарубежных странах, был членом нескольких академий, обществ, почетным профессором известных университетов. Эту громкую славу ему принес один-единственный роман, с которым Эллисон и вошел в историю литературы XX века.

Есть писатели, рано открывшие, в чем состоит их призвание, с детства увлекавшиеся литературой. Ральф Эллисон не принадлежал к их числу. Идея всерьез заняться писательством посетила его достаточно поздно. До двадцати пяти лет свое будущее он связывал исключительно с музыкой.

Эллисон родился и вырос на Западе США, в Оклахоме, где и в 1910–20-е годы сохранялся дух американского фронта, дух пионеров, охотников и сквоттеров, который Эллисон считал квинтэссенцией американского национального характера. Эллисон гордился тем, что в его жилах течет не только негритянская и англо-саксонская, но и индейская кровь. Его отец Льюис Эллисон мог бы легко пересечь расовый барьер и выдать

себя за белого, но вместо этого он предпочел остаться цветным и женился на темнокожей Иде Уоткинс. От этого брака родились двое сыновей. Ральф был похож на мать, а младший, Герберт, которого в семье прозвали «Гек Финн», оказался голубоглазым и рыжеволосым, хотя черты лица выдавали присутствие негритянской крови. Пристрастие к литературным именам вообще отличало Льюиса Эллисона, человека образованного и любителя книг. Своего старшего сына он назвал «Ральф Уолдо Эллисон» в честь великого американского мыслителя и писателя-романтика Ральфа Уолдо Эмерсона. Ральф родился 1 марта 1913 года, а в 1916 году его отец погиб в результате несчастного случая. После смерти кормильца семья была вынуждена бороться за существование. Ида Эллисон не гнушалась никаким трудом — работала прачкой, консьержкой, уборщицей. Еще будучи школьником, Ральф уже знал, как достаются деньги: он подрабатывал дворником, лифтером, мыл посуду, чистил на улице ботинки. Честолюбивый подросток уже тогда мечтал об успехе и всемирной славе — он видел себя в качестве великого композитора, автора симфоний и кантат, или, в крайнем случае, знаменитого исполнителя. Днем он брал уроки классической музыки, а по вечерам слышал звуки джаза, которые доносились из клубов и театров. В двадцатые годы в Оклахоме жили и выступали такие звезды «века джаза», как блюзовый певец Джимми Рашинг и гитарист Чарли Кристиан. О них Эллисон впоследствии будет писать в своих статьях о музыке -- «Золотой век, былое время», «Вспоминая Джимми», «История Чарли Кристиана», «Жизнь с музыкой».

В 1933 году двадцатилетний Ральф подал заявку на обучение в университет Таскиги и через несколько месяцев получил уведомление о том, что ему выделена стипендия. Денег на билет до Алабамы у него не было, и он решил поехать «зайцем» на товарных составах. Несколько дней он провел в дороге в обществе бродяг — «хобо», познакомился с их опасным и романтичным образом жизни и, наконец, благополучно прибыл на глубокий Юг, в старейший негритянский университет, где ему предстояло в течение двух лет учиться музыке по классу трубы и выступать с университетским оркестром.



Таскиги был основан в 1882 году выдающимся негритянским деятелем Букером Т. Вашингтоном. Идея университета полностью отвечала идеологии его создателя — «сегрегация во имя будущей интеграции». По мнению основателя Таскиги, едва сбросивший иго рабства, отсталый негритянский народ не в состоянии немедленно интегрироваться в американское общество; необходимо, опираясь на собственные силы и белый патронаж, «стать вровень с белыми». Только тогда будет возможен следующий шаг — плавное постепенное слияние «белых» и «черных» общественных структур. Первым этапом должно было стать появление сегрегированного истэблшмента «только для черных», включающего в себя бизнес, здравоохранение, социальное страхование, культуру, и, конечно, образование. Задача негритянского народа — создать свой «средний класс», вырастить своих предпринимателей, учителей, врачей, инженеров. Этой задаче было подчинено обучение в Таскиги — негритянская молодежь должна была получать в первую очередь не теоретические знания, но практические навыки. Основатель Таскиги, мастер компромисса, больше говорил об обязанностях негров, чем об их правах, об их недостатках, чем об их бедах, о возможностях, чем о трудностях. Букер Т. Вашингтон, бывший раб, ставший одним из самых влиятельных людей в Америке, делал ставку на труд, самосовершенствование, дисциплину и образование как на способ решения расовой проблемы. Он проповедовал оптимизм, лояльность, уважение к закону, верность «белым друзьям». Его программу щедро финансировали филантропы Юга и Севера, в числе которых были Карнеги, Виллард, Розенвальд.

В «Невидимке» впечатления от Таскиги займут немалое место. Действие в первой части романа происходит на Юге. Юный герой романа, приняв участие в унижительной «баталии» для увеселения городских тузов, произносит, еле шевеля разбитыми в кровь губами, перед «высоким собранием» речь о «социальной ответственности» и новых возможностях, открывшихся для черной расы. «Отцы города» удостаивают его стипендии и он едет учиться в негритянский колледж, описание которого помещено во второй главе. Цветущий кампус с клумбами и дорожками, часовня, котельная, студенческие общежития, памятник

Букеру Т. Вашингтону, снимающему «покров невежества» с головы коленопреклоненного раба, Госпиталь ветеранов неподалеку от университетского городка — все эти детали облика Таскиги Эллисон сохранил в романе, почти ничего не меняя. Юный герой еще безоглядно верит в начертанный Основателем путь к успеху. Вначале ректор доктор Бледсоу оценивает его как «подающего надежды», и поручает ему ответственное дело — сопровождать богатого попечителя колледжа мистера Нортон, прибывшего с коротким визитом из Бостона. Подобные приезды «белых друзей» — попечителей и филантропов были в Таскиги в порядке вещей.

Как известно, замысел романа возник у Эллисона после того, как в 1945 году он вместе со своей супругой Фанни провел несколько недель в Вермонте: он приобщился к духу Новой Англии, познакомился с культурой ее «золотых дней» (так известный критик Льюис Мамфорд назвал время, когда Новая Англия переживала свой культурный расцвет, когда здесь жили и творили Эмерсон и Торо) и был восхищен возвышенными нравственными идеалами трансценденталистов, сохранивших лучшее из наследия пуритан. Эпизод знакомства героя — скромного темнокожего студента с мистером Нортон, богатым бостонцем и попечителем колледжа, был написан в самом начале работы над романом. Образ мистера Нортон получает в романе особую смысловую нагрузку. Он связан с убежденностью Эллисона в том, что дух аболиционизма, обладавший в XIX веке огромным моральным авторитетом, деградировал, выродившись в прекрасодушный и недальновидный филантропизм. Не случайно Нортон осмеивают и унижают цветные ветераны войны в притоне с говорящим названием «Золотые дни». Мистер Нортон — марионетка в руках хитрого чернокожего трикстера ректора Бледсоу. Неудивительно, что наивного героя сразу же изгоняют из колледжа как «опасный элемент», после того, как он, подчиняясь желаниям гостя, простодушно показывает белому филантропу вместо «потемкинских деревень» кусочек настоящей, без прикрас, жизни чернокожих на Юге.

Хотя Эллисона не исключали из Таскиги, он, как и Невидимка, покинул университет, не закончив обучения. Летом 1935 года во время ка-

никул он отправился в Нью-Йорк и назад, в Таскиги больше не вернулся. Вся дальнейшая его жизнь оказалась связана с Нью-Йорком — приехав сюда двадцатидвухлетним юношей, он остался в этом городе навсегда. Ему очень повезло — в самые первые дни своего пребывания там он встретился со знаменитым поэтом, одним из корифеев негритянского ренессанса Лэнгстоном Хьюзом. Через Хьюза Эллисон приобрел первые знакомства в литературном мире, в том числе с восходящей звездой негритянской прозы Ричардом Райтом. Под влиянием Хьюза и Райта Эллисон увлекается марксизмом и социализмом. Он проводит много времени в редакции *Daily Worker*, следит за публикациями в журнале *New Masses*, посещает собрания радикалов в Гринвич-Виллидж, зачитывается книгой Джона Стрейчи «Литература и диалектический материализм». Именно к этому времени относятся первые «пробы пера» — по просьбе и при поддержке Райта Эллисон публикует свои первые рецензии и пытается сочинять рассказы. Он подражает «жесткому стилю» Хемингуэя и натурализму Райта. Влияние «романа протеста» особенно заметно в его первых опытах — рассказах рубежа 1930–40-х гг. «Бык Хайми» (*Hymie's Bull*), «Черный шар» (*The Black Ball*), неопубликованной повести «Тилман и Тэкхед» (*Tillman and Tackhead*), и набросках так и не написанного романа «Слик» (*Slick*). Его герои — рабочие, бродяги-«хобо», обитатели гетто, их судьбы типичны для эпохи Великой депрессии. Как и Ричард Райт, Эллисон рисует картины нищеты и убожества, использует негритянский диалект, стремится к точности и достоверности факта.

Одновременно с литературными занятиями начинающий писатель вынужден зарабатывать на хлеб насущный: он работает на фабрике красок, затем устраивается секретарем к врачу-психоаналитику доктору Салливану — все эти впечатления впоследствии вошли в его роман. После исключения из колледжа безымянный герой «Невидимки» приезжает в Нью-Йорк, долго и тщетно пытается найти работу и наконец устраивается на фабрику красок, где ему поручают из черной краски делать белую путем добавления особого реактива. На фабрике он в силу своей наивности и неопытности оказывается невольно втянут в раздоры

между профсоюзными активистами и «рабочей аристократией», а потом становится жертвой производственной аварии и попадает в больницу. Опыт работы у доктора Салливана очень пригодился Эллисону для описания экспериментов, которые врачи ставят над Невидимкой. Сюрреалистическая техника, в которой написан этот эпизод, вивисекторские приемы врачей, образ клиники как обезчеловечивающей машины предвосхищает известный роман Кена Кизи «Пролетая над кукушкиным гнездом» с видениями вождя Бромдена, «Комбинатом», ЭСТ и лоботомией.

Интерес к марксизму, коммунистические симпатии и опыт сотрудничества с левым движением составили автобиографическую основу последней, третьей части романа. Герой вступает в ряды «Братства» — политической организации, объединяющей белых и цветных. Вначале ему кажется, что «Братство» сумело преодолеть расовый барьер. Ему нравятся научный подход, партийная дисциплина, общая цель, во имя которой сообща трудятся черные и белые «братья». Его окрыляет чувство причастности к Истории, которая вершится на его глазах и при его участии. Однако вскоре он сталкивается с оборотной стороной идеологии «Братства». Его подвергают «проработке» за «оппортунизм», «индивидуализм», «диктаторские наклонности», «недопустимую инициативу» и требуют слепого подчинения решениям Комитета, который «думает за всех». За легко узнаваемыми коммунистическими догмами скрывается пренебрежение к личности, индивидуальности; более того, лидеры «Братства» презирают те самые «трудящиеся массы», за благо которых призвана бороться организация: когда Невидимка пытается рассказать о настроениях в Гарлеме, его резко осаживают: «Наше дело — не выслушивать, что думают невежественные массы на улице, а диктовать им, что они должны думать!»<sup>213</sup> Комитет принимает решение «пожертвовать» Гарлемом ради «соглашения с другими политическими силами» и расширения своего влияния. Кровавый разрушительный бунт в негритянском районе Нью-Йорка оказывается

---

<sup>213</sup> Эллисон Р. Невидимка. Фрагменты романа. Пер. с англ. О. Пановой // Иностранная литература. 2013. № 1. С. 246.

на руку «Братству», для которого это всего лишь «неизбежные жертвы» во имя «великой общей цели».

Живые, реальные люди для Истории — только марионетки, послушно пляшущие куколки Самбо, вроде тех, которые продает на улицах Гарлема разочаровавшийся в «Братстве» бывший «молодежный лидер» Тод Клифтон. Вслед за Клифтоном герой также открывает для себя страшную истину: политика, экономика, история, идеология, словом, вся общественная, социальная жизнь — это область ложного, неистинного «псевдобытия», где каждый человек — невидимка, ибо он становится объектом манипулирования, сводится к схеме, маске, функции, что ведет к потере его подлинного «я». Тем самым судьба безымянного героя-Невидимки предстает как «негритянский вариант» удела человеческого вообще, становится притчей об отчужденности человека в современном обществе, о забвении его «экзистенции» и обреченности на призрачное, неподлинное существование.

Такой взгляд на историю и общество сближает Эллисона с экзистенциализмом; различие, однако, состоит в том, что писатель не считает подобное положение дел фатальным и непреодолимым. В своих эссе 1950-х-60-х годов — «Американская литература XX века и гуманизм под черной маской», «Скрытое имя, трудный удел» и других, вошедших в сборник «Тень и действие»<sup>214</sup>, он усматривает причину такого недолжного положения дел в обществе в нарушении принципов демократии, в расхождении между идеологией и практикой. В Америке, словно на звероферме Дж. Оруэлла, провозглашается всеобщее равенство, а на поверку оказывается, что некоторые члены общества (в первую очередь этнические меньшинства) «менее равны», чем все прочие. Эллисон убежден, что именно здесь лежит корень зла: если удастся его выкорчевать, прекратится дегуманизация американской культуры, каждому человеку будет возвращена его подлинная человеческая сущность. Это касается не только негров, которых на заре освоения Нового Света «эксплуатировали беспощадно и аморально, словно тело негра — это природный ресурс», но и белых, которые, оказавшись в роли угнетателей

<sup>214</sup> Ellison R. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964.

и палачей, также подспудно страдают от тяжелых нравственных и психологических аббераций. По мнению Эллисона, великая американская литература XIX века будила совесть нации, выступая против практики двойных стандартов и власти стереотипов, оправдывающих такое положение дел в обществе. С наступлением XX века этот возвышенный нравственный пафос был почти утрачен, что привело к деградации литературы: писатели увлеклись формальным экспериментом, совершенствованием приема, забывая о том, что литературная техника — не самоцель, а миссия литературы — способствовать духовному возвышению человека и общества.

Отводя «приему» служебную роль, Эллисон, тем не менее, серьезно относится к таким понятиям, как писательское мастерство и профессионализм. Что касается техники и стиля, его роман наглядно свидетельствует: все, что автор положил в свою «копилку», оказалось востребованным в этом *opus magnum*. Пройдя период увлечения «жестким стилем» Хемингуэя и райтовским «романом протеста», Эллисон открывает для себя великих модернистов: еще в 1935 году его поразила «Бесплодная земля» Элиота, чуть позже пришло увлечение Джойсом, Кафкой, Гертрудой Стайн. Колоссальным открытием на рубеже 1930–40-х стали романы Андре Мальро, особенно «Удел человеческий». В сороковые годы Эллисон знакомится с экзистенциализмом и творчеством Достоевского: «Записки из подполья» и «Идиот» сыграли немалую роль в кристаллизации замысла «Невидимки». В это время заметно меняется эллисоновская манера письма. Переломными произведениями принято считать рассказы «Лечу домой» (*Flying Home*, 1944) и «Король американского лото» (*The Bingo King*, 1944), где автор экспериментирует с модернистскими приемами.

В своем романе Эллисон демонстрирует целую палитру техник и стилей — все три части написаны по-разному. Смена стилей отражает перемены, происходящие с героем — как внешние (с патриархального Юга он перемещается на Север, в Нью-Йорк), так и внутренние. Герой постепенно начинает осознавать, что все усилия реализовать себя на общественном поприще обрекают его на положение невидимки: его под-

линное «я», глубинная человеческая сущность обречена оставаться невостремленной, «невидимой» для окружающих. Прежде чем понять это, герой должен познать себя, отделить свое личностное ядро от той «шелухи», которую навязывает ему общество.

Этапы этого «пути к себе» маркированы появлением в романе фольклорных образов. Первым из них оказывается Трублад — на пути главного героя он возникает как человек-загадка, отмеченный печатью пугающей и отталкивающей тайны. Этот чернокожий Эдип, совершивший инцест, презираемый и ненавидимый всей негритянской общиной, оказывается человеком поразительной внутренней силы и цельности. Простой, невежественный крестьянин Трублад обладает многими талантами: он настоящий сказитель, чьи рассказы завораживают слушателей, он умеет «с диким совершенством» выводить мелодии блюзов и спиричуэлс. Благодаря этим талантам он сумел подняться над своей страшной и горькой участью, признать и преодолеть совершенный им грех, стать выше своего удела. В эссе «Блюз Ричарда Райта» (Richard Wright's Blues, 1945) Эллисон определяет блюз как искусство «экзистенциалистское», позволяющее справиться с житейскими бедствиями и невзгодами, дистанцироваться от них с помощью иронии. Позже, уже в Нью-Йорке, оказавшись в больнице во власти вивисекторов в белых халатах, герой проявляет смекалку и волю к жизни, превращаясь из подопытного кролика в веселого и неуловимого трикстера Братца Кролика. Персонажи негритянских животных сказок снова возникают в сознании героя, когда он сталкивается с «Братством» — брат Джек, брат Реструм, брат Тоббит ассоциируются с Братцем Лисом, Братцем Медведем, Братцем Оппоссумом и другими фольклорными героями. Оказавшись в подполье, Невидимка слушает музыку Луи Армстронга; его видения преданы с помощью фольклорных форм — это и сказ, и спиричуэлс, и «черная проповедь».

Еще в юности, мечтая стать композитором, Ральф Эллисон хотел сочинить симфонию на основе негритянских народных песен, блюзов и спиричуэлс. Такой своеобразной «симфонией» стал его роман. В эссе и интервью Эллисон не устает повторять: в фольклоре и мифах содер-

жится «праструктура гуманного», и только через идентификацию себя с этими извечными архетипами каждый человек может прикоснуться к тайне своей собственной судьбы, ощутить свою «самость» и выйти, наконец, из тьмы на свет, стать видимым — и для других, и для себя самого. «Я сбрасываю старую кожу, оставляю ее здесь, внизу. Я поднимаюсь наверх... Кто знает, может быть, на этих низких частотах я говорю и от вашего имени», --произносит Невидимка в Эпilogue, готовясь покинуть свое «подполье».

Чтобы прийти к самому себе, Невидимке пришлось пройти длинную одиссею, состоявшую из потерь и разочарований, открытий и обретений. Для Эллисона работа над романом тоже стала настоящей одиссеей, которая длилась целых семь лет. После выхода «Невидимки» Эллисон остался верен себе: он так не стал плодовитым автором и по-прежнему писал немного и в коротком жанре. Он печатает несколько рассказов, в шестидесятые годы выходит его знаменитый сборник эссеистики «Тень и действие» (1964). Следующая новая книга, также собрание эссе и статей, «Вылазка на территорию» появится только в 1986-м. В «бурные шестидесятые» Эллисон часто подвергался резкой критике со стороны нового поколения негритянских литераторов, ставших на позиции сепаратизма и черного национализма. Деятели «Движения за черное искусство» во главе с Лероем Джонсом (Амири Баракой) не могли простить Эллисону его «интеграционизма», его убежденности в том, что судьба американских негров неотделима от судьбы Америки. Однако наиболее яркие черные авторы, пришедшие в литературу в 1970–80-е годы — Тони Моррисон, Леон Форрест, Джеймс Алан Макферсон с огромным уважением относились к его заслугам и признавали, что все они в той или иной степени вышли из «Невидимки» Эллисона.

Самой большой интригой в последние двадцать лет жизни Эллисона были постоянно циркулировавшие слухи о том, что писатель вот-вот выпустит свой второй роман. Однако этого долгожданного события так и не произошло. Исследователь творчества Эллисона и ученый-публикатор его произведений Дж.Каллахан уже после смерти писателя, наступившей в 1993 году издал черновики и наброски незавершенного



романа «Июньдцатый»<sup>215</sup>, а еще через десять лет им же было опубликовано дополненное и расширенное собрание материалов к ненаписанному второму роману под названием «За три дня до расстрела»<sup>216</sup>. Дж. Каллахан также подготовил полное собрание эссеистики Эллисона<sup>217</sup> и посмертное полное собрание его рассказов, повестей и новелл «Лечу домой и другие рассказы»<sup>218</sup>.

В завершение остается сказать несколько слов о странной судьбе, постигшей главное сочинение Эллисона у нас на родине. Ральф Эллисон был твердо убежден: имя определяет судьбу. У нас в России это его убеждение подтвердилось самым решительным образом. Роман постигла судьба «книги-невидимки»: прошло почти шестьдесят лет с момента его выхода, он давно уже переведен на все основные языки, а в распоряжении русского читателя до сих находится перевод единственной главы, сделанный В. Гольшевым еще в 1985 году, да разнообразные упоминания о «великом, но неизвестном» романе в книгах и статьях о литературе США XX века. Остается надеяться, что этот загадочный и необъяснимый пробел в наших представлениях об истории американской литературы все же будет восполнен в самое ближайшее время.

---

<sup>215</sup> Ellison R. Juneteenth. New York: Random House, 1999.

<sup>216</sup> Ellison R. Three Days Before Shooting. Random House, 2010.

<sup>217</sup> Ellison R. The Collected Essays of Ralph Ellison. Ed. J.Callahan. New York: Modern Library, 1995.

<sup>218</sup> Ellison R. Flying Home and Other Stories. New York: Random House, 1996.

## Между раем и адом: американская пастораль Тони Моррисон

*«Не бойся. Мой рассказ тебе не повредит, хоть много я чего наворотила; обещаю лежать тихо, затаюсь впотьмах и буду то плакать, то, может, кровь опять увижу, но больше никогда не вскинусь, не растопырю когти...»<sup>219</sup>.*

Манеру Тони Моррисон недаром сравнивают с фолкнеровской. В каждом ее романе звучат, сплетаясь и перекликаясь, разные голоса, и из их сбивчивых и колоритных рассказов постепенно складывается история — кусочек за кусочком, фрагмент за фрагментом она собирается воедино, как мозаичное панно. Писательница имеет обыкновение сразу же с головой погружать читателя в повествование, не давая ему в руки путевой нити к этому лабиринту слов. Последний ее роман «Жалость» открывается чьими-то странными, тревожными признаниями. К кому они обращены? К читателю или к кому-то другому? И что за неведомый голос произносит их?

По мере чтения романа постепенно выясняется, что действие происходит в 1690 году в Виргинии, а голос принадлежит шестнадцатилетней чернокожей девушке по имени Флоренс. Рассказчица записывает свою историю необычным способом — выцарапывая слова на стенах и на полу комнаты в огромном нежилом доме. Она владеет грамотой — этому волшебному искусству выучил ее католический священник. Мать Флоренс, рабыня-африканка, упростила падре заниматься с девочкой: она верила, что выучившись буквам, ее дочка сможет стать счастливой, потому что «в учености есть волшебство». Но выцарапывать гвоздем «старательные буквы» Флоренс принимает, пытаясь справиться с отчаянием и одиночеством.

Тони Моррисон воспроизводит устойчивые лейтмотивы афро-американской литературы, возникшие еще в текстах грамотных рабов-африканцев восемнадцатого века, попавших в английские колонии Нового Света. В автобиографических повествованиях Олауды Эквиано (Густава

---

<sup>219</sup> Моррисон, Т. Жалость. Пер. с англ. В. Бошняка // Иностранная литература. 2009. № 8. С. 52.

Вазы), Укосо Гроньосо<sup>220</sup> обучение письму, получение образования — сквозная тема, и это неудивительно: в эпоху Просвещения доказательством полноценности черной расы была способность овладеть чтением и письмом. Африканцы Эквиано и Гроньосо, оказавшись среди европейцев, присутствовали при чтении Библии и были поражены, увидев диво — «говорящую книгу», которая беседует со своим хозяином. В романе Моррисон юная негрятка-рабыня Флоренс, покрывая письменами стены и пол, создает «говорящую комнату», где за дверью живут слова — «запертые, и всем открытые».

Моррисон говорит, что любой роман начинается для нее с того, что она слышит голоса своих будущих персонажей. «Жалость» не стала исключением: «Вначале я услышала голос девочки Флоренс. Ее путь к овладению словом был длинным и кружным. Она научилась чтению и письму от католического священника при странных и пугающих обстоятельствах. Потом ее забрали и увезли куда-то, она не понимает этих людей, их речь. С матерью она говорила по-португальски, еще она знает латынь. Поэтому я собрала все эти языки воедино и дала ей индивидуальный голос. Это речь от первого лица, очень яркая, наглядная. Потом в какой-то момент я вдруг заметила, что Флоренс у меня все время говорит в настоящем времени, и это придает ее повествованию непосредственность. Как только я это поняла, я стала внимательно следить за тем, как я передаю то, что она думает, и мне удалось показать одновременно и ее невинность, и ее искушенность»<sup>221</sup>.

У Моррисон рассказ Флоренс — лихорадочный, причудливый поток речи, полный аграмматизмов, смесь пиджина и архаизмов. Переводчик

<sup>220</sup> Equiano, Olaudah (Gustavus Vassa). The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself. London: Printed for and sold by the Author. 1789; Gronniosaw, Ukawsaw (James Albert). A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself. Bath: Printed by W. Gye, 1770.

<sup>221</sup> Morrison, T. Predicting the Past. Interview by Susanna Rustin // The Guardian. 1 November, 2008. URL: <http://www.theguardian.com/books/2008/nov/01/toni-morrison>

Владимир Бошняк создает поразительный сплав устаревших, редких и просторечных слов, книжного и разговорного синтаксиса, так что получается язык одновременно и старинный, стилизованный под семнадцатый век — и современный, с его яркой экспрессией и стилистической сниженностью. Без преувеличения можно сказать, что перед нами несчастный в последнее время случай, когда перевод иностранного романа становится вкладом в современную русскую словесность, обогащает русский литературный язык.

Речь Флоренс чередуется с повествованием «от автора» — хотя по сути дела вместо автора мы слышим рассказы разных персонажей. Интонация, лексика, синтаксис — все меняется в зависимости от того, чья история рассказывается — Лины или Ребекки, Горемыки или Джейкоба Ваарка. Если и можно здесь говорить об «авторе-повествователе», то лишь как об эхокамере, в которой звучат разные голоса, и каждый голос вплетает свою нить в ткань романа. Постепенно эта ткань возникает перед нами, вырисовывается орнамент, сплетаются разные узоры. Фрагменты слагаются в целое, из сплетающихся друг с другом ниточек создается текст романа, из личных историй творится История — нации, страны, эпохи.

*Флоренс было восемь лет, когда протестант-торговец Джейкоб Ваарк (которого она в своих записках называет «Хозяин») забрал ее за долги у «Сеньора» — португальского плантатора д'Ортеги. Об этом, встав на колени, умоляла Ваарка мать Флоренс, сердцем почувствовавшая, что высокий желтоволосый приезжий господин видит в ее дочке «дитя человеческое», а не горсть серебра. Джейкоб Ваарк соглашается взять Флоренс с собой, спасти ее из страшного дома Ортеги. В этом и состояло благодеяние — а терсу, та самая «жалость, человеком оказанная», что стала у Тони Моррисон названием романа.*

*Чернокожая девочка оказывается в поместье, среди людей, которые отныне и составят ее семью. Во главе ее Хозяин — настоящий self-made man, воспитанник сиротского дома, сумевший выбиться в люди и сколотить состояние на торговле пушниной и лесом. Ваарк презирует католиков-*

«панёж», торговлю живым товаром, только что принятые в колониях «беззаконные законы», позволяющие «любому белому убить любого черного», поощряющие жестокость в ущерб общественному благу и нравственности. Его жена Ребекка — «Хозяйка», прибыла в Новый Свет из Англии: родственники за небольшой выкуп с радостью отправили ее за океан к будущему мужу, которого ни они, ни невеста ни разу в жизни не видели. Брак, тем не менее, оказался счастливым — вот только дети умирали один за другим, в том числе и последний ребенок, пятилетняя дочка Патрисия. Чтобы немного утешить жену, Ваарк и взял в дом восьмилетнюю Флоренс. Еще в доме живут служанка Лина (уменьшительное от Мессалина — индейка, чудом выжившая после эпидемии оспы, от которой погибли все жители ее родной деревни, и странное существо женского пола по прозвищу Горемыка, без роду и племени. Всю жизнь она провела на корабле и оказалась на суше после кораблекрушения. Горемыка, на все вопросы отвечающая «пожатием плеч», почти никогда не бывает одна. Ее сопровождает невидимая окружающим подруга Близняшка, с которой они ведут нескончаемые разговоры — ход, впервые придуманный Моррисон очень давно, в ее самом первом романе «Самые синие глаза».

Маленькое сообщество ведет жизнь уединенную и замкнутую, отказываясь стать частью какой-либо общины или клана, будь то «баптисты, пресвитериане, племя, армия, родня». Джейкоб и Ребекка хотят жить «как боги, пришедшие из ниоткуда», как Адам и Ева, никому и ничем не обязанные. Когда Хозяин умирает, так и не успев переселиться в только что построенный огромный величественный дом, семья превращается в типичную для Моррисон компанию «бесхозных женщин», сирот, каждая из которых замыкается в себе, распутывая клубок тайных горестных воспоминаний и переживаний. Их уединение изредка нарушают работники, которых нанял Хозяин для постройки нового дома. Это свободный африканец — чернокожий кузнец и искусный знахарь, который прибывает, чтобы исцелить смертельно заболевшую Ребекку; и еще двое рабочих — Уилли и Скалли. Они успешно справляются с ролью повитух и помогают Горемыке благополучно разрешиться беременностью. Горемыка в романе дважды оказывается беременна — и оба раза виновник случившегося остается не-

*известным. Первого ее ребенка утопила в реке Лина, второй младенец, дочка, остается жить. После родов, взглянув в глаза новорожденной дочери, Горемыка, ставшая матерью, впервые обретает ясность сознания и сама нарекает себе имя: «Завершенная».*

Хотя тема романа «Жалость» — становление системы рабовладения, писательница не ограничивается расовым подходом. Среди ее персонажей, помимо черных рабов, — белые слуги-рабы Уилли и Скалли, подписавшие кабальные договоры, Ребекка которую «продали в замужество» (описание ее плавания в Америку построено как аллюзия на топику «пути через Атлантику» на невольничьих кораблях), а также свободный негр кузнец-африканец. На вопросы интервьюеров, можно ли воспринимать этот роман как движение Тони Моррисон к «пострасовому мышлению и дискурсу», писательница утверждает, что культура много потеряет, если лишится расового колорита. В то же время она убеждена, что чрезмерный акцент на расовых категориях обедняет и сужает смысл написанного. Вопросы, которые поднимаются в ее книгах, имеют глубокий философский и этический смысл. Что такое любовь? Может ли женщина, принужденная убить своего ребенка или отречься от него, вернуться к нормальной жизни? Что такое прощение и как его можно заслужить?

Как и в «Возлюбленной», в последнем романе Моррисон в центре оказывается нравственный выбор матери, решившейся отказаться от своего ребенка, отдать дочь в руки другого хозяина в надежде облегчить ее судьбу. «Мысль семейная», материнство, корни, узы крови и «муравьиное братство» общины — родственников, соседей, друзей — вот неизменная система координат, которая раз и навсегда задана в мире Моррисон, противницы индивидуализма и эмерсоновского «доверия к себе».

Моррисон все время подчеркивает, что без ее детей, без родных, не было бы писательницы-лауреата Нобелевской премии: «Моим сыновьям нужна была мать, реальный человек, они всегда должны были знать, чем я занята, что делаю. Некоторые, например, говорят, что у

них нет времени и возможности писать, имея маленьких детей. У меня все ровно наоборот. До того, как родились мои сыновья, я ничего не писала. Я стала писательницей благодаря им» [6]. Родные Моррисон по-прежнему зовут ее Хлоей; только дома в кругу семьи она чувствует себя «настоящей». В одном из интервью Моррисон рассказала, как однажды на встрече с читателями, чернокожая девушка спросила ее о том, какую память она хотела бы оставить после себя. «Я ответила, что я бы хотела, чтобы меня вспоминали, как честного и надежного человека. Ответ мой был искренним и, в то же время, не без юмора. Но девушка возмутилась: «Как это так? Вы получили Нобелевскую премию и при этом хотите остаться в памяти как надежный, честный человек?!» Услышав это, я просто растерялась. Как объяснить, что, отвечая так, я имела в виду моих родных, мою семью? Разве так уж важно для моих сыновей, что их мать получила Нобелевскую премию? Тони Моррисон — это ма-ска, «персона», а есть еще Хлоя — я настоящая. Вот и причина непонимания. Читательница задавала вопрос Тони Моррисон, а отвечала ей Хлоя»<sup>222</sup>.

Тони Моррисон, урожденная Хлоя Антония Уофффорд, появилась на свет в 1931 г. в маленьком городе Лоррейн, шт. Огайо, в рабочей семье. С раннего детства она стала страстным книголюбом. Ее любимыми авторами были Джейн Остин и Лев Толстой. Отец Хлои был прекрасным рассказчиком, и его увлекательные истории — былички, сказки, житейские истории поражали живое воображение маленькой слушательницы — не случайно так часто писательница Тони Моррисон будет прибегать к сказу, и в ее романах зазвучит колоритная речь рассказчиков-персонажей.

В семье нередко возникали конфликты, что объяснялось и бытовыми трудностями (детство Хлои Уофффорд пришлось на годы Великой депрессии и Второй мировой), и несходством характеров родителей. Тони Моррисон вспоминала: «Мой отец не доверял белым, никогда не позволял ни одному белому (даже разносчикам или страховым агентам), переступить порог нашего дома. К счастью, моя мать была совсем другим

<sup>222</sup> Morrison, T. Predicting the Past.

человеком, она судила о каждом в зависимости от его личных качеств. Мать часто рассказывала о своем детстве, которое прошло на Юге. Для нее это были самые чудесные, романтические, волшебные воспоминания. А отец говорил про Юг диаметрально противоположные вещи. И тем не менее, он каждый год ездил к себе на родину, в ненавистный штат Джорджия. А мама никогда не ездил в дорогу к сердцу Алабамы, где прошло ее детство»<sup>223</sup>. Интересно, что творчество Моррисон все время строится на подобных парадоксах. Она пишет об ужасах рабства, о линчеваниях, о белых расистах, для которых негр мало чем отличается от собаки или лошади. Но в ее книгах идет речь и о черном расизме, о фанатиках, которые убивают белых, считая их не людьми, а демонами, исчадиями ада. Ее героини (например, Молочник из «Песни Соломона») перемещаются в поисках прошлого, своих корней с Севера на Юг — вопреки тому, что архетипом негритянской литературы всегда было движение с Юга на Север, от рабства к свободе. Север у Моррисон — это мир свободы, отчуждения, индивидуализма, прагматизма, процветания, забвения; Юг — край угнетения, общинности, традиционности, волшебства, бедности, памяти. Север — чужбина, земля обетованная, обернувшаяся бесплодной землей. Юг — родина, земля рабства и юдоль страдания, почва, из которой растет духовная культура черных американцев.

В 1949 году Хлоя Уофффорд поехала учиться в Вашингтон, в Говард, который еще в начале XX века был в числе трех самых именитых негритянских университетов — вместе с Таскиги и университетом Фиска. Свое решение поступать в Говардский университет она объясняла желанием «попасть в круг чернокожих интеллектуалов» и как следует разобраться в том, какие блага дает афро-американцам интеграция в американское общество, и каких жертв она требует. Получив диплом бакалавра, она едет в Корнельский университет, где в 1955 году защищает диссертацию, посвященную теме самоубийства в прозе У. Фолкнера и В. Вулф. Получив степень магистра, начинает преподавать в Говарде, и вскоре выходит замуж за уроженца Ямайки Гарольда Моррисона —

<sup>223</sup> Ibid.



архитектора, который тоже преподавал в Говарде. Вскоре на свет появились двое сыновей, а через семь лет, расставшись с мужем, миссис Моррисон переезжает в Нью-Йорк и становится редактором в издательстве *Random House*. Моррисон готовила к печати книги многих известных чернокожих писательниц — Гейл Джонс, Майи Анжелу, Тони Кейд Бамбары, публиковала статьи об американских классиках — Твене, Мелвилле, привлекавших внимание нации к расовому вопросу.

Первые литературные опыты Моррисон относятся ко времени ее преподавания в Говарде. Тогда родился и псевдоним писательницы — «Тони», прозвище, которое дали ей приятели еще в студенческие годы. Она принимала участие в университетском любительском кружке писателей и поэтов, члены которого регулярно встречались для чтения и обсуждения своих произведений. Моррисон однажды представила на суд друзей рассказ о чернокожей девочке, которая мечтала о том, чтобы у нее были ярко-синие глаза. Позже этот рассказ лег в основу ее первого романа — «Самые синие глаза» (*The Bluest Eye*, 1970). Уже здесь Моррисон отличает фолкнеровская замороженность историей, переживание истории как травмы, и упорное стремление прорваться сквозь жестокий и неумолимый ее ход к утешительному и спасительному мифу. В первом романе события отнесены к 1940–41 гг., — времени очередного массового исхода американских негров с Юга на Север в годы депрессии. Трагедия, описанная Моррисон, происходит в родном городке писательницы — Лоррейн, шт. Огайо. Следующий роман «Сула» (*Sula*, 1974), открывается рассказом о негритянском районе Боттом, что в переводе означает «Дно», действие здесь охватывает 1919–1965 годы. В «Песне Соломона» (*The Song of Solomon*, 1977) приключения главного героя Молочника начинаются в 1927 году; в «Возлюбленной» (*Beloved*, 1987) вся история разворачивается через несколько лет после Гражданской войны, а воспоминания героини относятся к довоенному времени, к эпоху рабства. «Жалость» отправляет нас еще дальше в прошлое — к самым истокам возникновения нации.

Эпическое ощущение времени и пространства, свойственное Моррисон, пожалуй, особенно сильно именно в ее последнем романе. Пи-

сательница рассказывает, что он потребовал гораздо более длительной и серьезной подготовки, чем остальные книги: «Мне пришлось читать и готовиться несколько больше, чем обычно — потому что роман этот об очень далеких временах. Мне очень помогли работы историков, антропологов и биологов, которые годами изучали ту эпоху. Прежде всего, мне нужно было узнать, какой тогда была жизнь, в том числе жизнь растений, деревьев, какая была погода. Книга, которая мне очень помогла, и которую я перечитывала много раз — «Изменения на земле» Уильяма Кронана<sup>224</sup>. Я узнала, какими были тогда разные растения — например, салат, или колокольчики, какой они были величины. Это дало мне возможность живо представить себе те места, в которых должна была разворачиваться история — штат Нью-Йорк на севере, на юге — Мэриленд и Виргиния»<sup>225</sup>.

Чтобы представить колонистов, их жизнь в Европе до переезда в Новый Свет, Моррисон читала об образе жизни переселенцев, старалась представить себе, каким был рядовой колонист, прибывший в Америку. «Что они оставляли там, в Старом Свете? Большинство из них оказалось перед выбором — уехать или сесть в тюрьму. Я нашла совершенно замечательную книгу «Полная неразбериха: грязь, шум и зловоние в Англии, 1600–1770». Эмили Кокэйн<sup>226</sup>. Она пишет о законах того времени — например, запрещалось бить жен после 9 часов, о том, какие тогда циркулировали слухи, о том, насколько тесно люди жили и общались друг с другом. Мне кажется, что колонисты, приехав в Америку, все время были, как пьяные — воздух в Новом Свете был таким чистым! А в Англии зонтики делали черного цвета, потому что дождь был весь черный от копоти! Очень важно погрузиться в атмосферу эпохи, близко познакомиться с контекстом, в котором разворачивается вся история. Отчего колонисты бежали, что с ними могло произойти, как они отно-

---

<sup>224</sup> Cronon W. *Changes in the Land: Indians, Colonists, and the Ecology of New England*. New York: Hill & Wang, 1983.

<sup>225</sup> Morrison, T. *Predicting the Past*.

<sup>226</sup> Cockayne E. *Hubbub: Filth, Noise and Stench in England, 1600–1770*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

сились к детям? Можно, конечно, ограничиться «Оливером Твистом»; но когда узнаешь, что детишек отправляли в Виргинию как груз в набитых до отказа шлюпках... Я могла бы посвятить изучению эпохи долгие годы, мне очень нравится этим заниматься, но в какой-то момент приходится остановиться и приниматься за написание романа»<sup>227</sup>.

Обращаясь к эпохе колонизации Северной Америки, писательница рисует мир, где парадоксально соседствуют скудость и изобилие, меркантильность и героика, величие и убожество, первозданный эдем и адская машина цивилизации, широта духа и узколобый фанатизм. Это было время, когда в лесах обитали индейские племена, а на новые земли претендовали англичане, французы, португальцы, шведы, голландцы; по чащобам «шастали уловчивые медведи», вооруженные дезертиры и просто грабители. Шел дележ сфер влияния между католическими миссиями, баптистами, пресвитерианами. Самые страшные страницы романа — те, что посвящены религии. Католичество — это зловещее поместье д'Ортеги, где тлеют разнузданные страсти и таится изощренная жестокость; это «пропитанный римским духом» Мэриленд, где высятся помпезные храмы, а местные дамы, словно блудницы вавилонские, разъезжают на повозках, запряженных негритами. Баптисты — соседи Ваарков — практикуют наушничество и доносы; Ребекка ненавидит их ханжество и не может простить, что они отказались крестить ее детей, что из-за них малытки умерли отлученными от благодати. Жуткие сцены, живописующие «охоту на ведьм», достойны пера Н. Готорна: в маленькой деревушке, где оказывается Флоренс, все жители парализованы страхом. Вдова Илинг, сердобольная женщина, пустившая переночевать усталую, голодную Флоренс, каждое утро берedit раны своей дочки Джейн, чтобы из них текла кровь (ведьмы не кровоточат!). «Пуританские инквизиторы» совершают ежедневный обход домов в поисках знаков дьявола. Шериф и три женщины, обнаружив Флоренс в доме вдовы Илинг, уверены — «черная чертовка» наверняка посланница самого «Черного Человека»! Флоренс раздевают догола и тщательно обследуют. Самым страшным в этой унижительной процедуре оказы-

<sup>227</sup> Morrison, T. Predicting the Past.

вается какая-то нечеловеческая бесчувственность экзекуторов: «Стоя голой под их взглядами, я смотрю за тем, что выражают их глаза. Нет, ненависти нет, как нет ни страха, ни отвращения, но они смотрят на мое тело, словно вчуже, не узнавая. Свины и то, отрывая рыла свои от корыта, смотрят осмысленней»<sup>228</sup>. Как выясняется, изуверский фанатизм прекрасно уживается с прагматикой: вдова Илинг становится жертвой «охоты на ведьм», потому что кое-кому приглянулся ее участок земли.

Все эти ужасы вовсе не порождение американской «дикости»: это «цивилизованные нравы», которые в Новый Свет принесли европейцы. Ребекка навсегда запомнила сцены зверских казней в родном Лондоне: «Вот горку дышащих, еще живых внутренностей подносят к глазам преступника, после чего бросают в ведро и выливаю в Темзу; вот пальцы отрубленной руки шевелятся и ищут утерянное тело...»<sup>229</sup> По сравнению с этим охота дикарей за скальпами кажется Хозяйке невинной детской игрой.

После смерти последнего ребенка, пятилетней Патрисии, Ребекку не утешают «труднодостижимые», молитвы баптистов; облегчение приносит только «языческий лепет» индейки Лины, уверяющей, что детишки стали звездочками, пташками или жемчужными облачками, которые водят хоровод на краю небосклона. Именно из уст Лины несколько звучат скептические суждения о христианстве. Когда Хозяйка заболевает, Лина прибегает к разным способам целительства: молитвы, которым она научилась у пресвитериан, ей кажутся бесполезными, поэтому главная надежда — на травы и талисманы, что спрячутся под подушку больной. По мнению Моррисон, гармоничное восприятие мироздания, свойственное индейцам — коренным обитателям девственных лесов, гораздо ближе духу Нового Света с его смешением рас и культур. Лина «перекаркивается с воронами, пересвистывается с синицами, разговаривает с растениями, болтает с белками» и находит разумными «доводы дождя»<sup>230</sup>. Взгляд Лины на европейцев — взгляд «постороннего»,

<sup>228</sup> Моррисон, Т. Жалость. С. 116.

<sup>229</sup> Моррисон, Т. Жалость. С. 94.

<sup>230</sup> Там же. С. 79.

удивленный, опасливый, недоверчивый. Люди белой расы для нее — непостижимая загадка, ведь «европейцы могут, не моргнув глазом, резать беременных, старикам стрелять в лицо... и в то же время звереют, если неевропеец посмотрит им в глаза. Они могут запросто сжечь твой дом, а потом будут кормить тебя, нянчить и воспитывать»<sup>231</sup>. Безвременную смерть Хозяина Лина считает закономерной: при постройке дома было срублено целых пятьдесят деревьев, а «убивать деревья в таком количестве не спрашивая их согласия» — верный способ навлечь беду.

Поэтически описывается любовь шестнадцатилетней Флоренс и кузнеца, свободного африканца, которая разворачивается на лоне природы. Их любовные игры напоминают прекрасный танец, свидетелями их ласк становятся птицы и звери. Кузнец рассказывает Флоренс о повадках животных, о свойствах растений. Именно кузнец — чернокожий кудесник, изготавливает кованые ворота для нового дома Ваарка и украшает их орнаментом из растений, цветов, животных — настоящий вход в Эдем. Однако наверху он поместил двух сплетенных змей — поэтому Лине изделие кузнеца кажется «зловещими вратами»<sup>232</sup>, что ведут в мир, отягощенный проклятьем. Действительно, в американский Эдем с появлением европейцев проникла порча. Два змеи, два главных греха разоряют девственный рай — уничтожение коренного населения и работорговля. Тлетворные миазмы отравляют красоту и гармонию Нового Света — и возникает сложная диалектика добра и зла, которые причудливо переплетаются в романе, подобно кованым змеям на наверху ворот.

Рисуя американский Эдем, Моррисон продолжает длинную традицию американской пасторали — от Адирондакских гор Купера и массачусетских густых лесов Готорна до хемингуэвской Биг-Ривер, керуаковской горы Хозомин и, наконец, до иронической «Американской пасторали» Ф. Рота. У афро-американской писательницы Тони Моррисон пастораль амбивалентна, она кажется то райской идиллией, то зловещим инфернальным ландшафтом. Молочник в «Песни Соломона»

<sup>231</sup> Там же. С. 77.

<sup>232</sup> Там же. С. 80.

движется из большого северного города на сельский Юг — это одновременно и родина предков, и юдоль рабства. В «Возлюбленной» плантация «Милый дом» — тюрьма, где томятся черные невольники. Наконец, в романе 1998 года «Рай» оклахомский городок, населенный исключительно черными американцами, предки которых сто лет назад бежали сюда с Юга, — это и Богом забытая глушь, и таинственная земля обетованная.

Пасторальные красоты американского эдема в последнем романе Моррисон — это и девственная природа, и роскошная плантация д'Ортеги, и угодня Ваарка, который пытается создать у себя в поместье настоящий земной рай. Природа в романе изменчива и двойственна, одновременно прекрасна и устрашающа. Снежинки ложатся на ресницы, словно сахарная пудра — и в то же время вонзаются в тело, как ледяные лезвия. Появление оленя — добрый знак, однако темные блестящие глаза его кажутся глазами лесного демона. Та же двойственность отличает и человеческий мир. В романе нет ни одного целиком отрицательного персонажа — за исключением, пожалуй, сеньора д'Ортеги. Впрочем, он слишком уж напоминает опереточного злодея, и вызывает не столько страх, сколько презрение. Нет в романе и ни одного героя, не затронутого порчей. Добрый хозяин Джейкоб Ваарк вырубает деревья и строит нелепый огромный дом, который оказывается мавзолеем, воздвигнутым к похоронам владельца. Ребекка после смерти мужа, оправившись от тяжелой болезни, становится черствой, жестокой: отправляет всех служанок жить в сарай, бьет по лицу Горемыку, завидуя ее материнству, выставляет на продажу Флоренс. Лина, оплакивающая смерть деревьев, топит в реке новорожденного младенца Горемыки, но вовсе не для того, чтобы спасти его от ужасов рабства, как это было в романе «Возлюбленная», а из дикого суеверия. Наконец, Флоренс, отыскавшая целителя-кузнеца, не может выполнить его просьбу — присмотреть за мальчиком-надевшимся, который едва не погибает, оставшись с такой горе-сиделкой.

Порча, проникшая в американский эдем, разъедает и любовь, и материнство, которые становятся причиной не только радости, но и мук, рождают то надежду, то отчаяние. Материнство может вести к полно-

те и цельности (Горемыка/Завершенная), а может к обездоленности и сиротству — как это случается с Ребеккой или с несчастной матерью Флоренс.

Расставание с матерью наносит Флоренс глубокую рану; следующий, еще более страшный удар она получает от возлюбленного, которому предалась душой и телом, и который прогоняет ее, ибо она раба, и у нее «пустая голова и разнузданные желания». Флоренс — раба не Джейкоба Ваарка, но собственных страстей, ведь только «внутренняя порча делает рабом и открывает дверь всякой дикости». Отчаяние и неутоленное желание мгновенно превращают покорную рабыню в дикого зверя. От слепого, рабского поклонения до слепого кровавого насилия оказывается один шаг — и вот отвергнутая Флоренс, вооружившись молотком, пытается уничтожить объект своей страсти.

По мысли Тони Моррисон, пережитая любовная драма преподает юной героине важнейший нравственный урок — никому и ничему не отдаваться рабски, безраздельно. Эта слишком дорогой ценой оплаченная мудрость вложена в уста поруганной измученной женщины — матери Флоренс: «Власть над человеком — тяжесть; добиваться ее — кривда; отдаваться же во власть другому — лукавство»<sup>233</sup>.

История Флоренс материализована в ее письменах; от матери Флоренс остается только бесплотный голос, что слышится в конце романа. Звучит горестная повесть рабыни, которую ее соплеменники-африканцы продали белым. Потом были путь через Атлантику, тяжкий труд под раскаленным солнцем на плантациях Барбадоса, апельсин, подаренный надсмотрщиком в утешение изнасилованной «негритке», двое детей — Флоренс и ее братик и, наконец, поместье сеньора Ортеги, который, растливая мать, уже нетерпеливо поглядывает на «кологрудую» девочку-подростка в слишком больших, не по размеру, стареньких туфлях. Власть над человеком — страшное искушение, чреватое разрушением и для хозяина, и для раба. Если же власть имеющий решает пощадить тех, кто от него зависит, — это и есть жалость, добродетель, которая у Моррисон определяется «апофатически», через отрицание, как «не-делание зла». Жа-

<sup>233</sup> Моррисон Т. Жалость. С. 144.

лость оказывается последним бастионом в мире, где грехом и порчей поражены даже любовь и материнство. Жалость или жестокость — вот что делает мир раем или адом, открывает врата в Эдем или в преисподнюю.



## **Постмодернизм как культурный реванш: «западный канон» и «школа ressentимента»**

Если взаимоотношения литературы и идеологии — проблема весьма неоднозначная, то вопрос об отношениях идеологии и литературоведения представляется (по крайней мере, в демократическом обществе) гораздо более очевидным. В идеале литературоведение (как и всякая наука) должно быть свободно от воздействия идеологии — ведь ангажированность противоречит самой идее науки, которая должна опираться на факты, выводить законы и быть объективной. Разумеется, в случае с гуманитарным знанием эта независимость труднее достижима, чем в науках естественных; однако это не значит, что к ней не нужно и стремиться.

Поколение исследователей, пришедшее в профессию еще в советские время, прекрасно помнит, что в СССР гуманитарные факультеты считались «идеологическими». Подобное положение дел в Советском Союзе было в порядке вещей и никого не удивляло. Однако нам потребовалось немало времени, чтобы научиться распознавать идеологию под видом филологии в работах западных коллег. В последние десятилетия особенно высокой степенью ангажированности отличаются «штудии» — studies, возникшие в результате революции шестидесятых — гендерные и этнические программы — Gender studies, Afro-American studies, Native American studies, Asian-American studies, Queer studies и т. п. Их попытки переоценить и переструктурировать поле гуманитарного знания идут рука об руку с субверсивным, оппозиционным дискурсом постструктурализма. Эти «штудии» вкупе с неомарксизмом и «новым историзмом» Г. Блум в предисловии к книге «Западный канон» назвал «школой ressentимента», указав на их общую черту: все они являются более и менее явной формой социально-политического активизма и ставят ангажированность выше принципов научного исследования. Ницшевский термин «ressentiment» (ressentiment) — «реванш» в этом смысле используется Блумом совершенно корректно. «Школа ressentимента» стремится «расширить» западный канон через включение в него авторов, принадлежащих расовым, гендерным, классовым, сек-

суальным и проч. меньшинствам, мало заботясь при этом об их художественных достижениях. Кроме того, они стремятся дискредитировать западный канон, как основанный на расистских, «сексистских» и т. п. представлениях, очевидно видя в качестве конечной цели его «демонтаж». Критикуя исследователей, которые постоянно атакуют западный канон и западную культуру в целом и стремятся «потеснить» Шекспира и Данте, вставляя в программы слабые в художественном отношении, но «политически корректные» описания, Г. Блум замечает: «Мнение, что можно помочь униженным и обездоленным, читая кого-то из них, вместо того, чтобы читать Шекспира, — это одна из самых странных иллюзий, порожденных нашей системой образования»<sup>234</sup>. Но эта иллюзия активно и с полным пониманием прагматики насаждается реваншистами эпохи постмодерна.

Вопреки политкорректной охоте на ведьм, не прекращающейся в университетах и прекрасно описанной, например, Ф. Ротом в романе «Людское клеймо» (*Human Stain*, 2000), находятся апологеты науки и принципов фундированного исследования. Г. Блум — не единственный, кто выступает в защиту традиционных западных культурных ценностей. Его призывы у многих вызывают сочувствие, хотя немногие решаются открыто солидаризироваться с ними. После выхода «Западного канона» идеи Блума горячо поддержал Адам Бигли в своей рецензии на книгу, опубликованной в *New York Times*: «Блумовское представление о художественном своеобразии противоречит эгалитаризму. Немногие достигают его; немногие способны его оценить. Но, великая литература, настаивает Блум, не имеет ничего общего с социальной справедливостью... Это — проклятие политкорректности. В “Западном каноне” Блум старается вскрыть подоплеку «школы ressentimentа»... Кто же враги Блума, и каково их кредо? В книге он упоминает Деррида, Фуко, Лакана, этот властительный триумvirат французских теоретиков, хотя и не говорит прямо, что означают для него эти имена. Но всякий,

---

<sup>234</sup> Bloom, H. *The Western Canon: Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994. P. 487.

кто знает, что такое культурные войны, способен расшифровать то, что написано между строк»<sup>235</sup>.

Другие защитники западного наследия, не используя термин «школа ressentiments», тем не менее, пишут о том же самом феномене. Часто подчеркивается характерная для культурных реваншистов практика двойных стандартов. Стивен Хикс<sup>236</sup> отмечает, что исследователи, придерживающиеся левых взглядов, открыто пишут о том, что применение постструктуралистских методов должно стать «оружием против устаревших представлений»<sup>237</sup>. Оружие деконструкции направляется на традиционные представления о нравственных и художественных ценностях, которые нужно разрушить у студентов и заменить леворадикальной или политкорректной идеологией. Хикс называет методы «школы ressentiments» «макивеллистскими», поскольку «релятивистские аргументы нацелены только на книги великого западного канона»<sup>238</sup>: «Когда преподаватель преследует политические цели, главным препятствием для него оказываются великолепные книги, созданные блистательными умами, которые находятся по ту сторону баррикады... Следовательно, если вы левый аспирант или профессор, которому приходится иметь дело с западным литературным канонам, у Вас два пути. Вы можете принять вызов, дать своим студентам читать эти великие книги, обсуждать их и спорить с ними на занятиях. Но это очень трудно и очень рискованно, — ведь студенты могут принять сторону противника. А есть способ просто отодвинуть традицию и преподавать только те книги, которые отвечают вашим политическим убеждениям... Деконструкция позволяет отменить целую литературную традицию как построенную на расизме, сексизме или тому подобных видах эксплуата-

---

<sup>235</sup> Begley, A. Colossus among Critics: Harold Bloom // New York Times, 25 September. 1994. URL: <http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-colossus.html>

<sup>236</sup> Hicks, S.. Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault. Tempe, Arizona and New Berlin. Milwaukee, WI: Scholarly Publishing. 2004. P. 190–191.

<sup>237</sup> Ibid. P. 189.

<sup>238</sup> Ibid. P. 190.

ции. Она предоставляет основания для того чтобы просто отодвинуть эту традицию в сторону»<sup>239</sup>.

Хикс приводит в качестве примера такого «макиавеллизма от литературоведения» «гендерного критика», феминистку Кейт Эллис. Другой пример подобной практики — ангажированная афро-американская критика, сложившаяся к 1970-м, возраставшая на манифестах воинствующего Движения за черное искусство (Black Arts Movement) и скрестившая радикальный афроцентризм с постструктурализмом и деконструктивизмом.

Шестидесятые годы стали важнейшей вехой в изучении афро-американской словесности. Система координат, заданная взрывом афро-американского национализма, определила интеллектуальный климат последующих десятилетий. Черный национализм, как известно, не ограничивался сферой политики — коррелятом движения «Власть черным» (Black power movement) в искусстве, литературе, а также литературной, художественной и музыкальной критике стало «Движение за черное искусство» (Black Arts Movement). Антология Э. Гейла 1971 года «Черная эстетика»<sup>240</sup> и создание по инициативе Нейтена Хэйра афро-американских университетских программ открывают новую эру в культурной истории черных американцев.

Отказ от ассимиляции и интеграции, утверждение ценности собственной, «расовой» истории, культуры обусловили следующий шаг — желание создать ту историю и ту культурную традицию, которая соответствует идеологической парадигме. В работах Х. А. Бейкера, Р. Степто, Г. А. Гейтса всячески оттесняется на второй план тот очевидный факт, что негритянская словесность США является органичной частью американской и — шире — западной литературной традиции. Это делается за счет «отодвигания» и дискредитации западной культуры как расистской и эксплуататорской. Вот как выглядит, например, анализ романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» в книге Х. А. Бейкера

---

<sup>239</sup> Ibid. P. 190–191.

<sup>240</sup> The Black Aesthetic. Ed. A.H. Gayle. New York: Doubleday & Co. 1971.

«Модернизм и Гарлемской ренессанс» (1989): «Цивилизация разваливается», — откровенничает Том Бьюкенен на званом обеде, который он закатывает в своем роскошном особняке на Лонг-Айленде... Пессимизм Тома имеет книжное происхождение. Он созвучен расистскому бормотанию Стоддарда (Том называет его «Годдардом»). На самом деле под угрозой вовсе не цитадель цивилизации, а господство белых англо-саксонских самцов с их наглым расизмом, открытым сексизмом и невероятным богатством»<sup>241</sup>. Афроцентристы от литературоведения выстраивают (а точнее, изобретают и пропагандируют) некую «исконную» (vernacular) Традицию, восходящую к африканским топосам и мифологемам, а вместе с ней и самостийную «теорию афро-американского литературоведения».

Родственник великого джазового саксофониста Коулмена Хоукинса, Роберт Б. Степто (р. 1940) учился в университете Чикаго, в Тринити-колледж и Стэнфордском университете, преподает в Йельском университете. В своей самой известной книге «Из-за завесы: исследование афро-американской литературы» (1979) Степто, опираясь на Нортропа Фрая и его термин «канонические истории», вводит понятие «дородового мифа» (pregeneric myth) афро-американской литературы. «Это общие для всех мифы и истории, которые не только предшествуют литературной форме, но и, в конце концов создают те формы, которые составляют канон данной культуры»<sup>242</sup>. Главная предпосылка, на которой строится книга Степто, — «афро-американская литературная традиция существует не потому, что существует определенный хронологический ряд авторов, создавших художественные тексты, но потому, что у этих авторов и в этих текстах ведется поиск литературных форм, которые бы восходили, исторически и лингвистически, к общему для них дородо-

---

<sup>241</sup> Baker H.A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago; London, University of Chicago Press, 1987. P. 4.

<sup>242</sup> Stepto, R. B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Literature*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 1991. P. XV.

---

вому мифу»<sup>243</sup>. «Дородовой миф», таким образом, является сверхценностью: он есть квинтэссенция «негритянской», «африканской» (blackness), и эта «негритянскость» позволяет выделить «черные тексты» из американской литературы и поместить их в иную традицию — африканской или «черной» диаспоры, объединив с разноязычными авторами из разных стран (Куба, Бразилии, Гаити и пр.) по расовому признаку. Чтобы такое «иссечение» «черных текстов» и последующая их «имплантация» стали возможны, необходимо непременно отыскать (или изобрести) «дородовой миф». В зависимости от степени выраженности «дородового мифа» у разных авторов и в разных произведениях, определяется их ценность и предлагается та или иная классификация. Например, «невольничьи повествования» Степто подразделяет, в зависимости от того, как выражен в них «дородовой миф», на «интегрированные» («отбеленные», встроенные в господствующую культуру), «эклектичные», «жанрообразующие» или «родовые» и «аутентифицирующие» (свидетельствующие о подлинной оригинальности).

Почетный профессор университета Вандербильта Хьюстон Альфред Бейкер (р. 1943) родился в Луизвилле (шт. Кентукки). Он любит подчеркивать, что его родной город был цитаделью расизма, и унижения, пережитые им в детстве и юности, привели его к убеждению в насущной необходимости «черной революции». Хьюстон А. Бейкер учился в одном из старейших негритянских университетов США — Говарде, затем в университете Калифорнии, специализировался по английской литературе викторианской эпохи. В начале своей академической карьеры он преподавал в Йельском университете, параллельно работая над биографией О. Уайльда. Однако «все изменила революция». Разительные перемены, произошедшие в обществе в целом и в университетах в частности, открывали новые возможности самореализации и сулили быстрый успех и громкую известность. Особенно перспективной обещала стать линия на сращение входивших в моду интеллектуальных течений — постструктурализма, деконструктивизма и не менее модной

<sup>243</sup> Ibid.

левизны, революционности в виде афроцентризма (или «черного национализма»). В своей самой известной работе «Блюз, идеология и афро-американская литература» (1984) Бейкер называет авторитетные для него имена — Ф. Джеймисон, Бодрийяр, Фуко, Хейден Уайт, Маршалл Салинас; не менее значимы были для него Рон Каренга или Франц Фанон, несмотря на их отсутствие в этом ряду.

Знаменитая книга Бейкера, на которую вот уже более двух десятилетий постоянно ссылаются исследователи афро-американской литературы как в США, так и за их пределами, откровенно идеологична. Весьма красноречив терминологический ряд, обозначающий методы «исследования» — «символическая антропология», «тропология», «идеология литературной формы». Ключевым понятием книги является термин *vernacular* — «исконный». Бейкер напоминает словарное определение (во-первых, так называли раба, родившегося на плантации, а не купленного хозяином; во-вторых, это слово обозначает ремесла или промыслы, типичные для данной местности или страны) и заявляет, что его интересует движение черной словесности от *high art* — высокой, ученой, книжной европейской культуры к «исконному выражению» (*vernacular expression*). Тем самым логика идеологии деформирует логику истории литературы: негритянские авторы XVIII–XIX вв. стремились к овладению грамотой, навыками письма, стремились соответствовать требованиям европейской образованности, поскольку именно это было свидетельством культурной полноценности черной расы. В идеологически заданной системе координат конца XX века, напротив, все это квалифицируется как досадное отклонение от «исконности» и аутентичных африканских корней.

Еще одно центральное понятие, вынесенное в заглавие книги, — «блюз» — определяется Бейкером как «доно», откуда вышла черная культура, и одновременно как базовая «матрица», «сетка», радикально обуславливающая практику культурного «означивания» (*signifying*) черных американцев. Блюзовое именование/кодирование/означивание — это присущий «исконной черной традиции» способ производства литературы путем «перевода» (*translating*) устного текста в пись-

менный. Блюз объявляется *causa prima* афро-американской культуры и даже сравнивается с гегелевской абсолютной идеей.

Еще интереснее определение позиции исследователя и его задач: «...если исследователь в достаточной мере заряжен энергией блюза, он почти наверняка будет пересоздавать (*remodel*) элементы, события, факты афро-американской традиции. Он будет разом «перепрыгивать» несколько ступеней, чтобы достичь исконного начала. Ориентированный на блюз наблюдатель (хорошо обученный критик) непременно будет «раскачивать» (*heat up*) область наблюдения — уже одним фактом своего присутствия»<sup>244</sup>. Таким образом, открыто декларируется пристрастность, идеологическая ангажированность «хорошо обученного критика», который не исследует, а, следуя заданной установке, везде отыскивает магический перводвижитель — блюз. Бейкер прямо заявляет, что создает «тропологическую исследовательскую модель, нацеленную на изобретение»<sup>245</sup>. Такая модель, предложенная в книге «Блюз, идеология афро-американская литература», во-первых предполагает осведомленность о метафорической природе блюзовой матрицы» (заметим в скобках, что создавать метафоры — дело не исследователя, а поэта); а во-вторых, открыто «игровую природу исследования/изобретения» — «желание со своей стороны сделать нечто большее, нежели просто слышать, прочитывать или видеть блюз. Я должен играть блюз — и играть с блюзом»<sup>246</sup>.

Последовательный отказ от науки и провозглашение «игрового подхода» («блюз провоцирует воображение исследователя и приглашает к игре без границ»<sup>247</sup>) по сути означает — «мне нет дела до исторической правды, до фактов; если они противоречат мои правилам игры — тем хуже для них». Первый ход в игре делается в первой главе, которая называется «Изобретение новой американской литературной

<sup>244</sup> Baker H.A. *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1984. P. 10.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid. P. 11.



истории: археология, идеология и афро-американский дискурс». Опираясь на опыт М. Фуко — автора «Археологии знания», Х. А. Бейкер предлагает приняться за сочинение некой «исконной» афро-американской литературной истории, выделив «первичные языковые формулы» — как это сделали для белой культуры Р. Спиллер и другие историки литературы («Новый Иерусалим», «Град на холме», «фронтир», «американский эдем» и т. д.). Если удастся таким же образом создать афро-американский дискурс — возникнет реальная альтернатива европейско-американской «матрице». В результате, как обещают нам следующие главы, состоится новое «открытие Америки» и станет явью «мечта об американской литературной форме», о «блюзовой книге».

Обоснование (читай: изобретение) исконной афро-американской традиции видит в качестве своей главной миссии и главная, на сегодняшний день, знаменитость из числа афро-американских идеологов от литературоведения — Генри Луис Гейтс-младший (р. 1950). Доктор Гейтс получил степень бакалавра в Йеле, затем на стипендию известного фонда отправился изучать английскую литературу в Британию, в Кембридж. Вернувшись в США, преподавал в 1970–1980-х в Йельском, Корнельском университетах, затем в университете Дьюка, а с 1991 года — в Гарварде, совмещая преподавательскую работу с должностью директора Института Африки и Афро-Америки имени У. Б. Дюбуа, активной издательской и публицистической и продюсерской деятельностью. Г. А. Гейтс — продюсер ряда радио — и телепередач, в частности, известного документального фильма «Биографии афро-американцев» (2006–2008).

Генри Луис Гейтс создал себе реноме «критика евроцентристского канона» — он настаивает на том, что афро-американскую литературу нужно оценивать по ее собственным критериям, которые определяются ее африканским происхождением. В своей самой известной монографии «Дразнящая мартышка: теория афро-американского литературо-

ведения» (1988)<sup>248</sup> точкой отправления для создания такой теории становится «дородовой миф» — африканский бог-трикстер Эшу-Элебара и его репрезентации в разных культурах «черной диаспоры». Афро-американская традиция описывается как «параллельный двухголосый (double-voiced) дискурсивный универсум». Основной метод создания таких текстов — афро-американская практика «означивания», то есть, двусмысленная амбивалентная речь трикстера. Книга Гейтса построена не только на убеждении, но и на внушении — она буквально пестрит словами «исконный» (vernacular), «оригинальный» (indigenous), «подлинный» (authentic), «расовая инаковость» (black difference), которые повторяются, как заклинания.

Теория Гейтса «и солидна, и остроумна», но, к сожалению, автор не пожелал ограничить область ее приложения второй половиной XX века. Гейтс пытается применять ее к негритянской словесности первой половины XX-го, XIX и даже XVIII века — в нарушение всех принципов научного исследования (объективности, историзма, и т. д.). В «Дразнящей мартышке» Гейтс обращается к мемуарно-автобиографическому «Повествованию» африканского раба Укосо Гроньосо (1772), а в 1990–2000-е активно издает образцы негритянской словесности XVIII–XIX вв. — и автобиографические книги Ф. Дугласа, и невольничьи повествования, и поэзия, и романы Гарриет Уилсон, Ханны Крафт, Филлис Уитли и др. Издания снабжались статьями, в которых выстраивалась идеологически заданная парадигма интерпретации афро-американской словесности. Эта деятельность преследовала сразу несколько целей. Во-первых, ответ на упреки в квазинаучных спекуляциях, которые последовали после выхода в свет «Дразнящей мартышки»: необходимо было поддержать придуманную «афро-американскую литературоведческую теорию» конкретным материалом. Во-вторых, глобализация концепции «исконной черной традиции» путем подверстывания словесности XIX и XVIII века под это понятие, возникшее в условиях века XX-го. Наконец, борьба с исторически обоснованным представле-

<sup>248</sup> Gates H.L. The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1988.

нием о негритянской словесности XIX века как о периоде ученичества, когда главной своей задачей негритянские литераторы считали усвоение западной литературной традиции.

Несмотря на диктат политкорректности, среди американских литературоведов есть те, что решаются вступить в открытую полемику с «афро-американскими почвенниками» во имя восстановления научной истины. Профессор университета Индианы Джордж Хатчинсон, автор влиятельной монографии «Гарлемский ренессанс в черно-белых тонах» (1995), открыто полемизирует с экстраполяцией теорий Гейтса и Бейкера на дошестидесятническую черную литературу. «Г. Л. Гейтс и Х. А. Бейкер определяют «автономную» афро-американскую традицию таким образом, который авторы Гарлемского ренессанса сознательно отвергали — даже если предположить, что на деле они вносили вклад в ту традицию, которую Гейтс и Бейкер пытаются выстроить, а точнее, изобрести. Я не буду оспаривать ценность подобных изобретений, но я собираюсь отстаивать ценность взвешенного исторического подхода, детального и отмечающего тонкие нюансы, при котором авторы изучаются в контексте того поля, в котором они в реальности работали»<sup>249</sup>.

Научные ориентиры Дж.Хатчинсона — П. Бурдьё, неомарксистское и неосоциологическое литературоведение. В своем исследовании он подчеркивает важную роль личностей, институций (журналов, учебных заведений и т. д.) которые «только и делают социальное поле реальностью, заставляют его функционировать»<sup>250</sup>. Хатчинсон настаивает на том, что исторически адекватное понимание Гарлемского ренессанса возможно лишь в контексте общего подъема «американского культурного национализма», частью которого был американский литературный модернизм. Серьезный разговор об эпохе Гарлемского ренессанса невозможен без признания того влияния, которое оказали на черных авторов идеи Сантаяны, прагматизм Дьюи, антропология Ф. Боаса.

---

<sup>249</sup> Hutchinson, G.L. *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge, MA: Belknap / Harvard University Press, 1995. P. 4–5.

<sup>250</sup> Ibid. P. 4

Между тем, современные афро-американские интеллектуалы, выступающие против ассимиляции, стремятся «ассимилировать» своих предков в подозрительно внеисторическую и сугубо внутриэтническую область «мифических понятий, таких, как «дородовой миф» и т. п.». Объясняя причины такой сознательной исторической слепоты, Хатчинсон прямо указывает на роль идеологии «Движения за черное искусство» («Их интерпретации обусловлены мощными паттернами, возникшими в истории межрасовых отношений в США»<sup>251</sup>), и называет в качестве главного порока идеологизированного мышления стремление выстроить бинарную оппозицию «белой» и «черной традиций. По мнению Гейтса и Бейкера, главная неудача Гарлемского ренессанса (и, что еще более несообразно, негритянских литераторов XIX века) была в том, что они отвернулись от своей «исконной» (vernacular) традиции, будучи убеждены, что смогут доказать свою культурную состоятельность, лишь обращаясь к принятым на Западе литературным канонам. У Гейтса, противопоставляющего «грамотность» (literacy) и афро-американскую практику «означивания» (signifyin') получается, что стремление авторов «невольничьих повествований» к образованию, овладению грамотой свидетельствует об их «зараженности духом европейского Просвещения», об уступке «белым канонам»<sup>252</sup>. Говоря о книге Х. А. Бейкера «Модернизм и Гарлемский ренессанс», Хатчинсон отмечает схематизм и обилие упрощенных клише: британский, ирландский и «англо-американский» модернизм возникают, как реакция на угрозу утраты господства, нависшую над «белым миром». «Черный модернизм» описывается как «подрывной», субверсивный текст, дискурс Другого — «африканского Калибана», взбунтовавшегося против разоблаченного «европейско-американского Просперо»<sup>253</sup>. Таким образом, суммирует Хатчинсон, у Гейтса и Бейкера отсутствует собственно американская национальная традиция, есть лишь противостоящие друг другу «европейская» и «африканская» традиции. Хатчинсон же на-

---

<sup>251</sup> Ibid.

<sup>252</sup> Ibid. P. 23.

<sup>253</sup> Ibid. P. 25.

стваивает на наличии третьего оригинального культурного качества — «американизма», составной частью которого является «афро-американизм» или «черный американизм».

Заметим вкратце, что Хатчинсон — не единственный, кто придерживается такого мнения. Профессору из университета Индианы вторит Барбара Э. Джонсон: «У Гейтса термины «черное» и «белое» — взаимоиключающие понятия. Его бинарная модель строится на двух ошибочных предпосылках. Во-первых, это допущение, что возможно существование чистой, цельной и самодостаточной традиции. Во-вторых, разведение традиций, создание зазора между ними... Это не что иное, как культурный апартеид; меж тем, культуры вступают друг с другом в диалог, сотрудничают, конфликтуют. Культуру невозможно удержать внутри определенных границ. Культура — неевклидова величина»<sup>254</sup>.

Барбара Джонсон говорит об «ошибочных предпосылках»; однако, судя по всему, речь должна вестись не об ошибках (в смысле «честного заблуждения»), но о намеренной мистификации. Лишнее доказательство тому — способность Гейтса варьировать методы исследования в зависимости от идеологической прагматики. В деятельности Г. Л. Гейтса с линией на мистификацию, на изобретение «исконной» черной традиции, с недавних пор стала органично сочетаться линия на «демистификацию» феноменов белой культуры — разоблачение мифов и стереотипов, возникших в сознании белого большинства на основе идеологизированной интерпретации истории. Этой задаче должно было служить аннотированное издание «Хижины дяди Тома»<sup>255</sup>, где обнаруживается, что подоплекой аболиционистских убеждений Г. Бичер-Стоу было подавленное влечение белой пуританки к черным мужчинам. Задачам «демистификации» подчинена и недавняя новинка, приуроченная

---

<sup>254</sup> Johnson B. E. Response to Henry Louis Gates Jr Canon-Formation, Literary History, and the Afro-American Tradition: from the Seen to the Told // Afro-American Literary Study in the 1990s. Ed. H.A.Baker, P.Redmond. Chicago, London: University of Chicago Press, 1989. P. 42.

<sup>255</sup> The Annotated Uncle Tom's Cabin. Ed. Gates, H.L. Jr.; Hollis Robbins. New York: W.W. Norton. 2006.

к 200-летию юбилею Авраама Линкольна. Вышедшая в свет в феврале 2009 года антология «Линкольн о рабстве и расовом вопросе» открывается большой одноименной статьей Г. Л. Гейтса и включает подборку выступлений, обращений и писем А. Линкольна 1837–1864 гг. В предисловии и в многочисленных интервью, которые Гейтс раздавал в ходе «промо-кампании» своего очередного проекта, главная задача антологии определяется как «разоблачение популярного образа Линкольна, бытующего в американском сознании» — «честного Эйба», «президента-освободителя», «президента-аболициониста», который представляется «островком здравомыслия и толерантности среди всеобщего расистского безумия девятнадцатого века ... человеком, который далеко обогнал свое время во взглядах на рабство и расовый вопрос»<sup>256</sup>. Разоблачая этот популярный миф, Гейтс выдвигает несколько основных демистифицирующих тезисов:

1. Линкольн не был аболиционистом и отрицал равенство белой и черной рас. Главная причина, побуждавшая Линкольна отрицательно оценивать рабство, относится к области «морально-экономической». Линкольн считал глубоко аморальной ситуацию, когда работник не может воспользоваться плодами своего труда, не получает ни продукта, ни денежного вознаграждения.

2. Линкольн не стремился к отмене рабства. Это произошло помимо его воли, в силу неумолимой логики исторических событий. Начиная Гражданскую войну, Линкольн пекся вовсе не об участии черных рабов. Главное, что его беспокоило, — необходимость сохранения территориальной и политической целостности страны.

3. Линкольн не был интеграционистом. Он полагал, что после отмены рабства должна последовать добровольная колонизация Африки — то есть, отъезд бывших рабов обратно на историческую родину. Он был сторонником репатриации негров, так как ему казалось немыслимой перспектива совместного проживания двух разных рас на американском

---

<sup>256</sup> Gates H.L. Jr. Abraham Lincoln on Race and Slavery // Abraham Lincoln on Race and Slavery. Ed. H.L.Gates Jr., D.Yacovone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009. P. XXXIV

континенте, так как он полагал, что эта аномальная ситуация будет постоянно чревата разрушительными конфликтами.

4. Линкольн не был образцом толерантности. Президент-освободитель был заражен расистскими предрассудками, свойственными его веку. Он употреблял в речи «слово из шести букв» (которое в XIX веке использовали все), считал черную расу стоящей безусловно ниже белой и (непростительный грех!) любил комические шоу менестрелей. Правда, со временем, особенно в ходе Гражданской войны, взгляды его постепенно становились все более прогрессивными — особенно важную роль здесь сыграли его общение с Фредериком Дугласом и героизм негритянских подразделений, воевавших за свою свободу. Вершиной достижений Линкольна в области расового вопроса стала речь 4 марта 1865 года, которая подтолкнула Джона У. Бута к решению выстрелить в президента.

Вывод, ради которого написано пространное предисловие и выпущена антология, ошеломляет своей очевидностью: Авраам Линкольн был человеком своего времени, человеком XIX века; реальный Линкольн заметно отличается от иконы Линкольна, возникшей в американском «культурном воображаемом». Хочется спросить: ну и что? В чем, собственно, состоит открытие? Речи и письма Линкольна доступны американскому читателю и без этой антологии; что же до предисловия, то в нем излагаются истины, которые должны быть понятны каждому школьнику, и факты, которые должны быть известны всякому историку. Почему же незатейливая историческая реконструкция духовного облика Линкольна, произведенная профессором Гейтсом, вызвала столь громкий резонанс в американском ученом сообществе? Вариантов ответа два. Либо американские гуманитарии не читали Линкольна и не знают собственной истории; либо ученое сообщество, признавая популярное пропагандистское издание событием огромной *научной* важности, «сдает свою территорию», удовлетворяясь статусом науки как «служанки идеологии».

Магическая сила воздействия чернокожих идеологов от литературоведения на американскую гуманитарную науку легко объяснима ком-

плексом причин внутреннего характера, в том числе национальным покаянием за рабство и дискриминацию, торжеством политкорректности и давно провозглашенным правом этнических групп на самобытность («мультикультурализм»). Однако эти идеологемы воспроизводятся и за пределами США, в том числе и в отечественной афро-американистике — в силу зависимости от американских исследовательских установок. Тем самым, мы осознанно или бессознательно сводим свою задачу к ретрансляции заокеанской передовой мысли.

Авторитет крупнейших афро-американских «почвенников», их статус «знаменитостей» заставляет и российских американистов искать черную кошку в темной комнате — усматривать в поэзии, романах и невольничьих повествованиях XIX и даже XVIII века полумифическую «исконную самобытность», несмотря на полное отсутствие идеологического диктата, который давно уже стал существенным фактором, определяющим (или деформирующим?) логику развития афроамериканистики в США.

В теперь уже далеком 1990-м философ Джон Серль смотрел на постмодернизм юмористически, видя в нем не угрозу, а смешное «торжество глупости»: «Распространение “постструктуралистской теории”, пожалуй, наиболее известный пример глупого, но не катастрофического феномена»<sup>257</sup>. Быть может, катастрофа — гибель великого западного канона — и в самом деле не произойдет. Но, разумеется, постструктуралистская теория — не просто «глупость», а весьма эффективное идеологическое оружие, и постмодернистский рессентимент — не просто «письмена темных людей», а серьезная попытка реванша, стратегия формирования новых элит, перераспределения как символического, так и вполне реального капитала и изменения баланса властных отношений в поле гуманитарной науки.

Г. Блум назвал жажду реванша, на которой основана идея «школы рессентимента» «странной иллюзией». Однако постмодернистский

---

<sup>257</sup> Searle, J. The Storm Over the University // The New York Times Review of Books. 6 December 1990. P. 34.



реванш — не иллюзия, а реальность, ибо «школа ressentimenta» отнимает территорию, принадлежавшую до этого кому-то другому, используя в качестве оружия не свои художественные достижения, а ангажированный дискурс и репрессию. «Униженные и обездоленные» берут реванш — за счет культуры, литературы, за счет гуманитарной науки. «Состояние постмодерна» грозит обернуться состоянием постлитературы, посткультуры, постнауки.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*Джон Маррант*

### **Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим<sup>258</sup>**

Я, Джон Маррант, родившийся 15 июня 1755 года в Нью-Йорке, в Северной Америке, хочу, чтобы эта книга была напечатана в надежде, что рассказ о делах милосердия, сотворенных через меня Господом, послужит к пользе окружающих, ободрит робких, укрепит колеблющихся и обновит сердца истинно верующих. Мой отец умер, едва мне исполнилось четыре года, и еще до моего пятого дня рождения мать переехала из Нью-Йорка в Сент-Огастин<sup>259</sup>, который расположен примерно в семистах милях от того города, где я родился. Здесь я пошел в школу, где обучился чтению и письму; по прошествии восемнадцати месяцев, нам пришлось перебраться в Джорджию, и там мы оставались долгое время; я продолжал ходить в школу, пока мне не исполнилось одиннадцать лет. Обрекая меня на скитания, Господь с ранних лет говорил со мной, и если бы я тогда мог внимать Ему, то услышал бы Его глас: «Нет для нас вечного града здесь, в мире сем».

---

<sup>258</sup> Сокращенный перевод выполнен по изданию: Marrant, J. A Narrative of the Lord's Wonderful Dealings with John Marrant, a Black, (Now Going to Preach the Gospel in Nova-Scotia) Born in New-York, in North-America. Taken Down from His Own Relation, Arranged, Corrected and Published, by the Rev. Mr Aldridge // Early Negro Writings 1760–1837. Ed. D.Porter. Baltimore, MD: Black Classic Press, 1995. P. 427–447.

<sup>259</sup> Сент-Огастин (St.-Augustine) — город во Флориде, основанный испанцами в 1565 г.

Мы покинули Джорджию и переехали в Чарльз-таун<sup>260</sup>, где меня предполагали отдать в обучение какому-нибудь ремеслу. Спустя некоторое время после переезда, я однажды отправился гулять по городу и, проходя мимо здания школы, услышал музыку и увидел танцы. Это так захватило мое воображение, что я ощутил сильное желание учиться музыке. Придя домой, я сказал сестре, что предпочитаю учиться музыке, а не ремеслу. Она сказала, что ничего не будет предпринимать, не известив матушку. Итак, сестра написала матери письмо, в котором рассказала о моем желании. Содержание письма так огорчило матушку, что она прибыла в Чарльз-таун, чтобы воспрепятствовать моим планам. Долго и тщетно пыталась она разубедить меня, но все ее слова пропали втуне. Непослушание Богу и людям, этот плод греха, уже зрел во мне, несмотря на нежный возраст. Убедившись, что я закошел в своем упорстве и отказываюсь учиться чему-либо другому, она, наконец, уступила и отправилась вместе со мной к учителю музыки <... >

Я делал быстрые успехи: уже через двенадцать месяцев в совершенстве овладел игрой на скрипке и валторне, и потому пользовался уважением как у леди и джентльменов, чьи дети посещали школу, так и у моего маэстро. Это открыло путь тщеславию и прочим порокам, поскольку меня приглашали играть на всех балах и ассамблеях в городе, и все присутствующие всегда встречали меня дружными рукоплесканиями. Я не ведал нужды, поскольку денег у меня было более, чем достаточно... Мне исполнилось тринадцать, и я проводил жизнь среди развлечений, упивался грехом, словно водой, и был рабом всех пороков, которые отвечали моему возрасту и природным наклонностям. Когда истек мой срок службы у маэстро, тот просил меня остаться с ним и предлагал мне все, что угодно, сулил любые деньги, чтобы я не покидал его. Но все было без пользы. Я ушел от него и уехал из города к матушке. Там я пробыл два месяца без упования на Господа и без всякой надежды, которая бы поддерживала меня в этом мире, занимаясь охотой и рыбалкой вместо того, чтобы чтить день субботний. Непостоянный, словно вода,

---

<sup>260</sup> Город Чарльз-таун (Charles Towne) — ныне Чарльстон (Charleston), шт. Южная Каролина. Это первое английское поселение на территории штата, заложенное в 1670 г.

я наконец вернулся в город, пожелав, заняться делом. Муж моей сестры, узнав об этом, нашел для меня маэстро, который взял меня на испытательный срок в полтора года, с тем, чтобы потом, если он будет доволен мной, заключить постоянный договор.

Однажды вечером я согласился играть для неких джентльменов и отправился туда, намереваясь сдержать обещание; проходя мимо большого молитвенного дома, я увидел что он весь освещен огнями, а вокруг собралась толпа народа. Я спросил, что случилось, и мой товарищ объяснил мне, что там кричит какой-то безумец. Это возбудило мое любопытство, и я пожелал зайти вовнутрь, чтобы услышать, что он кричит. Товарищ принялся отговаривать меня, но все было напрасно. Тогда он сказал: «Если пообещаешь мне кое-что, я пойду с тобой». Я спросил, что мне нужно сделать, и он ответил: «Поиграй там на валторне». Мне понравилось это предложение; правда, я боялся, что меня побьют за такую дерзость, однако товарищ пообещал защитить меня.

Итак, мы вошли, с немалым трудом протиснувшись в двери. Я расталкивал людей, пытаюсь снять с плеча валторну и сыграть на ней; в этот момент мистер Уайтфилд<sup>261</sup> объявил тему своей проповеди; оглядывая собравшихся, он посмотрел прямо на меня, указал на меня пальцем и молвил: «Приготовься к сретению Бога твоего, Израиль!»<sup>262</sup> Господь придал его словам такую силу, что я упал на пол, словно пораженный громом, и пролежал так полчаса, лишившись чувств и дара речи. Когда я очнулся, возле меня хлопотали двое мужчин, и какая-то женщина брызгала водой мне в лицо и подносила к моему носу флакон с нюхательной солью; хотя я пришел в себя, слова, которые я услышал от священника, вонзались в меня, словно острые мечи, и, в довершение моего несчастья,

---

<sup>261</sup> Джордж Уайтфилд (George Whitefield, 1714–1780) — знаменитый британский проповедник, вначале пастор англиканской церкви, сторонник кальвинизма, затем один из основателей методистской церкви в США. Неоднократно проповедовал в американских колониях при огромном стечении народа и дал импульс ревивализму — движению религиозного пробуждения (The Great Awakening) в Америке 1740-х годов. Джон Маррант слушал демократичные и эмоциональные проповеди Дж.Уайтфилда во время поездки проповедника по Южной Каролине 1838 г.

<sup>262</sup> Амос 4:12.

я чувствовал, что возле меня рыщет диавол. В отчаянии и стеснении духа я отчаянно возопил среди собрания. Чтобы я не беспокоил паству, меня отнесли в ризницу, и я оставался там, пока не закончилась служба. Когда все разошлись, мистер Уайтфилд зашел в ризницу; ему рассказали о случившемся, и он поспешно подошел ко мне и произнес такие слова: «ГОСПОДЬ ИИСУС ХРИСТОС наконец нашел тебя». Он спросил, где я живу, чтобы навестить меня на следующий день, но вспомнив, что завтра собирался уехать из города, сказал, что не сможет прийти сам и обещал прислать другого священника. Затем он попросил, чтобы меня отвели домой, и мы расстались. Двое мужчин отнесли меня в дом моей сестры, и ей было очень горестно видеть меня в таком состоянии.

Она уложила меня в постель и послала за доктором, который тут же явился и осмотрел меня. Вернувшись домой, он прислал мне бутылку с микстурой, которую я должен был принимать по столовой ложке каждые два часа, но я отказывался от всех снадобий, прописанных доктором, и не хотел оставаться в постели. Это весьма огорчало мою сестру, которая плакала и повторяла: «Бедняжка, он наверняка не выживет». Она послала за двумя другими докторами, но я не мог принимать лекарств, которые они мне прописывали. Чем, о, чем и как могли они исцелить раненую душу? И как можно было перенести эти страдания? В таком бедственном положении находилась моя душа три дня, которые я провел без пищи, довольствуясь несколькими глотками воды. На четвертый день меня пожелал навестить священник мистер Уайтфилд. Услышав, как он поднимается по лестнице ко мне в комнату, я подумал, что от его присутствия мне станет еще хуже. Он попытался взять меня за руку, но я не хотел дать ему ее. Поскольку он настойчиво пытался завладеть моей рукой, я отодвинулся подальше от него на другой край постели, но будучи очень слаб, упал с кровати на пол. Прежде, чем я оправился от падения, он подошел ко мне, взял меня за руку, сказал мне несколько слов, опустился на колени, потянув меня за собой, и стал молиться.

Потом он поднялся и спросил меня, как я себя чувствую, и я ответил, что мне стало хуже; тогда он сказал: «Давай, еще раз прибежем к старому доброму средству», и мы во второй раз стали на колени. После

его усердной молитвы мы поднялись, и он снова спросил: «Как теперь ты себя чувствуешь?» Я ответил, что мне становится все хуже и хуже, и спросил его, неужели хочет моей смерти. «Нет, нет, — ответил он, — Тысяча человек умрет, а ты жив будешь, давай еще раз прибегнем к старому доброму средству»; мы упали на колени, и он опять стал молиться, и в конце его долгой молитвы Господь умилился и освободил мой стесненный дух, и я исполнился великой радости и восславил Господа, который обратил мою печаль в радость, наполнив душу миром и любовью. Священник сказал: «Как ты себя чувствуешь?» И я сказал, что все хорошо, что я счастлив. Тогда он оставил меня, но на завтра пришел снова и каждый день навещал меня, а в последний день сказал: «Береги полученные тобой дары до Христова пришествия». С тех пор я стал все время читать Священное Писание. Мой маэстро часто присылал справляться о моем здоровье, и наконец явился сам, чтобы спросить, собираюсь ли я вернуться к работе. Я ответил, что нет. Он спросил, почему, и не получив ответа, ушел восвояси. Я прожил у сестры три недели, и она часто просила меня поиграть ей на скрипке, но я отказывался; в конце концов, она сказала, что я сошел с ума, и рассказала об этом соседям, и все вокруг стали судачить обо мне.

Тогда я решил отправиться к матушке, которая жила в восьмидесяти четырех милях от Чарльз-тауна. Я провел в пути два дня, пребывая в радости Богообщения, и имел случай по дороге наблюдать благодатное вмешательство Провидения. На третий день я прибыл к матушке, где был радушно принят. Когда пришло время ужинать, все домочадцы сели за стол, не помолившись перед едой, и это так огорчило меня, что я заплакал. Матушка спросила, что случилось, и я объяснил ей, что плачу, потому что все сели за стол, не помолившись. Она изумилась и попросила меня прочитать молитву. Я провел у нее четырнадцать дней, и Господь берег и хранил меня, как неопытного воина. Однако вскоре сатана стал возбуждать живших с матушкой братьев и сестер против меня, и они всячески обзывали и поносили меня. Но чем больше они преследовали меня, тем сильнее я укреплялся в вере. Через некоторое время матушка тоже обратилась против меня, и все соседи, так что у меня не осталось

ни одного друга или помощника, ни одной души, с кем я мог бы поговорить; но тем крепче я прилеплялся ко Господу. В этих обстоятельствах меня, самого младшего в семье и неопытного в христианском делании, стали одолевать соблазны, так что я едва не наложил на себя руки; но однажды, читая Библию, я узнал, что если я совершу такое, то буду навеки отлучен от Господа. Тогда я стал уходить далеко в поля и нередко оставался там с раннего утра до позднего вечера, чтобы спастись от преследований. <... >

После того, как я стал проводить почти все время в полях, во мне созрело решение не возвращаться домой. Тогда я перелез через изгородь, что стояла примерно в полумиле от дома и отделяла обработанные земли от целины. Я шел по пустынной местности весь день, ни разу не подумав о том, чтобы вернуться. На следующее утро около восьми часов я слез с дерева, на котором переночевал, и возблагодарил Господа, даровавшего мне ночной покой. Я шел весь следующий день и читал по дороге Библию, достав ее из кармана. Когда усталость одолела меня, я сел за на землю и после короткого отдыха поднялся и пошел дальше, но не пройдя и ста ярдов, обо что-то споткнулся и упал, моля Господа, чтобы он попустил диким зверям пожрать меня, и тем самым, соединиться с Ним во славе Его. Об этом я молился весь третий день пути и добрую часть четвертого дня. Утром четвертого дня я, все это время ничего не евший и почти не имевший воды, чтобы утолить жажду, так ослабел, что спускаясь с дерева, служившего мне ночлегом, упал и в расслаблении пролежал на земле около полутора часов в слезах и молитве. Затем, немного окрепнув, я постарался встать и пойти, но был не в силах; тогда я стал на четвереньки и пополз, пока на пути мне не встретилось упавшее дерево, через которое я не смог перелезть. Лежа поперек ствола, я целый час молил Господа, чтобы Он взял мою душу.

Я был так счастлив, чувствуя близость ко Господу, что с радостью отдавал себя в Его руки. Через некоторое время я окреп настолько, что смог перекатиться через упавшее дерево; очутившись наконец с другой стороны ствола, я подумал, что Господь услышит мою молитву и заберет

меня домой. Но мое время еще не пришло. Полежав немного, я поднялся и, оглядевшись вокруг, заметил, что неподалеку растет так называемая «оленья трава»<sup>263</sup>. Я ощутил сильное желание добраться до нее; хоть я и поднялся, но не смог встать прямо, и пополз к траве на четвереньках. За три четверти часа я одолел двадцать ярдов, отделявшие меня от нее. Добравшись до травы, я не смог ее вырвать и стал кусать ее, словно лошадь, и молился Господу, чтобы он благословил эту еду. Мне казалось, что за всю жизнь я не едал ничего вкуснее; я и теперь так думаю, вспоминая, какой сладкой и сочной была эта трава. Наевшись, я от всего сердца возблагодарил Господа и прилег на час, чтобы отдохнуть. Меня стала мучить жажда, и я помолился Господу, чтобы он послал мне немного воды. Почувствовав в себе силы, я поднялся на ноги и, спотыкаясь, побрел, хватаясь за стволы деревьев, которые росли близко друг от друга. Преодолев таким образом некоторое расстояние, я стал проходить меж двух деревьев и упал в заросли кустарника, между которыми я увидел большие загнутые листья: в них за ночь скопилось роса, которая не испарилась под действием солнечных лучей, поскольку листья лежали в тени под кустами. Однако я споткнулся, поднося листья ко рту, и вода пролилась; я опечалился, подумав, что Господь послал мне небесную влагу, а я истратил ее без всякой пользы. Я стал молиться, прося у Господа прощения. Как же мало в нас веры! Ведь нам известно, что Господь знает все наши нужды. Он направил меня к грязной луже воды, в которой только что плескались дикие свиньи; я опустился на колени, испросил благословения у Господа и стал пить воду, смешанную с грязью, а утолив жажду, возблагодарил Господа и пошел дальше в радости и веселии духа. Этот день был особо отмечен даянием многих благ и избавлением от обстоятельств. Девять дней я шел, куда глаза глядят, питаюсь травой; но Господь Иисус Христос был со мной, и я неизменно пребывал в покое и радости. Однажды утром, покинув свой обычный ночлег

---

<sup>263</sup> Оленья трава имеет массу других названий: пастернак, полевой борщ, поповник, козловик и др. Пастернак — двухлетнее растение высотой до 2 м, с сильным запахом. У него белый мясистый сладковатый корень, листья блестящие, острозубчатые, цветки мелкие, желтые, собраны в зонтики. Обладает ценными пищевыми и лечебными свойствами.



на дереве и поблагодарив Господа за то, что он хранил меня, я пустился в путь, читая по дороге Библию, и прошел между двумя медведями, каждый из которых был от меня на расстоянии примерно в двадцать ярдов. Оба медведя сидели на земле и смотрели на меня, но я не почувствовал никакого страха; когда я миновал их, они отправились восвояси, не рыча и не проявляя ни малейшего неудовольствия. Пройдя вперед, я возблагодарил Господа за счастливое избавление, ибо он укротил диких зверей и сделал их мирными и безопасными. Поднявшись с колен, я продолжил путь, распевая гимны во славу Божию. Было около пяти вечера, я шел один по пустынной необитаемой местности, отдалившись от дома примерно на 55 миль.

Пока я шел, размышляя о благодати Божией, меня заметил находившийся неподалеку индейский охотник. Он прятался под деревом, и когда я проходил мимо, перегородил мне дорогу и не давал пройти, упершись руками мне в грудь. От неожиданности я на мгновение растерялся. Он спросил меня, куда я направляюсь. Я ответил, что и сам не знаю, иду, куда Богу будет угодно меня привести. Когда я приближался к нему, он слышал, как я восхвалял Господа, и поинтересовался, с кем это я разговаривал, — ведь вокруг никого не было. Я сказал, что разговаривал со своим Господом Иисусом Христом. Охотник удивленно спросил меня, кто это такой, и почему он Его не видел. Я ответил, что Его нельзя увидеть плотскими очами. Мы еще немного поговорили, и он выразил желание проводить меня домой, но я отказался и добавил, что лучше умру, чем вернусь домой. Тогда он спросил меня, знаю ли я, каково расстояние до моего дома; я ответил, что не знаю, и он сказал, что до него 55 миль с половиной. Потом он спросил меня, чем я живу, и я ответил, что Господь питает меня. Он спросил меня, где я сплю, и я ответил, что Господь каждую ночь устраивает мой ночлег. Тогда он спросил, почему меня не сожрали дикие звери. Я ответил, что Господь защитил меня от них.

Он был поражен, и сказал, что раз Господь Иисус Христос сделал мне и это, и то, Он, должно быть, очень хороший Человек, и поинтересовался, где же Он? Я ответил, что Он присутствует среди нас. На это

охотник ничего не ответил и только сказал, что знает меня, мою мать, и сестру, и из дальнейшей беседы я убедился, что он действительно знает их, поскольку зимой обычно приходит в город продавать шкуры. Это встревожило меня, и я заплакал при мысли, что он силой отведет меня домой, но когда он увидел, как я огорчился, то заверил, что не поведет меня к родным, если я соглашусь пойти с ним. Я стал возражать, опасаясь, что его присутствие лишит меня покоя и благодатной близости к Богу, но он так настаивал, что в конце концов я дал согласие. В течение десяти недель и трех дней мы занимались тем, что убивали оленей. Днем мы свеживали их и развешивали шкуры на деревьях, чтобы они сохли до тех пор, пока за ними не придут; подготовка к ночлегу и защита от возможного нападения ночных врагов занимала весь вечер: мы собирали большие ветки кустарника и ставили их по кругу, потом соединяли верхушки, и получалось что-то вроде зеленой палатки, которая служила маскировкой и к тому же защищала нас от ночной росы. Внутри мы устилали землю мхом, и это служило нам ложем. Возле нашего временного пристанища мы разводили костер и всю ночь поддерживали огонь, подбрасывая в него хворост. Спали мы по очереди, чтобы защититься от ужасных зверей: мы часто видели в темноте их сверкающие глаза и слышали жуткий рык. Беседуя с охотником, я приобрел неплохие познания в индейском языке. Это, вкупе с благодатным присутствием Божиим, было подготовкой к великому испытанию, через которое мне предстояло вскоре пройти.

Сезон охоты близился к концу, мы покинули леса и направились к большому индейскому поселению племени чероки; когда мы добрались до него, я спросил у охотника, не будут ли индейцы возражать, если я приду к ним. Он ответил, что никто меня не побеспокоит.

Вокруг поселения индейцы соорудили укрепление, у каждого входа стояли часовые. Охотник прошел в один из входов, никем не останавливаемый, но меня задержал часовой и стал допрашивать. Меня спросили, кто я и откуда, чем я занимаюсь. Мой лесной товарищ попытался заступиться за меня, но ему не позволили; его увели, и больше я его не видел. Меня окружили около 50 человек и отвели к одному из вождей, чтобы

он допросил меня. Когда я вошел, он спросил меня, чем я занимаюсь. Я рассказал, что пришел вместе с охотником, которого я встретил в лесу. Он ответил: «Разве ты не знаешь, что каждый, явившийся сюда без важной причины, должен быть предан смерти?» Я сказал, что не знал об этом. Заметив, что я без запинки отвечал ему на его наречии, он спросил, где я выучил язык. На это я ничего не отвечал, и слезы полились у меня из глаз, и я стал призывать моего Господа.

Увидев это, он был поражен и выразил мне сочувствие, сказав, что я очень молод. Он спросил меня, кто такой Господь Иисус. Я ничего не отвечал ему и продолжал молиться и плакать. Обратившись к воину, стоявшему подле него, он сказал, что ему жаль меня, но таков их закон, и его нельзя нарушать. Меня увели в место заключения — темное, мрачное, с низким потолком, и бросили туда, а у входа поставили стражника. Судья послал за палачом и дал ему разрешение казнить меня на следующий день. Палач явился ко мне и сообщил мне об этом, и я возрадовался, ибо близость смерти обещала мне скорое избавление от тела. Темница обратилась для меня в храм, потому что Господь не покидал меня в беде, Он был рядом, я чувствовал это, и непрестанно благодарил и славословил Его, всю ночь воспевая ему хвалу. Стражник, услышав шум, доложил палачу, что кто-то ночью был у меня в темнице, и тот явился с обыском, держа в руке яркий факел; не обнаружив никого, он повернулся ко мне и спросил, кто здесь был. Я ответил, что здесь был Господь Иисус Христос. На это он ничего не сказал, вышел и закрыл за собой дверь.

В час, когда была назначена казнь, меня вывели наружу; когда мы прибыли на место, там собралось много людей. Всю дорогу до места казни я славословил Господа, а когда мы прибыли, я увидел, какой смертью мне предстояло умереть, и снова восхвалил Бога, не испытав ни малейшего волнения, ни страха. Палач показал мне корзину с ромбовидными деревяшками, и сказал, что меня разденут донага, положат на эти деревяшки, и их острые края вопьются в мое тело. Затем их подожгут, и они будут гореть, пока эта сторона моего тела не обуглится. Потом меня перевернут и снова поджарят таким же образом, а в довершение всего четверо мужчин бросят меня в огонь. Я заплакал и спросил его, чем я за-

служил такую жестокую смерть. На это он мне ничего не ответил. Я воскликнула: «Господи, да будет так, если такова Твоя воля». Потом я попросил палача, чтобы он дал мне помолиться, и он спросил меня, кому я собираюсь молиться. Я ответил: «Моему Богу и Господу»; услышав это, он удивился и спросил, где мой Бог. Я ответил, что Он здесь; тогда палач отошел от меня. Я пожелал всем собравшимся идти тем же путем, каким шел я; затем я упал на колени и вспомнил о трех отроках в печи огненной, и о Данииле, брошенном в львиный ров, и всей душой ощутил близость Господа. Я продолжительное время молился по-английски, и вдруг в середине молитвы Господь внушил мне сильное желание перейти на их наречие и молиться на их языке. Так я и сделал, с большой легкостью перейдя на индейский язык, и это произвело большое впечатление на собравшихся. Одно исключительное обстоятельство стало поразительным свидетельством Божией силы и благодати. Я думаю, что палач спасительным и чудесным образом был обращен Господом. Он встал с колен, обнял меня, и не мог вымолвить ни слова целых пять минут. Первые слова, которые он произнес, были: «Никто не посмеет тронуть тебя, пока ты не побываешь у царя».

Меня немедленно увели; по дороге я размышлял об избавлении, которое уготовал мне Господь, и, слушая хвалы, которые возносил Ему палач, не мог найти слов, чтобы возблагодарить Его. < ... >

Когда мы проходили мимо дома судьи, тот остановил нас и спросил палача, почему он ведет меня обратно. Тот упал на колени и стал умолять позволить отвести меня к царю. Получив разрешение, мы двинулись дальше в сопровождении двух сотен воинов, вооруженных луками и стрелами. После долгих плутаний по поселку, меня, наконец, ввели в передние покои царя, который явился, после нескольких минут ожидания; первый его вопрос был, как я очутился здесь. Я сказал, что пришел вместе с охотником, которого встретил в лесу. Он спросил, сколько мне лет. Я ответил: «Пятнадцать». Тогда он спросил меня, кто помогал мне до моей встречи с охотником. Я ответил: «Господь Иисус Христос». Мой ответ, кажется, озадачил его. Он огляделся вокруг, а потом спросил меня, где живет этот Бог — там, откуда я пришел? Я ответил:

«И там, и здесь тоже». Он снова оглядел помещение, и сказал, что никого не видит, но я сказал, что чувствую Его присутствие. Палач упал на колени и заверил царя, что он тоже чувствует, присутствие здесь этого Бога. В эту минуту вошла старшая дочь царя, девица 19 лет и встала справа от меня. В руке у меня был Библия, и она взяла ее, открыла и с радостным видом поцеловала страницы. Когда она вернула мне Библию, царь спросил, что это. Я ответил, что здесь написано Имя моего Бога. Задав мне еще несколько вопросов, он попросил меня почитать, что я и сделал, прочитав, как можно торжественнее, 53 главу пророка Исаи, а потом 26 главу Евангелия от Матфея.

Царь заметил особое чувство, с которым я произносил имя Иисусово. Когда я закончил чтение, он спросил, почему я произносил это имя с таким трепетом. Я ответил, что Сущий, которому принадлежит это имя, сотворил небо и землю, и меня, и его, но он стал отрицать это. Тогда я показал на солнце и спросил его, кто сделал солнце, и луну, и звезды и расположил их в таком порядке? Он сказал, что у них в поселке есть человек, который сделал все это. Я всячески старался убедить его в обратном. Его дочь снова взяла у меня из рук книгу, открыла и поцеловала; отец приказал ей вернуть мне книгу, и она подчинилась, печалась, что книга не хочет говорить с ней. Тут палач упал на колени и стал просить царя, чтобы мне позволили помолиться, и когда это было разрешено, мы все опустились на колени, и Господь вновь явил Свою силу. Во время молитвы некоторые из них возопили громким голосом, — и царская дочь, и тот человек, который приговорил меня к казни, и еще другие, которые, казалось, глубоко осознали свою греховность. Это очень рассердило царя, и он повелел бросить меня в темницу и казнить на следующее утро.

Я подумал, как некогда старец Иаков, «все это на меня!»<sup>264</sup>; они вывели меня от царя и с проклятиями бросили в темницу; но Бог, никогда не покидающий верных, был со мной. Я был слаб телом, но силен духом. Если Господь действует, кто противостанет Ему? Палач пошел к царю и убедил его в том, что его дочь никогда не выздоровеет, если меня казнят. Весь день и всю ночь их лекари пробовали все средства, выбиваясь

---

<sup>264</sup> Быт 42:36.

из сил; но их предписания не приносили пользы. Утром ко мне пришел палач и, открыв дверь темницы, сказал: «Не бойся! Твой Бог избавил тебя вчера, избавит и сегодня». Это меня очень порадовало, особенно его вера. Вскоре меня вывели, как я подумал, для казни; но они доставили меня к царю. Я был очень слаб, потому что два дня ничего не ел. Когда я предстал перед царем, он с великим гневом сказал мне, что если я не вылечу его дочь и того человека, что вынес мне приговор, меня тут же на его глазах изрубят в куски. Я не испугался, хотя Господь послал мне суровое испытание веры. В комнату привели царскую дочь и того человека, и мы начали молиться; но небеса были глухи к моим мольбам. Я снова воззвал к Господу, но не получил ответа. Тогда я возопил к Нему снова, и Он услышал меня. Он сказал: «Да будет тебе по желанию твоему». Господь явился в славе и благоволении, Он пробудил царя и освободил всех прочих. Народ совершенно изменился; царский дом стал домом Господа, войны были отосланы, а бедный осужденный узник обрел полную свободу и ему были оказаны царские почести. Господь сделал моих врагов добрыми друзьями. Три недели я оставался во дворце царя, хваля и прославляя Бога днем и ночью. Я усвоил их обычаи, одевался в царские одежды, у меня было все самое лучшее. Царь стал послушен, как дитя, и если мне не нравились его золотые украшения, цепочки и браслеты, он немедленно снимал их и убирал прочь. Здесь я в совершенстве овладел их языком.

Наконец я пожелал двинуться дальше, вовсе не думая о возвращении домой. Царь, узнав об этом, выразил опасение, что соседние индейские племена могут причинить мне вред; чтобы этого не случилось, он снабдил меня своей рекомендацией и отправил со мной 50 человек. Соседнее племя криков находилось в 60 милях; здесь я был радушно принят благодаря влиянию царя, с которым я только что расстался; у криков я пробыл 5 недель. Затем я побывал у катаваров<sup>265</sup>, что живут на расстоянии 55 миль от всех прочих; напоследок я добрался до индейцев гусо в 80 милях от катаваров; здесь я пробыл семь недель. В то время эти племена жили между собой мирно, и я безопасно переходил из одного в другое,

---

<sup>265</sup> Племя индейцев катоба, которых Джон Маррант называет катаварами.

и каждое давало за меня ручательство следующему. Они помнят, что белые прогнали их от морских берегов, и последние три племени часто объединяются, и убивают в поселениях, которыми им удастся овладеть, всех белых — мужчин, женщин, детей. Я не был уверен, что пребывание среди этих племен безопасно, и потому возвратился обратно в племя черноки, на что у меня ушло восемь недель. Я провел со своими старыми друзьями семь недель и два дня.

Как оказалось, мои чувства к родным, семье и родине не умерли; время от времени они давали о себе знать, и, наконец превратились в непреодолимое желание вернуться домой. Царь изо всех сил противился этому, но после того, как мы обратились к Богу, ища Его руководства, царь согласился, и провожал меня 60 миль, взяв с собой 140 человек. Мне оставалось пройти еще 70 миль, чтобы добраться до поселений белых. Вскоре я опять оказался окружен волками, так что мне пришлось прибегнуть к прежнему способу устраиваться на ночлег. Однако это было ненадолго, так как уже через два дня я достиг поселений, а на третий день добрался домой. Время было обеденное, и когда я подошел к двери, родные, увидев меня, перепугались и убежали. Я уселся за стол, пообедал в одиночестве с большим аппетитом и, прочитав благодарственную молитву, отправился искать родных. Я попытался взять за руку девочку, которая подглядывала за мной, прячась за амбаром. Она упала в обморок, и я целый час приводил ее в чувство. Только к девяти вечера мои родные решились вернуться к дому — так сильно они были напуганы.

Я был одет в индейское платье; мой туалет довершали звериные шкуры, на голове красовался дикарский головной убор с длинной подвеской, падавшей на спину, вокруг талии пояс без патронташа, сбоку подвешен томагавк. Но через два дня они привыкли и стали разговаривать со мной. Я посетил несколько окрестных семей на расстоянии от 16 до 20 миль, и приводил их всех числом 17 человек на общую молитву по воскресеньям. Если по дороге мне попадалось жилье, меня радушно принимали и предоставляли ночлег и кров, защищавший меня от хищных зверей,

рыскавших в лесах. Милосердие и благодать Божия поддерживали меня все эти 8 дней. На девятый день добрался до дома моего дяди.

Я попросил дядю пустить меня на ночлег, но он отказался. Я спросил, далеко ли до города, и он ответил, три четверти мили. «Знакомы ли Вам миссис Маррант, ее семья, как поживают ее дети?» — задал я следующий вопрос. Он сказал, что знает их, что все они в добром здравии, только один сын некоторое время назад пропал; при этих словах я отвернулся и заплакал. Он не узнал меня, и, поскольку он отказался пустить меня на ночлег, я ушел. Я добрался до города, когда уже стало темно, и, проходя мимо дома моего однокашника, постучал; он вышел и спросил, что мне нужно. Я сказал, что прошу пустить меня на ночлег, что мне было обещано. Я вошел вовнутрь, но он не узнал меня. Я спросил его, знает ли он миссис Маррант, и как поживает ее семья. Он сказал, что только что был у них, что все они в добром здравии, вот только юноша, с которым он вместе ходил в школу, и который по окончании школы уехал в Чарльз-таун учиться какому-нибудь ремеслу, потом вернулся обратно немного не в себе и стал блуждать по лесам, и его в конце концов растерзали дикие звери. Я спросил его, откуда известно, что его растерзали дикие звери. Он сказал: «Я, его брат, дядя и прочие три дня искали его в лесу, нашли его растерзанное тело, принесли домой и похоронили, и сейчас у них траур». Это так подействовало на меня, что я прослезился; он заметил это, и спросил, что случилось, но я не ответил. Они сели ужинать, не помолившись, и я упрекнул их; это так подействовало на молодого человека, что он, как мне кажется, по-настоящему обратился к вере. «Из леса вышел дикарь, — сказал он, — чтобы свидетельствовать о Господе и упрекать нас за нашу неблагодарность и бесчувственность!» После ужина я помолился и лег спать.

Проснувшись незадолго до рассвета, я, как обычно, восславил Господа, чем очень удивил эту семью, а затем поднялся. Я пробыл у них до девяти часов, а потом в своем платье отправился к матушке; все смотрели на меня, но никто меня не узнал. Я постучал, дверь открыла моя сестра, и ее поразил мой вид. Я выразил желание увидеть миссис Маррант, но мне было сказано, что она неважно себя чувствует, и что я могу обратиться



со своим делом к человеку, что стоял возле двери, и который попытался было захлопнуть ее, но я воспрепятствовал этому. Позвали мою мать, я вошел в дом и сел, а у двери собралась толпа народа. Мать спросила: «Какое у Вас ко мне дело»? Я ответил: «Я просто хотел повидать тебя». Она сказала, что весьма обязана, но я ей не знаком. Я спросил, как поживают ее дети и два ее сына. Она ответила, что дочери в добром здравии, один из сыновей тоже, а второй... И здесь, не будучи в силах сдержаться, она разрыдалась и вышла из комнаты. Я тоже расчувствовался и заплакал; но меня никто не узнал. Это была трогательная сцена! Затем вошел брат и спросил, кто я такой и чем занимаюсь. Сестра не знала, что ответить; их смущало мое присутствие, и они стали совещаться, как бы выдворить меня из дома; услышав это, я замер. Тут пришла из школы моя младшая сестра одиннадцати лет от роду и, взглянув на меня, сразу узнала. Она пошла на кухню и сказала женщине, что вернулся ее брат, но ей не поверили; тогда она возвратилась в комнату, где сидел я, сделала на ходу реверанс, прошла в соседнюю комнату и сказала старшей сестре, что — их брат. Та пригрозила ей и назвала ее глупой девчонкой; девочка расплакалась, но продолжала настаивать на своем. Плача, она поднялась наверх, к матери, и повторила то же самое, но мать тоже не поверил ей. Наконец, они сказали: «Если это твой брат, подойди к нему, поцелуй и спроси, как он поживает». Она подбежала ко мне, обняла меня за шею и, глядя мне прямо в глаза, спросила: «Ты — мой брат Джон?» Я ответил: «Да», — и заплакал. Тогда родные наконец узнали меня, и все мои друзья, и знакомые, у которых я останавливался, и все были рады и ликовали: «Он был мертв, и ожил, пропадал, и нашелся»<sup>266</sup>. На этом я заканчиваю свое повествование <... >

Мне остается лишь вознести искренние молитвы за всех моих друзей во Христе, за то, что у них я был в безопасности, пребывая в смирении, укрепляясь в вере и достигая успеха; за то, что чужеземцы слышали о Христе и обратились к Нему; что индейские племена стали простирать руки к Богу; что чернокожие народы омылись до белизны в крови Агнца; что множества народов, говорящих на трудных языках и странных

---

<sup>266</sup> Притча о блудном сыне (Лк 15: 32).

наречиях, овладели языком Ханаана и воспели песнь Моисея и Агнца; в ожидании этих славных времен, в смирении сердца и с ликованием на устах воспоем «аллилуйя»; и да станут царства мира сего царством Бога и Христа Его, аминь, аминь.

Лондон  
Прескотт-стрит, 60  
18 июля 1785 г.

## **«Первозданный эдем» в центре Парижа: «Парижская тетрадь 1921 года» Шервуда Андерсона**

В январе 1921 года Шервуд Андерсон получил от своего друга, нью-йоркского критика Пола Розенфельда, телеграмму с приглашением вместе с ним отправиться в Европу. Андерсон радостно соглашается: он ощущает насущную потребность в таком путешествии:

«Дорогой Пол,

Как я счастлив получить от тебя это приглашение. <...> В этом году мне было тяжело жить на Среднем Западе. Я, конечно, вернусь и буду жить здесь, но я изголодался по старинным городам и мечтаю увидеть произведения старинной культуры. Ты открываешь для меня дверь в Европу. В телеграмме ты не говоришь, где именно ты думаешь побывать в Европе, но я уверен, что ты захочешь поехать в Париж. Раз ты оплачиваешь дорогу, у меня хватит средств на все остальное ... Потребности мои очень скромны. Конечно же, Жак Копо научит меня, как жить в Париже, избегая больших расходов»<sup>267</sup>.

К 1921 году Андерсон, ни разу не выезжавший в Старый Свет, имел в своем окружении знакомых, которые могли дать ему представление о жизни в Европе и оказать помощь во время путешествия. В основном это были американцы-экспатрианты или соотечественники, часто бывавшие по ту сторону Атлантики — Гертруда Стайн, с которой Андерсон вел переписку, и которая настойчиво звала его во Францию; Льюис Галантьер (Lewis Galantière), чикагский друг Андерсона, работавший в Париже. В Америке Андерсон подружился в Жаком Копо, создателем театра «Старая голубятня». Копо вместе со своей труппой в 1917–1919 находился в Нью-Йорке и перед отъездом на родину в мае 1919 года побывал в Чикаго. Перед этой поездкой Копо сам написал Андерсону с предложением встретиться: директор «Старой голубятни» прочел рассказы и первый роман Андерсона и заинтересовался оригинальным стилем американского автора.

---

<sup>267</sup> Fanning M. France and Sherwood Anderson. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1976. P. 1.

Два года спустя Андерсон пишет Жаку Копо, уведомляя его о своем приезде, и тот от всего сердца приветствует решение своего американского друга побывать во Франции. В конце мая 1921 года Шервуд Андерсон прибыл в Париж вместе со своей женой Тенниси Митчелл и Полом Розенфельдом.

Маршруты Андерсона и основные события его «парижского лета» 1921 года известны по его письмам и посмертно опубликованным «Воспоминаниям»<sup>268</sup>. Известно, что Льюис Галантьер поселил его в чистый и недорогой «Отель Жакоб», расположенный на левом берегу Сены в уважаемом богемном районе. Поблизости находится Академия изящных искусств, кафе «Дё Маго», Люксембургский сад, Тюильри, Лувр. Андерсон неоднократно посещал Лувр: его восхищала и красота архитектуры, и собранные здесь шедевры живописи.

Однако впечатления Андерсона от столицы Франции отнюдь не ограничивались знакомством с художественными и историческими достопримечательностями. Писатель с любопытством и симпатией наблюдает повседневную жизнь города, быт его обитателей. Он много гуляет — иногда в компании Тенниси, Розенфельда и Копо, но чаще в одиночестве. Он сидит в кафе, бродит по улицам, паркам. Андерсон выезжал и за пределы столицы — в Виль-д'Авре, Амьен, Шартр, Фонтенбло, побывал в Провансе. После Парижа Андерсон поехал в Лондон и по дороге посетил Нормандию. В ходе путешествия писатель вел записи, которые получили известность под названием «Парижская тетрадь 1921 года» (рукопись которой сейчас находится в чикагской библиотеке *Newberry Library*). Это был одновременно и дневник, и записная книжка. Помимо дневниковых записей, писатель фиксировал разные мысли, а также сделал несколько набросков произведений, замысел которых возник у него во время пребывания в Париже: план пьесы «Взросление» (*Making a Man*) и наброски рассказов, озаглавленные «Вечер женщины» (*A Woman's Evening*); «История одного дня или Два знакомства или Страна любви» (*The Story of a Day. Or Two Acquaintances. Or the Land of Romance*); «Отплытие из Гавра» (*Embarkation*); «Приключе-

<sup>268</sup> Anderson S. *Memoirs*. Ed. P. Rosenfeld. New York: Harcourt, Brace & Co, 1942.

ния в цвете» (*Adventures in Color*); «Запретная дружба» (*A Forbidden Friendship*).

Творческая индивидуальность Андерсона, его мировидение ярко отразились в парижских записях. Как известно, Андерсон, принявший ампулу «простака», «доморощенного кукурузного мистика»<sup>269</sup>, «наивного» или, по его собственной терминологии, «незрелого» (*crude*) писателя, разрабатывал своих рассказах и романах эстетику американского примитива. Примечательно, что, находясь в столице Франции, он почти ничего не пишет о приметах высокой цивилизации, изысканной культуры, символом которой всегда был Париж. Зато он обнаруживает здесь черты «первозданного эдема», который он пытался отыскать и в Америке. Париж Андерсона оказывается удивительно близок картинам «примитивной утопии», создаваемой в творчестве писателя. В парижских записях появляются те же образы, что и в его художественной прозе — «Песнях Срединной Америки» (1918), сборниках «Торжество яйца» (1921), «Кони и люди» (1923), романе «Темный смех» (1925). Это животные, в особенности кони; «новосветное» смешение рас, как главная примета человечества будущего; негры; дети; простые труженики, фермеры и крестьяне; простая, гармоничная деревенская жизнь, близость к земле, следование инстинктам, чистота естественных импульсов и потребностей. Следы «золотого века» еще можно отыскать на узких улицах старого города, на парижских набережных, в укладе жизни простых парижан и французского крестьянства, который писатель имел возможность наблюдать во время путешествий по стране. Так, например, Андерсон с одобрением пишет о французской чувственности и раскованности, которая составляет резкий контраст с зажатостью и пуританским ханжеством представителей англо-саксонской расы. Его восхищает сексуальность французов и непосредственность, с которой они проявляют ее на публике.

Горячий интерес Андерсона к «старой культуре», «старине» с ее традиционностью, патриархальностью, основательностью вполне укла-

---

<sup>269</sup> Spencer B.T. *Sherwood Anderson: American Mythopoeist // Sherwood Anderson. A Collection of Critical 6. Essays.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc., 1974. P. 150.

дывается в такое видение Парижа. «Старинная культура» притягивает его мощной витальной энергией, цельностью, величественной простотой, которую он ощущает на полотнах «старых мастеров», в прекрасной архитектуре (Лувр, Собор Парижской Богоматери). На картинах Рембрандта он обнаруживает архаичное, «полуварварское», «мистическое» чувство в изображении жизни и смерти.

Впечатления от посещения Франции, отраженные в «Парижской тетради 1921 года», оказали заметное влияние на замысел автобиографической книги «История рассказчика» (1924), над которой Андерсон начал работать уже в Париже<sup>270</sup>. В ней писатель продолжает начатые в «Парижской тетради» размышления об отношениях французской и американской прозы. Он был убежден, что из европейской словесности американский автор должен брать только то, что органично для литературы Нового Света, которая находится в стадии поиска «своего голоса». По мнению Андерсона, Америка — юная страна, в ней нет ничего «ставшего», определенного, это страна незрелости, наивности; народу ее также свойственны детскость, грубоватая простота и непосредственность<sup>271</sup>. Он полагает, что большинство жанров, заимствованных из Европы, например, европейский роман XIX века, не годятся для Америки: «Романная форма не подходит для американского писателя, она была завезена к нам из Европы. Нам требуется свободная форма ... Американская жизнь есть нечто свободное, текучее...»<sup>272</sup>.

В эпилоге к «Истории рассказчика» описывается, как неловкий посетитель, выходя из комнаты Андерсона, уронил на пол любимую книгу писателя — «Повести Бальзака»: «Мягкий коричневый кожаный переплет, к счастью, не пострадал. Удивительное дело: передо мной оказалось имя автора, оно смотрело прямо на меня — тисненные золотом

---

<sup>270</sup> Fanning M. France and Sherwood Anderson. P. 71–95.

<sup>271</sup> Anderson S. An Apology for Crudity // The Dial. A Fortnightly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information. Chicago: The Dial Publishing Co. Vol. 63 (November 8, 1917). P. 437–438.

<sup>272</sup> Anderson S. Memoirs. Ed. P. Rosenfeld. New York: Harcourt, Brace & Co, 1942. P. 242–243

буквы на задней стороне обложки. На полу моей комнаты лежал Бальзак и иронически ухмылялся мне в лицо — в мое лицо американца»<sup>273</sup>.

Несомненно, образ «иронической улыбки Бальзака» связан с размышлениями Андерсона над путями американской прозы, которой нелегко освободиться от французского влияния. Такую инерцию восприятия писатель ощутил на себе: европейски образованные деятели «Чикагского ренессанса» поначалу не признавали новаторских находок Андерсона. По свидетельству самого писателя, его близкий друг Флойд Делл, «в то время сильно увлеченный Мопассаном», советовал «выкинуть в мусорную корзину рассказы об Уайнсбурге», так как «рассказ должен быть формой четкой и определенной. У него должны быть интрига, начало и концовка»<sup>274</sup>, то есть, он должен быть скроен по французскому образцу. Эта тема постоянно возникала и в беседах Андерсона с Гертрудой Стайн, которая начинала свой путь в литературе с переводов Флобера и подражания этому «властителю дум»: ее цикл «Три жизни» первоначально был задуман под влиянием флюберовской «Простой души». Сложные отношения притяжения-отталкивания, связывающие две культуры — поднимающуюся, «незрелую» американскую и «старую» французскую — главная тема размышлений Андерсона в «Парижской тетради 1921 года».

---

<sup>273</sup> Anderson S. A Storyteller's Story. New York: Viking Press, 1969. P. 442.

<sup>274</sup> Sutton W.A. A Road to Winesburg. P. 434.

---

## Шервуд Андерсон. Парижская тетрадь 1921 года<sup>275</sup> (фрагменты)

\* \* \*

Ошибка французов в том, что они уверены — все мы, приехавшие во Францию и в Париж, явились сюда, чтобы восхищаться ими.

Однако мы — американцы, англичане, латиноамериканцы, немцы, больше любим и лучше понимаем свою собственную страну и свой народ. Сюда нас привлекает старина. Здесь на улицах живут воспоминания. Час простоять на открытом воздухе, рассматривая здание Лувра — ради этого стоило пересекать Атлантику. Мы ходим по улицам, где живут тени великих художников прошлого, а современные французы так же далеки от них, как и мы сами.

\* \* \*

Ходил на прогулку с одним французом, который еще в детстве уехал в Америку и только что вернулся, чтобы обосноваться в Париже. <...> Мы говорили с ним о французской литературе. «Французскому автору трудно освободиться от традиции французской прозы, — сказал он. — Когда он пробует это сделать, то начинает лучше понимать себя. Прекрасная традиция французской прозы — это высокая отвесная стена. Он пытается перелезть через нее, падает и ломает шею».

\* \* \*

Стоит только здесь, во Франции, попасть в сельскую местность, как сразу с невероятной силой ощущаешь, насколько тесно и близко человек тут связан с землей. Такое впечатление, словно каждый комочек земли французский крестьянин любовно пробовал наощупь, разминал, крошил между пальцами. Во Франции редко увидишь, чтобы землю об-

---

<sup>275</sup> «Парижская тетрадь» Ш. Андерсона впервые была опубликована М. Фаннингом в монографии «Франция и Шервуд Андерсон»: Anderson S. Paris Notebook, 1921 // Fanning M. France and Sherwood Anderson. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1976. P. 23–70. Перевод выполнен по этому изданию.



рабатывали на лошадях или с помощью техники, как у нас в Америке. Здесь все так интимно, любовно. Пашня — плоть от плоти крестьянина, земля — дитя, что каждый раз появляется на свет из лона старых крестьянок, которые, не разгибая спины, трудятся на полях.

\* \* \*

До приезда в Париж я проводил немало времени в обществе художников и писателей, которые учились или просто бывали во Франции, Германии, Италии, Испании. Во время своих путешествий они видели творения великих художников, мастеров живописи. Я провел много часов, слушая, как они обсуждают их полотна. И от всех этих споров и разговоров я начал бояться. «Сколько плохих художников восхищаются Рембрандтом, Рубенсом, Боттичелли, Леонардо!» — говорил я себе. Есть такая вещь, как инерция привычки — привычки хвалить и восторгаться.

<...> И вот с этим страхом в душе я отправился своими глазами посмотреть на Мону Лизу и на картины Рембрандта. О, радость! В творениях давно ушедших великих мастеров я действительно обнаружил то, что я считаю величием. Блуждая среди скверных поделок, которыми до отказа забит Лувр, я убеждался, что время все ставит по своим местам. Работы ловких симулянтов и мошенников оказались забыты. А великое осталось великим. Великое — это простота, прямота, искренность, цельность.

\* \* \*

Смотрел Рембрандта и других голландцев. Рембрандта было много. Множество нарисованных старых бургомистров, докторов и прочих тучных горожан.

Было два Рембранда, которых я прежде никогда не видел. Один — сплошная золотисто-коричневая масса фигур, лошадей, дикий, загадочный ландшафт. В глубине нарисован тигр, на золотом троне сидит королева с мечом в руке.

Эта картина — на миг остановленное движение. Все здесь — сама жизнь, и, в то же время, ничего нет от жизни. Это что-то уже за преде-

лами жизни, мистическое, чудесное, схваченное и запечатленное живописцем.

И это написал человек, делавший портреты тучных бургомистров.

Мы все время бегали между этой и другой картиной –

Маленький старичок, умирающий в постели. У кровати в полутьме — царственного вида женщина, уже не юная, но в самом расцвете своей женственности.

Центр картины — старик в постели, утопающий в море мягких подушек. Роскошные тяжелые занавески отдернуты, но готовы в любой момент упасть и скрыть от глаз эту сцену.

Старик уже покинул этот мир, он погрузился в прекрасное сновидение. В нем не осталось почти ничего от человека, остался только сон. Здесь Рембрандт выразил свое полуварварское, мистическое, великолепное видение смерти.

\* \* \*

Ходил прогуляться на берег реки. Там своя, особая жизнь, которая течет независимо от жизни наверху, на городских улицах. На длинной барже собралось больше сотни женщин, занятых стиркой. Другие женщины разложили одежду на камнях и колотят ее деревянными выбивалками.

Рядом раскинулась целая фабрика. Мужчины, женщины, мальчишки собирают тополиный пух, который в это время устилает парижские улицы. Они чистят, расчесывают его и набивают им матрасы. Всего в тени огромных деревьев трудятся около двух дюжин работников. Взад и вперед разгуливает важный начальник цеха и покуривает трубку. Мальчишки бегают взад и вперед, чесальщики сидят со своими инструментами, все погружены в работу и никто не обращает внимания на ту жизнь, что идет на реке и наверху, на улицах.

Вверх и вниз по реке идут баржи и разные суда. На каждой барже обитает целое семейство. На палубе играют дети, лают собаки, жены шкиперов готовят обед.

Вокруг виднеется около дюжины художников — мужчины и женщины с мольбертами и стульчиками. Они поглощены рисованием. Сверху

по течению в отдалении виднеется собор Парижской Богоматери, на баржах черным-черно от людей и машин, и во всем этом есть что-то тихое и пасторальное. Какой контраст с темными, черными пустыми берегами тех рек, что впадают в американские города.

\* \* \*

Есть какая-то особая жемчужная ясность во французском небе. Все американцы сразу замечают это. Облака плавно спускаются все ниже, зовут за собой, и что-то в тебе так и хочет взлететь к ним туда, в небеса... Жемчужное небо, мягкие, парящие облака, а на улицах — свежесрезанные цветы, что продаются совсем дешево на каждом углу. Все это создает в самом сердце города постоянное и очень приятное ощущение близости к природе.

\* \* \*

Что за чудесное происшествие случилось со мной. Моя гостиница стоит на узкой улочке в старом центре Парижа. В середине ночи я проснулся и услышал, как где-то неподалеку часы пробили три. Город спал в полной тишине. И вдруг раздалось неистовое пение соловья. Он залетел на нашу улицу и долгое время пел, сидя где-то поблизости — казалось, на расстоянии протянутой руки. Ясные, полнозвучные ноты звенели в ночном воздухе. Я услышал, как стали открываться окна в домах. Люди просыпались — и слушали пение. Не прошло и десяти минут, как, затаив дыхание, птичку слушала уже вся улица. Соловей объединил нас всех, и каждый забыл о себе, поглощенный сладким пением. А потом наш певец улетел, и его песенка звучала все тише, все дальше, постепенно замирая над старыми крышами города.

\* \* \*

В Америке каждый борется за самореализацию, и все ведут борьбу с природой. Здесь, напротив, главенствует ощущение, что быть человеком — это значит быть в согласии с природой. Природа покорена человеком, но когда люди живут на своей земле многие тысячи лет, то все вокруг

них — даже сам воздух — очеловечивается, человеческое разлито повсюду и так же безлично, как наши бескрайние прерии.

\* \* \*

На улицах Парижа тысячи мужчин, женщин и детей соревнуются с лошадьми. Они впрягаются в тяжело нагруженные повозки, и порой им приходится прилагать чудовищные усилия, чтобы тащить повозку вверх по крутой узкой мощеной улочке.

\* \* \*

На мосту через Сену — молодой рабочий со своей подружкой, высокой, сильной девушкой, истиной дочерью Франции. Они стоят, обвив друг дружку руками, и смотрят на реку. Время от времени они целуются, забыв о тысячах людей, которые куда-то спешат вокруг них. Окружающие тоже словно не замечают их. Это прекрасно. Здесь повсюду можно видеть влюбленных, они ведут себя так откровенно, сами того не сознавая.

\* \* \*

В Париже великолепные ломовые битюги тянут телеги, доверху груженные винными бурдюками и мешками с зерном. Некоторые колеса достигают высоты церковной двери. Часто запрягают цугом — по три, четыре, шесть и даже десять лошадей. Жеребцов не холостят. Они полны жизни и огня. Погонщик идет следом за телегами по улице, помахивая плетью, и ее шелканье похоже на ружейные выстрелы.

Прекрасные, изумительные кони. Языкастые, сметливые погонщики. Эти за словом в карман не полезут.

Это мои люди. От них идет резкий, кислый запах пота. Они, как и я, любят больших грудастых жеребцов. Они ничего не боятся. Они не холостят своих коней. Это настоящая жизнь с ее царственным достоинством, до которого техника и машины еще не поднимались никогда.

\* \* \*

Если бы я жил во Франции, я бы хотел быть погонщиком, который размахивает длинной плеткой и погоняет шестерых жеребцов, запряженных в большую телегу, доверху нагруженную бочками вина.

\* \* \*

Ночь любви. Гуляешь по маленькому парку за собором Парижской Богоматери, стоишь на мостах через Сену. Лувр, залитый лунным светом, кажется ледяной игрушкой. Повсюду любовники. Губы прижимаются к губам. Женские тела прильнули к мужским. Любовники везде, они в каждом темном, укромном местечке, они стоят на мостах и на лесенках, которые ведут к темным водам реки. В тени, падающей от собора, девичье тело пришло к стволу дерева. Ее держит в объятиях высокий бородастый мужчина. Он прижался к ней всем своим большим телом. Любовники стоят в полном молчании.

\* \* \*

Хотя в Америке собраны все расы и народы, какие только можно встретить под солнцем, когда знакомятся американцы, они обязательно должны выяснить, какая кровь течет в твоих жилах. Мы как-то особенно нетерпимы. Париж по-настоящему космополитичный город. Здесь встречаются все расы, и при этом совершенно утрачивается расовое чувство. Правда, сейчас немцы не вызывают особой симпатии, однако китайцы, негры и все цветные чувствуют себя совершенно свободно. Часто видишь негров, которые обедают в ресторанах или гуляют по улицами со своими белыми подругами. И никто не обращает на это внимания. В американском городе это бы тут же вызвало беспорядки. Поскольку в отношении себя француз уверен в надежности расовых барьеров, он может позволить себе быть великодушным и беспечным.

\* \* \*

Меня все время поражает близость парижской жизни к жизни деревенской. По улицам проезжают телеги с сеном, едут крестьяне, прибывшие из деревень с повозками, на которых горой лежат вкусные свежие овощи

и фрукты. Вот и сейчас под моим окном проезжает маленькая тележка. В ней ягоды на продажу. На ягодах блестят капли утренней росы.

\* \* \*

Меня завораживают крики уличных торговцев. Каждый из них пронзительно-музыкально повторяет один и тот же распев. Так чудесно утром лежать в постели и слышать похожие на птичье пение голоса, которые предлагают наточить ножи, почистить обувь, купить фрукты-овощи.

\* \* \*

<...> Как мы живем в Америке. Мы заняты тем, что нам кажется важным делом. Есть у нас и старинные вещи, о которых мы совсем мало знаем. Наше желание гладить, ласкать старинные вещи, а потом презрительно фыркать. Они стоят непомерно дорого, думаем мы.

\* \* \*

Сценка в кафе. Два молодых негра с книжками в руках разговаривают с двумя студентами на бульваре Сен-Жермен — это рядом с районом, где много известных учебных заведений. Рядом со мной за соседним столиком сидят толстая белая американка.

Ее дочка, бледная от негодования, усталилась на студентов. Она в ярости. «Я видела на улице ниггера, который шел с белой девушкой и ее матерью. Открыто, на глазах у всех. У меня просто руки чесались — хотелось схватить ружье и расстрелять их всех на месте». Толстуха-мать мерно кивает, голова ее так и ходит вверх-вниз. Она соглашается — по инерции, не думая.

\* \* \*

В гостях у старой французской семьи мы просидели весь день, разговаривая о нашествии червяков на виноградники на юге Франции, о холмах, нагретых жарким солнцем, об оливковых деревьях на равнинах и о ясном французском свете и воздухе, благодаря которому Франция стала родиной живописи.

\* \* \*

Ночью, когда стоит тишина, по узким улочкам старого города проезжает тележка. Звонкий стук подков, который ударяется о стены и отдается эхом — словно звук пушечного выстрела.





---

---



---

---