

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ В АФРО-АМЕРИКАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

*Работа представлена кафедрой литературы ЗабГГПУ им. Н. Г. Чернышевского.
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Т. В. Воронченко*

В современном литературоведении в рамках афро-американских исследований не существует детальной разработки проблемы фольклорно-литературных отношений, нет четкого определения основных этапов их развития. В данной статье предпринята попытка осветить первый этап. При разработке исторического аспекта мы опираемся на существующую хронологию развития литературы черных американцев, на фактический материал из работ американских и российских критиков по творчеству отдельных афро-американских писателей, а также на опыт исследования подобных проблем в отечественной литературе.

Modern research works in African American Studies do not present any detailed and thorough investigation of folklore and fiction interaction. There is not any exact chronology of this interaction either. So, the author of this article tries to present the first stage of such relations, basing the analysis on the existing chronology of African American literature development, critical essays devoted to different Black writers of the period and Russian scholars' research works that deal with folklore and fiction interaction.

К проблеме определения значения фольклора в процессе развития афро-американской литературы ученые стали обра-

щаться сравнительно недавно. По мнению О. Ю. Суровой, «отношение (черной литературы. – С.Ч.) к фольклорной традиции

впервые осознается Ральфом Эллисоном в его эссеистике, и с этого момента то, что существовало стихийно в художественном творчестве, начинает выявляться, «схватываться» аналитическими методами, проговариваться дискурсивно¹.

Как и в любой другой традиции, в процессе взаимодействия устное творчество и художественная литература афро-американцев то приближались, то удалялись друг от друга. В данной статье мы представим первый этап этого процесса, который наблюдается в период с конца XIX в. по 1920-е гг. В это время черные художники обретали возможность выразить свой творческий потенциал в поэзии и прозе, они создавали собственную литературную традицию за счет изобразительных средств негритянского фольклора в индивидуальном художественном творчестве.

Так, на первой стадии развития литературы, которую создавали черные художники слова колониальной эпохи, можно проследить некоторое влияние африканского фольклора. Однако это происходит скорее на подсознательном уровне: самобытность произведений первых черных поэтов и прозаиков проявлялась в явно выраженной эмоциональности и непосредственности, которые передавались особыми вариациями ритма и интонации. В основном же «на протяжении долгого времени творчество негров было подражательным», их литература была «весьма риторична и чопорна». Такое положение объясняется прежде всего тем, что первые черные творцы были

рабами, а их «наследники» в течение еще более ста лет жили в условиях безраздельного господства «белых» литературных вкусов².

Поэтому поэзия *Филлис Уитли* (*Phillis Wheatly*, 1753(?)–1784), чье духовное и нравственное формирование происходило «в лоне пуританской морали» и классицистических канонов, не допускала «сколько-нибудь развернутого выражения своих человеческих переживаний». Тем не менее С. А. Чаковский усматривает в ее произведениях попытку «соединения религиозной образности и “высокой” классицистической риторики с земными, разговорными интонациями». Такое сочетание «характерно для негритянской народной, “сердечной” интерпретации религии, особенно ярко сказавшейся в спиричуэлс и госпел и через них оказавшей воздействие на негритянскую поэзию и прозу»³.

Основателем фольклорной школы в негритянской литературе можно считать *Поля Лоренса Данбара* (*Paul Lawrence Dunbar*, 1872–1906). Поэт, автор коротких рассказов и романист, он прославился своими «диалектными» стихами, имитировавшими бытовую речь негров, специфический говор, распространенный на плантациях Юга. Лучшие стихи поэта лиричны и музыкальны: они дают глубоко поэтичные картины южной природы; воспевают искренние и простые чувства; живописуют народные празднества, сходки, танцы и гулянья⁴.

Ярким примером является стихотворение П. Данбара «Вечеринка» (*Party*)⁵:

Dey had a gread big pahty down to Tom’s de othah night;
Was I dah? You bet! I nevah in my life see sich a sight;
All de folks f’om fou’ plantations was invited, an’ dey come,
Dey come troopin’ thick ez chillun when dey hyeahs a fife
an’ drum.
Evahbody dressed deir fines’ – Heish yo’ mouf an’ git away,
Ain’t seen sich fancy dressin’ sence las’ quah’tly meetin’
day.

Согласно классификации, составленной В. В. Жаповым⁶, в данном отрывке четко

прослеживаются основные фонетические особенности языка афро-американцев, так

называемого *Black English* или *African American Vernacular English*: отсутствие поствокального [r] (*othah* вместо *other*, *nevah* вместо *never*, *evah* вместо *ever*, *yo'* вместо *your*, *quah'tly* вместо *quarterly*); вокализацию и элизацию (*an'* вместо *and*, *las'* вместо *last*); замену фрикативных [θ] на [t], [d], [f] (*dey* вместо *they*, *deir* вместо *their*, *wif* вместо *with*, *mouf* вместо *mouth*); фонетическую замену (*shinin'*, *meetin'*, *dressin'*); отсутствие различий между некоторыми гласными звуками (*sich* – *such*, *ef* – *if*, *ner* – *nor*).

По свидетельству историков афро-американской литературы, Пол Данбар сыграл большую роль в языковых и тематических поисках, которые вело негритянское искусство на протяжении всего XIX в. К сожалению, как утверждает Арна Бонтана, использование диалектных форм, с помощью которых поэту удавалось передавать особый колорит речи и юмор черных американцев, не нашло своего продолжения в произведениях мастеров поэтического слова. Они считали, что потенциал негритянского диалекта как выразительного средства ограничен и способен передать только юмор и особый пафос речи афро-американца⁷.

Осознание особой роли африканского наследия в процессе развития культуры афро-американцев приходится на 20-е гг. XX в. – период **Гарлемского ренессанса** (*Harlem Renaissance*). Именно это время, по общему признанию критиков, ознаменовалось ростом этнического самосознания. В это десятилетие «предпринимаются первые попытки поиска общих тем и архетипов, пришедших из африканской мифологии и фольклора и выживающих до сих пор в литературах и фольклоре стран африканской диаспоры»⁸. В 1920-е гг. элементы устного народного творчества служат для афро-американских писателей изобразительным материалом, который они используют в соответствии с логикой решаемых проблем, для отражения в творчестве духовной ситуации своей эпохи и своего самосознания.

Литература Гарлемского ренессанса носит неоднородный характер. Здесь пред-

ставлены различные направления и жанры, и отношения с фольклором у каждого автора складываются по-своему. Однако всех их объединяет желание «отрешиться от сентиментально-слезливых стереотипов, от жалостливо-сострадательного тона в изображении черного американца, увидеть в нем живую личность со своим внутренним миром»⁹. Такое стремление приводило многих поэтов и прозаиков к «богатейшему опыту и материалу негритянской культуры», которая стала для них «едва ли не главным предметом осмысления и источником сильнейшего стилистического воздействия»¹⁰.

Так, в творчестве *Джина Тумера* (*Jean/Nathan Eugene Toomer*, 1894–1967) мы находим заимствования из музыкального фольклора. Прежде всего, это спиричуэлс, блюзы и джаз. В своей уникальной книге «Тростник» (*Cane*, 1923), которую считают «особой вехой в развитии литературы черных американцев»¹¹, талантливый писатель представляет особый «монтаж» внутреннего мира черного человека. Стихи, чьи строки пронизаны трагическими нотами спиричуэлс; блюзовые интонации новелл, где представлены описания героинь; свинг джазовых композиций в раскрытии негритянской темы северного города, – все это позволяет Джину Тумеру выступить в роли «художника-новатора».

Во второй части своей книги, посвященной жизни в городе (Вашингтон, столица США), Джин Тумер облакает в поэтическую форму описание городской улицы: “*Houses are shy girls whose eyes reticently upon the dusk body of the street. Upon the gleaming limbs and asphalt torso of a dreaming nigger. Shake your curled wool-bosoms nigger. ... Dark swaying forms of Negroes are street songs that woo virginal houses*”¹².

В его прозе мы находим целый набор символов, цитируемых из негритянского фольклора; наиболее ярким из них является сахарный тростник. В нем заключается двойственное отношение афро-американца к своему деревенскому прошлому на Юге

США. С одной стороны, это место его трагического пребывания в рабстве, с другой стороны, это место рождения многих поколений черных американцев, а также зарождения их этноса как такового.

Автор изображает тростниковое поле «как притягательное место, где встречаются любовники; место, где можно спрятаться от преследователей или потеряться; место, которое может свести человека с ума; место, где время и пространство теряют свой смысл». По словам Джоула Пекхэма, Джин Тумер создает таким образом «лирическую песню», которая звучит в душах чернокожих южан¹³. «Лирическая ситуация» (термин Д. Н. Медриша) здесь позволяет автору «через воображаемые действия» обрисовывать реальные чувства и мысли.

В своем комментарии к этой книге Уильям Дюбуа говорит: «Все эти очерки и рассказы даже тогда, когда я не совсем понимаю их, обладают странной силой, множественностью смыслов, а также неисчислимыми правами на существование» в художественном мире¹⁴.

Период Гарлемского ренессанса немислим без такого музыкального творения афро-американцев, как джаз. Обладая целым набором выразительных средств, он всегда привлекал художников слова. По свидетельству Алана Райса, «сознательное использование аллитерации, антифонной переключки, нестандартной пунктуации и повторов для создания текста, который по своей структуре напоминал бы джаз, началось в 1920-е гг.». Заимствуя такие эстетические стратегии, как техника «зова-ответа», «рифф», писатели создавали своей прозой джазовую эстетику для афро-американской литературы.

Одним из первых писателей, кто ввел джаз в контекст своих произведений, стал **Клод Маккей** (*Claud McKay*, 1890–1948). В своем романе «Домой в Гарлем» (*Home to Harlem*) за счет использования предлогов движения (*over, under, out, down, and around*) писатель создает эффект «заразительного движения», подобного тому, что

слышится в лучших образцах джазового соло. Повторы отдельных фраз напоминают джазовый рифф, т. е. помогают проводить одну и ту же тему от начала до конца повествования; а использование сленга помогает отойти от «белого» стереотипа в изображении современного автору Нью-Йорка. Однако, как утверждает американский исследователь творчества Маккея Алан Райс, джазовая эстетика используется Маккеем только в качестве декоративного элемента при описании городской жизни¹⁵.

В произведениях **Зоры Нил Херстон** (*Zora Neale Hurston*, 1891?/ 1903–1960) наблюдается особая приверженность к столь характерным элементам афро-американского фольклора, как игра слов и прием означивания. Будучи собирателем фольклора по призванию и антропологом по образованию, Зора Н. Херстон, как никто другой, умела передать яркую образность и колорит негритянской устной речи.

В одном из самых известных своих романов «Их глаза наблюдали Бога» (*Their Eyes Were Watching God*) писательница использует фольклорные элементы для более глубокого и детального изображения главной героини – Джейн Крофорд (*Jane Crawford*). Становление этого персонажа проходит на фоне жизни черной общины, чья творческая энергия подвергается Джейн интерпретации, с одной стороны, и способствует ее личному творчеству – с другой.

Средоточием их творчества становится крыльцо магазина, где собираются жители Итонвилла (*Eatonville*). В ходе общения, по словам Роберта Хаменвэя, члены черной общины выступали в роли «великих художников» и создавали «портрет, отражающий разделяемые ими ценности». Более того, каждый человек, обладающий «магическим даром слова», мог изменить в свою пользу мнение других людей¹⁶.

Зора Нил Херстон всегда восхищалась способностью своих соплеменников к указанию. В предисловии к сборнику негритянского фольклора «Мулы и люди» (*Mules and*

Men) она так представляет этот уникальный дар черных американцев: «Негр, несмотря на его открытый смех и кажущуюся уступчивость, необычайно уклончив... Индеец обычно реагирует на чье-либо любопытство каменным безмолвием. Негр предлагает в ответ мягкое сопротивление: мы принимаем вопрос, но никогда не даем прямого ответа. Он утопает в заразительном смехе и любезностях»¹⁷ (перевод мой. – С. И.).

Переходя из фольклора в художественный арсенал писателя, указание становится для него очень продуктивным средством передачи своего творческого начала. Способность черных людей к «означиванию» (*signifying*) развилась во времена рабства, когда подневольное существование, всевозможные запреты на нормальное человеческое общение между ними вынуждали черных рабов учиться и учить своих детей особому «переносному языку», где привычные для их «белых» носителей слова начинали означать совсем другие, зачастую противоположные понятия. В предисловии к сборнику научных статей «*Black Literature and Literary Theory*» (1984), редактором которого он является, Генри Льюис Гейтс-мл. говорит: «*Black people have always been masters of the figurative: saying one thing to mean something quite other has been basic to black survival in oppressive Western cultures*»¹⁸. Этой же способностью, искусством игры в слова и их значения черные рабы наделили любимых персонажей своих сказок и легенд.

Схожее толкование понятия «указание» дает видный американский фольклорист Роджер Д. Абрахамс. Он определяет его как «один из тех черных терминов, что содержат в себе противоречие, т. е. означают одно и в то же время противоположное ему понятие»¹⁹.

Другой американский критик и исследователь афро-американской литературы, Бернард Белл, определяет «указание» в более узком смысле как «искусную косвенную форму подстрекательства или оскорбления с элементами богохульства»²⁰.

В своем романе «Их глаза наблюдали Бога» Зора Н. Херстон использует указание и в речи своих персонажей, и в авторском тексте. Наглядным примером может служить сцена, где второй муж Джейн, Джо Старкс, смеется над своей женой и ее возрастом в присутствии покупателей в своем магазине. На самом деле, указывая на возраст своей жены, Джо пытается скрыть свою старость. Чтобы усилить эффект, он насмехается также и над внешностью Джейн, явно привирая.

Другие персонажи также подвергают Джейн прямым насмешкам, что должно принизить ее человеческое достоинство. Однако, преодолевая злословие своих соплеменников, главная героиня приобретает чувство уверенности, личной свободы, которая позволяет ей стать хозяйкой своей жизни вопреки существующим предрассудкам.

Подобно своей героине, Зора Нил Херстон вводит в свой текст фольклорные элементы, подчеркивая их значимость в определении речевых и поведенческих особенностей своих персонажей, но не позволяет им превалировать над собственным, глубоко индивидуальным творчеством.

Оценивая наследие *Ленгстона Хьюза* (*Langston Hughes*, 1902–1967), профессор Б. А. Гиленсон выделяет негритянское устное творчество как один из основных источников, питавших его поэзию. В фольклоре этот прославленный мастер слова находит для себя необходимый поэтический арсенал и использует его в духе «подлинной народности и демократизма». Осваивая устное творчество своего народа, обогащая поэтические традиции Уитмена и Сэндберга, Хьюз творит свой оригинальный стиль. «Лаконичная, гибкая, звучная строка, негромкая интонация» его стихов звучит в «зарисовках конкретных лиц, жизненных ситуаций, мимолетных настроений»²¹.

Источником неизменного вдохновения для поэта был негритянский джаз, в котором он видел «одну из врожденных форм, выражающих жизнь негра в Америке». В

стихотворении «Джазония» (*Jazzonia*) Хьюзу удается передать и ритмическую пульсацию джазовой импровизации, и смешанное чувство грусти и восторга, охватившее посетителя ночного кабака в Гарлеме:

Oh, silver tree!
Oh, shining rivers of the soul.

In a Harlem cabaret
Six long-headed jazzers play.
A dancing girl whose eyes are bold
Lifts high a dress of silken gold.

Oh, singing tree!
Oh, shining rivers of the soul!

Were Eve's eyes
In the first garden
Just a bit too bold?
Was Cleopatra Gorgeous
In a gown of gold?

Oh, shining tree!
Oh, silver rivers of the soul!

In a whirling cabaret
Six long-headed jazzers play²².

Таким образом, итогом данного периода фольклорно-литературных отношений в афро-американской традиции стало обретение формы, способной выразить дух расы при помощи символов, идущих изнутри, а не извне – вроде примитивных искажений английского правописания и произношения. Именно обращение к традиции народной поэзии, к ее мироощущению и образности позволило негритянским художникам слова выразить сокровенные переживания и стремления своих соплеменников, допуская широкий набор тем и возможных трактовок.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Сулова О. Ю.* Творчество Ральфа Эллисона и развитие негритянской прозы США 50-х–80-х годов XX века: Дис. на соис. учен. степени к. ф. н. М., 1991.

² *Чаковский С. А.* Афро-американцы и литература США // Проблемы становления американской литературы. М.: Наука, 1981. С. 283.

³ *Чаковский С. А.* Фелис Уитли – первая негритянская поэтесса США // История литературы США. М.: Наследие, 1997. Т. 1. С. 690–692.

⁴ *Чаковский С. А.* Афро-американцы и литература США. С. 284–285.

⁵ *American Negro Poetry.* Edited and with an Introduction by Arna Bontemps. New York: Hill and Wang, 1974. P. 8–9.

⁶ *Жанов В. В.* Особенности эволюции Black English как социального явления на современном этапе // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. № 1. С. 61.

⁷ *Bontemps, Arna.* Introduction // *American Negro Poetry.* Edited and with an Introduction by Arna Bontemps. New York: Hill and Wang, 1974. P. xvii.

⁸ *Сулова О. Ю.* Указ. соч. С. 36.

⁹ *Гиленсон Б. А.* В поисках «другой Америки». М.: Художественная литература, 1987. С. 211.

¹⁰ *Чаковский С. А.* Афро-американцы и литература США. С. 288.

¹¹ *Bontemps, Arna.* Commentary on Jean Toomer and "Cane" // Toomer, Jean. *Cane.* Ed. by Darwin T. Turner. New York: W.W. Norton and co., 1988. P. 188.

¹² *Toomer, Jean.* *Cane.* Ed. by Darwin T. Turner. New York; London: W.W. Norton and co., 1988. P. 59.

¹³ *Peckham, Joel B.* Jean Toomer's "Cane": Self as Montage and the Drive toward Integration. / *American Literature.* Vol. 72. N 2. June, 2000. P. 282.

¹⁴ *DuBois, W.E.B.* Sexual Liberation in "Cane" // Jean Toomer. *Cane.* Ed. by Darwin T. Turner. New York: W.W. Norton and Company, 1988. P. 171.

¹⁵ *Rice, Alan J.* Finger-Snapping to Train-Dancing and Back Again: The Development of a Jazz Style in African American Prose // *Ethnicity and Representation in American Literature.* Ed. by Andrew Curr. Vol. 24. P. 105–108.

¹⁶ *Hemenway, Robert E.* Crayon Enlargements of Life // *Modern Critical Views: Zora Neale Hurston.* Ed. by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. P. 78.

¹⁷ “*the Negro, in spite of his open-faced laughter, his seeming acquiescence, is particularly evasive. ...we are a polite people and we do not say to our questioner, ‘Get out of here!’ We smile and tell him or her something that satisfies the white person because, knowing so little about us, he doesn’t know what he’s missing. The Indian resists curiosity by a stony silence. The Negro offers a feather-bed resistance, i.e. we let the probe enter, but it never comes out. It gets smothered under a lot of laughter and pleasantries*” / Hurston, Zora Neale. Introduction // *Mules and Men*. Collected by Z.N. Hurston. New York: Harper Perennial, 1990. P. 2.

¹⁸ *Gates H.L., Jr.* The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey. // *Black Literature and Literary Theory*. Ed. by H.L. Gates Jr. New York, 1984. P. 6.

¹⁹ *Abrahams, Roger D.* Introduction. // *Afro-American Folktales. Stories from Black Traditions in the New World*. New York: Pantheon Books, 1985. P. 6.

²⁰ “It is a more elaborate, indirect form of goading or insult”. Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: The Univ. Of Massachusetts press, 1987. P. 22.

²¹ *Гиленсон Б. А.* Указ. соч. С. 217–220.

²² *Hughes, Langston.* *Jazzonia* // *American Negro Poetry*. Edited and with an Introduction by Arna Bontemps. New York: Hill and Wang, 1974. P. 63.