

УДК 075: 821.111(73)

ДРАМАТУРГИЯ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН В КОНТЕКСТЕ ГАРЛЕМСКОГО РЕНЕССАНСА

Ю. А. Афанасьева

*Белорусский государственный университет
Минск, Республика Беларусь
5902053@mail.ru*

В статье рассматривается театральное наследие афроамериканской писательницы, антрополога и фольклориста Зоры Нил Херстон в контексте Гарлемского Ренессанса. Используя фольклорный материал, писательница изображает многогранную жизнь деревенского афроамериканца. В ее пьесах и мюзиклах очевидно стремление воспеть жизнь во всех ее проявлениях, показать на сцене красоту афроамериканской культуры.

Ключевые слова: Зора Нил Херстон; Гарлемский Ренессанс; перформативность; вернакуляр; аутентичность; юмор.

ZORA NEALE HURSTON'S DRAMA IN THE CONTEXT OF THE HARLEM RENAISSANCE

U. A. Afanasyeva

*Belarusian State University
Minsk, Republic of Belarus
5902053@mail.ru*

The article examines the theatrical heritage of the African-American writer, anthropologist and folklorist Zora Neal Hurston in the context of the Harlem Renaissance. Using folklore material, the writer depicts the multifaceted life of a rural African-American. In her plays and musicals, there is an obvious desire to celebrate life in all its manifestations, to show the beauty of Negro culture on stage.

Key words: Zora Neale Hurston; Harlem Renaissance; performance; vernacular; authenticity; humor.

Первым появлением темнокожего человека на сцене американского коммерческого театра принято считать шоу менестрелей (англ. minstrel show), возникающее в начале XIX в. на арене цирка. Представления, в которых светлокожие люди покрывают лицо темной краской и имитируют мимику и жесты подневольных негров с южных плантаций, удовлетворяют вкусы белой аудитории и подпитывают расовую сегрегацию. Образ «негра» основывается на характеристиках, отображающих альтер-эго «идеального» американца, успешного во всех сферах жизни. Целью афроамериканского театра начала XX в. становится отказ от стереотипного изображения представителя этнического меньшинства и попытка создать «новый негритянский театр», обращаясь к аутентичным формам африканской культуры и реалистично изображая жизнь афроамериканца.

В период Гарлемского Ренессанса афроамериканская интеллигенция находится в поисках собственной идентичности, ее волнуют вопросы как социального, так и

культурного характера. Театр является потенциальным пространством, в пределах которого возможна артикуляция актуальных идей и проблем, способствующих росту общественного самосознания. Главные идеи, касающиеся сценического искусства, в этот период предлагают философ Аллен Л. Локк (1886–1954) и социолог Уильям Э. Б. Дюбуа (1868–1963). Для Уильяма Э. Б. Дюбуа театр является прежде всего политическим инструментом: по его мнению, театральные постановки должны быть актуальными и отражать борьбу афроамериканцев против расизма, их протест против несправедливости и угнетения. Иная концепция театра возникает у Аллена Локка: он предлагает вернуться к корням, к африканскому культурному наследию, и на его основе создать собственную аутентичную культуру, народную драму, соответствующую модернистской эстетике. Исследователь Сэмюэл А. Хэй в книге «Афроамериканский театр: исторический и критический анализ» (*African American Theatre: A Historical and Critical Analysis*, 1994) следующим образом различает две концепции афроамериканского театра начала XX в.: «Вместо сюжетов Дюбуа, “раскрывающих” афроамериканцев, Локк требовал сюжетов, полных “чувственной” жизни этих людей, мифов, легенд и историй. Локку нужны были персонажи с улиц, вышедшие из кабаков и притонов, – люди, которые, “валяя дурака”, выражали искренние и личные эмоции, независимо от политики. Дюбуа предпочитал персонажей, которые были того же типа, что и образцовые люди, исторические личности, персонажей, которые тосковали из-за несбывшихся надежд. Локк ориентировал свои темы почти исключительно на афроамериканцев. Отвергая всякую сентиментальность, он иногда обвинял белых. Темы Дюбуа волновали белых людей. В художественном театре Локка говорили на обычном народном языке, “приукрашенном” стихами, музыкой и танцевальными ритмами. Дюбуа высказался за “грамотный и наводящий на размышления” язык» (здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.) [6, р. 5]. Обе концепции не являются взаимоисключающими и активно используются начинающими афроамериканскими драматургами. Основными темами для изображения становятся «линчевание, материнство, религия и смешанные браки» [1, р. 99].

Темнокожие драматурги пытаются представить на сцене правдоподобные образы людей своей расы, выступая против навязанных извне культурных стереотипов, однако не могут полностью преодолеть зависимость от европейской и американской культур. Как указывает Фреда Л. Скотт в статье «Черная драма и Гарлемский Ренессанс»: «С художественной точки зрения Гарлемский Ренессанс открывал двери разнообразию и вариативности, однако его направление было неясным. Две основные силы, интеграционистская (мейнстримное признание и успех как основная цель) и культурно-националистическая (театр черной идентичности, в первую очередь, для чернокожих людей и про них), не могли примириться. Кроме того, культурное руководство предпочло не устанавливать полностью свои собственные критерии оценки искусства чернокожих, вместо этого измеряя его стандартами евро-американских моделей» [12, р. 436]. Достижения афроамериканских драматургов периода Гарлемского Ренессанса являются отправной точкой в развитии театра. Стереотипное изображение негра-менестреля начинает меняться, уступая место более сложным персонажам, сталкивающимся с различными типами конфликтов.

Позиция Зоры Нил Херстон, известной писательницы, антрополога и фольклориста, расходится с театральными концепциями Аллена Л. Локка и Уильяма Э. Б. Дюбуа: афроамериканка подчеркивает природное стремление чернокожего человека к подражанию, асимметрии и желанию приукрасить, следовательно, негритянское искусство не может существовать без оглядки на европейские и американские культурные модели. В эссе «Характеристики экспрессии негра» (*The Characteristics of Negro Expression*, 1934) Зора Нил Херстон пишет: «Каждый период жизни негров очень драматизирован. Каким бы радостным или печальным ни был случай, этого достаточно для драмы. Все разыгрывается. Конечно, по большей части бессознательно. На каждый час жизни всегда готовится импровизированная церемония. Ни одно мгновение не проходит без приукрашивания» [8, р. 830]. По ее мнению, эти качества лежат в основе народной культуры и дают возможность создать «настоящую негритянскую драму». Говоря о возможностях создания аутентичного театра, она утверждает: «Тем, кто хочет создать негритянский театр, скажу, что он уже создан. Ему не хватает богатства, поэтому его не видно на высоких местах. <...> Настоящий негритянский театр – это джук и кабаре» [8, р. 845]. Как и У. Э. Б. Дюбуа, Зора Нил Херстон не отвергает внимание белой аудитории, однако не рассматривает сценическую постановку в качестве инструмента пропаганды черного национализма. По ее мнению, использование примитивизма в качестве оберточной бумаги для более сложных культурных концептов и

специфических смыслов позволяет расширить потенциал афроамериканской драмы и распространить любовь к негритянской культуре.

Как указывает исследователь Дэвид Краснер в статье «Негритянская драма и Гарлемский Ренессанс»: «Для Херстон акцент Гарлемского Ренессанса на урбанистике и современности обесценил опыт южных народных ритуалов и тем самым отодвинул на задний план то, что было важно, а именно искусство деревенского повествования» [12, р. 60]. Процесс рассказывания, в котором сохраняется культурный колорит народа, становится одним из важнейших способов отображения афроамериканской идентичности для Зоры Нил Херстон. Для большинства ее пьес и мюзиклов характерно использование ненормативного афроамериканского варианта английского языка. На сцене вернакуляр становится перформативной техникой: нестандартный язык, выведенный на театральные подмостки, означает (*signifies*) доминирующий дискурс, тем самым удостоверяя бытие афроамериканца. Так, в драме «Индейка и закон» (*De Turkey and De Law*, 1930), основанной на этнографическом материале, представленном в «Итонвильской антологии» (*The Eatonville Anthology*, 1926) и неопубликованном рассказе «Яблоко раздора» (*The Bone of Contention*), изображается специфическая вербальная игра «*playing dozens*» (рус. «игра в дюжины»), суть которой – победа во взаимном обмене оскорблениями. Словесная перепалка между двумя претендентами на сердце Дейзи разрастается в состязание между баптистами и методистами, мужчинами и женщинами. Стоит заметить, что Зора Нил Херстон в этой игре «дает голос» и женщинам, которые в реальности в ней не участвуют. Исследователь Мишель Ковин Гиббс в статье «Играя в дюжины: к вопросу о черной феминистской драматургии Зоры Нил Херстон» утверждает: «Она [Зора Нил Херстон] использует “дюжины” как способ более реалистичного и авторитетного изображения чернокожих женщин, которое <...> также демонстрирует ее включение своих полевых исследований в процесс создания чернокожих женщин-персонажей» [5, р. 3].

Основными героями театральных произведений афроамериканской модернистки становятся представители средних и низших классов южных штатов; особое внимание она уделяет женским судьбам. Так, для литературного конкурса в журнале *Opportunity* Зора Нил Херстон пишет пьесу «Пораженная цветом» (*Color Struck*, 1925), которую исследовательница Элин Даймонд обозначает как «фольклорный модернизм» [2, р. 113]. В ней поднимаются проблемы колоризма – внутрирасовой дискриминации по оттенку кожи. Центром конфликта между южанками из Джексонвилля Эммалиной Бизли и Джоном Тернером является ревность: женщину беспокоит внимание мужчины к светлокожим мулаткам. Она отказывается выступать на соревновании по кекуоку (англ. *sakewalk*), представляющем собой танцевальный конкурс с наградой. Джон выступает с Эффи, светлокожей девушкой, и получает приз, оставляя Эмму. Деструктивное поведение женщины базируется на ее полном неприятии себя – это мешает ей обрести счастье. Спустя семнадцать лет Джон снова появляется у Эммы, теперь уже матери, чья дочь, светлокожая Лу Лилиан, больна. Обсуждая с мужчиной планы на будущее, Эмма не может принять свою фрагментированную идентичность и отказывает ему не только в женитьбе, но и в помощи девочке. Джон восклицает: «*She so despises her own skin that she can't believe any one else could love it!*» («Она так презирает свою собственную кожу, что не может поверить, что кто-то другой мог бы любить ее!») [7, р. 50]. Лу Лилиан умирает, не дождавись доктора. Драма заканчивается молчанием: Эмма садится на стул рядом с телом дочери и смотрит в пустоту. Исследователь Дэвид Краснер в книге «Прекрасное зрелище: афроамериканский театр, драма и перформанс в эпоху Гарлемского Ренессанса, 1910–1927 гг.» (*A Beautiful Pageant : African American Theatre, Drama, and Performance in the Harlem Renaissance, 1910–1927*, 2002) указывает: «Заключительный момент на сцене раскрывает талант Херстон к документированию социальных условий чернокожих женщин на Юге, но он также показывает ее талант органично вплетать свои мысли и чувства в ткань своих вымышленных персонажей» [9, р. 129].

Исследовательница Элин Даймонд в книге «Перформанс и культурная политика» (*Performance & Cultural Politics*, 1977) определяет эти формы искусства «в качестве культурных практик, которые консервативно переосмысливают или страстно переизобретают идеи, символы и жесты, формирующие социальную жизнь» [3, р. 2]. Перформативность, присущая театральным произведениям афроамериканской модернистки, является способом выживания чернокожего человека в целом. Как указывает Дэвид Краснер: «Для многих афроамериканцев перформанс часто является чем-то большим, чем публичное выражение; он передает мысли, идеи и желания в культуру, лишенную доступа к другим формам коммуникации, и из нее. Отрезанный от свободного использования письменного

языка и ограниченный в выражении культурной самобытности во времена рабства, перформанс стал основным, а иногда и единственным способом коммуникации» [9, p. 11]. Воспевая обыкновенного афроамериканца и его тяжелую повседневность, Зора Нил Херстон активно использует фольклорный материал: танцы и музыку, которые она слышит в джухах и кабаре, различные ритуальные движения, заклинания, игры. В пьесе «Проповедь в долине» (*The Sermon In The Valley*, 1931) передается транскрипция проповеди преподобного из Флориды С. С. Лавлейса, в пьесах «Страна людей» (*Polk Country*, 1944) и «Спанк» (*Spunk*, 1935) на сцене изображаются обряды вуду. «Перебранка» (*Woofing*, 1931), «Болтовня и Треп» (*Lawing and Jawing*, 1931), две пьесы из шоу «Быстрые и Яростные» (*Fast and Furious*, 1931) сосредоточены на повседневной жизни чернокожих людей из Джорджии, их ссорах и домашних обязанностях.

Важной характеристикой пьес Зоры Нил Херстон является их музыкальность. Как пишет Аллен Л. Локк в «Душах черных людей» (*The Souls of Black Folk*, 1903): «И вот по роковой случайности негритянская народная песня – ритмичный плач раба – сегодня выступает не просто как исключительная американская музыка, но как самое прекрасное выражение человеческого опыта, рожденного по эту сторону морей. <...> Она по-прежнему остается исключительным духовным наследием нации и величайшим даром негритянского народа» [4, p. 168]. Джазовая и блюзовая эстетика, отличные от канонов европейской музыки, характеризуют стремление афроамериканца к самовыражению, свободе, творчеству, отражают дихотомию чувств и эмоций, порождаемых притеснением. В каждом произведении, написанном Зорой Нил Херстон для театра, так или иначе присутствуют афроамериканские ритмы. Как указывает известная писательница Элис Уокер: «Зора принадлежит к традиции чернокожих сказительниц, а не к числу “the literati”, по крайней мере, для меня. <...> Она шла своей дорогой, верила в своих собственных богов, преследовала свои собственные мечты и отказывалась отделять себя от “простых” людей» [13, p. 91]. Музыкальное шоу «Великий День» (*The Great Day*, 1932), соединяя черты театральной постановки и концерта, представляет собой один день из жизни железнодорожного лагеря, начиная с песни пробуждения и заканчивая вечерней пасторской проповедью, и сценой в джухе, где усталые рабочие поют блюз. В драме «Спанк» (*Spunk*, 1935) главный герой исполняет песню «I’m going to make me a graveyard of my own» («Я собираюсь выкопать собственное кладбище») и напевает «Oh, Spunk ain’t scared of Bishop’s conjure» («Спанк не боится колдовства Бишоп»), чтобы успокоить аудиторию.

Особое место в театральных постановках афроамериканской писательницы занимает юмор – он используется Зорой Нил Херстон в качестве инструмента деконструкции расовых предрассудков. Первая сценическая работа новеллистки «Встречайте Мамочку» (*Meet the Mamma*, 1925) сочетает не только черты музыкальной комедии, водевиля и ревю, но и характеристики комической оперы, мелодрамы и ибсеновской драмы. Используя популярные театральные приемы в комическом ключе, Зора Нил Херстон не только стремится «означить» их недостатки, но и расширить зрительскую аудиторию. В пьесе высмеиваются семейные отношения тещи и зятя, гиперсексуальность африканских женщин и агрессивное поведение мужчин. В статье «Херстон, Тумер и мечты о негритянском театре» исследователь Джон Лов отмечает, что в произведении «широко сатирическое изображение Африки высмеивает популярные стереотипы, но также разрушает романтизм схем “обратно в Африку”» [11, p. 87]. Менее шутливой является пьеса «Копья» (*Spears*, 1926) – в ней афроамериканка делает акцент на «примитивной» стороне африканской культуры, используя стереотипные «африканские» идиомы и ритуалы: хвалебные речи вождю клана, танец для вызова дождя и т.д. Через призму юмора писательница рассматривает и религию: драма «Первый» (*The First One*, 1927) повествует о том, как в результате шутки на Земле появились чернокожие люди. Зора Нил Херстон пересказывает эпизод из Библии, где Ной проклинает своего внука Ханаана за то, что он позвал Сима и Иафета, покрыть «наготу отца своего». В пьесе проклят отец, Хам, – его кожа становится темной. Спасает мужчину жена Ева, которая упраскивает его уйти туда, где «всегда светит солнце»; пара, полная веры и надежды, уходит. Комедийным использованием библейской символики характеризуется «Рай» (*Heaven*, 1930), один из скетчей, входящих в состав ревю «Холодный фанатик» (*Cold Keener*, 1930). В нем Джим, умерший во время наводнения в Джоунстауне в 1889 г. и попавший в рай, теряет крылья из-за поспешного желания летать. Герой пьесы «Огненная колесница» (*The Fiery Chariot*, 1932) хитроумно пытается отсрочить свой уход на небо, каждый раз говоря зовущему его Хозяину (Ol’ Massa), что он забыл надеть определенную часть одежды.

Таким образом, художественные произведения Зоры Нил Херстон, предназначенные для театра, не получают признания в период Гарлемского Ренессанса. Большинство ее пьес и

мюзиклов остаются неопубликованными при жизни по причине несоответствия ожиданиям ведущих критиков этого периода и отсутствия адекватного спонсирования. Современные драматурги возрождают театральное наследие афроамериканки. За драму «Спанк» (*Spunk*, 1935) американский драматург и режиссер Джордж Костелло Вулф получает в 1990 г. престижную премию Оби за лучшую небродвейскую постановку; в 2002 г. зрители впервые видят на сцене американского театра «Арена» драму «Страна людей» (*Polk Country*, 1944). Используя фольклорный материал, Зора Нил Херстон органично рисует жизнь деревенского афроамериканца с его повседневными заботами и развлечениями, поднимает проблемы, связанные с колоризмом и восприятием чернокожей женщины в обществе. В ее пьесах и мюзиклах, наполненных аутентичным юмором, песнями, танцами и музыкой, очевидно стремление воспеть жизнь во всех ее проявлениях и показать на сцене красоту афроамериканской культуры.

Библиографические ссылки

1. A Companion to Twentieth-Century American Drama / ed. by Krasner, D. – Malden, MA: Blackwell Pub., 2005. – 576 p.
2. Diamond, E. Folk Modernism : Zora Neale Hurston's Gestural Drama / E. Diamond // Modern Drama, 2015. – Vol. 58, No. 1. – P. 112–134.
3. Diamond, E. Performance and Cultural Politics / E. Diamond. – N. Y.: Routledge, 1996. – 304 p.
4. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. – N. Y.: Oxford University Press, 2007. – 223 p.
5. Gibbs, M. C. Playing the Dozens : Towards a Black Feminist Dramaturgy in the Work of Zora Neale Hurston / M. C. Gibbs // The Journal of American Drama and Theatre, 2021. – Vol. 33, № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://jadtjournal.org/2021/04/28/playing-the-dozens-towards-a-black-feminist-dramaturgy-in-the-work-of-zora-neale-hurston>. – Дата доступа: 30.07.2021.
6. Hay, Samuel A. African American Theatre: A Historical and Critical Analysis / Samuel A. Hay. – Cambridge University Press, 1994. – 287 p.
7. Hurston, Z. N. Collected Plays / ed. by J. L. Cole, Ch. Mitchell. – New Brunswick: Rutgers University Press, 2008. – 400 p.
8. Hurston, Z. N. The Characteristics of Negro Expression / Z. N. Hurston // Folklore, Memoirs & Other Writings / Z. N. Hurston. – N. Y.: Library of America, 1995. – 1001 p.
9. Krasner, D. A Beautiful Pageant: African American Theatre, Drama, and Performance in the Harlem Renaissance, 1910–1927 / D. Krasner. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2002. – 384 p.
10. Krasner, D. Negro Drama and the Harlem Renaissance / D. Krasner // The Cambridge Companion to Harlem Renaissance / ed. by Hutchinson, G. – N. Y.: Cambridge University Press, 2007. – P. 57–70.
11. Lowe, J. Hurston, Toomer, and the Dream of a Negro Theatre / J. Lowe // The Inside Light: New Critical Essays on Zora Neale Hurston / ed. by Plant, G. Debora. – Praeger, 2010. – P. 79–92.
12. Scott, Freda L. Black Drama and the Harlem Renaissance / Freda L. Scott // Theatre Journal, 1985. – Vol. 37, No. 4. – P. 426–439.
13. Walker, A. In Search of Our Mothers' Gardens: a Womanist Prose / A. Walker. – N. Y.: Harcourt, 1983. – 397 p.