

БЛЮЗОВАЯ ЭСТЕТИКА В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «МОИСЕЙ, ЧЕЛОВЕК ГОРЫ»

Ю. А. Афанасьева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

5902053@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.

Целью данной статьи является выявление черт блюзовой эстетики в романе Зоры Нил Херстон «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939). В период Гарлемского ренессанса блюз становится одним из аутентичных способов отображения души афроамериканца. Зора Нил Херстон, известный антрополог, фольклорист и писатель, в романе «Моисей, человек горы» использует следующие блюзовые элементы: соответствие характеристик Моисея образу блюзового певца (одинокость «избранного человека», вспышки жестокости, любвеобильность, посредничество между аудиторией и высшими сферами, дар слова и импровизации); еврейская раса как представители низшего класса, аудитория, для кого и кем создаётся блюз; метафора Исхода как импровизация, акцентирующая внимание на процессе; полифония в романе как реализация блюзового приёма респонсорной переключки и полиритмии; противостояние женской и мужской традиции блюза в лице Мириам и Моисея; использование вернакуляра и нормативного английского языка как реализация вокально-инструментального диалога в блюзе; ритмические повторы, частично соответствующие песенной трёхстрочной строфе. Используя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, Зора Нил Херстон по-новому рассматривает историю Исхода, сопрягая её с древней песенной традицией угнетённого народа и актуализируя его современный коллективный опыт.

Ключевые слова: блюз; ритм; Гарлемский ренессанс; роман; вернакуляр; Моисей.

Музыкальность той или иной нации – один из способов освоения действительности, указывающий на дополнительные специфические коннотации, которые тот или иной народ привносит в своё мировидение. Как указывает известный афроамериканский поэт-битник Лерой Джонс, блюз (от англ. *blue* – ‘грустный, унылый, подавленный’) зарождается в среде чернокожих американцев ещё в период рабства и становится музыкальным явлением, сопровождающим переход практически бесправного населения к гражданству [10]. Действительно, формирование одного из популярнейших вокально-инструментальных жанров негритянской музыки, предшественника джаза, происходит до 70-х гг. XIX в. Основанный на афроамериканском фольклоре, блюз развивается в контексте развлекательного искусства, на сценах публичных домов и кабаре. Соответствующая изначальному топосу тематика песен – гнетущая тоска и душевный надрыв, неудовлетворённость жизнью и одиночество, любовные неудачи и откровенная эротика – модернизированное наследие «скорбных песен» рабов, одного из трёх даров африканцев американской культуре, по словам социолога У. Э. Дюбуа [5, р. 176]. Музыкальный жанр выявляет тяжесть на сердце афроамериканца, подстраивается под

синкопированный ритм его жизни и отражает специфику способа выживания чернокожего человека в новом мире через импровизацию. Исполнитель чаще всего обладает трикстерскими чертами, «означивает» действительность своим исполнением. Важной чертой блюза является фальшь, основа специфической «грязной игры» (англ. *dirty play*) в понимании европейской теории музыки, – изначально вынужденная из-за плохого состояния музыкальных инструментов в кабаках и джухах, затем ставшая неотъемлемой частью исполнения этого музыкального жанра. В блюзе реалистичность сочетается с чувственностью: при обыденной тематике песен преобладает экспрессивная манера исполнения, основанная на «ударной» игре на гитаре и фортепьяно, различных «взрывчатых» голосовых эффектах, звукоподражаниях, заметна тяга блюзовых исполнителей к ситуативным политональностям и диссонансам. Для жанра характерны приём респонсорной переключки (англ. *call-and-response*), 12-тактовая структура и трёхстрочная строфа (AAB). Музыковед В. Д. Конен отмечает следующие характерные особенности блюзовых композиций: 1) выдержанный характер поэтического текста, посвященного теме страдания, тяготеющего к образам несчастливой любви; 2) поэтическая структура, не знающая отклонений и не имеющая прецедентов в афро-американском или европейском творчестве; 3) «набор» музыкально-выразительных элементов, которые в виде законченной системы не присущи ни одному из известных нам видов народного или профессионального искусства; 4) свободная импровизационность, в сочетании с неизменными канонами музыкально-поэтической структуры [1, с. 195].

«Блюзовые ноты» в афроамериканской литературе возникают в первой половине XX в. из-за необходимости переосмысления и преодоления печального опыта рабства и режима Джима Кроу [11, р. 123]. В этот период происходит расцвет блюза в контексте культурного движения Гарлемского ренессанса – пик популярности творчества «императрицы блюза» Бесси Смит (Bessie Smith, 1894 – 1937). Эстетика данного музыкального жанра, акцентирующая внимание на уникальном мировосприятии афроамериканца, даёт ему ощущение культурной автономии, является способом защиты коллективной памяти [12]. Индивидуальное и коллективное в блюзе соединяются, но не поглощают друг друга – так возникает возможность трансляции афроамериканского опыта в условиях культурной фрустрации. Дуальность блюза близка концепции Уильяма Дюбуа о «двойном сознании» афроамериканца. Специфика блюзовой композиции рассматривается представителями Гарлемского ренессанса в качестве модернистской техники, «означивающей» своей ритмикой афроамериканскую действительность. Блюзовые реминисценции можно найти в романах следующих участников Гарлемского ренессанса: Карла Ван Вехтена (Carl Van Vechten, 1880 – 1964) «Негритянский рай» (*Nigger Heaven*, 1926), Клода МакКея (Claude McKay, 1889 – 1948) «Домой в

Гарлем» (*Home to Harlem*, 1928), Неллы Ларсен (Nella Larsen, 1891 – 1964) «Зыбучие пески» (*Quicksand*, 1928), Уоллеса Турмана (Wallace Thurman, 1902 – 1934) «Чем чернее ягодка» (*The Blacker the Berry*, 1929).

Зора Нил Херстон, известная писательница, фольклористка и антрополог, не остаётся в стороне от блюзовой эстетики, соприкасаясь с ней непосредственно во время полевой практики и в джуках [3, р. 330 – 331]. Ей принадлежит один из значимых афроамериканских романов «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), написанный под влиянием блюзовой традиции. Этот музыкальный жанр в видении Зоры Нил Херстон представляется более доброжелательным и мягким [7, р. 275], что соответствует интенции афроамериканки показать светлые стороны сельской жизни её народа. Цель данной статьи – выявление черт блюзовой эстетики в романе Зоры Нил Херстон «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939). Название романа можно соотнести с известной негритянской песней «Go Down, Moses» (*Сойди, Моисей*), выражающую благородство афроамериканской души, как указывает известный американский писатель Джеймс Уэлдон Джонс [9]. Старозаветная история Исхода – освобождения пророком Моисеем израильтян из более чем двухсотлетнего египетского плена – становится для афроамериканцев «путеводной звездой» для преодоления культурной травмы, нанесённой в первую очередь рабством, линчеванием и сегрегацией, формирования коллективной идентичности. Континуальность блюза, вневременность затрагиваемых им проблем накладывается на вневременность истории об Исходе, ставшей определяющим культурным и религиозным афроамериканским мифом. Возникнув в качестве спиричуэлса в первой половине XVII в., «гимн беглых рабов» выходит за рамки этого музыкального жанра. Частотное блюзовое исполнение духовных негритянских песен основано, по мнению афроамериканского священника Джеймса Кона, на способности этих музыкальных жанров утверждать сущность чернокожего человека, формировать его идентичность и стратегии выживания в обществе [4]. Известный джазовый вокалист и трубач Луи Армстронг в 1958 г. по-новому прочитывает библейский сюжет. Исполнение характеризуется вопросно-ответной структурой, вокально-инструментальным типом мелодики и мажорно-минорным ладом, характерными для блюза [2, с. 79]. Джазовый вокал певца и тенденция использования духовых инструментов соединяет сакральную тематику спиричуэлс и секулярную блюзово-джазовую мелодику. В исполнении Луи Армстронга важна эмоциональная составляющая: его «Сойди, Моисей» – это не плач раба, просьба о даровании свободы, но требование того, что принадлежит человеку по праву, уверенность в победе.

Главный герой романа, Моисей, может быть охарактеризован как блюзовый певец-трикстер, еврей, воспитанный египтянами, пророк, выражающий волю угнетённого народа фараону (от коллективного к

индивидуальному) и несущий спасительный монотеизм освобождённым рабам (от индивидуального к коллективному). Его жизнь – это путь в Ханаан, к земле Обетованной, метафорически обозначающей страну свободных людей, равных между собой. Зора Нил Херстон подчёркивает лиминальный статус Моисея: его тяга к чувственным наслаждениям определяется через описания отношений с эфиопкой Циппорой, важность которых не перевешивает стремления к духовному росту, следования предначертанному пути. Жизнь Моисея близка блюзовой ритмике: от египетского принца он переходит к опальному изгнаннику, от мага-язычника – к божьему пророку, от амбициозного юноши – к уважаемому патриарху. Богоизбранный лидер, терпеливо переносящий трудности скитальческой жизни, одинок. Духовная слепота ведомого им народа порождает в мужчине вспышки жестокости и разочарование; в конце жизни нет уверенности в том, что предначертанная ему судьба оправдала себя. Десять казней египетских, совершённые через Моисея, олицетворяют вынужденное противостояние порабощённого населения действующей власти, автономность блюзового ритма чернокожего человека от ритма жизни людей недружественной расы. Правая рука пророка, обладающая божественной силой, и его ораторский дар могут рассматриваться в качестве метафоры таланта певца / исполнителя инструментальной музыки. Моисей следует блюзовой философии выживания и надежды: смеясь, скрывая слёзы, он выполняет обязательства Завета между Богом и человеком, понимая, что внутренняя свобода – истинное следование христианству: «And he wasn't sure he had succeeded. He had found out that no man may make another free. Freedom was something internal. The outside signs were just signs and symbols of the man inside. All you could do was to give the opportunity for freedom and the man himself must make his own emancipation» («И он не был уверен, что ему это удалось. Он узнал, что ни один человек не может сделать другого свободным. Свобода была чем-то внутренним. Внешние знаки были просто знаками и символами человека внутри. Все, что вы могли сделать, – это дать возможность свободы, и человек сам должен совершить свое собственное освобождение». – Здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.) [8]. Таковой является блюзовая композиция, отражающая внутреннюю независимость музыкального ритма афроамериканской жизни.

Первые строки романа обращают внимание на маргинальность израильского народа: «Women gave birth and whispered cries like this in caves and out-of-the-way places that humans didn't usually use for birthplaces. Moses hadn't come yet, and these were the years when Israel first made tears» («Женщины рожали и так кричали шепотом в пещерах и отдаленных местах, которые люди обычно не использовали для родов. Моисей еще не пришел, и это были годы, когда Израиль впервые пролил слезы») [8]. Это соответствует минорной тематике блюза, сосредоточенной на

представителях низшего класса и их тяжёлой жизни. Страдания в рабстве и долгие скитания по пустыне позволяют рассматривать историю Исхода как импровизацию, где важен не только результат, но и процесс достижения цели – Ханаана. Континуальность блюзовой композиции, предполагающая повторы определённых частей неограниченное количество раз, соответствует длительности испытания израильского народа. С процессуальностью и прогрессом связан характерный для блюза образ поезда, понимаемый в романе в соответствии с историческими реалиями в качестве «вереницы». Он олицетворяет связь между звеньями и поступательное движение вперед: «For more than an hour the train of men and animals wound close to the mountain and it changed its aspect every few minutes as it drew near, but gaining in glory and never losing» («Более часа вереница людей и животных приближалась к горе, и она меняла свой облик каждые несколько минут по мере приближения, но набирала силу и никогда не проигрывала») [8]. Дополнительные коннотации, образ поезда получает при соотнесении с подземной железной дорогой (англ. the Underground Railroad) – особой системой тайной переправы афроамериканцев с рабовладельческого Юга на Север, действовавшей вплоть до середины XIX в.

Говоря о коллективном и индивидуальном звучании вокально-инструментального жанра, предполагающем диалог между музыкой и голосом, стоит отметить, что роман полифоничен по своей сути: соло Моисея сосуществует на равных с хором голосов пророчицы Мириам и священника Аарона, помощника и последователя Моисея Иешуа, властителя Меридиана Джетро и дворцового слуги Менту. Здесь реализуется приём респонсорной переключки – все герои проходят свой путь через Моисея, в диалоге с ним они приобретают сакральное знание. Так, голос Мириам, звучащий в иной тональности, чем голос Моисея, напоминает о характерной для женской блюзовой традиции тематике и мелодике: отсутствие любви, желание смерти, меланхолия, недовольства признания в обществе. Эта женщина не обладает характерными феминными чертами, отрицает роскошь одежд и важность телесной красоты. Выступая против лидерства Моисея, она, тем не менее, не алчет власти, как её брат Аарон. Мириам мужественно терпит поражение и просит пророка даровать ей смерть до прихода в Ханаан, чем завоёвывает его уважение. Именно о ней поют песню только что покинувшие Египет евреи: «Oh, Miriam played the cymbal over the Red Sea // Miriam played the cymbal over the Red Sea // Miriam played the cymbal over the Red Sea. // Oh, Miriam played the cymbal right over» («О, Мириам играла на кимвале над Красным морем // Мириам играла на кимвале над Красным морем // Мириам играла на кимвале над Красным морем. // О, Мириам играла на кимвале прямо там») [8]. Женщина аккомпанирует поющим, задавая ритм их радости. В том, что голос пророчицы замолкает под влиянием Моисея,

можно заметить соответствие с историческим спадом популярности женского блюза и переход к джазу.

Устная форма передачи информации в песне коррелирует с творческими интенциями Зоры Нил Херстон, пишущей на афроамериканском вернакуляре – ненормативном варианте английского языка. Вернакуляр-граница как противопоставленность эталону-центру предполагает остранение нормы американской «белой» литературы, её «означивание» в понимании Генри Луиса Гейтса [6]. Блюз радикально отличается от американской музыки мелодикой, ритмикой и фактурой, тем самым означивая доминирующие музыкальные жанры и удостоверяя собственное существование. Точкой соприкосновения между музыкальными традициями становится тематика. Стоит отметить, что в романе литературный язык сочетается с вернакуляром, – так образуется диалог вариантов языка, схожий с сосуществованием двух музыкальных жанров, где нормативный выполняет «адаптирующую» функцию для ненормативного. Как импровизационное блюзовое начало не может быть адекватно зафиксировано с помощью европейской нотной записи, так и колорит афроамериканского вернакуляра передаётся на письме лишь частично. На уровне организации текста можно заметить повторы, создающие ритм блюзовой строфы, соединение нескольких одинаковых строк с вариациями: «Moses had crossed over. He was not in Egypt. He had crossed over and now he was not an Egyptian. He had crossed over. The short sword at his thigh had a jewelled hilt but he had crossed over and so it was no longer the sign of high birth and power. He had crossed over, so he sat down on a rock near the seashore to rest himself. He had crossed over so he was not of the house of Pharaoh. He did not own a palace because he had crossed over. He did not have an Ethiopian Princess for a wife. He had crossed over» («Моисей перешел границу. Он не был в Египте. Он перешел границу и теперь не был египтянином. Он перешел границу. Короткий меч у его бедра имел украшенную драгоценными камнями рукоять, но он перешел, и поэтому это больше не было знаком высокого происхождения и власти. Он перешел на другую сторону, поэтому сел на камень у берега моря, чтобы отдохнуть. Он перешел границу, так что он не был из дома фараона. У него не было дворца, потому что он перешел границу. У него не было эфиопской принцессы в жёнах. Он перешел границу») [8]. Через использование ритмичных повторений «Who is on the Lord's side? Who is on the Lord's side?» («Кто на стороне Господа? Кто на стороне Господа?») [8] Моисей пробуждает в грешниках, почитающих золотого тельца, чувства стыда и раскаяния.

Таким образом, блюз является важным элементом, характеризующим процесс нациогенеза афроамериканцев. Основные источники для текстов блюзовых песен – фольклор и тяжёлая действительность. Жанр возникает во второй половине XIX в. в среде низших слоёв населения и обретает соответствующую тематику: неудачи в любви, одиночество, преступления,

разочарования. Для блюза характерны: политональность, диссонанс, экспрессивная вокально-инструментальная манера исполнения, приём респонсорной переключки (англ. call-and-response), 12-тактовая структура и трёхстрочная строфа (AAB). «Блюзовые ноты» в афроамериканской литературе возникают в первой половине XX в. – причинами для этого являются печальный опыт рабства и режима Джима Кроу, требующий осмысления и преодоления. В период Гарлемского ренессанса блюз становится одним из аутентичных способов отображения души афроамериканца. Зора Нил Херстон в романе «Моисей, человек горы» использует следующие блюзовые элементы: соответствие характеристик Моисея образу блюзового певца (одиночество «избранного человека», вспышки жестокости, любвеобильность, посредничество между аудиторией и высшими сферами, дар слова и импровизации); принадлежность к еврейскому роду, на том этапе исторического развития маргинализированной части общества, как и аудитории, для кого и кем создаётся блюз; метафора Исхода как импровизация, акцентирующая внимание на процессе; полифония в романе как реализация блюзового приёма респонсорной переключки и полиритмии; противостояние женской и мужской традиции блюза в лице Мириам и Моисея; использование вернакуляра и нормативного английского языка как реализация вокально-инструментального диалога в блюзе; ритмические повторы, частично соответствующие песенной трёхстрочной строфе. Используя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, Зора Нил Херстон по-новому рассматривает историю Исхода, сопрягая её с древней песенной традицией угнетённого народа и актуализируя его современный коллективный опыт.

Библиографические ссылки

1. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Советский композитор, 1990. – 322 с.
2. Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2007. – 480 с.
3. Bastin, B. Red River Blues : The Blues Tradition in the Southeast / D. Bastin. – University of Illinois Press, 1995. – 432 p.
4. Cone, James H. The Spirituals and the Blues : An Interpretation / James H. Cone. – Orbis Books, 1991. – 141 p.
5. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. – N. Y. : Bantam Books, 1989. – 192 p.
6. Gates, H. L, Jr. The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism / H. L. Gates. – New York : Oxford University Press, 1989. – 320 p.
7. Gussow, A. Seems Like Murder Here : Southern Violence and the Blues Tradition / A. Gussow. – The University of Chicago Press, 2002. – 360 p.

8. *Hurston, Z. N. Moses, Man of the Mountain* [Electronic resource] / Z. N. Hurston. – HarperCollins, 2010. – Mode of access : <https://ru.scribd.com/read/163632528/Moses-Man-of-the-Mountain>. – Date of access : 01.12.2021.
9. *Johnson, J. W. The Book of Negro Spirituals* / J. W. Johnson. – N. Y. : Viking Press, 1925. – 187 p.
10. *Jones, L. Blues People : Negro Music in White America* / L. Jones. – Payback Press, 1995. – 244 p.
11. *Tracy, Steven C. The Blues Novel* / Steven C. Tracy // *The Cambridge Companion to the African American Novel* / ed. by Graham, M. – Cambridge University Press, 2004. – P. 122 – 138.
12. *Zaretsky, E. Beyond the Blues : The Racial Unconscious and Collective Memory* / E. Zaretsky // *Political Freud : A History* / E. Zaretsky. – Columbia University Press, 2017. – Ch. 2. – P. 38 – 79.