

БЛЮЗОВЫЕ РИТМЫ В РОМАНАХ З. Н. ХЕРСТОН «ИХ ГЛАЗА ВИДЕЛИ БОГА» И Г. ДЖОНС «КОРРЕГИДОРА»

Ю. А. Афанасьева

*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск, Беларусь, 5902053@mail.ru*

Целью доклада является выявление черт блюзовой эстетики в романе Зоры Нил Херстон «Их глаза видели Бога» (Their Eyes Were Watching God, 1937) и Гейл Джонс «Коррегидора» (Corregidora, 1975). Выявлено, что блюзовая эстетика по-разному функционирует на тематических и формальных уровнях текста. Обе писательницы стремятся отобразить диалогичность афроамериканской культуры, акцентируют внимание на практиках устного сторителлинга, наделяют главных героинь со схожей коллективной травмой характеристиками блюзового исполнителя (дар импровизации, стремление к духовной свободе, медиация накопленного опыта). Обосновано использование в обоих романах приёмов респонсорной переклички, тематических и формальных повторов, блюзового брейка.

Ключевые слова: афроамериканская литература; женская литература; блюз; сторителлинг; нарративизация травмы.

БЛЮЗАВЫЯ РИТМЫ Ў РАМАНАХ З. Н. ХЭРСТАН «ІХ ВОЧЫ БАЧЫЛІ БОГА» І Г. ДЖОНС «КАРЭГІДОРА»

Ю. А. Афанасьева

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4,
220030, г. Мінск, Беларусь, 5902053@mail.ru*

Мэтай даклада з'яўляецца выяўленне рыс блюзавай эстэтыцы ў раманах Зоры Ніл Хэрстан «Іх вочы бачылі Бога» (Their Eyes Were Watching God, 1937) і Гейл Джонс «Карэгідора» (Corregidora, 1975). Выяўлена, што блюзавае эстэтыка па-рознаму функцыянуе на тэматычных і фармальных узроўнях тэксту. Абедзве пісьменніцы імкнучца адлюстраваць дыялагічнасць афраамерыканскай культуры, акцэнтуюць увагу на практыках вуснага сторытэлінга, надзяляюць галоўных герояў з падобнай калектыўнай траўмай характарыстыкамі блюзавага выканаўцы (дар імправізацыі, імкненне да духоўнай свабоды, медыяцыя назапашанага вопыту). Абгрунтавана выкарыстанне ў абодвух раманах прыёмаў рэспонсарнай пераклічкі, тэматычных і фармальных паўтораў, блюзавага брэйка.

Ключавыя словы: афраамерыканская літаратура; жаночая літаратура; блюз; сторытэлінг; нарратывізацыя траўмы.

Музыка является одной из важнейших форм афроамериканской экспрессии, успешно встроившейся в американскую плюралистическую

культуру и расширившей её колорит. Отражая накопленный опыт нации, прошедшей сквозь рабство, она развивается в рамках определённого состояния общества и порождает специфические варианты аудиальной реализации культурной памяти. Блюз (англ. *blue* – голубой, пер. зн. грустный), как один из самых популярных жанров светской музыки, возникает ещё в середине XIX в. и формируется преимущественно в деревенской среде, постепенно урбанизируясь и достигая большой сцены. Симультанность позитивных и негативных ощущений в жизни простых афроамериканцев, пересечение расовых и гендерных границ, отображающее нестабильное состояние народа, ощущающего свою инаковость в условиях сегрегации и общей ксенофобии, стремление выжить любой ценой, подстраиваясь под изменчивые стандарты общества и импровизируя с собственной судьбой, полной травматического опыта и различных социальных ограничений, становятся тематической основой блюзовых композиций. Известный писатель и культурный критик Р. Эллисон (Ralph Waldo Ellison, 1914–1994) в статье «Блюз Ричарда Райта» (*Richard Wright's Blues*, 1945) следующим образом характеризует жанр: «Блюз – это импульс сохранить болезненные детали и эпизоды жестокого переживания живыми в своем болезненном сознании, прикоснуться к его зазубренному источнику и превзойти его, не прибегая к философии, а выжимая из него почти трагический, почти космический лиризм. Как форма, блюз – это автобиографическая хроника личной катастрофы» [1, р. 62]. Исследователь Х. Бейкер (Houston Alfred Baker Jr., b. 1943) в книге «Блюз, идеология и афроамериканская литература : вернакулярная теория» (*Blues, Ideology, and Afro-American Literature : A Vernacular Theory*, 1984) предлагает воспринимать афроамериканскую культурную специфику на слух – для исследователя черный американский дискурс зафиксирован в блюзовой матрице. Жанр предстаёт в качестве олицетворения актуального «ответа» современных чернокожих социокультурной и экономической ситуации, детерминирующей их жизни, формы народной рефлексии [2]. Восприятие блюзовой эстетики афроамериканскими писателями XX в. как продуктивного маркера социокультурной ситуации предполагает использование музыкального жанра в тексте как в тематическом, так и формальном отношении.

Зора Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891–1960), известный афроамериканский антрополог, фольклорист и писательница, много внимания уделяет аутентичной музыкальной культуре. Собирая фольклорный материал в родном округе Итонвилле, она посещает «джукис», блюзовые клубы лесозаготовительного лагеря в округе Полк, штат Флорида, проникается колоритной вернакулярной традицией. Некоторые музыкальные компози-

ции, собранные во время полевых исследований, сохранились в её исполнении. В романе «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) главная героиня Дженни находится в поисках собственного голоса – независимости от мужчин и травматического прошлого. Особую роль в этом играет понимание героиней своего матрилинажа – начиная с бабушки, которая бежит из рабства с ребёнком на руках, и матери, ставшей жертвой межрасового изнасилования и получившей алкогольную зависимость из-за пережитой травмы. Жестокость и страсть («rain remorseless sweat» [3, p. 43]), тематически свойственные блюзовой композиции, являются элементами погружения Дженни в соответствующую маргинальную среду. Приобретаемые ею в процессе характеристики (поиски свободы, взаимодействие с аудиторией и трансляция найденного знания, дар слова и импровизации) соответствуют образу раскрепощённой блюзовой певицы. Постигание собственной телесности и сексуальности происходит в форме эпифании под цветущим грушевым деревом, обозначающим половое созревание девушки. Эти образы отсылают к известной блюзовой композиции М. Минни (Memphis Minnie, наст. Lizzie Douglas, 1897–1973) «Шмель № 2» (Bumble Bee № 2). В рамках эротического постижения любви и боли Ти Кейк, третий муж Дженни, уподобляется шмелю, летящему к цветку. Блюзмен по своей сути, молодой афроамериканец развлекает её игрой на гитаре, учит играть в шашки, стрелять: «[Tea Cake] bought another rifle and a pistol and he and Janie bucked each other as to who was the best shot with Janie ranking him always with the rifle. She could knock the head off of a chicken-hawk sitting up a pine tree. Tea Cake was a little jealous, but proud of his pupil» [3, p. 220] («Ти Кейк купил еще одну винтовку и пистолет, и они с Джейни спорили друг с другом о том, кто лучше стреляет, причем Джейни всегда ставила его на место с винтовкой. Она могла бы снести голову молодому ястребу, сидящему на сосне. Ти Кейк немного ревновал, но гордился своей ученицей» – Здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.) Он знакомит будущую жену с культурой джуков. Дженни учится свободе, постигает смысл ревности и боли, смешанной с любовью. С мужчиной связана последняя стадия обретения голоса женщины – из-за укуса собаки и развившегося бешенства невменяемый Ти Кейк становится жертвой Дженни (она убивает его в целях самозащиты). Исследователь А. Гуссов указывает, что З. Н. Херстон использует метаморфозу блюзмена для критики белого южного расизма и блюзовой культуры, которая порождает в характере мужчины яростное желание обладать [4, p. 237]. Совершенное насилие становится инструментом становления Дженни как блюзового субъекта. Полифония голосов в романе реализует блюзовый приём респонсорной переклички (взаимодействие

Дженни с другими героями через диалог) и полиритмии (несовпадение точек зрения персонажей, создание и решение конфликтных ситуаций). Пережив три брака, формально соответствующих трёхстрочной блюзовой строфе (ААВ), Дженни понимает тщетность попыток создать равноценный союз с женщиной – ярким примером может служить сопряжение и противостояние женской и мужской традиции блюза в лице Дженни и её третьего мужа Ти Кейка, которого она одновременно любит и лишает жизни. Освобождение от таких отношений делает её «a blues artist par excellence», по выражению исследователя Х. Бейкера [2, p. 14]. Способом реализации вокально-инструментального диалога в блюзе является использование вернакуляра и нормативного английского языка – их взаимодействие порождает необходимое напряжение между двумя традициями и культурами, выделяя колорит афроамериканской устной речи. Рамочная композиция романа, выстроенная как рассказ о прошлом слушателю, которым является подруга Феобай, схожа с взаимодействием блюзовой исполнительницы и аудитории – таким образом реализуется внутренняя диалогичность текста. Можно сказать, что «блюз» Дженни носит жизнеутверждающий характер – отказываясь от деструктивных отношений с мужчинами, принимая и отпуская прошлое, связанное с рабством и насилием, героиня движется к своему горизонту. Выбирая любовь вне жестокости, Дженни находит средство исцеления коллективной и индивидуальной травмы в единении с природой: «Love is lak de sea. It's uh movin' thing, but still and all, it takes its shape from de shore it meets, and it's different with every shore» («Любовь подобна морю. Это движущаяся материя, но все же она обретает свою форму при встрече с берегом, и с каждым новым берегом форма меняется») [3, p. 241].

Главной героиней дебютного романа Г. Джонс (Gayl Jones, b. 1949) «Коррегидора» (*Corregidora*, 1975) является блюзовая певица Урса, чья фамилия вынесена в заглавие произведения. Писательница схожим образом соотносит образ главной героини и рассказ о жизни Урсулы с характерным блюзовым колоритом. Как и З. Н. Херстон, в рассказе бабушки раскрывая матрилинаж Дженни и её связь с рабством, писательница рассматривает наследование блюзового «проклятия» (насильственные взаимоотношения между женщинами и мужчинами, невозможность эмоционального раскрытия и возникновения понимания между людьми, страх и вина за прошлое) в четырёх поколениях женщин Коррегидоры. Инцестуальные отношения в подчинении у рабовладельца-испанца, положившие начало травмированному женскому роду, порождает два желания его участниц: «создавать поколения» и «оставлять улики», рассказывая о произошедшем новым поколениям Коррегидоры, тем самым формируя коллективную память о травме. Брак героини и Матта разрушается, но спустя

двадцать два года пара воссоединяется. Скинув женщину с лестницы, мужчина лишает её возможности иметь детей из-за полученной в результате падения травмы. Угнетение в сексуальном плане становится метафорой замалчивания нарратива героини, а исполнение блюза – способом обрести утраченную способность к воспроизведению культурной памяти предков [5]. В отношениях Урсы и Джеффи, Урсы и Кэт, других афроамериканок, чьи образы фиксируются в сознании главной героини, раскрывается проблема однополой любви, не затрагиваемая в романе З. Н. Херстон. Поднимая тему женского голоса, выживания в жестокой среде, писательница развивает вопросы взаимодействия женщин и мужчин, культурной памяти, коллективной и индивидуальной травмы. На уровне формы наблюдается использование приёмов респонсорной переключки, повторов (отрывок блюзовой песни в воспоминании Коррегидоры, соответствующие блюзовой строфе (AAB): «While mama be sleeping, the ole man he crawl into bed // While mama be sleeping, the ole man he crawl into bed // When mama have wake up, he shaking his nasty ole head...») [6, p. 67] – «Пока мама спит, старина заползает в постель // Пока мама спит, старина заползает в постель // Когда мама просыпается, он трясет своей противной старой головой...»), блюзового брейка (предложения неожиданно прерываются: «No, what's inside of my head because those other women they could do it. Afraid of what I») [6, p. 89] – «Нет, то, что у меня в голове, потому что те другие женщины могли бы это сделать. Боюсь того, чего я»). Песни женщина придумывает сама – для неё они связаны не только с рабочими моментами, но и ощущением грусти. Характеризуя связь музыки и истории её рода, Урса говорит: «My voice was dancing, slow and blue, my voice was dancing, but I was saying nothing. I dreamed with my eyes open. All the Corregidora women with narrow waists and high cheekbones and wide hips. All the Corregidora women dancing») [6, p. 61] («Мой голос танцевал, медленный и грустный, мой голос танцевал, но я ничего не говорила. Я мечтала с открытыми глазами. Все женщины Коррегидоры с узкой талией, высокими скулами и широкими бедрами. Все женщины Коррегидоры танцуют»). Описывая процесс написания первой версии романа, афроамериканка в одном из интервью указывает: «Все это было чем-то вроде песни. Повествование не было рассказыванием историй – это был своего рода ритуал. И там был диалог, но это был не тот же самый диалог. Переходы были ритуальными» [7, p. 697]. Характеризуя формальный эксперимент с устным сторителлингом, писательница использует ритуализированные диалоги (англ. ritualized dialogues), которые задействуют изменения не только на уровне языка, но и на уровне ритмики голоса индивидуального героя и разговоров между несколькими персонажами. Сопрягая боль и любовь, Урса транслирует амбивалентную природу блюза, циклически двигаясь от

образа роковой женщины, отягощённой блюзовым проклятием, до свободной от прошлого афроамериканки, вернувшейся к мужу.

Таким образом, в романе З. Н. Херстон «Их глаза видели Бога» и Г. Джонс «Коррегидора» блюзовая эстетика по-разному функционирует на тематических и формальных уровнях. Обе писательницы стремятся отобразить диалогичность создаваемого текста, акцентируют внимание на практиках устного сторителлинга, характерного для афроамериканской литературы. Главные героини, Дженни и Урса, являются блюзовыми певицами (первая лишь формально соответствует образу, вторая профессионально занимается пением) и транслируют общее стремление к независимости и исцелению коллективных травм, вызванных рабством и насилием в прошлом, постижению сути собственной жизни, обретению духовного знания. Если героиня романа З. Н. Херстон придерживается жизнеутверждающего характера исполняемой ею композиции, то «проклятая дьявольской музыкой» героиня Г. Джонс раскрывает подлинную суть блюзовой культуры, исцеляющей и отравляющей одновременно. На уровне формы в обоих романах наблюдается использование приёмов ре-спонсорной переключки, тематических и формальных повторов, блюзового брейка. Задействуя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, З. Н. Херстон и Г. Джонс вписывают нарратив женщины-афроамериканки, стремящейся к самовыражению, в мировую культурную парадигму.

Библиографические ссылки

1. *Ellison R.* Richard Wright's Blues // *The Antioch Review*. 1992. Vol. 50. № 1/2. P. 61–74.
2. *Baker Houston A.* Blues, Ideology, and Afro-American Literature : A Vernacular Theory. University of Chicago Press, 1985.
3. *Hurston Z. N.* Their Eyes Were Watching God. N. Y. : Virago Press, 1986.
4. *Gussow A.* Seems Like Murder Here : Southern Violence and the Blues Tradition. The University of Chicago Press, 2002.
5. *Allen D. E.* The Role of the Blues in Gayl Jones's «Corregidora» // *Jazz Poetics : a Special Issue*. 2002. № 1. P. 257–273.
6. *Johnes G.* Corregidora. Boston : Beacon Press, 1987.
7. *Jones G., Harper Michael S.* Gayl Jones: An Interview // *The Massachusetts Review*. 1977. № 4. Vol. 18. P. 692–715.