

Е. В. Шустрова Е. V. Shustrova
Екатеринбург, Россия Ekaterinburg, Russia

**АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ОБРАЗА БОГА
В АФРОАМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ
ДИСКУРСЕ XVIII—XX ВВ.**

**REPRESENTATION OF GOD
IN AFRICAN AMERICAN LITERATURE
OF XVIII—XX C.**

Аннотация. Рассматривается трактовка образа Бога в афроамериканской литературе в диахроническом аспекте (XVIII—XX вв.). Анализируются ранние афроамериканские автобиографии, произведения Ф. Дугласса, П. Данбара, У. Э. Б. Дюбуа, Дж. Джонсона, С. Брауна, Л. Хьюза, Дж. Тумера, З. Н. Херстон, Р. Райта, Р. Эллисона, Дж. Болдуина, М. Анджело, Т. Моррисон и др.

Abstract. The aim of the article is to show diachronically how the notion of God has been represented in African American literature (XVIII—XX c.). The analysis is based upon works of former slaves, F. Douglass, P. Dunbar, W. E. B. Du Bois, J. Johnson, S. Brown, L. Hughes, J. Toomer, Z. N. Hurston, R. Wright, R. Ellison, J. Baldwin, M. Angelou, T. Morrison, etc.

Ключевые слова: концептуальная метафора; дискурс; афроамериканская диаспора; афроамериканская литература.

Key words: conceptual metaphor; discourse; African American Diaspora; African American literature.

Сведения об авторе: Шустрова Елизавета Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка.

About the author: Shustrova Elizaveta Vladimirovna, Doctor of Philology, Professor of the Chair of the English Language.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Place of employment: Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Контактная информация: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов 26, к. 459.

e-mail: shustrovaev@mail.ru.

Описанию дискурса с точки зрения когнитивной лингвистики посвящено немало работ. Это неслучайно, потому что «в дискурсе содержится нечто большее, чем в слове, поскольку единицей, образующей дискурс, является фраза, а не отдельное слово... мы не можем построить теорию метафоры, основываясь на слове; для того чтобы построить теорию метафоры, необходимо учитывать роль предиката, приписываемого субъекту, то есть борьбу между субъектом и предикатом во фразе. ... Метафора рождается из конфликта, из той напряженности, которая возникает в результате соединения слов во фразе. Вот почему следует обратиться к единице более высокого уровня, чем слово, — к дискурсу» [Рикер 1995: 101—102].

Одним из ведущих образов для любой культуры, и соответственно для дискурса, является воплощение божественного начала. В рамках данной статьи мы проследим, как был представлен образ Бога в афроамериканской литературе начиная с самых первых работ и заканчивая произведениями середины и конца XX в.

Первыми афроамериканскими письменными источниками принято считать [см., напр.: Gates 1988] автобиографии бывших рабов, появившиеся в конце XVIII и начале XIX в. Самыми известными из них стали следующие романы: «A Narrative of the Most

Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, An African Prince, As Related <во втором издании — Written> by Himself» [Gronniosaw 1770; 1970], «A Narrative of Lord's Wonderful Dealings with John Marrant (Quobna Ottobah Cugoano), A Black, Written by Himself» [Marrant 1785; 1973], «The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself» [Equiano 1789; 1969], «The Life, History & Unparalleled Sufferings of John Jea, the African Preacher. Compiled & Written by Himself» [Jea 1815<?>; 1970], «Gifts of Power: the Writings of Rebecca Jackson, Black Visionary, Shaker Eldress» [Jackson 1830; 1981].

Одним из главных образов, представленных во всех первых работах афроамериканцев, становится Говорящая Книга (Библия). Этот образ воплощает первое испытание африканца, попавшего в новые условия, а именно осознание своей неграмотности и неспособности обращаться к белому Богу.

[My master] used to read prayers in public to the ship's crew every Sabbath day; and when I first saw him read, I was never so surprised in my life, as when I saw the book talk to my master, for I thought it did, as I observed him to look upon it, and move his lips. I wished it would do so with me. As soon as my master had done reading, I followed him to the place where he

Работа выполнена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (проект 6.2985.2011 — «Политическая метафорология»)

© Шустрова Е. В., 2012

put the book, being mightily delighted with it, and when nobody saw me, I opened it, and put my ear down close upon it, in great hopes that it would say something to me; but I was very sorry and greatly disappointed, when I found that it would not speak. This thought immediately presented itself to me, that every body and every thing despised me because I was black [Gronniosaw 1970: 4—5].

And he [Atahualpa] desired to know where Valverde had learned things so extraordinary. In this book replied the fanatic Monk, reaching out his breviary. The Inka opened it eagerly, and turning over the leaves, lifted it to his ear: This, says he, is silent; it tells me nothing; and threw it with disdain to the ground [Marrant 1973: XIX—XXIII].

Трепет перед Богом переносится и на Библию. Непочтительное обращение с Книгой Книг не может не навлечь божественного гнева, и во всех хрониках такие случаи заканчиваются гибелью виновного.

I was reading a book that I was very fond of, and which I frequently amused myself with, when this person snatched it out of my hand, and threw it into the sea. But, which was very remarkable, he was the first that was killed in our [first military] engagement. I don't pretend to say that this happened because he was not my friend; but I thought it was a very awful providence, to see how the enemies of the Lord were cut off [Gronniosaw 1970: 11].

Следующее испытание — обретение дара владения письменным словом. При этом европейский язык воспринимается как язык-посредник, несущий высшую Истину, Слово Божье. Все автобиографии афроамериканцев содержат подробное описание мук и усилий, людей, поделившихся своим знанием, малейших обстоятельств, сопутствовавших обучению. Автор либо прямо указывает, либо весьма прозрачно намекает, что обретение им знания — это проявление милости Господа. Нередко это описывается как чудо, внезапно дарованное свыше.

...the Spirit of the Lord brought this passage of Scripture to my mind, where Jesus Christ says, „Whatsoever, ye shall ask the Father in my name, ye shall receive. Ask in faith nothing doubting: for according unto your faith it shall be unto you. For unto him that believeth, all things are possible.“ Then I began to ask God in faithful and fervent prayers, as the Spirit of the Lord gave me utterance, begging earnestly of the Lord to give me the knowledge of his word, that I might be enabled to understand it in its pure light, and be able to speak it in the Dutch and English languages [Jea 1989: 106—107].

And these words were spoken in my heart, „Be faithful, and the time shall come when you

can read and write“. These words were spoken in my heart as though a tender father spoke them. My tears were gone in a moment... One day I was sitting finishing a dress in haste and in prayer. This word was spoken in my mind, „Who learned the first man on earth?“ „Why, God“. „He is unchangeable, and if He learned the first man to read, He can learn you“. I laid down my dress, picked up my Bible, ran upstairs, opened it, and kneeled down with it pressed to my breast, prayed earnestly to Almighty God if it was consisting to His holy will, to learn me to read His holy word. And when I looked at the word, I began to read. And when I found I was reading, I was frightened — then I could not read one word. I closed my eyes again in prayer and then opened my eyes, began to read. So I done, until I read the chapter.... So I tried, took my Bible daily and praying and read until I could read anywhere [Jackson 1981: 107].

Если учесть, что обучение рабов письму и грамоте было запрещено законом и служило основанием для штрафных санкций, то можно понять, почему владение письменным словом воспринималось не иначе как чудо.

В продолжение религиозной темы следует упомянуть еще о двух особенностях, присущих первым хроникам афроамериканцев. Первая состоит в том, что понимание Бога соответствует традиционным европейским представлениям. Эта тенденция сливается с острым желанием афроамериканца самому внешне походить на европейца, перенять его манеру одеваться, говорить и поклоняться белому Богу. Вторая черта, присущая этим текстам, — желание познать не только слово европейского Бога, но и его природу. Прямое указание на эти поиски мы обнаруживаем в гимне Дж. Джи:

*I need not tell thee who I am;
My misery and sin declare:
Thyself has call'd me by my name;
Look on thy hands, and read it there:
But who I ask thee, who art thou?
Tell me thy name, and tell me now....
Wilt thou not yet to me reveal
Thy new unutterable name?
Tell me, I still beseech thee, tell;
To know it now, resolv'd I am:
Wrestling I will not let thee go,
Till I thy name, thy Nature know
[Jea 1989: 38].*

Итак, познание сути Бога пролегал для афроамериканца через имя Божье. (Здесь нам следует вспомнить о традиционных для африканцев тайных именах, являющихся своего рода ключом и доверенных лишь по-

священным.) Этим, на наш взгляд, объясняется настойчивое, многократное повторение имени Бога, прямое обращение к нему — еще одна характерная черта первых афроамериканских автобиографий.

На следующем этапе развития афроамериканского литературного дискурса, в середине XIX в., эти базовые черты в несколько измененном виде переходят в автобиографические романы Ф. Дугласса [Douglass 1962; 1963; [1855], 1968]. Образ книги сохраняется, но претерпевает серьезные изменения. Во-первых, Ф. Дугласс, утверждая в первом романе свое право на наследие белого отца, а позднее — на ум своей матери-афроамериканки, не может позволить себе описаний наивных попыток говорить с Библией, и хотя обращение *God Almighty* по-прежнему присутствует, обретение грамотности уже не божественное чудо, а результат кражи и кропотливой работы, Библию же заменяет словарь и прописи Вебстера:

I then commenced and continued copying the Italics in Webster's Spelling Book, until I could make them all without looking on the book. By this time, my little Master Thomas had gone to school, and learned how to write, and had written over a number of copy-books. These had been brought home, and shown to some of our near neighbour, and then laid aside. My mistress used to go to class meeting at the Wilk Street meetinghouse every Monday afternoon, and leave me to take care of the house. When left thus, I used to spend the time in writing in the spaces left in Master Thomas's copy-book, copying what he had written. I continued to do this until I could write a hand very similar to that of Master Thomas. Thus, after a long, tedious effort for years, I finally succeeded in learning how to write [Douglass 1963: 64]. ...all the education I possess, I may say, I have stolen while a slave. I did manage to steal a little knowledge of literature, but I am now in the eyes of American law considered a thief and robber, since I have not only stolen a little knowledge of literature, but have stolen my body also [Там же: 6].

Во-вторых, в прозе Ф. Дугласса впервые в истории афроамериканской литературы появляется образ песни как одного из проявлений Господа. С образом песни сливается описание обретения голоса и своего Я, а вместе с ними и свободы. Позднее Ф. Дугласс пишет, что голос обретается в большей мере через устную, а не письменную речь.

Speech! Speech! The live, calm, grave, clear, pointed, warm, sweet, melodious, and powerful human voice is [the] chosen instrumentality of social reform. While writing served

its purpose, some matters were of such urgency that the spoken word was demanded. Humanity, justice and liberty demand the service of the living human voice [Douglass; цит. по: Gates 1987: 106].

Это замечание не случайно и является следствием влияния устной традиции афроамериканской диаспоры, согласно которой Высшее Слово передается из уст в уста при помощи метафор, намеков, подлежащих истолкованию. Интересно отметить, что эта мысль проводится одновременно с обретением голоса образом матери в последнем романе [Douglass 1968]. Как при описании семьи, так и при описании голоса для Ф. Дугласса на первый план выходит наследие Африки, в отличие от ранних афроамериканских авторов, пытавшихся приблизиться к европейскому образцу.

1890—1910 гг. в афроамериканской литературе связаны с именами П. Данбара, Дж. У. Джонсона, У. Э. Б. Дюбуа. В этот период образ книги исчезает и его место прочно занимает голос, песня, музыка: *Oh, hit's sweetah dan de music / Of an educated band; / An' hit's dearah dan de battle's / Song o' triumph in de lan'. / It seems holier dan evening' / When de solemn chu'ch bell rings*. Параллельно с этим развиваются и библейские образы, традиционные для европейской культуры (*lak a blas' f'om Gab'el's hon, Moses, Pher'oh, Hebrew chillun*). Ритм шагающих ног и звуки трубы связаны синекдохальными отношениями с приходом Мессии: *But de Moses is a-comin', / An' he's comin', suah and fas' / We kin hyeah his feet a-trompin', / We kin hyeah his trumpit blas'*. В качестве примера синекдохи можно также привести слезы и вздохи, связанные с жизнью диаспоры (ср. у П. Данбара: «An Ante-Bellum Sermon», «We Wear the Mask», «Sympathy»), голос как символ поэта (ср. у П. Данбара «The Poet», «Prometheus»). В то же время плач и голос — это вновь проявления Божественного начала. Яркий пример такого слияния понятий голоса, песни, диаспоры и Бога дает следующий контекст, взятый из поэмы Дж. У. Джонсона «O Black and Unknown Bards»: *O black and unknown bards of long ago, / How came your lips to touch the sacred fire? / How, in your darkness, did you come to know / The power and beauty of the minstrel's lyre? / Who first from midst his bonds lifted his eyes? / Who first from out the still watch, lone and long, / Feeling the ancient faith of prophers rise / Within his dark-kept soul, burst into song?*

Heart of what slave poured out such melody / As „Steal Away to Jesus“? On its strains / His spirit must have nightly floated free, / Though still about his hands he felt his chains. /

Who heard great „**Jordan roll**“? Whose starward eye / Saw **chariot „swing low**“? And who was he / That breathed that comforting, melodic sigh, / „**Nobody Knows de Trouble I See**“?

What merely living clod, what captive thing / could up toward God through all its darkness grope, / And find within its deadened heart to sing / These songs of sorrow, love, and faith, and hope? / How did it catch that subtle undertone, / That note in music heard not with the ears? / How sound the elusive reed so seldom blown, / Which stirs the soul or melts the heart to tears?

Not that great German master in his dream / Of harmonies that thundered amongst the stars / At the creation, ever heard a theme / Nobler than „**Go Down, Moses**“. Mark its bars, / How like a mighty trumpet-call they stir / The blood. Such are the notes that men have sung / Going to valorous deeds; such tones there were / That helped make history when Time was young. <...> / You sang a race from wood and stone to Christ [Johnson; цит. по: Gates 1997: 769—770].

Так в очередной раз проявляется смешение африканских и европейских черт.

В произведениях У. Э. Б. Дюбуа упоминание Бога и Его окружения отходит на второй план. Первое место отводится голосу и песне как символу свободы, обретения своего Я, будущего диаспоры, что отчасти напоминает автобиографии Ф. Дугласса.

Free, free as the sunshine trickling down the morning into these high windows of mine, free **as yonder fresh young voices** welling up to me from the caverns of brick and mortar below — swelling with song, instinct with life, tremulous treble and darkening bass [Du Bois 1989: 187].

I am the smoke king, / I am black. / I am the smoke king, / I am black. / **I am darkening with song**, / I am hearkening to wrong; / I will be as black as blackness can, / The blacker the mantle the mightier the man! / For blackness was ancient ere whiteness began [Du Bois; цит. по: Gates 1997: 612—613].

В течении «Гарлемский ренессанс» (*Harlem Renaissance*, 1920—1929 гг.) ведущее место занимают С. Браун, Л. Хьюз, Дж. Тумер и З. Н. Херстон. Что касается поэзии С. Брауна, то в отличие от У. Э. Б. Дюбуа он возвращает в контекст частое обращение к библейским и историческим сюжетам. Иллюстрацией может служить поэма «Memphis Blues», где проводится аналогия между Ниневией, Тиром, Вавилоном, Мемфисом в Египте и городом с одноименным названием в США.

Nineveh, Tyre,
Babylon,
Not much lef'

Of either one.
All dese cities
Ashes and rust,
De win' sing sperrichals
Through deir dus'...
Was another Memphis
Mongst de olden days,
Done been destroyed
In many ways....
Dis here Memphis
It may go;
Floods may drown it;
Tornado blow;
Mississippi wash it
Down to sea —
Like de other Memphis in History

[Brown; цит. по: Gates 1997: 1112—1116].

Песня и голос как элементы «черной» культуры обычно реализуются в произведениях С. Брауна при помощи своеобразной мелодики стиха, напоминающей мелодии блюза, спиричуэлс и монотонных рабочих песен. Ритм часто задается по модели *aaba*, характерной для афроамериканских фольклорных баллад. Широко используется вопросно-ответный обмен репликами, присущий афроамериканским церковным службам и тесно связанный с устной традицией. Опора на две культуры прослеживается особенно четко, когда С. Браун чередует в одном стихотворении отрывки, написанные на стандартном английском и афроамериканском варианте (см., напр., «Strong Men»). Вплетение афроамериканского песенного материала усиливает впечатление от аллегории или тропов метафорической группы («Ma Rainey»).

Л. Хьюз также использует в качестве аллюзии строки популярных в диаспоре спиричуэлс. Одновременно Л. Хьюз возвращает и прямое название Бога.

Then I'll shout, Glory for the / Freedom Train! / I'll holler, Blow your whistle, / Freedom Train! / **Thank God-A-Mighty!** Here's the / Freedom Train! / Get on board our Freedom Train! [Hughes 1990: 278].

Jesus, lover of my soul! / Hail, Mary, mother of God! / **Let me to thy bosom fly!** / Amen! Hallelujah! / **Swing low, sweet chariot**, / Coming for to carry me home. / Sunday morning where the rhythm flows, / how old nobody knows — / yet old as mystery, / older than creed, / basic and wondering / and lost as my need. / Eli, eli! ... **Christ!** [Там же: 256].

Привлечение реального песенного материала в 1920-х гг., с одной стороны, было вызвано намерением провести ряд аналогий, напоминавших о череде страданий и грядущем избавлении, с другой — не следует забывать, что эти мелодии были в боль-

шой моде, их многократного повторения требовала белая публика. Именно они часто символизировали всю афроамериканскую культуру. Поэтому их использование в художественных произведениях афроамериканцев в начале XX в. считается непрямым атрибутом, без которого лирика и проза не могут быть по-настоящему «черными». Не избежал этого и Л. Хьюз, чье творчество было под патронажем белых спонсоров — людей, часто искренне заинтересованных в судьбе афроамериканских писателей и художников, но слишком прямолинейно связывавших творчество афроамериканской диаспоры с музыкой джаза, спиричуэлс и звуками ударных инструментов.

Гораздо сложнее образ Бога, представленный в прозе и стихах Дж. Тумера. Очень важным, на наш взгляд, является аллегоричный образ немого и слепого проповедника, вплетенный Дж. Тумером в канву пьесы «Kabnis». Это символ невозможности выразить свою мольбу так, чтобы она была принята Богом, отсутствия способности узреть и понять Божественную суть.

Slave boy whom some Christian mistress taught to read the Bible. Black man who saw Jesus in the ricefields, and began preaching to his people. Moses- and Christ words are used for songs. Dead blind father of a muted folk who feel their way upward to a life that crushes or absorbs them. (Speak, Father!) Suppose your eyes could see, old man. (The years hold hands. O Sing!) Suppose your lips... Halsey, does he ever talk? [Toomer; цит. по: Gates 1997: 1161].

Этот персонаж возвращает нас к теме ранних афроамериканских произведений, к образам немого (в силу своей неграмотности) негра и Говорящей Книги. Кстати, если обратиться к началу пьесы, мы легко проследим тему отречения от Бога и Божественного Слова и череду последующих несчастий, характерные для афроамериканских автобиографий и разобранные нами выше. Не случайна и тема слепоты, которая впоследствии будет широко представлена в афроамериканской литературе. В рассматриваемый период она только впервые заявлена.

В отличие от прозы, в стихах Дж. Тумер использует образ не только Христа или Троицы, но и африканского божества, символизирующий отход от верований и культуры Африки, их преобразование и слияние с понятиями европейской цивилизации: *African Guardian of Souls, / drunk with rum, / feasting on a strange cassava, / Yielding to new words and weak palabra / Of a white-faced sardonic god — / Cries, cries? Amen, / Shouts hosanna [Toomer; цит. по: Gates 1997: 1105].*

В произведениях З. Н. Херстон («Mules and Men», «Their Eyes Were Watching God», «Dust Tracks on a Road», «Tell My Horse», «Moses, Man of the Mountain», «Seraph on the Suwanee» и др.) Бог просто называется и служит полюсом, по направлению к которому происходит развертывание образа голоса. Способность к внешней речи и ее обретение символизируют познание Бога, что вновь напоминает нам определенные черты ранних афроамериканских произведений.

Нечто подобное наблюдается и в прозе Р. Райта — автора волны 1940—1960-х гг., традиционного относимого к течениям реализма, натурализма и модернизма. Так, у Р. Райта Имя Божье упоминается в основном напрямую, в речи женщин и священников, выступающих в качестве либо символа возможного спасения, либо знака обреченности. Так же место Бога может занимать Страх. В то же время возможна и ассоциация с близким, любящим человеком, готовым понять и простить. Это уже пение прихожан в церкви, что возвращает нас к понятию голоса.

*The singing from the church vibrated through him, suffusing him with a mood of sensitive sorrow. He tried not to listen, but it seeped into his feelings, **whispering** of another way of life and death, **coaxing** him to lie down and sleep and let them come and get him, **urging** him to believe that all life was a sorrow that had to be accepted [Wright 1993: 293]. **It [the singing]** had a center, a core, an axis, a heart which he needed but could never have unless he laid his head upon a pillow of humility and gave up his hope of living in the world. And he would never do that [Там же: 294].*

Для Р. Эллисона, другого прозаика волны 1940—1960-х гг., само упоминание имени Бога или Христа становится метафорой молитвы или метонимией веры в Господа [Ellison 1992: 93, 114]. Это может быть и аллегоричное упоминание надежды на лучшее.

*They don't want the world, but only Jesus. They only want **Jesus**, just **fifteen minutes of Jesus** on the rug-bare floor... How about it, Mr. Law? Do we get our fifteen minutes' worth of **Jesus**? You got the world, **can we have our Jesus**? [Ellison 1992: 272].*

Фигура священника связывается с обреченностью, перенесенными обидами, унижением [Там же: 121, 252]. Этот же образ выступает в качестве одного из символов невидимости [Там же: 486—489]. Мрачные описания священника дополняет сравнение умирающего с молящимся [Там же: 429]. Такая трактовка образа священника в контексте прозы Р. Эллисона дополнительно служит своеобразной аллюзией на пьесу

Дж. Тумера «Kabnis», упомянутую выше, что позволяет проследить преемственность ранней афроамериканской прозы, сочинений периода Гарлемского ренессанса и произведений волны 1940—1960-х гг.

Еще одним ярким представителем течения реализма в афроамериканской литературе по праву считается Дж. Болдуин. Повторяя мысль Г. Гейтса, можно сказать, что творчество Дж. Болдуина — это слияние риторики проповеди, повествующей о грехе, проклятии и раскаянии, с лирикой блюза, спиричуэлс и традиционных афроамериканских духовных песнопений [Gates 1997: 1651]. Все вместе это создает прозу, которая дает очередной интересный пример смешения «черных» и «белых» черт.

При введении образа Бога в произведениях Дж. Болдуина преобладает модель «человек — Бог». Понятие «человек» реализовано в трех основных архетипах: отец, ребенок, музыкант. Образ отца всегда несет отрицательную коннотацию и связан с Богом карающим, не способным на прощение, милость.

And his father approached. „I'm going to beat sin out of him. I'm going to beat it out.“ All the darkness rocked and wailed as his father's feet came closer; feet whose tread resounded like God's tread in the garden of Eden, searching the covered Adam and Eve [Baldwin 1985: 197].

Здесь, несомненно, проявились детские воспоминания автора. К подобным контекстам тесно примыкают и модели метафорической связи между распутным проповедником и Князем Тьмы.

She, who had been the living proof and witness of their daily shame, and who had become their holy fool — and he, who had been the untamable despoiler of their daughters, and thief of their women, their walking prince of darkness! [Baldwin 1985: 109]

Образ ребенка, сына, на наш взгляд, больше напоминает образ Иисуса. Подобно Сыну Божьему, страдавшему на земле, ребенок, подросток — сын человеческий — превозмогает себя, побеждает свои слабости, обретает свою молитву, песню, Бога Отца.

And he walked, and he was again on the edge of a high place, but bathed and blessed and glorified in the blazing sun, so that he stood like God, all golden, and looked down, down, at the long race he had run, at the steep side of the mountain, in white robes, singing, the elect came [Baldwin 1985: 110—112].

С песней, звуком, молодым человеком связана и третья модель — «музыкант — Бог».

Well, I really don't know how they stood it. Isabel finally confessed that it wasn't like living

with a person at all, it was like living with sound. And the sound didn't make any sense to her, didn't make any sense to any of them — naturally. They began, in a way, to be afflicted by this presence that was living in their home. It was as though Sonny were some sort of god, or monster. He moved in an atmosphere which wasn't like theirs at all. They fed him and he ate, he washed himself, he walked in and out of their door; he certainly wasn't nasty or unpleasant or rude. Sonny isn't any of those things; but it was as though he were all wrapped up in some cloud, some fire, some vision all his own; and there wasn't any way to reach him [Baldwin 1979: 162].

В метонимических контекстах имя Божье прямо не называется. Бог проявляется в слове, речи, музыке, пути. На наш взгляд, это очередной пример слияния европейской и африканской религиозных традиций. Согласно последней, Слово — это Тайна, имя высшего божества, незримого *Nommo*, которое нельзя произносить вслух. В то же время сам образ Бога соответствует традиционным христианским представлениям и понятию первичности Слова.

Аллегория представлена четырьмя демотатами, которые вполне традиционны:

- 1) родители — высшая сила, Бог (для ребенка);
- 2) верующие, община — солдаты, армия Бога; вера — венец, Царствие Божье;
- 3) облегчение страданий, принятие решения — приход Господа;
- 4) награда или испытание — крест.

[ср.: Baldwin 1985: 14, 17, 54, 59, 61, 114—115, 152; Baldwin 1993: 41, 230, 311 и др.].

Следует отметить, что в канву повествования всех романов Дж. Болдуина в качестве основного символа Бога вплетаются образы слова, воды и женщины, которые могут существовать и изолированно, и взаимосвязано (сплетение обычно реализуется ближе к концу романа), подобно Троице: каждый образ наполнен своим смыслом и в то же время является частью (синекдохой) единого целого.

При разговоре о реализации голоса и звука как понятий, тесно связанных с образом Бога, необходимо упомянуть, что у рассматриваемого автора звуки музыки и речи противопоставляются. Так, сравнение и метафора используются Дж. Болдуином для создания образных связей «музыка — проклятие, приговор, угроза, отказ от Господа» и «голос, слово — предупреждение, выход из тупика, обретение Бога».

При использовании музыкальных звуков для автора не важно, светскую или духовную

музыку он описывает. В любом случае, в метафорической группе этот образ реализуется в ситуации крайнего внешнего и внутреннего напряжения, ожидания подвоха, гибели, глубокого раскаяния, осознания своих неудач, поиска выхода. Музыка сеет отчаяние, панику, угрозу: *The music was loud and empty, no one was doing anything at all, and it was being hurled at the crowd like a malediction in which not even those who hated most deeply any longer believed* [Baldwin 1993: 5]. ...then another cry, another dancer; then the tambourines began again, and the voices rose again, and the music swept on again, **like** fire, or flood, or **judgment** [Baldwin 1985: 15]. This **note of despair**, of buried despair, **was insistently, constantly struck**. It stalked all the New York Avenues, roamed all the New York streets [Baldwin 1993: 230]. They keep you here because you're black, <...> while they go around **jerking themselves off with all that jazz** about the land of the free and the home of the brave. And they want you **to jerk yourself off with the same music**, too, only, keep your distance. Some days, honey, I wish I could turn myself into one big fist and grind this miserable country to powder [Там же: 351].

Голос и слово, напротив, становятся символом прощения, любви, примирения, обретения Бога. Особая роль здесь отводится понятию перевода (*to translate, translation*), разгадке тайных скрытых смыслов — четкая печать афроамериканской литературной традиции и легенд о Боге-посреднике Езу и Обезьяне-Оракуле (*Signifyin' Monkey*), чья миссия — толкование Слова Высшего Божества. Этому способствует и применение эпитета *the living word*.

I don't remind him of his mother at all, and he knows that, but he also knows that I know how much he loved her: how much he wanted to love her, to have that translation read [Baldwin 1988: 20]. He was waiting-suddenly, helplessly — for what was already known **to be translated**, to enter reality, to be born [Там же: 49]. It means that you have a body, too. You will live with this forever, and it will **spell out the language of your life** [Там же: 57]. [Ср.: Baldwin 1985: 57, 129; 1988: 63; 1979: 173, 174; 1993: 212.]

Метонимия, напротив, сближает образы звуков музыки и человеческого голоса. Музыка и пение в ряде контекстов еще несут отрицательную коннотацию и связываются с опасностью, обвинением, предчувствием трагичной судьбы, но в то же время выступают символами веры, истинного пути, любви [ср.: Baldwin 1985: 45, 58, 116; 1993: 313 и др.]. Понятие песни и пения в метонимической группе связывается с радостью бытия,

единения с диаспорой, семьей, обретением общих воспоминаний [ср.: Baldwin 1985: 66, 71, 97]. Те же связи демонстрируют понятия слова и голоса [ср.: Baldwin 1985: 60, 204; 1979: 171, 173—175 и др.]. Молчание же прочно связывается с отчаянием и отказом от веры, близких, возможности спасения: *He turned the corner and Gabriel listened as his footfalls moved away. They were swallowed up in silence; he heard no voices raised to cut down Royal as he went his way; soon there was silence everywhere* [Baldwin 1985: 143]. *Were the lash, the dungeon, and the night for him? And the sea for him? And the grave for him? ... Fear was upon him, a more deadly fear than he had ever known, as he turned and turned in the darkness, as he moaned, and stumbled, and crawled through darkness, finding no hand, no voice, finding no door* [Там же: 205].

В примерах аллегории музыка и речь уже становятся единым целым. Большинство аллегоричных контекстов связывают звук с ощущением радости от долгожданного единения с Творцом, новой жизнью, благословием. Познание и прозрение — это открытие книги на небесах: *„I didn't know either,“ Eric said. He smiled. „What a funny day this is. It begins with revelations.“ „They're opening up,“ said Vivaldo, „all those books in heaven“* [Baldwin 1993: 388].

Однако есть и примеры достаточно мрачных описаний лишений, боли, испытаний, ниспосланных для проверки твердости духа Путника, сопровождаемых различными звуками, голосами [ср.: Baldwin 1985: 194, 218 и др.]. В качестве дополнительных образов, способствующих более полному раскрытию образа Бога, Дж. Болдуин вводит описание пути, венца, жезла, кнута и ворот (врат).

К сожалению, литературные произведения нередко несут отпечаток сиюминутных требований. Не стала исключением и афроамериканская литература. В период 1960—1970-х гг. в задачу лидеров диаспоры входило создание произведений, которые были бы функциональны с точки зрения воздействия на массовое сознание общины, составляли бы людей участвовать в акциях сопротивления властям. Так появилось движение «черного искусства».

В сжатой форме его основные принципы можно сформулировать так:

- 1) использование простых языковых средств, в частности афроамериканского варианта английского языка;
- 2) использование возможностей традиционных афроамериканских и африканских музыкальных произведений;
- 3) приближенность формы изложения к проповеди;

- 4) отсутствие сложной символики, аллюзий на европейскую литературу, абстрактных философских размышлений, ремарок;
- 5) введение африканских образов;
- 6) раскрытие темы борьбы за свои права, сопротивления властям.

В результате получился очень недолговечный продукт, который Л. Хьюз, Р. Райт, Р. Эллисон, Дж. Болдуин называли «черным бредом», «афроамериканской демагогией», «регрессом», «уходом от единых для всего человечества норм в искусстве, понятий прекрасного». В самом деле, отказ от уже сформировавшейся системы тропеического и концептуального развертывания афроамериканского литературного текста, попытки использовать псевдо-африканские образцы без учета реального положения дел в недавно сформированных африканских государствах и особого вникания в смысл африканских легенд, обрядов, музыки приводят к массовому появлению в печати, продаже, на полках таких произведений, которые иначе как вздором и не назовешь. Способствовали этому и требования политического момента в совокупности с коммерческим интересом американских издательств к литературе радикального толка.

Возвращаясь к развитию образа Бога, отметим, что в литературе этого времени отсутствуют образы Христа, Троицы и предпринимаются попытки вернуться к языческим образам, часто искусственным и наигранным, не понятным афроамериканскому большинству. Так появились популистские произведения А. Бараки, Н. Джiovанни, Э. Найт, С. Санчес. Из всех вышеперечисленных авторов немного особняком, как и приличествует потомственному священнику-баптисту, стоит М. Л. Кинг, но и в его речах библейские образы используются обычно в качестве аллюзий, простых традиционных аллегорий.

It's alright to talk about „long white robes over yonder,“ in all of its symbolism. But ultimately people want some suits and dresses and shoes to wear down here. It's alright to talk about „streets flowing with milk and honey,“ but God has commanded us to be concerned about the slums down here, and his children who can't eat three square meals a day. It's alright to talk about the new Jerusalem, but one day, God's preacher must talk about the New York, the new Atlanta, the new Philadelphia, the new Los Angeles, the new Memphis, Tennessee. This is what we have to do [King; цит. по: Gates 1997: 1856].

Звуковые параллели с жизнью проводят-ся вопреки всему, вопреки расправам, силой *Nommo* — Слова как символа «черного» континента.

And it seemed a long time and a long journey, with the voices behind him [Baraka; цит. по: Gates 1997: 1883].

Дорога и путь понимаются не как способ достижения Бога, а как необходимость бороться, искать единение, помнить о трагедиях прошлого.

Now is the time to rise from the dark and desolate valley of segregation to the sunlit path of racial justice [King; цит. по: Gates 1997: 1862]. *The decade after your death docked like a spaceship on a new planet. Voyagers all we were. We were the aliens walking up the '70s, a holocaust people on the move looking out from dark eyes. A thirsty generation, circling the peaks of our country for more than a Pepsi taste. We were youngbloods, spinning hip syllables while saluting death in a country neutral with pain* [Sanchez; цит. по: Gates 1997: 1904]. *That decade fell like a stone on our eyes. Our movements. Rhythms. Loves. Books. Delivered us from the night, drove out the fears keeping some of us hoarse. New births knocking at the womb kept us walking* [Sanchez; цит. по: Gates 1997: 1906].

Подобная трактовка образа Бога противоречила не только христианским понятиям, столь прочно вошедшим в афроамериканский дискурс, но и уже сформировавшимся традициям афроамериканского литературного текста. Поэтому афроамериканская литература конца XX в. вновь возвращается к атмосфере первых автобиографий, романтики Дж. Тумера, З. Н. Херстон, прозы Дж. Болдуина. Выстраивается, восстанавливается единая цепь авторов, образов, непрерывная череда слов, своего рода литературная молитва.

В качестве примера литературы нового времени мы выбрали произведения М. Анджелоу и Т. Моррисон. Бог представлен у М. Анджелоу опосредованно, через образы слова, пути и природы, а также в ряде традиционных аллегорий [см.: Angelou 1969: 23; 1994: 239]. Параллельно в произведениях используется название Бога, обращение к нему, описание служб, проповедей, молитвы [Angelou 1969: 39—40]. Активно эксплуатируются соотношения «голос/звук» и «дорога/путь». Комплексное понятие «голос/звук/песня/слово» изображается с помощью преимущественно тихого грустного образа, напоминающего блюз как использованной ритмикой, так и подбором лексических средств. В контекстах М. Анджелоу данное образование связано со следующими основными сферами-мишенями.

Во-первых, это Бог, Иисус [ср.: Angelou 1969: 100]. Вздохи, плач, воспринимаемые как лебединая песня, грустное прощание — второй перенос, построенный на словесно-

ассоциативных связях: *Tears / The crystals rags / Viscous tatters / of a worn-through soul. / Moans / Deep swan song / Blue farewell / Of a dying dream* [Angelou 1994: 16].

Третьей сферой-мишенью являются чувства, эмоциональные состояния, преимущественно связанные с утратой любви. В данном случае параллель проводится с криками боли, похоронной и церковной музыкой. Такая связь призвана передать жестокость мира, обреченность истинных чувств: *When love is a shimmering curtain / Before a door of chance / That leads to a world in question / Wherein the macabrous dance / Of bones that rattle in silence / Of blinded eyes and rolls / Of thick lips thin, denying / A thousand powdered moles, / Where touch to touch is feel / And life a weary whore / I would be carried off, not gently / To a shore / Where love is the scream of anguish / And no curtain drapes the door* [Angelou 1994: 23]. *Bitterness thick on / A rankling tongue, / A psalm to love that's / Left unsung. / Rivers heading north / But ending South, / Funeral music / In a going-home mouth. / All riddles are blues, / And all blues are sad, / And I'm only mentioning / Some blues I've had* [Там же: 184].

Сам человек (женщина) ассоциируется с шумом осенних листьев, ритмами, мелодиями стиха, «растрепанными вздохами»: *Wait for me, watch for me. / My spirit is the surge of open seas. / Look for me, ask for me, / I'm the rustle in the autumn leaves. / When the sun rises / I am the time. / When the children sing / I am the Rhyme* [Angelou 1994: 151]. *Discard the fear and what / was she? Of rag and bones / a mimicry of woman's / fairy-ness / Archaic at its birth. / Discharge the hate and when / was she? Disheveled moans / a mimesis of man's / estate / deceived for its worth. / Dissolve the greed and why / were they? Enfeebled thrones / a memory of mortal / kindness / exited from this earth* [Там же: 93].

Наконец, жизнь и будущее воспринимаются как говорящая песня, мелодия начала: *My life has been one great big joke, / A dance that's walked, / A song that's spoke* [Angelou 1994: 29; ср.: Angelou 1994: 187—188].

Отдельно выделим упоминание звука шуршащей кожи, шелеста, напоминающего о змее. В данном случае автор стремится передать, с одной стороны, процесс собственного возрождения, перевоплощения, начало нового цикла, а с другой — связь своей красоты с легендой о Еве и змий-искусителе. Такое прочтение встречается и у многих других афроамериканских авторов, включая Т. К. Бамбару, Т. Моррисон, Э. Уоркер.

Beneath my left / breast, two perfect identi-

cal punctures, / through which I claim / the air I breathe and / the slithering sound of my own skin / moving in the dark [Angelou 1994: 240].

Образ дороги контаминирует представления о пути и Иисусе и основывается на библейских образах путника и Сына, встречающего человека на его пути к Слову, Прозрению, Богу Отцу: *Momma wouldn't talk right then, but later in the evening I found that my violation lay in using the phrase „by the way“. Momma explained that „Jesus was the Way, the Truth and the Light“, and anyone who says „by the way“ is really saying, „by Jesus“, or „by God“, and the Lord's name would not be taken in vain in her house* [Angelou 1969: 100]. *Stony the road we trod / Bitter the chastening rod / Felt in the days when hope, unborn, had died. / Yet with a steady beat / Have not our weary feet / Come to the place for which our fathers sighed?* [Angelou 1994: 179].

У другой современной афроамериканской писательницы, Т. Моррисон, как и в современной афроамериканской литературе в целом, прямое упоминание Бога Ветхого и Нового Заветов, равно как Троицы и Христа, отходит на второй план. Божественная сфера заявлена опосредованно, через молитвы афроамериканок и образ Божественной десницы — метафоры счастья на земле, в супружестве и т. д. [ср.: Morrison 1996: 118, 130—131]. Оказациональное использование метафор «белые одежды» и «нимб» (*wearing a white robe, a halo*) рисует устоявшийся в американской лингвокультуре ироничный образ чересчур благочестивого, слишком заботливого человека [Morrison 1993: 153]. При использовании образов данной группы автор предпочитает проводить аналогии с властителем, лидером, королем и дьяволом, вводя фигуру отца или взрослого сильного афроамериканца — отца семейства, с которым вступает в антагонизм или, напротив, которым восхищается молодой афроамериканец, подросток, сын: *And he had interfered. Wasn't that the history of the world? Isn't that what men did? Protected the frail and confronted the King of the Mountain? And the fact that the frail was his mother and the King of the Mountain his father made it more poignant, but did not change the essential facts* [Morrison 1993: 75]. *The father of the family lifted the melon high over his head — his big arms looked taller than the trees to Cholly, and the melon blotted out the sun. Tall, head forward, eyes fastened on a rock, his arms higher than the pines, his hands holding a melon bigger than the sun, he paused an instant to get his bearing and secure his aim. <...> It must be the devil who looks like that — holding the world in his hands, ready to dash it to the ground*

*and spill the red guts so niggers could eat the sweet, warm insides. If the devil did look like that, Cholly preferred him. He never felt anything thinking about God, but just the idea of the devil excited him. And now **the strong, black devil** was blotting out the sun and getting ready to split open the world* [Morrison 1996: 134].

Образ Бога становится более завуалированным и последовательно подается через соотнесение с голосом, звуком, песней, словом, дорогой и путником, а также через ряд природных образов. Звуковые образы представлены уже в названии произведений Т. Моррисон — романах «Song of Solomon» и «Jazz». Сплошная выборка словоупотреблений из всех семи романов данного автора позволяет говорить о трех векторах развития звуковых (и параллельно божественных) образов в следующих метафорических группах: человек, эмоциональное состояние и время.

Для афроамериканского художественного дискурса второй половины XX в. характерна общая тенденция к изменению протагониста. Подобные черты наблюдаются и в прозе Т. Моррисон, поэтому голос, звук, песня и слово становятся в первую очередь частью женского мира. Одновременно это направление позволяет читателю вспомнить о прозе З. Н. Херстон, Э. Уоркер, Т. Бамбары, передающих право голоса из уст протагониста-мужчины, вынужденного на время замолкнуть по воле автора, в уста женских персонажей, часто униженных и, казалось, навсегда утративших голос под гнетом обрушившихся трагедий. У Т. Моррисон один из главных персонажей — это не просто страдавшая женщина, а в первую очередь молодая женщина, погибшая в результате расовых или любовных перипетий. Дух такой героини становится «именем звука, графикой буквы», «языком, звучанием речи», которые будят возлюбленного, произнося его имя: *I am the name of the sound / And the sound of the name. / I am the sign of the letter / And the designation of the division* [Morrison 1992: 1].

В романе «Jazz» в ряде контекстов подбор языковых средств напоминает о «Призраке оперы»: *I have to alter things. I have to be a shadow who wishes him well, like the smiles of the dead left over from their lives. I want to dream a nice dream for him, and another of him. Lie down next to him, a wrinkle in the sheet, and contemplate his pain and by doing so ease it, diminish it. I want to be **the language** that wishes him well, **speaks his name**, **wakes him** when his eyes need to be open* [Morrison 1992: 161].

В другом романе, «Beloved», призрак до-

чери становится смехом, частью от смеха матери, что позволяет автору передать нерасторжимое родство двух душ, изобразить память после смерти, навязчивость трагичных воспоминаний. Читатель узнает о том, что призрак действительно был дочерью Сет, что поддерживается графикой лексем, выбранных автором: написание слова *laughter* очень похоже на *daughter*.

*In the night I hear chewing and swallowing and laughter it belongs to me she is **the laugh** I am **the laughter*** [Morrison 1996: 212]. *Watch out for her; she can give you dreams. / She chews and swallows. / Don't fall asleep when she braids your hair. / She is **the laugh**; I am **the laughter**. / I watch the house; I watch the yard. / She left me. Daddy is coming for us. / A hot thing* [Morrison 1996: 216].

Смех здесь также и библейская аллюзия, основанная на легенде о рождении долгожданного ребенка у Сарры и Авраама: *God has brought me **laughter**, and everyone who hears about this will **laugh** with me* [Bible, Gen. 19: 35]. Эта аллюзия напоминает, как любим был малыш. В то же время по легенде рождение Исаака принесло беды и изгнание эфиопке Агари и ее сыну Исмаилу, от которого якобы произошел африканский род [Bible, Gen. 14: 11; 19: 35]. Это намек о рождении ребенка, которому суждено утешить одних и принести несчастье другим.

Так смех становится одновременно и женщиной, и ее радостными и мучительными переживаниями, ибо «смех всегда серьезен, он гораздо сложнее и серьезнее слез» [Morrison 1992: 113]. Эта трагичность, ожидание бед выражены эпитетом при помощи связи с образом песни, «поющих глаз» (*her singing eyes*), по отношению к женскому образу — матери, поющей о бедах минувшего так, как будто она предвидит их. Парадоксально, но ее пение заставляет детей верить, что нет ничего слаще боли и горя, ставших частью афроамериканского бытия и дискурса [Morrison 1996: 25].

Со звуком щелкающих пальцев для Т. Моррисон связан образ супружеской пары, пережившей все беды и размолвки в 1920-е гг.: *I wonder, do they know they are **the sound of snapping fingers** under the sycamores lining the streets?* [Morrison 1992: 226].

С одной стороны, это напоминание о характерных танцевальных движениях и звуках. С другой стороны, сочетание этой метафоры с описанием величественных платанов, а также вторичное значение глагола *to snap* — «фотографировать» в стандартном английском и «быстро двигаться в танце» в афроамериканском английском, и устойчивое сочетание *to snap one's fingers at smb.* —

‘пренебрегать кем-либо, презрительно относиться к кому-либо’, используемое в обоих вариантах, позволяют автору создать образ старой расплывчатой фотографии, никому не нужной и всеми позабытой, напомнить о трагедиях, которые казались столь яркими и звучными, а теперь замерли, превратились в прах перед вечным движением природы, вневременным образом Бога.

Когда используется прием олицетворения, женские черты отступают на второй план, и автор создает либо образ музыки-возлюбленного, который вздыхает, ласкает, утешает, умоляет жить или грешить, либо образ жадного, агрессивного существа, сексуального и порочного, готового принести в жертву своим страстям и себя, и другого.

*She knew from sermons and editorials that it wasn't real music — just colored folks' stuff: harmful, certainly; embarrassing, of course; but not real, not serious. Yet Alice Manfred swore she heard a complicated anger in it; something hostile that disguised itself as flourish and roaring seduction. But the part she hated most was its appetite. Its longing for the bash, the slit; a kind of careless hunger for a fight or a red ruby stickpin for a tie — either would do. It faked happiness, faked welcome, but it did not make her feel generous, this juke joint, barrel hooch, tonk house, music. It made her hold her hand in the pocket of her apron to keep from smashing it through the glass pane to snatch the world in her fist and squeeze the life out of it for doing what it did and did and did to her and everybody else she knew or knew about. Better to close the windows and the shutters, sweat in the summer heat of a silent Clifton Place apartment than to risk a broken window or a yelping that might not know where or how to stop [Morrison 1992: 59]. Alice Manfred had worked hard to privatize her niece, but she was no match for a City seeping music that begged and challenged each and every day. „Come,“ it said. „Come and do wrong“ [Morrison 1992: 67]. **The music bends, falls to its knees to embrace them all, encourage them all to live a little, why don't you? Since this is the it you've been looking for** [Morrison 1992: 188]. *In the church especially did these dreams grow. **The songs** caressed her, and while she tried to hold her mind on the wages of sin, her body trembled for redemption, salvation, a mysterious rebirth that would simply happen with no effort on her part* [Morrison 1996: 113].*

Вторая линия прослеживается и при олицетворении слов, звуков речи, которые становятся алчными, бесшабашными, распущенными хулиганами, злыми божками, не позволяющими забыть прошлое. В этой же роли может выступать и письменное слово,

проза, роман.

They are greedy, reckless words, loose and infuriating, but hard to dismiss because underneath, holding up the looseness like a palm, are the drums that put Fifth Avenue into focus [Morrison 1992: 60; ср.: Morrison 1996: 211].

В то же время слова, особенно в речи афроамериканок, предстают танцорами, следующими определенному ритуалу, а именно танцу вопросно-ответной фольклорной традиции. Здесь следует вспомнить об определенных религиозных ритуалах, соблюдаемых в диаспоре по сей день.

Their conversation is like a gently wicked dance: sound meets sound, curtsies, shimmies, and retires. Another sound enters but is upstaged by still another: the two circle each other and stop. Sometimes their words move in lofty spirals; other times they take strident leaps, and all of it is punctuated with warm-pulsed laughter — like the throb of a heart made of jelly. The edge, the curl, the thrust of their emotions is always clear to Frieda and me [Morrison 1996: 15; ср.: Morrison 1993: 165].

Смех становится пожирателем души и уверенности в себе, сулит новые беды как логичное и неизменное продолжение череды былых несчастий [Morrison 1994: 76, 274]. Примыкает к этой трактовке и звук барабана, в частности при исполнении похоронного марша, но в данном случае это еще и напоминание о маршах протеста и похоронах жертв погромов [Morrison 1992: 60]. Молчание и тишина замирают с бьющимся сердцем, чтобы смениться хохотом женщины, много повидавшей на своем веку и не страшащейся неотвратимости беды [Morrison 1993: 39].

Сфера-мишень «эмоциональное состояние» представлена в метафорической группе образами «колыбельной горя», что утешает и ублаживает подростка [Morrison 1996: 139]. Безуспешные попытки отказаться от любви, предначертанной судьбой, рвутся подобно струне [Morrison 1982: 219—220]. Забывание близких, отход от семьи предстают как угасание мысли, последние отрывки звуков, фраз перед погружением в сон [Morrison 1996: 127].

В метонимической группе данное направление связывается со звуками и описанием музыкальных инструментов, которые несут правду, истину, призывают к борьбе, становятся частью воспоминаний о трагедиях и гибели близких: *She stood there, the hand of the little girl in her own, staring into each cold face that passed. **The drums** and the freezing faces hurt her, but hurt was better than fear and Alice had been frightened for a long*

time [Morrison 1992: 54]. *The damage done was total. She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her head jerking to **the beat of a drummer** so distant only she could hear [Morrison 1996: 204]. The pieces of Cholly's life could become coherent only in the head of a musician. Only those who talk their talk through **the gold of curved metal**, or in the touch of **black-and-white rectangles and taut skins and strings** echoing from wooden corridors, could give true form to his life [Morrison 1996: 159].*

Песня фигурирует в описаниях любви, надежды, милых сердцу воспоминаний, причем исключительно в жизни афроамериканцев. В то же время звуки классической музыки, в частности скрипичных концертов, связываются с образом белых персонажей и картинами грустных размышлений и тревог. Смех становится частью похорон, метонимией избавления. Это все разные обличья Бога.

*„I made that **song** up,“ said Sethe. „I made it up and sang it to my children. Nobody knows that **song** but me and my children.“*

Beloved turned to look at Sethe. „I know it,“ she said [Morrison 1994: 177].

*That was over fifty years ago, and still his most vivid dreams were the red rusty Baltimore of 1921. The fish, the trees, **the music**, the horses' harnesses [Morrison 1982: 61].*

*The greenhouse was sunk in **violins** and Valerian, seated at a seed bench, did not hear Sydney enter [Morrison 1982: 285].*

Важную роль выполняют звуки женского голоса и телодвижений, которые символизируют начало новой жизни, возрождение мужчины, приход любви и обретение веры в себя. В то же время голос, имеющий мужскую окраску, появляется в жизни измученной девочки-подростка как отголосок желанного возлюбленного — Смерти, который в реальности приходит только как потеря рассудка. Это вновь две стороны божественной сути.

*Before the engines was **the forgotten sound of a woman's voice** — so new and welcoming it broke his dream life apart. He woke thinking of a short street of yellow houses with white doors which women opened wide and called out, „Come on in here, you honey you,“ their laughter sprawling like a quilt over the command [Morrison 1982: 6]. „I envy you,“ said **the second voice**, but it was farther away now, floating upward and accompanied by **footsteps** on stairs and **the swish of cloth** — corduroy against corduroy, or denim against denim — **the sound only a woman's thighs could make**. A delicious autumn invitation to come in out of the rain and curl up by the stove [Morrison 1982: 6]. He was a simple Presence,*

an all-embracing tenderness, with strength and a promise of rest. It did not matter that she had no idea of what to do or say to the Presence — after the wordless knowing and the soundless touching, her dreams disintegrated. But the Presence would know what to do. She had only to lay her head on his chest and he would lead her away to the sea, to the city, to the woods... forever [Morrison 1996: 113].

Так Т. Моррисон разрабатывает оппозицию «мужчина — женщина», которые в большинстве ее произведений остаются антагонистами. И только женщине, теперь наделенной даром голоса, дано обратиться к Богу и слиться с ним в молитве или смерти.

Еще одна сфера-мишень — это время, в частности прошлое, которое становится сломанной заезженной пластинкой, в чьих бедах застревает игла проигрывателя, не давая двигаться вперед. Избавиться от навязчивой мелодии смерти можно только перепрыгнув через призраки воспоминаний: *I was so sure it would happen. That the past was **an abused record** with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle. I was so sure, and they danced and walked all over me [Morrison 1992: 220].*

Первые вступительные ноты могут получить и положительный, и отрицательный коннотативный компонент, становясь первыми звуками гимна при упоминании полдня в своем зените, радости пробуждения, весны или началом похоронного плача, если речь идет о предчувствии недоброго, отсутствии привычных элементов: *The bits of Sunday dresses that he saw did not fly; they hung in the air quietly, **like the whole notes in the last measure of an Easter hymn** [Morrison 1993: 173]. Meridian. The sound of it opens the windows of a room **like the first four notes of a hymn** [Morrison 1996: 81—82]. But the unquar-reled evening hung **like the first note of a dirge** in sullenly expectant air [Morrison 1996: 41].*

Для аллегории Т. Моррисон преимущественно привлекает сферу-источник «песня и пение», которая отождествляется с надеждой, обращением к Богу, судьбой. При этом если в метафорической группе даром молитвы обладает женщина, то в аллегорических связях эта функция переходит к детям (вновь девочкам).

*„We have to do it right, now. We'll bury the money over by her house, so we can't go back and dig it up, and we'll plant the seeds out back of our house so we can watch over them. And when they come up, we'll know everything is all right. All right?“ „All right. Only let me **sing** this time. You say the magic words“ [Morrison 1996: 192].*

Песня же становится даром возлюбленного, который своим пением связывает воедино женщину и ее судьбу — аллюзия, призванная напомнить о пьесах А. Уилсона, его раскрытию темы Бога и связи божественного начала с песней и музыкой.

He was responsible for that. Emotions sped to the surface in his company. Things became what they were: drabness looked drab; heat was hot. Windows suddenly had view. And wouldn't you know he'd be a singing man [Morrison 1994: 39]. *He came big, he came strong, he came with yellow eyes, flaring nostrils, and he came with his own music* [Morrison 1996: 114].

Отличие в том, что если у А. Уилсона поющий мужчина приближен к фигуре Бога и помогает чуду действительно совершиться, то у Т. Моррисон все заканчивается гораздо трагичнее, и песня мужчины — только прелюдия к страшным поворотам судьбы, встрече со страшным ликом Бога.

Сферы-мишени «человек» и «состояние (эмоциональное или физическое)» переходят и в метафорические модели со сферами-источниками «дорога», «путь», «путник». Рисуя человека, автор делает упор на описание физических черт, часто с негативной коннотацией.

Путник у Т. Моррисон нередко предстает утомленным, удрученным, измученным. Пожилые, изработавшиеся негрятянки несут на головах груз мира, дети припадают к обочине дороги жизни, оплакивая погибших матерей. Отвергнутый друг, принадлежащий к другому поколению, чем его подруга, чуждый молодежи времени джаза, изображен как чужеземец, потерявшийся в темноте танцевального зала, человек, поклоняющийся иному божеству, исповедующий другую религию.

Then they were old. Their bodies honed, their odor sour. Squatting in a cane field, stooping in a cotton field, kneeling by a river bank, they had carried a world on their heads [Morrison 1996: 139]. *You let them go wanting, sit on road shoulders, crying next to their dead mothers* [Morrison 1996: 181]. *Oh, the room — the music — the people leaning in doorways. Silhouettes kiss behind curtains; playful fingers examine and caress. This is the place where things pop. This is the market where gesture is all: a tongue's lightning lick; a thumbnail grazing the split cheeks of a purple plum. Any throwaway lover in wet unlaced shoes and a buttoned-up sweater under his coat is a foreigner here. This is not the place for old men; this is the place for romance* [Morrison 1992: 192].

Молодой мужчина, поднявший руку на своего отца, не понимающий своих родите-

лей, становится изгоем, которому ни с кем не по пути, странником, торящим свою тропу, отказавшимся от прежнего Бога. Он же изображается как препятствие в жизни сестры, черта, которую она намерена переступить: *„Looks like everybody's going in the wrong direction but you, don't it?“ Milkman swallowed. He remembered that long-ago evening after he hit his father how everybody was crammed on one side of the street, going in the direction he was coming from. Nobody was going his way* [Morrison 1993: 106]. *He just wanted to beat a path away from his parents' past, which was also their present and which was threatening to become his present as well. He hated the acridness in his mother's and father's relationship, the conviction of righteousness they each held on to with both hands* [Morrison 1993: 180]. *As surely as my name is Magdalene, you are the line I will step across. I thought because that tree was alive that it was all right. But I forgot that there are all kinds of ways to pee on people* [Morrison 1993: 214].

В то же время усталый путник — сердце ребенка находит приют, обретает дом в улыбке матери, а молодую пару, полную радостных ожиданий, везет поезд-танцор, готовый разделить их мечты: *She smiled then and Denver's heart stopped bouncing and sat down — relieved and easeful like a traveller who had made it home* [Morrison 1994: 55]. *The train shivered with them at the thought but went on and sure enough there was ground up ahead and the trembling became the dancing under their feet. Joe stood up, his fingers clutching the baggage rack above his head. He felt the dancing better that way, and told Violet to do the same* [Morrison 1992: 30].

К сожалению, призрак дочери, чье сердце так радостно трепетало, будет вынужден опять вернуться в страну мертвых, а поезд привезет молодых супругов в город бед, где нет места светлым божествам. Поэтому общая эмоциональная маркированность данного образа сохраняет трагичный характер. Путь для Т. Моррисон — это в первую очередь испытание, нередко приводящее к смерти.

Данное направление подкрепляется и метонимическими моделями. В одной из них, наиболее яркой, ступени разных лестниц становятся метонимией жизненного пути белой женщины, страданий, стоявших за всеми мнимо успешными поворотами ее судьбы: *It was always like that: she was gone and other people were where they belonged. She was going up or down stairs; other people seemed to be settled somewhere. She was on the two concrete steps of the trailer; the six wooden steps of the hand-built house; the thirty-seven steps at the stadium when she was*

crowned; and a million wide steps in the house of Valerian Street [Morrison 1982: 57].

В данном случае мы сталкиваемся и с «белым», и с «черным» элементом, потому что, с одной стороны, модель «путь — жизнь» находит широкое отражение в литературе «белой» Америки, с другой стороны, это аллюзия в стиле *signifyin'*, отсылающая к роману Г. Нейлор «Linden Hills» и одной из главных героинь — мулатке Вилле Прескотт Нидид, ступеням ее жизни и трагедий.

Состояние аффекта, гнева, ревность, воспоминания, размышления, сон становятся кривыми улочками, звериными, горными тропками, трещинами, узкими дорожками, чей единственный выход — насилие и ссора. За всей этой сложной системой вновь прослеживается божественный лик, вернее, отказ от божественной сути, ведущих, как и в самых первых афроамериканских автобиографиях, к нескончаемой череде трагедий.

Sometimes when Violet isn't paying attention she stumbles onto these cracks [Morrison 1992: 23]. *And it may have been that suspicion of personal failure and rejection (plus a smidgen of revenge against Macon) that made her lead her husband down paths from which there was no exit save violence* [Morrison 1993: 64]. *Her mind travelled crooked streets and aimless goat paths, arriving sometimes at profundity, other times at the revelations of a three-year-old* [Morrison 1993: 149].

К теме тягостных воспоминаний примыкает образ рассказа-пути, в который пускаются мать и дочь. Их речь построена в стиле вопросно-ответной традиции — одна начинается, другая в душе подхватывает нить повествования: *Easily she stepped into the told story that lay before her eyes on the path she followed away from the window* [Morrison 1994: 29].

В аллегорической группе автор возвращает нас к теме песни-молитвы, доступной афроамериканке, которая обращается к «Страннику, Что Знает», т. е. Богу: *Standing a little apart from the choir, Ivy sang the dark sweetness that Pauline could not name; she sang the death-defying death that Pauline yearned for; she sang of the Stranger who knew...* [Morrison 1996: 113—114].

Состояние неуспокоенности духа после смерти, метания души призрака, сама гибель подаются через ряд аллегорий как блуждания по воде под мостом. В данном случае автор строит образные связи и намеки на системе древних ассоциаций, связывавших воедино воду, мост и смерть, и английской идиоме *to cross the bridge* — 'умереть, отойти в мир иной' [Morrison 1994: 214].

Развивается и вполне европейская трактовка пути, путешествия как жизни, но билет обходится слишком дорого, а само путешествие нельзя назвать благополучным и интересным: *I took one journey and I paid for the ticket, but let me tell you something, Paul D Garner: it cost too much! Do you hear me? It cost too much* [Morrison 1994: 15].

Несмотря на порой слишком трагичный поворот сюжета, основным настроением в творчестве Т. Моррисон становится примирение с собой и Господом. Часто для этого используются природные образы. Эта линия так или иначе развивается во всем афроамериканском дискурсе, присуще это и произведениям Т. Моррисон. На таком фоне невзгоды, потери, горе, утраты принимаются как нечто само собой разумеющееся, а страдание трактуется как коллективная и индивидуальная миссия, высшее предназначение всей диаспоры и отдельного афроамериканца. Отметим, что данные черты характерны и для произведений других современных афроамериканских авторов: Т. МакМиллан, К. Мейджора, Г. Нейлор, М. Харпера. Так замыкается круг, и мы вновь возвращаемся к мотивам ранних афроамериканских произведений, но уже обогащенным стройной системой образов и тропов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пукер П. Герменевтика. Этика. Политика : моск. лекции и интервью. — М. : Академия, 1995.
2. Angelou M. All God's Children Need Traveling Shoes. — N. Y. : Random House, 1986.
3. Angelou M. I Know Why the Caged Bird Sings. — N. Y. : Bantam Books, 1969.
4. Angelou M. The Complete Collected Poems of Maya Angelou. — N. Y. : Random House, 1994.
5. Baldwin J. Another Country. — N. Y. : Random House, [1962], 1993.
6. Baldwin J. If Beale Street Could Talk. — N. Y. : A Laurel Book, [1974], 1988.
7. Baldwin J. Go Tell It On The Mountain. — N. Y. : A Laurel Book, [1953], 1985.
8. Baldwin J. Just Above My Head. — N. Y. : Dial Press, 1979.
9. Douglass F. My Bondage and My Freedom. — N. Y. : Arno Press, [1855], 1968.
10. Douglass F. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American, Written by Himself. — Garden City ; N. Y. : Dolphin Books, 1963.
11. Douglass F. The Life and Times of Frederick Douglass. — N. Y. : Cromwell, 1962.
12. Du Bois W. E. B. The Souls of Black Folk. — N. Y. ; Toronto ; London ; Sydney ; Auckland : Bantam Books, [1903], 1989.
13. Ellison R. Invisible Man. — N. Y. : The Modern Library, 1992.
14. Equiano O. The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African,

Written by Himself. — L. : Dawsons of Pall Mall, [1789], 1969.

15. *Gates H. L., jr.* Figures in Black. Words, Signs and the «Racial» Self. — N. Y. ; Oxford: Oxford Univ. Pr., 1987.

16. *Gates H. L., jr* (ed.) The Norton Anthology of African American Literature. — N. Y. ; L. : WW Norton & Company, 1997.

17. *Gates H. L., jr.* The Signifying Monkey. The Theory of African-American Literary Criticism. — N. Y. ; Oxford : Oxford Univ. Pr., 1988.

18. *Gronniosaw J. A. U.* A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, An African Prince, As Related (in 2nd ed. Written) by Himself. — L. : Dawsons of Pall Mall, [1770], 1970.

19. *Hughes L.* Selected Poems of Langston Hughes. — N. Y. : Random House, 1990.

20. *Jackson R.* Gifts of Power: the Writings of Rebecca Jackson, Black Visionary, Shaker Eldress / ed. by J. M. Humez. — Amherst : Univ. of Massachusetts Pr., [1830], 1981.

21. *Jea J.* The Life, History & Unparalleled Sufferings of John Jea, the African Preacher. Compiled & Written

by Himself. — L. : Dawsons of Pall Mall, [1815?], 1970.

22. *Major C.* Juba to Jive. A Dictionary of African American Slang. — N. Y. : Penguin Books, 1994.

23. *Marrant J.* A Narrative of Lord's Wonderful Dealings with John Marrant (Quobna Ottobah Cugoano), A Black, Written by Himself. — L. : Gilbert and Plummer, [1785], 1973.

24. *Morrison T.* Beloved. — N. Y. : Knopf : Random House, 1994.

25. *Morrison T.* Jazz. — N. Y. : Knopf, 1992.

26. *Morrison T.* Love. — N. Y. : Knopf, 2003.

27. *Morrison T.* Paradise. — N. Y. : Knopf, 1998.

28. *Morrison T.* Song of Solomon. — N. Y. : Knopf, 1993.

29. *Morrison T.* Sula. — N. Y. : Knopf, 1986.

30. *Morrison T.* Tar Baby. — N. Y. : Knopf, 1982.

31. *Morrison T.* The Bluest Eye. — N. Y. : Knopf, 1996.

32. *Smitherman G.* Black Talk. Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner. — N. Y. : Houghton Mifflin Company, 1994.

33. *Wright R.* Native Son and How «Bigger» Was Born. — N. Y. : Harper Perennial, 1993.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. Н. В. Барковская