

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Быханова Анна Ивановна

**ФИГУРА АФРОАМЕРИКАНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ Э.УОКЕР
«ЦВЕТ ПУРПУРНЫЙ»**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Литература»

Научный руководитель:

Аствацатуров Андрей Алексеевич
кандидат филологических наук, доцент

Санкт–Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЦВЕТ ПУРПУРНЫЙ В СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ	6
1.1. Гарлемский ренессанс.....	6
1.2. Женская афроамериканская литература.....	13
1.3. Элис Уокер. Предшественники и вдохновители.....	20
1.4. Третья волна феминизма. Вуманизм. Духовность.....	25
ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЭЛИС УОКЕР. АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМАТИКИ	31
2.1. Технические задачи. Роль языка и повествования.....	31
2.2. От религии к духовности. Образ Бога.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	49

ВВЕДЕНИЕ

Важной особенностью американского периода 1982-1983 годов было доминирование женщин в большинстве литературных премий. Так, победителем литературной премии ПЕН/Хемингуэй в 1983 году стала Бобби Энн Мейсон, четыре из пяти номинантов на премию Национального круга книжных критиков были женщинами, а Элис Уокер выиграла как Американскую книжную премию, так и Пулитцеровскую премию за художественную книгу. Элис Уокер привлекала внимание критиков и читателей еще с 1970-го года, с момента публикации ее первого романа «Третья жизнь Грейнджа Копленда», однако «Цвет пурпурный» являлся кульминацией ее творческой деятельности на тот момент, объединив все волнующие писательницу проблемы в одном произведении. Именно после публикации данного романа Элис Уокер получила заметное признание.

Элис Уокер (р. 1944), считавшая чернокожих женщин особой социальной группой, чаще всего не имевшей права голоса, в своей работе обращается к проблеме черной женщины как к создателю и творцу. Так, процесс письма — это не просто акт воплощения мыслей в жизнь, он также определяет то, как формируется человек. Женское самосознание подвержено влиянию, затруднено, ограничено языком, который вложил в него принципы патриархальной культуры.

Для чернокожей женщины-автора поиск голоса, спасение ее субъективности от иногда едва различимых, но всегда присутствующих диктатов доминирующей культуры белых мужчин, является еще более проблематичным процессом. Так как чернокожие женщины принадлежат к двум группам, к которым американское общество традиционно относилось как к занимающим более низкое положение, чернокожим и женщинам, они вдвойне страдают от научного пренебрежения. Существенным образом в своем творчестве Уокер фокусируется на чернокожих, особенно женщинах, и том, как они взаимодействуют друг с другом. Уокер, будучи чернокожей писательницей, пишет исходя из собственного опыта посредством

собственного языка. Творческое наследие Элис Уокер и ее активистская деятельность, затрагивающие ряд значительных процессов двадцатого века — расовая справедливость, права женщин, спасение окружающей среды — выражают ее приверженность чувственности, творчеству и свободе.

Первый роман Уокер «Третья жизнь Грейнджа Копленда» (1970) концентрируется на историях мужских персонажей, в то время как женщины, несмотря на свою важность в романе, остаются второстепенными. Главным героем «Меридианы» (1976) является чернокожая женщина, однако роман в основном фокусируется на движении за гражданские права в 1960-е годы. «Цвет пурпурный» сочетает в себе исторические процессы «Третьей жизни Грейнджа Копленда», но опускает явное политическое содержание «Меридианы». Уокер использует историю Юга двадцатого века как средство для освещения расового и гендерного притеснения, излагая в «Цвете пурпурном» истории жизни черных женщин как сложных и глубоких персонажей через моменты страдания и эпизоды проявления мужества.

«Цвет пурпурный» начинается с состояния отчаяния и безысходности и заканчивается ощущением всецелой радости. Цель нашей работы: понять, как происходит эта важная трансформация, как меняется образ и восприятие себя афроамериканской женщины в романе и какие факторы этому способствуют для создания системной картины образа чернокожей женщины в произведении. Для достижения этой цели ставятся следующие исследовательские задачи:

- Выполнить анализ ряда феноменов социально-исторического периода двадцатого века (Гарлемский ренессанс, вуманизм) для выявления процессов, повлиявших на развитие женской афроамериканской литературы и способствовавших формированию проблематики романа;
- Выявить творческие ориентиры Элис Уокер, ее задачи как автора и активистки;

- Рассмотреть важные аспекта романа: отношения между женщинами и мужчинами, между самими женщинами, женщинами и способностью выразить себя посредством языка, людьми и Богом и т.д.

Методология работы базируется на анализе исследуемого текста и рассмотрении данного текста в контексте становящейся литературной традиции и в системе значимых культурных и литературных взаимосвязей. В ходе исследования ведется работа с текстами следующих зарубежных литературоведов и писателей: Ален Локк, Маргарет Перри, Роберт Бон, Герда Лернер, Артур Дэвис, Джозефин Донован, Генри Луис Гейтс младший, Кит Бирман и другие.

Необходимо учитывать, что литературные труды чернокожих писательниц являются недостаточно изученными, и особенно ярко это наблюдается в российской исследовательской среде. Данная работа является попыткой анализа романа «Цвет пурпурный», исследования элементов исторического дискурса и совмещения фактов социальных процессов с творческой методологией отдельного автора с целью освещения проблем чернокожих женщин. Стоит отметить, что данная работа является одной из первых русскоязычных исследований в своем роде. Таким образом, актуальность нашего исследования основным образом определяется недостаточной изученностью материала в отечественном литературоведении.

ГЛАВА 1. ЦВЕТ ПУРПУРНЫЙ В СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

1.1 Гарлемский ренессанс

В период 1920-1930х годов в Соединенных Штатах Америки разворачивается культурное движение под названием «Гарлемский ренессанс». Название феномена складывается из двух частей. Ренессанс отсылает к историческому периоду художественного и интеллектуального расцвета, достигнувшего пика к 16 веку и символизировавшему переход от Средневековья к Новому времени. В данном случае ренессанс подразумевает возрождение: переход от устоявшихся норм к новому, развитие расового просветительского движения. После Первой мировой войны практически все население Нью-Йоркского района Гарлем было чернокожим. Таким образом, данная область являлась самым масштабным центром для афроамериканцев того времени: туда съезжались чернокожие не только со всей территории Соединенных Штатов, но и с Карибских островов. Послевоенный Гарлем был своеобразной меккой для афроамериканцев, давшей начало самому масштабному движению двадцатого века за права чернокожих.

Отправной точкой для начала Гарлемского ренессанса принято считать окончание Гражданской войны, повлекшее за собой запрет рабства, закрепленный 13-й поправкой к Конституции США, которая вступила в силу 18 декабря 1865 года. Естественно, на глобальном уровне о равенстве белых и черных не приходилось говорить еще долгие годы. Белокожее население Соединенных Штатов не стремилось разом отбросить все расовые предрассудки, черные по прежнему подвергались террору и преследованиям. В 1860-х годах появляется тайное общество Ку-клукс-клан, основанное южанами — это впоследствии будет являться одним из факторов миграции чернокожего населения на Север, который в то время был более прогрессивным, чем Юг. Таким образом, Гарлемский ренессанс как вспышка

движений за права чернокожих являлся вполне ожидаемой реакцией, следующей за целым рядом социально-культурных изменений в жизни страны. Суть Гарлемского ренессанса заключалась в следующем: необходимо было искоренить стереотип превосходства белых над черными. Чернокожие музыканты, поэты, писатели и прочие деятели искусства объединялись, чтобы посредством творчества добиться внимания к проблемам черного населения. Культурные реформы повлекли за собой изменение политически-социального положения чернокожих в американском обществе; афроамериканцы шаг за шагом входили в средний класс, а некоторым из них стал открыт доступ к интеллектуальной элите. Стоит отметить, что сам термин «Гарлемский ренессанс» появился в печати не ранее 1940-х, а распространение получил лишь в 1960-е годы. Во время предыдущих четырех десятилетий к феномену применялось название «Негритянский ренессанс». Многие ставили под сомнение применение самого слова «ренессанс» по отношению к движению. И если одни утверждали, что никакого ренессанса не существовало, другие не отрицали его наличия, однако предпочитали иные названия: «Новое негритянское движение» или «черный модернизм». Справедливо отметить, что Гарлемский ренессанс как никакое другое движение захватывает коллективное воображение в последние десятилетия: даже сам факт двойственности и споров по поводу названия феномена породил вспышку ретроспективных эссе и исследовательских текстов. Тот факт, что Гарлемский ренессанс утвердил себя как термин отражает не просто сдвиг в терминологии, но и длительный, многосложный процесс становления отношений черного искусства и культуры с Америкой и миром в целом. В настоящее время феномен Гарлемского ренессанса стоит рассматривать не просто как историческую эпоху, но и процесс, отражающий концептуализацию расы, искусства и культуры в двадцатом веке.

Общественный деятель Уильям Дюбуа, который стал первым афроамериканцем, получившим степень доктора философии Гарвардского

университета, является одной из значительных фигур Гарлемского ренессанса. В 1903 году он публикует книгу под названием «Души черных», в которой в открытой форме вступает в полемику с Букером Вашингтоном, обвиняя его в том, что тот отказывается от активной политики по защите прав чернокожих. Для Дюбуа одним из решений проблемы было создание в 1905 году Ниагарского движения, во главе которого также встал Уильям Монро Тротте. Основными требованиями были: равные образовательные и экономические возможности для белых и черных, избирательное право для афроамериканцев и, наконец, всякое прекращение дискриминации на законодательном уровне и полные гражданские права. В 1909 возникает новая масштабная организация, которая позже поспособствует отмене целого ряда ограничений прав чернокожего населения Соединенных Штат Америки — Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения. Управлял ею совет директоров в составе 60 человек, а в истоках стоял Уильям Дюбуа, который так же являлся директором по публицистике и исследованиям.

Период Гарлемского ренессанса открыл новые возможности для молодых чернокожих писателей. Так, в 1923 году под руководством Национальной городской лиги в печать выходит первый выпуск журнала *Opportunity: A Journal of Negro Life*, который в значительной степени повлиял на дальнейшее развитие афроамериканской литературы. Еще до появления *Opportunity* юные афроамериканские поэты и писатели публиковались в ряде изданий, в том числе в журнале *The Crisis*, основанным под руководством Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения. В ряд таких писателей входил поэт и прозаик Лэнгстон Хьюз, известный как один из ведущих писателей движения Гарлемского ренессанса. Так, благодаря деятельности *The Crisis* уже к апрелю 1920 года обрели популярность Джорджия Дуглас Джонсон, Роско Джамисон, Джесси Фаусе и Мэри Эффи Ли. Кроме того, многие афроамериканские писатели находили признание без помощи каких-либо изданий: к их числу относятся Жан Тоомер, Клод

Маккей, Эрик Д. Уолронд. Справедливо заметить, что таким образом цель деятельности *Opportunity* заключалась не столько в том, чтобы давать чернокожим авторам возможность быть услышанными, а скорее в модификации и усилении того, что делали до этого его литературные предшественники. Устраивались многочисленные встречи и конкурсы для чернокожих писателей, дававшие им новые литературные возможности. В 1922 году *The Crisis* организовал конкурс коротких рассказов в университете Вирджиния Юнион. Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения всячески поощряла активность афроамериканского населения, в том числе литературную — в 1914 году председателем ассоциации Джоэлом Элиасом Спингарном была учреждена медаль Спингарна, ежегодно вручаемая за выдающиеся достижения. Черные писатели встречались с белыми на светских приемах: на одном из таких Уолтер Уайт представил Карлу Ван Вехтену Лэнгстона Хьюза. Таким образом, целью *Opportunity* действительно было усиление и развитие того, что уже существовало до момента его основания: проведение литературных конкурсов и организация встреч, собиравших вместе молодых чернокожих писателей и влиятельных белых патронатов. Однако методы *Opportunity* были настолько отличными от всего того, что было предпринято ранее, что действия журнала называли революционными. Так, Чарльз Джонсон, редактор, 21 марта 1924 года устроил особую встречу для новой группы писателей. Список гостей содержал значительное количество публицистов и редакторов различных изданий — Карл Клинтон Ван Дорен (*The Century Magazine*), издатель Хорас Ливерайт, Пол Андервуд Келлогг (*The Survey*), Девер Аллен (*The World Tomorrow*) и т.д., и уже признанных писателей, как черных так и белых. Результатом встречи и ее огласки в прессе стало утверждение своеобразной Гильдии писателей, членами которой являлись Лэнгстон Хьюз, Эрик Д. Уолронд, Гарольд Джекман, Гуэндолин Б. Беннетт, Каунти Каллен и другие. Уже в ноябре 1924 года поэмы Каунти Каллена были одновременно опубликованы в четырех ведущих изданиях. В то же

время *Opportunity* были пожертвованы пять сотен долларов в поддержку литературного конкурса, что позволило журналу поддерживать революционные настроения. Судьями выступали Дороти Скарборо, Роберт Хобарт Дэвис, редактор *The Century Magazine* Карл Клинтон Ван Дорен, Зона Гейл, Бланше Колтон Уильямс и прочие. Таким образом, за ужином в одной комнате собрались белые критики, которых в то время знал каждый, и чернокожие авторы, о которых пока не слышал никто. Результаты встречи были следующими: стихотворение Лэнгстона Хьюза «Усталые блюзы», который занял первое место в самом конкурсе в категории поэзии, было опубликовано в августовском номере издания *Forum*, а первый сборник стихов поэта вышел несколько месяцев спустя. Победителям в других категориях так же были предоставлены обширные возможности для публикации. Более того, торговец Каспер Холштейн пожертвовал журналу пять сотен долларов, выписав чек Чарльзу Джонсону, побуждая его к проведению еще одного литературного конкурса. В результате призы были умножены, а конкурсные разделы расширились, включив в себя отдел музыкальной композиции и конструктивной журналистики. Так, следствием конкурсов 1926 и 1927 годов стало открытие миром поэта Арны Бонтемпе, который являлся одной из ключевых фигур Гарлемского ренессанса. Поэт выиграл Пушкинскую премию поэзии как в 1926, так и в 1927 годах, что сделало его известным за пределами его круга белокожих друзей и афроамериканского сообщества.

Динамизм в развитии *Opportunity* повлиял на развитие *The Crisis*; между журналами появился дух соперничества, подталкивающий редакторов и авторов к более плодотворному сотрудничеству. Без сомнения, *Opportunity* сыграл ключевую, революционную роль в афроамериканской литературе 1923-1933 годов. Тем не менее, критики было не избежать. Бенджамин Гриффит Броли и прочие чернокожие авторы заявляли, что не одобряют литературное направление, в котором движется издание. Уоллес Турман, к примеру, утверждал, что меры достижения критических стандартов были

скорее расовыми, а не литературными. Критики писали о том, что «Усталые блюзы» Лэнгстона Хьюза нельзя даже считать поэзией, а скорее зарисовкой из жизни. Каунти Каллен, который в то же время являлся одним из редакторов *Opportunity*, заявил, что поэма Арны Бонтемпса не заслужила первого места в Пушкинской премии поэзии. Главная проблема заключалась в следующем: *Opportunity*, изначально являясь журналом для «поднятия духа негров», не мог избежать подобного литературного концепта: чернокожий человек должен был быть изображен в лучшем, выгодном свете. Каунти Каллен утверждал, что чернокожих обязывали производить хорошее впечатление, скрывая ряд деталей от остального мира — он же призывал отказаться от этого, рассказывая о вещах так, как они обстоят на самом деле. Об этом же рассуждает и Уоллес Турман: «...негры в Америке уверены, что всегда обязаны быть представлены перед обществом с выгодной стороны для того, чтобы не быть затоптанными в современном марше. Они чувствуют, что всегда должны вести себя, как выставочные образцы из колледжа, а не из детского сада, образцы из гостиной, а не из кладовой. Они все еще находятся в процессе ассимиляции, и те элементы в пределах расы, которые являются слишком мощными для легкого процесса ассимиляции, должны быть скрыты до тех пор, пока их больше не будет существовать»¹.

Между тем, вопрос о легитимности термина Гарлемский ренессанс все еще оставался открытым. Многие признавали афроамериканского писателя и философа Алена Локка «отцом Гарлемского ренессанса», однако сам он этот термин не использовал. Локк обучался в Гарварде, получая стипендию Родса. Позже там же он получит докторскую степень в области философии, в обоих случаях став первым афроамериканцем, достигнувшем таких возможностей. Локк характеризовал Гарлем как «знак и центр ренессанса для людей», однако делал это осторожно, отмечая, что Гарлем был всего лишь крупнейшим из множества остальных районов, в которых чернокожие с Юга,

¹ Wallace Thurman. Negro Artists and the Negro. The New Republic, LII, 665 (August 31, 1927). P. 38.

Карибских островов и Африки создавали общую идентичность². Таким образом, в марте 1925 года он дает выпуску журнала *Survey Graphic* название «Гарлем, Мекка нового негра», однако уже несколькими месяцами позже, переделывая журнал в антологию, Локк убирает из названия слово Гарлем, оставляя лишь «новый негр» — подобного термина он и будет придерживаться впоследствии. Согласно Локку, начиная с 1912 года зарождалось движение, которое к 1925 году стало так называемым Возрождением нового негра. Само по себе движение было не столько триумфом реализма, хоть и имело в своих рядах его последователей, сколько намеренным прекращением попыток чернокожих авторов соответствовать ожиданиям большинства. Именно тогда афроамериканцы подошли к преодолению препятствий, выражавшихся в виде пропагандистских мотивов и дидактических акцентов, стоявших на пути их творческого самовыражения. Гарлемский ренессанс в значительной степени трансформировал негра как субъекта и художника в *нового негра*, более не угодливого и подобострастного, а бесстрашного активиста, стоявшего примерно на том же уровне, что и его белый коллега. Такой чернокожий выигрывал литературные призы, печатался в журналах, приглашался на мультирасовые конференции. Между афроамериканцами появлялся более плотный дух единения как расы, результирующий в невероятно плодотворном творческом процессе, несравнимым с любым другим периодом в американской истории.

Таким образом, практически все, связанное с периодом Гарлемского ренессанса, было так или иначе оспорено: название, географическое положение, точные даты а так же то, можно ли по праву называть данный феномен ренессансом. Так, Лэнгстон Хьюз в автобиографии «Большое море» называет отправной точкой Гарлемского ренессанса выход в 1921 году мюзикла *Shuffle Along*, а концом — падение фондового рынка в 1929 году³. В то же время историки Дэвид Леверинг Льюис и Натан Хаггинс утверждали,

² Alain Locke. "The New Negro," in *The New Negro*, ed. Locke (1925; New York, 1992). P. 7.

³ Hughes, Langston. *The Big Sea* (New York, 1940). P. 114.

что Гарлемский ренессанс начался в 1919 году, когда 369-й пехотный полк, который был первым афроамериканским полком армии США, прошел по улицам Гарлема после войны, ставя точку в периоде восстанием в Гарлеме 1935 года⁴. Бенджамин Гриффит Броли называл писателей Гарлемского ренессанса новыми реалистами, определяя их как писателей протеста⁵. Писатели и поэты, вовлеченные в движение, отдавали себе отчет в том, что прежде всего они включены в движение литературное, таким образом чувствуя ответственность за поддержание его параметров и эстетики. Тем не менее, стоит отметить, что самым очевидным результатом Гарлемского ренессанса было расширение публицистических возможностей для чернокожего населения и, следовательно, больше шансов для афроамериканцев выйти на литературную арену.

1.2 Женская афроамериканская литература

Двумя главными изданиями с крупнейшей читательской группой, в которых во время Гарлемского ренессанса публиковались чернокожие писательницы, были *The Crisis* и *Opportunity*. Основное различие между журналами заключалось в целях организаций, управляющих изданиями. Так, *The Crisis*, создателем и редактором которого с 1910 по 1935 год выступал Уильям Дюбуа, издавался под руководством Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения. Первой задачей являлось информирование и просвещение как афроамериканцев, так и белых читателей по вопросам, касающимся социальной, экономической и расовой справедливости для чернокожих. Его вторая цель заключалась в том, чтобы поощрять рост афроамериканской культуры как в искусстве, так и в образовании. Публикация *Opportunity* началась на тринадцать лет позже. Журнал отражал доктрины взаимопомощи и поддержки Национальной лиги.

⁴ David Levering Lewis. *When Harlem Was in Vogue*. (1981; Harmondsworth, 1997). P. 254.

⁵ Benjamin Brawley. *The Negro Genius: A New Appraisal of the Achievement of the American Negro in Literature and the Fine Arts*. (New York: Dodd, Mead & Co., 1937). P. 128.

Он публиковал литературные произведения в различных жанрах, включая рассказы, поэзию, пьесы и сборники эссе. Наиболее популярной была поэзия: в каждом выпуске регулярно были представлены от одной до трех поэм; так же ежемесячно публиковался по крайней мере один рассказ. Несомненно, Гарлемский ренессанс был периодом расцвета *diversity* — расового и этнического разнообразия.

Важным моментом является то, что во время Гарлемского ренессанса существовал своеобразный негласный призыв создавать литературу, которая бы облагораживала образ чернокожих. Ответ на это женщин-авторов был не таким, каким его ожидали или хотели видеть представители интеллигенции. В результате произведения женщин редко были антологизированы и едва изучены исследователями данной эпохи. Теоретик Маргарет Перри в исследовании 1982 года, представляющим антологию произведений по эпохе Гарлемского ренессанса, обсуждает труды двадцати трех писателей и лишь восьми писательниц. Три четверти главы, посвященной рассказам, затрагивают тексты Джона Матеу, Сесилия Блу, Артура Фаусе, Рудольфа Фишера и Клода Маккея. Две женщины, о которых упоминает автор, Зора Ниэл Хёрстон и Дороти Уэст, включены в обсуждение только для того, чтобы доказать точку зрения Перри о том, что рассказы авторства женщин были чересчур эмоциональными и незрелыми в литературном плане. Исследовательница также утверждает, что Зору Ниэл Хёрстон в принципе не стоит рассматривать как фигуру Гарлемского ренессанса потому, что ее значительные произведения появились позже временных рамок периода, который, по мнению Перри, начался в 1919 году, достиг своего пика с 1925 по 1928, и постепенно подошел к концу в 1932 году. Таким образом, Хёрстон исключается из периода потому, что писала в основном с 1934 по 1948 год. Таким же образом Перри вычеркивает фигуры писательниц, публиковавшихся в категории рассказов в журнале *Opportunity* после 1929 года. Таким образом, у читателя, ознакомившегося с текстом Перри, может сложиться ощущение, что существовало незначительное количество авторов-

женщин, писавших рассказы. Те писательницы, что были опубликованы, были недостаточно развитыми авторами, находившими признание лишь за счет симпатии рынка к сентиментальной прозе. Справедливо отметить, что исследование Перри нельзя рассматривать как законченное еще потому, что она берет во внимание только четыре процента рассказов, написанных женщинами, и сводит период Гарлемского ренессанса к тринадцати годам⁶.

Роберт Бон, исследователь афроамериканской литературы и профессор Колумбийского университета, включает в свою работу по эпохе Гарлемского ренессанса следующих авторов: Зору Ниэл Хёрстон, Рудольфа Фишера, Клода Маккея, Эрика Д. Уолронда, Жана Тоомера, Лэнгстона Хьюза и Арну Бонтемпа. Согласно Бону, афроамериканские рассказы писались в основном мужчинами, и эти мужчины преуспевали потому, что полагались на модели рассказов, написанные белыми авторами⁷. Более того, Бон утверждает, что рассказы афроамериканцев были связаны либо с пасторальной, либо с антипасторальной традицией. Таким образом, в его представлении пастораль включал в себя описание жизни низшего экономического класса, живущего спокойной, традиционной жизнью на фоне дикой природы. Антипастораль для него включал в себя сатиру и пикареску. Тем не менее, стоит отметить, что подобные обобщения нельзя применить к авторам-женщинам. Рассказы женщин включали в себя обширное количество локаций, сцен, тем и событий, выходящих за пределы списка Бона. Так, например, большинство писательниц помещали действие своих произведений в конкретные города: Бронкс, Гарлем, Чикаго, Детройт, Бостон, Новый Орлеан, а соотношение рассказов Юга и Севера было практически эквивалентным друг другу. Таким образом, женская проза бросает вызов самой идеи литературы эпохи Гарлемского ренессанса как литературы, воспевающей привязанность к провинциальному Югу. Женщины за редким исключением пишут об идеалистической картине деревенской жизни и пасторальной гармонии —

⁶ Margaret Perry. *Silence To The Drums: A Survey Of The Literature Of The Harlem Renaissance*. (Westport, CT, 1976).

⁷ Bone, R., *Down Home: A History of Afro-American Short Fiction from Its Beginnings to the End of the Harlem Renaissance*. (New York: Putnam, 1975).

напротив, главным для их прозы становится их собственная жизнь как женщин, включающая в себя разнообразные конфликты и трудности. Так, персонажи не обеспокоены будущим страны на глобальном уровне: главным становится их собственная жизнь и проблемы, ее затрагивающие. Читатель видит персонажа, сталкивающегося с ежедневными трудностями: как найти и сохранить работу, как дать образование детям, что приготовить на ужин и т.д. Такой персонаж не занимался философией — ему приходилось поддерживать собственное достоинство, постоянно сталкиваясь с рутинным угнетением и предрассудками в каждодневной жизни. Все это сильно отличалось от образа нового негра, который активно пропагандировали в ту эпоху: такие герои не могли менять Америку, участвовать в политических акциях, облагораживать литературу и вступать в ряды интеллектуальной элиты.

Элис Уокер позже отразит эти моменты в «Цвете пурпурном», создавая персонажа, фактически отторгаемого как обществом белых, так и общиной черных мужчин: «Да, я нищая. И, уж точно, черная. Может быть, некрасивая. И што верно то верно, не умею готовить, объявил голос всему существу. Но я есть»⁸. Уокер повествует об истории Сили, черной, бедной и практически неграмотной девушки с провинциального Юга. Стоит отметить, что писательницы Гарлемского ренессанса не столько протестовали против литературных образцов, заданных лидерами движения, сколько применяли свой собственный жизненный опыт, размышляя в своих произведениях о том, каково это — быть чернокожей женщиной. В результате главной темой произведений становилось не утверждение экономически и интеллектуально развивающейся расы, а гораздо более широкий спектр проблем, нежели у писателей мужчин, при этом с менее позитивным подходом. Таким образом, можно сделать вывод, что авторов-женщин Гарлемского ренессанса следует рассматривать и изучать в рамках отдельной, особой для них традиции,

⁸ Уокер, Э. Цвет пурпурный / Пер. с англ. М. Завьялова. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. (Гендерная коллекция. Зарубежная классика). С. 140

проводя разделение между ними и мужчинами, принимая при этом во внимание как различный социокультурный фон, так и задачи, которые они ставили перед собой. Еще одной отличительной чертой женской афроамериканской прозы является то, что персонажи часто остаются в одном и том же регионе, именно там занимаясь поисками себя, а не передвигаются на дальние расстояния, как, например, герой новеллы «Аутсайдер» Ричарда Натаниэля Райта, путешествующий по северо-востоку США. Так, в отличие от протагонистов-мужчин, женщина не может свободно перемещаться по стране, она связана, как минимум, семейными обязанностями. Женщинам приходится открывать себя в пределах дома, района, города — на первый план выходят привычные им локации, именно на фоне которых героини переживают внутренние изменения. Изредка героиням позволяется выехать за пределы города — так, персонаж «Коррегидоры» Гейл Джонс перемещается к границам двух близлежащих городов.

Предметом обсуждения также становится гендерный конфликт: агрессия по отношению к афроамериканкам со стороны чернокожих мужчин. В 1859 году публикуется автобиографичная новелла Хэрриэт Уилсон *Our Nig*, которая считается первым романом, опубликованным чернокожей женщиной в Северной Америке. В предисловии Уилсон заявляет, что пытается приглушить нападение на сексизм афроамериканцев, чтобы не обидеть читателей — современные авторы начинают говорить о проблеме открыто. Появляются произведения, в которых изображено насилие, возникающее в результате сексистского угнетения. В рассказе Зоры Ниэл Хёрстон «Пот» муж предпринимает попытку убить собственную жену, подложив гремучую змею в корзину с грязным бельем. В результате змея заползает на кровать и кусает мужчину, который молит жену о помощи, но героиня ее не оказывает. Естественно, подобный образ женщин не одобрялся редакторами, которые не желали видеть на страницах своих изданий истории, изображающие удручающие, хоть и правдивые, реалии жизни чернокожих женщин. Комментарии редакции на такие произведения обычно

ограничивались краткими фразами, суммирующими сюжет. Совершенно очевидно, что рассмотрение феномена Гарлемского ренессанса с позиции авторов-женщин требует расширения временных, критических и географических границ. Сочинения афроамериканских писательниц имеют большое культурное значение как литературные ответы на проблемы расы и гендера, отфильтрованные через их личное художественное сознание. Еще одной ведущей темой и задачей в творчестве афроамериканских писательниц было развенчание стандартизированного образа черной женщины. Изображение чернокожих женщин как стереотипных нянек-негритянок, послушной и верной прислуги, было крайне важным для поддержания стереотипов, способствующих угнетению афроамериканских женщин. Такие установленные образы были предназначены для того, чтобы в глазах общественности заставить расизм, сексизм и нищету казаться естественной, нормальной и неизбежной частью повседневной жизни. Таким образом, стереотипно хорошая черная женщина будет любить и заботиться о белых детях хозяев больше, чем о своих собственных. Чернокожие писательницы добивались того, чтобы афроамериканок воспринимали как отдельных личностей, не вписанных в контекст роли мамы или няньки. Ален Локк писал: «Время тетушек и мамочек прошло... <...> ... Настало время отказаться от вымыслов и окунуться в реальность фактов»⁹.

Одной из основных проблем большинства исследований афроамериканской истории является очевидная предвзятость в их концептуальной основе. Они в подавляющем большинстве рассматривают историю с точки зрения взрослого человека, а предмет изучения в большей части сосредоточен на проблемах чернокожих мужчин: таким образом, проблемы женщин и детей упускаются из виду. И если американская история в целом сосредотачивалась на белых мужчинах, то афроамериканская подобным образом фокусируется на черных мужчинах, практически игнорируя женщин. Выводится общая картина образа всех афроамериканцев

⁹ Alain Locke. "The New Negro," in *The New Negro*, ed. Locke (1925; New York, 1992). P. 49.

в целом, при этом упускается из виду ряд важных различий между проблемами и перспективами чернокожих мужчин и женщин. В литературе активно пропагандировалась идея единства чернокожих, но как такового единства не было — женские проблемы уходили на задний план, а сами они систематично подвергались угнетению со стороны мужчин своей расы. Герда Лернер, американский историк австрийского происхождения, тщательно рассматривает вопрос гендера и расы в публикации «Черные женщины в белой Америке: документальная история», анализируя 350-ти летний вклад чернокожих женщин в историю. В значительной степени опираясь на записи организаций афроамериканских женщин, на труды Мэри Мак-Леод Бетун, Шарлотты Браун, Нанни Хелен Берроуз и прочих, профессор Лернер вносит колоссальный вклад в развитие американской истории с перспективы чернокожих женщин. Автор, рассматривая конкретные проблемы, которые затрагивали черных женщин на протяжении всего их существования в Америке, предоставляет точку зрения с различных временных периодов. Суммировать исследование Лернер можно следующим образом: она описывает, как чернокожим женщинам удалось создать свою собственную общину, несмотря на притеснение со стороны Юга и сегрегацию. Что более важно, Лернер как бы бросает вызов тем феминисткам, которые использовали аналогию между подчинением женщин и угнетением чернокожих. Белые женщины, как подчеркивает исследовательница, часто сами были притеснителями, и потому социальный класс, ровно как и раса, должны учитываться при любой попытке описания и исследования жизненного опыта афроамериканских женщин¹⁰. По мнению Лернер, культурно обусловленная и психологически интернализованная маргинальность делает исторический опыт чернокожих женщин отличным от опыта чернокожих мужчин. Таким образом, не существует единой методологии и концептуальных рамок, которые могут вместить в себя различные сложности исторического опыта всех женщин.

¹⁰ Lerner, G. Black Women in White America. (New York: Vintage Books, 1992). P. 112.

1.3 Элис Уокер. Предшественники и вдохновители

Одной из самых ярких фигур Гарлемского ренессанса признают Зору Ниэл Хёрстон, оказавшую влияние на таких авторов, как Ральф Эллисон, Тони Моррисон, Гейл Джонс, Тони Кейд Бамбара и Элис Уокер. Автор четырех новелл и значительного количества рассказов и эссе, Хёрстон является первой чернокожей, собравшей и опубликовавшей афроамериканский фольклор. Хёрстон родилась в городе с исключительно чернокожим населением Итонвиль, штат Флорида, в 1891 году. В 13 лет она была вынуждена оставить школу, однако позже продолжила образование. Хёрстон изучала антропологию в Барнардском колледже и Колумбийском университете. В период с 1927 по 1931 год, писательница собирала афроамериканский фольклор во Флориде и Алабаме, работая на частном гранте. Позже этот материал Хёрстон использует в своем творчестве. Изученный ею фольклор и шаманизм находят отражение в антологии «Скажи это моей лошади», изданной в 1938 году. В романе «Мулы и мужчины» (1935) писательница применяет знания, которые она получила, изучая традиционную африканскую религию вуду в Новом Орлеане. Роман «Они видели бога» (1937) критики называли лучшим произведением Хёрстон: в нем писательница поднимает тему стремления женщины к свободе и обретению себя. В 1942 году публикуется автобиография Хёрстон «Пыльные следы на дороге». Критики характеризовали прозу Хёрстон как чрезвычайно искреннюю, отмечая ее яркий язык и мастерство. Являясь предвестницей женского движения, писательница была вдохновителем для Элис Уокер. Легко проследить литературные, культурные и духовные связи между писательницами.

Элис Уокер провозглашала Зору Хёрстон своей предшественницей. В 1973 году, почти за 10 лет до выхода «Цвет пурпурный», писательница публикует список рассказов «В любви и тревоге: Истории чернокожих женщин», один из которых, «Месть Ханны Кемхафф», в некотором роде посвящает Хёрстон. Главная героиня рассказа применяет заклятие, которое

заимствует из романа «Мулы и мужчины» (1935) Хёрстон — таким образом, поднимается важная тема передачи знаний от одной женщины к другой. «Для меня не существует более важной книги» — заявляла Уокер, говоря о «Они видели бога» Зоры Хёрстон. В отзыве писательницы на книгу-биографию Зоры Хёрстон Роберта Хемениуэя Уокер говорит о том, что в конце семидесятых, работая над рассказом, ей потребовались дополнительные сведения о практике вуду среди чернокожих Юга тридцатых годов¹¹. Именно в этот период писательница открыла для себя Хёрстон, включая «Они видели бога», без преувеличения, идеальную книгу по словам Уокер, и ее произведения по фольклору. В 1972 году Уокер переезжает в Кембридж, Массачусетс, где она начинает преподавать в частном женском колледже свободных искусств Уэллсли, ведя курс по текстам афроамериканских писательниц. В 1973 году Уокер приезжает в Итонвилл, Флориду, родину Хёрстон, где на свои средства устанавливает на ее могилу надгробный памятник.

В 1975 году Элис Уокер публикует статью «В поисках Зоры», которая позже, в 1983 году, войдет в книгу писательницы «В поисках садов, матерями насаженных: Проза женщины», представляющей собой коллекцию из 36 эссе, написанных Уокер между 1966 и 1982 годами. В данном произведении Уокер отдает дань уважения безгласным женщинам-поэтам поработанного Юга, которые, по ее словам, были ее «предшественниками и матерями»¹². Афроамериканки, которые подвергались сексуальной эксплуатации и политически угнетались системой работорговли, не могли думать о том, чтобы быть писательницами — прабабушкам современных черных женщин было запрещено уметь читать и писать законом, однако это не останавливало их от передачи знаний и поддержаний творческого духа в речевой форме, что Уокер называет «песней». Так, Уокер считает Филлис Уитли, Зору Хёрстон и Бесси Смит фигурами, без которых она сама не

¹¹ Robert E. Hemenway. Zora Neale Hurston: A Literary Biography (University of Illinois Press, 1980). P. 4.

¹² Walker, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens (New York: Harcourt, 1985). P. 41.

смогла бы «петь». Для Уокер было важно найти тот самый голос южной черной женщины.

В 1920-е годы писательница путешествует по побережью Мексиканского залива, куда входят такие южные штаты, как Флорида, Техас, Миссисипи, Алабама и Луизиана. Во время своего путешествия Хёрстон собирает народные истории, которые позже войдут в сборник писательницы «Негритянский фольклор штатов Мексиканского Залива». Коллекция из более чем пятисот сказок представляет собой яркий гобелен афроамериканской культуры провинциального Юга, включая себя повествования о дьяволе, о Боге, белых и черных людях, вере, семье, рабстве, расе и общине; магические истории и сказки о том, как дьявол перехитрил Бога, о том, как черный человек перехитрил Оле Массу (архетип белого подлого хозяина, фигурирующий в большом количестве историй). Рассказаны представлены на оригинальном диалекте ораторов в попытке показать звучание черного местного языка. Джон Эдгар Уидман, писатель и профессор Брауновского университета, в своем предисловии к изданию книги 2002 года призывает читателя воспринимать синтаксис говорящих как музыку или же сознавать текст как иностранную поэзию, переведенную на английский язык¹³. Таким образом, читатель должен отдавать себе отчет в том, что, заглядывая в другую культуру, он все равно остается по другую от нее сторону, а потому продукт, который он потребляет, сильно отличается от оригинала. Эти истории существуют в устной традиции, которая поощряет пересказ и приукрашивание оригинальной истории. Таким образом, подобная традиция изложения определенным образом объединяет между собой членов сообщества в общем знании своей истории и культурного наследия, поощряя вербальную гибкость и метафорическое искусство толкования чернокожих.

В 1979 году публикуется книга «Я люблю себя, когда смеюсь...» Зоры Хёрстон, редактором которой выступает Элис Уокер. В антологию входят

¹³ Zora Neale Hurston. *Every Tongue Got to Confess: Negro Folk-Tales from the Gulf States* ed. John Edgar Wideman (Harper Perennial, 2002). P. 3.

четырнадцать уникальных примеров творчества Хёрстон: ее антропологические тексты, автобиография, фольклор и проза. Хёрстон считается одной из первых чернокожих писательниц, и публикация антологии, подготовленной двумя лидирующими писательницами современной афроамериканской литературы, раскрывает богатое литературное наследие Хёрстон и дает право называть писательницу интеллектуальным и духовным лидером следующего поколения чернокожих писательниц. Сочинения Хёрстон сосредоточены на южной деревенской культуре, она бросает вызов обществу, заявляя о себе, как о художнице. Так, писательница издала и опубликовала автобиографию, четыре новеллы, два сборника фольклора, многочисленные рассказы, статьи и пьесы в то время, когда чернокожие женщины страдали от культурных и литературных стереотипов. Тем не менее, важно отметить, что Хёрстон намеренно исключает политическую тематику из своих произведений, и потому ее критиковали не с технической точки зрения, а с тематической. Критики отмечали, что персонажи Хёрстон сталкиваются с расизмом несущественным образом. Литературные труды писательницы страдают, потому что автор сознательно исключает из них общеполитические темы, тем самым отрицая решающий аспект реальности. В текстах присутствует элемент своеобразной маскировки и сокрытия; Хёрстон, являясь черной женщиной, была вдвойне отчуждена от ведущей белой мужской литературной традиции. Исследователь Артур Дэвис заявляет, что вымышленный диалект Хёрстон имитирует представление белых о речи чернокожих, в то время как фольклористика писательницы справедливо отображает богатство метафор, гипербол и весь чернокожий говор Юга тридцатых годов. Дэвис осуждает произведения Хёрстон как «неискренние», а ее расовую политику называет «неправдоподобной», обвиняя писательницу в том, что она игнорирует последствия расизма в отношении чернокожей общины, играя перед белыми читателями определенную роль¹⁴. В молчании Хёрстон относительно

¹⁴ Arthur P. Davis, From the Dark Tower: Afro-American Writers. P. 112-118.

определенных проблем Элис Уокер видела не отсутствие политического акта, а его особую форму. Так, Уокер призывает рассматривать Хёрстон как художницу, как творца, а не как активистку — именно так характеризовала себя сама Хёрстон. Вместо того, чтобы заикливаться на несправедливости и последствиях расовых предрассудков, Хёрстон показывает, что афроамериканцы по-настоящему наслаждались своей собственной культурой, которая включала в себя общинную жизнь, устные традиции в фольклоре, загадки, сказки, блюзовую музыку и прочее. Еще одним важным моментом является то, что тексты Хёрстон были очень личными: ей легко было подбирать подобные темы и сюжеты из собственной жизни. В детстве и юности в Итонвилле Хёрстон не сталкивалась с нищетой, расизмом или классовой дискриминацией, что для многих писателей ее поколения являлось реальностью. Очевидно, что произведения Хёрстон становятся своего рода справочной коллекцией для Уокер: создавая своих персонажей, она словно исполняет волю Хёрстон и продолжает ее литературное и культурное наследие, поддерживая в жизнь в мифах и легендах, собранных предшественницей, для будущих поколений. Являясь представителями одной и той же культурной и духовной традиции, Хёрстон и Уокер преодолевают физические и временные барьеры и становятся литературными сестрами, наследницами африканской устной традиции, пишущими о мифической силе природы, архетипической женской силе, колдовстве и богатом фольклоре Юга и создающими персонажей, которые, будучи угнетенными, восстают против обстоятельств и находят внутренний покой и независимость.

1.4 Третья волна феминизма. Вуманизм. Духовность

В начале 1990-х годов в Соединенных Штатах Америки возникает движение под названием третья волна феминизма. Движение рождается как ответ на несовершенства и ограничения второй волны феминизма, и концентрируется на взаимосвязи между расовым, классовым и гендерным угнетением. В то время как феминизм первой волны сосредоточился главным образом на вопросах избирательного права и преодоления юридических препятствий на пути гендерного равенства (право голоса и право собственности), феминизм второй волны (с 1960-х) включает в дискуссию более широкий круг вопросов: сексуальность, семья, рабочее место, репродуктивные права и т.д. Феминистки третьей волны стремились к пересмотру и расширению самого термина феминизма, утверждая, что вторая волна феминизма боролась за права белокожих женщин среднего класса, в целом игнорируя проблемы представительниц других рас, которые были связаны не только с сексизмом, но расизмом и классовым угнетением. Термин третьей волны принадлежит Ребекке Уокер, которая впервые упомянула его в 1992 году в феминистской публикации в журнале «Мисс». Ребекка Уокер заявляла, что феминизм третьей волны является не реакционным явлением, а движением самом в себе, в то время как она является не феминисткой пост-феминизма, а «третьей волной»¹⁵. Вуманистская теория придерживается того, что для существования и идентификации женщины одинаково важна как гендерная принадлежность, так и культура: в этой концепции женственность не может быть отделена от культуры, в которой она существует. Главным отличием от третьей волны феминизма, в основе которой тоже лежит интерсекциональность, является оценка ее важности в теоретических рамках. Вуманизм придерживается идеи о том, что культура женщины не является элементом ее женственности, а скорее является объективом, через который существует эта самая женственность. Таким образом, расовая принадлежность женщины не

¹⁵ Walker, Rebecca. *Becoming the Third Wave*. 1992. P. 39–41.

является элементом ее феминизма, напротив, она выступает в роли своеобразных линз, через которых та понимает и принимает свою женственность. Впервые термин вуманизм использовала Элис Уокер в произведении «В поисках садов, матерями насаженных: Проза женщины». Согласно Уокер, теория вуманизма концентрируется не на гендерном неравенстве, а на расовом и классовом угнетении. Так, она рассматривает вуманизм как движение за выживание черной расы, как теорию, которая основывается прежде всего на опыте чернокожих женщин, их культуре, мифах, языке и духовности. «Вуманизм относится к феминизму так же, как пурпурный цвет относится к бледно-лиловому» — заявляет Уокер, подразумевая под этим, что вуманизм является более глубоким в своей сущности подмножеством феминизма¹⁶. Элис Уокер определяла вуманистку как женщину, которая «...любит другую женщину, сексуально и/или не сексуально. Она ценит женскую культуру, эмоциональную гибкость женщин... Она стремится к выживанию и целостности всего народа, женщин и мужчин...любит дух...любит борьбу. Любит себя. Несмотря ни на что»¹⁷. Вуманизм фокусируется на уникальном опыте, желаниях и потребностях не только чернокожих женщин, но и всех цветных женщин в дополнении к критическому рассмотрению динамики конфликта между основной волной феминизма, черного феминизма, африканского феминизма и африканского вуманизма. Основные принципы вуманизма включают в себя сильный дух активизма, что особенно заметно в литературе. Вуманизм стал настолько популярным движением за права женщин, что ему удалось выйти за пределы черного сообщества и распространиться на другие цветные группы. Так, для большинства черных женщин феминизм не смог в полной мере точно и цело описать их как индивидов, вписанных в окружающий мир. Ответы на свои вопросы они находили в вуманизме. Для Элис Уокер вуманизм был чем-то естественным, с чем можно было легко себя ассоциировать — в отличие от

¹⁶ Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens* (New York: Harcourt, 1985). P. 144.

¹⁷ Там же.

феминизма. Так, в «В поисках садов, матерями насаженных: Проза женщины» Уокер дает определение термину вуманизм в четырех частях: первая показывает, что термин вуманизм, вуманист происходит от слова *womanish* (женский, женоподобный), являющееся антонимом к *girlish* (девчачий, девичий) и первоначально означает черную или цветную феминистку. Вторая часть передает смысл слова как женщину, которая любит другую женщину. Третья часть восхваляет то, что любит вуманистка: музыку, танцы, Дух, луну, еду, фолк, себя, заканчивая на слове *regardless* (несмотря ни на что). В четвертой и последней части Уокер сравнивает термины вуманизма и феминизма, проводя аналогию с пурпурным и лиловым, обозначая, что вуманизм несет в себе более глубокий смысл. Таким образом, определяя различия между феминизмом и вуманизмом стоит учитывать, что большинству черных женщин легче было идентифицировать себя с последним¹⁸. Кроме того, основным и главным компонентом вуманистского дискурса является роль духовности и этики в прекращении угнетения расы, пола и класса, которое ограничивало свободы в жизни чернокожих женщин.

Духовность стремится к связям со священным, с невидимым, нечеловеческим. Патриция Хилл Коллинс, исследовательница и профессор Мэрилендского университета в Колледж-Парке, определяет духовность не просто как систему убеждений, а считает, что духовность скорее включает в себе аспекты веры, которые обеспечивают концептуальную основу для повседневной жизни¹⁹. Так, если религия является институциональным механизмом, то духовность мыслится чем-то личным. В отличие от религии, духовность нельзя забросить или поменять, это неотъемлемая составляющая человеческого сознания, духовность напрямую связана с личным опытом связи человека с божественным. Вуманистские теологические взгляды возникли в начале 1980-х годов, когда исследовательницы в областях

¹⁸ Tsuruta, D. (2012). The Womanish Roots of Womanism: A Culturally-Derived and African-Centered Ideal(Concept). *The Western Journal of Black Studies*, 36(1), P. 4.

¹⁹ Collins, Patricia (1996). *What's In a Time: Womanism, Black Feminism, and Beyond*. *The Black Scholar*.. P.11.

теологии, этики, истории, библейских исследований и социологии религии начали критиковать расистские, сексистские и классовые идеологии, которые были заложены в доминантные христианские и феминистические теологические концепции. Личный опыт чернокожих женщин и их борьба с расизмом, классицизмом и сексизмом сформировали их особую религиозную перспективу: так, они интерпретировали значение определенных теологических концепций по-разному, уделяли меньше внимания одним элементам и больше другим. Чернокожие исследовательницы соглашались, что теологические концепции белого феминизма помогли обнаружить причины, по которым доминантные теологические идеи увековечили гендерное угнетение и предоставили полезные методологии для критики патриархата, однако заявляли, что в феминистской теологической критике отсутствовал расовый вопрос. Таким образом, феминизм боролся с гендерным угнетением, создавая при этом тяжелый слой расового притеснения против чернокожих женщин и женщин других рас. В то же время вуманистский анализ определялся как подход к религиозной мысли, который был сосредоточен на теологических размышлениях и этических мировоззрениях чернокожих женщин через африканскую диаспору. Такой подход полностью признавал, что эти духовные взгляды формируются переживаниями и сопротивлением черных женщин расизму, классицизму, сексизму а также другим формам угнетения, включая гетеросексизм. В таком подходе рассматриваются способы, в которых системы патриархата, основанные на логике господства, используются для угнетения черных женщин и их сообщества. Так, извлекая теологические конструкции, религиозные и этические кодексы из трудов чернокожих писательниц предыдущих поколений, вуманистский теологический подход провозглашает важность установления справедливости для чернокожих женщин и африканской диаспоры. Вуманизм критически рассматривает различные дисциплины и теологические перспективы, помогая выявлять способы, с помощью которых расистские, сексистские, гетеросексистские и другие

репрессивные нормы могут действовать в рамках подходов и методов различных точек зрения в пределах религии. Касательно включения вуманистского анализа в вуманистский гуманистический подход стоит отметить, что вуманистский анализ критически оценивает теологические темы, этические принципы и ценности, сформулированные в черном гуманизме, чтобы выяснить, обращает ли черный гуманизм внимание на теологические перспективы черных женщин, и представляет собой способ анализа, который способствует целостности и качеству жизни черных женщин. Нормативный дискурс среди афроамериканских женщин создает пространство для утверждения и внедрения историй их жизни в общую историю и обозначает их вклад в историю Соединенных Штатов и африканской диаспоры. Вуманистская теология является критическим отражением места черных женщин в мире, созданным Богом, и воспринимает черных женщин как человека, созданного по образу и подобию Бога. Жизненные категории, с которыми ежедневно сталкиваются черные женщины, такие как расовый, политический и гендерные вопросы, сложным образом вплетены в религиозное пространство, занимаемое афроамериканскими женщинами. Вуманистская теология опирается на источники, которые варьируются от традиционных церковных доктрин, афроамериканской художественной литературы, идей черных женщин девятнадцатого века до текстов рабского периода. Более того, другие значимые источники включают в себя личные рассказы черных женщин, переживающих насилие в семье и психологическую травму, являющиеся элементами синкретической черной религиозности. В отличие от черной теологии с ее акцентом на расовом вопросе, феминистская теология затрагивает угнетение женщин, в основном белых. Проект феминистской теологии не занимался категориями расы и экономики в развитии ее теологического дискурса. Подобным образом, феминистская теология создавала парадигму против мужчин, являясь оппозиционным богословским дискурсом между женщинами и мужчинами. Вуманистская теология,

напротив, признает патриархальные системы проблематичными для всего черного сообщества — женщин, мужчин и детей. Вуманистская теология соглашается с черной и феминистской теологиями по вопросам необходимости включения вопроса расы и пола в теологическом дискурсе, однако требует выстраивания целостной идеологии, которая включала бы в себя как женщин, так и мужчин, рабочих, геев, лесбиянок, детей и т.д., так как все они связаны с местной и мировой экономикой и окружающей средой.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ЭЛИС УОКЕР. АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМАТИКИ

2.1 Технические задачи. Роль языка и повествования

Элис Уокер считала, что главной задачей, которая стоит перед черной женщиной как автором и художником, является задача «переписывания» истории. В то время как западная гуманистическая традиция игнорировала черную женщину, той необходимо было создать собственную историческую картину, воссоздав процессы прошлого в иной перспективе — полагаясь на свой собственный опыт и свой собственный язык. Ранее Уокер уже высказывала предположения о том, что развитие индивида связано с языком в более ранних текстах («Меридиана», 1976), однако «Цвет пурпурный» представляет собой более осознанную попытку создания текста от лица черной женщины. Уокер создает в некотором роде модернистский текст — текст, который является художественным произведением, в котором язык необходим для формирования видения. Она создает текст, в языке которого заложена культурная сила, такой текст несет в себе естественный характер дискурса черных женщин. Поскольку дискурс это высказывание, требующее оратора или рассказчика, слушателя или читателя, использование эпистолярной формы является особенно эффективным. Уокер вводит в роман двух повествователей, Сили и Нетти, которые также являются адресатами. Исследовательница Джозефин Донован характеризует эпистолярную форму как «полу-частный» жанр, используемый в основном женщинами²⁰. Менее употребляемое мужчинами, которым было доступно классическое образование и чей стиль письма был составлен по образцу классических моделей, письмо было средством описания внутренней, повседневной домашней жизни и было более неформальным, нехудожественным. Кроме

²⁰ Donovan, Josephine. *The Silence is Broken. Women and Language in Literature and Society*. Ed. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, and Nelly Furman. New York: Praeger, 1980. P. 205-18.

эпистолярной формы, Уокер использует стратегию рабского нарратива, которая косвенно влияет на роман. Рабское повествование является важнейшей частью афроамериканской литературной традиции и представляет собой рассказ от первого лица, давая чернокожему индивиду возможность выразить себя.

Роман начинается с письма Сили Богу, которому предшествует следующая цитата: «И не вздумай болтать лишнего, если не хочешь мать в могилу свести. Богу своему жалуйся»²¹. Эти слова, произнесенные предполагаемым отцом и насильником Сили, от которого она дважды забеременела, передают суть патриархальных репрессий, которые забирают у женщин право голоса. Для Уокер вопрос противостояния угнетению путем вербального выражения себя является ключевым: даже акт физического насилия сопровождается попыткой глушения: «Было ужас как больно и я плакала. Он стал мне рот зажимать чуть не задушил и говорит, Заткнись. Потом привыкнет»²². Именно в языке, в возможности выражать себя, Сили находит спасение от ужасающей реальности: Уокер показывает персонажа, который нуждается в письме. Сили создает собственный текст так, как она умеет, ее текст является созданием и осознанием своей индивидуальности. В этом случае акт письма действительно является большим, чем записывание собственных мыслей, происходит компенсация молчания и подавления. В процессе письма Сили получает не только возможность быть услышанной, даже если адресат формально отсутствует, но и возможность научиться характеризовать вещи с другой стороны, *назвать* их. Именно неспособность дать вещам название является одной из проблем романа. К примеру, Сили не может назвать мужские фигуры по имени. Так, своего отца она называет «Он» (с заглавной буквы); Альберта — Мистер __, Самуил — достопочтенный мистер. В тексте обращается внимание на то, что для Сили все мужчины являются своеобразными недифференцированными силами,

²¹ Уокер, Э. Цвет пурпурный. Здесь и далее: пер. с англ. М. Завьяловой. С. 26.

²² Цвет пурпурный. С.27.

которые осуществляют власть над ней. Таким образом, в акте называния присутствует акт обладания силой. Так, мужские тексты будто вписывают в себя женщин как жертв — перед Сили стоит задача вынесения собственного текста за рамки доминирующих мужских концепций. Интересным фактом так же является то, что у Сили после двух беременностей пропала способность к менструации — здесь это играет метафорическую роль. Так, Сили уже будто беременна своей историей и своим текстом. Если автобиография является актом самопожертвования, то язык тела Сели указывает на нахождение в периоде беременности, условие, необходимое для создания личности, которая возникнет через ее письма. Элен Сиксу, французская писательница, теоретик и литературный критик, авторству которой принадлежит концепция «женского письма», начинает свою знаменитую статью «Смех медузы» следующими словами: «Женщина должна писать саму себя: писать о женщинах и побуждать женщин к письму, из которого они были изгнаны так же жестоко, как и из собственных тел — по тем же причинам, по тому же закону, с той же фатальной целью. Женщина должна вставить себя в текст как в мир и историю своим собственным движением»²³. Далее на двадцати страницах исследовательница рассуждает о том, что же такое женское письмо, какие у него истоки, цели и исторические последствия. Она утверждает, что пишет о женщине в ее неизбежной борьбе против шаблонного мужчины, и способом этой самой борьбы видит акт письма. Сиксу продолжает: «Пиши себя. Твое тело должно быть услышано... Писать. Действие, которое не только распознает децентрализованное отношение женщины к ее собственной сексуальности, но и ее женскому бытию, давая ей доступ к ее природной силе; оно возвращает ей ее имущество, удовольствие, органы, ее огромные телесные территории...»²⁴. Она призывает женщин создавать свой текст, текст женщин и для женщин. Однако для того, чтобы «писать себя», Сили нужен образец,

²³ The Laugh of the Medusa. Hélène Cixous; Keith Cohen; Paula Cohen Signs, Vol. 1, No. 4. (Summer, 1976), P. 875-893.

²⁴ Там же.

женщина, которая бы противостояла фигуре-жертве матери Сили и фигурам-угнетателям, ее отцу и Альберту. Таким образом становится Шик Авери. Будучи центральной фигурой в повествовании Сили, Шик отказывается от приписанной обществом роли жертвы. Одним из способов, который Уокер использует для того, чтобы читатель воспринимал Шик по-другому, является использование песни, которая является своего рода семиологией или подтекстом. Обращаясь к проблеме творческого выражения черных людей, Уокер просит читателя задуматься о том, что бы было, если бы пение и песни тоже были запрещены законом. «Слушайте голоса Бесси Смит, Билли Холидэй, Нины Симон, Роберты Флэк, Ареты Франклин и прочих, и представьте, что эти голоса замолкли на всю жизнь»²⁵. Уокер часто говорит о песни в связи с процессом создания искусства, и неслучайно, что одним из главных персонажей «Цвета пурпурного» является певица. Песня становится доступным способом борьбы. Следует вспомнить, к примеру, автобиографическую книгу Майи Энджелу «Я знаю, отчего птица поёт в клетке», название которой символизирует, что в заточении, будучи угнетенным, именно песня и именно способность вербального выражения поддерживает в человеке надежду и желание жить. Так, песня также является средством, с помощью которого Шик сражается с отцом Альберта, архетипическим патриархом. Во время его визитов, когда остальные женщины молчат, а говорят мужчины, Шик напевает песни в доме. Песня также становится связующим звеном между женщинами. Когда Сили расчесывает волосы Шик, та начинает петь песню: «Сигарету запалила и песенку начала мурлыкать. Энто какая песня, спрашиваю. По мне так звучит похабно. Про такие проповедник наш говорил, грех, мол, их слушать. А петь подавно»²⁶. Шик говорит Сили, что это она вдохновила ее на сочинение этой песни, «из волос вычесала». Для Сили песня важна, потому что она указывает, что Сили была частью творческого процесса. Помимо песни,

²⁵ Walker, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens (New York: Harcourt, 1985). P. 39.

²⁶ Цвет пурпурный. С. 85.

Уокер включает в свой рассказ еще одну художественную форму, которая также становится текстом. Прядение, шитье и плетение на протяжении долгого времени ассоциировались с домашней деятельностью женщин, и в меньшей степени с искусством. Уокер и ряд феминистских критиков начали указывать на то, что многие из так называемых декоративных искусств девальвированы, так же как письмо, потому что они, как правило, связаны с женщинами. Уокер вводит понятие стёганого полотна как богатую метафору: оно включает в себя создание полезного объекта из материала, который обычно считается бесполезным. В романе именно Сили практикует искусство рукоделия. Шитье для Сели начинается, как и для большинства женщин, в качестве необходимой деятельности, но позже приобретает более глубокий смысл. Так, например, Сили, будучи беспомощной четырнадцатилетней девочкой, вышивает на подгузниках своей дочери Оливии ее имя, тем самым подчеркивая не только связь ребенка с его «создателем», но и обретая силу, называя ее: акт, который, как уже было рассмотрено ранее, несет особое значение.

Фактически сразу после публикации «Цвет пурпурный» подвергся критике из-за отсутствия правдоподобия. Критики утверждали, что чернокожие не говорят в реальной жизни так, как это воспроизводится в романе. Уокер ответила на обвинения в эссе *Coming in from the Cold*, где утверждает, что использовала для Сили манеру речи своей приемной бабушки. Однако правдоподобная запись диалекта не входила в основные задачи автора. «Манера речи Сили и ее слова раскрывают не только интеллект, который трансформирует неграмотную речь во что-то, что порой является очень красивым, а также эффективно передает ее чувство мира, но и показывают, что с ней сделала расистская и сексистская системы притеснений; ее интеллектуальное развитие как человека, несмотря на угнетение, показывает, почему ее угнетатели и в настоящее время пытаются подавить ее. Ибо если и когда Сили встанет на свое законное, заработанное место в обществе, мир будет другим местом, я могу сказать вам...» — пишет

Уокер²⁷. Внимание критиков также было уделено тому, как роман берет свое начало в афроамериканском фольклоре, который, как утверждает профессор Кит Бирман, предоставляет современным афроамериканским писателям доступ к их расовой истории как к форме диалектического опыта, практики и убеждений²⁸. Для Бирмана афроамериканский фольклор служит в литературе противопоставлением замкнутым, репрессивным системам. Важно подчеркнуть, что эволюция письма Уокер была связана как с существующей литературной традицией, так и с ее личным опытом черной женщины в Америке. Этот автобиографический импульс стал своеобразной особенностью критической методологии афроамериканских исследователей. Особенно влиятельной фигурой в развитии теоретической методологии, которая опирается на постструктурализм для изучения традиции и формы в афроамериканских текстах, является американский литературный критик Генри Луис Гейтс младший. Благодаря изучению народной традиции, прослеженной через рабство и африканские мифы, Гейтс определил критическую структуру, которую он использует для изучения афроамериканской литературы как альтернативы евроцентристской критике. Особое значение имеют концепция и критическая стратегия, которые он описывает как *signifyin(g)* (означивание). В своем исследовании «Цвета пурпурного» Гейтс подтверждает значение романа в афроамериканской традиции, он отдает приоритет «народному» или черному диалекту. Так, диалект, «голос» Сели опознается из-за его реконструкции в откровенно неграмотной эпистолярной форме. Концепция означивания стала центральной для академической афроамериканской литературной критики в 1980-х годах; народная и устная культура означались как определяющий элемент черной литературной традиции. По Гейтсу означивание это особый черный концепт, текстуальный или лингвистический, согласно которому второе утверждение или фигура речи повторяет, создает троп на этой основе

²⁷ Walker, A. *Living by the World: Selected Writings, 1973-1987*. New York: Harcourt, 1988. P. 52.

²⁸ Byerman, Keith E. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens: U of Georgia P, 1985.

или меняет первое²⁹. Таким образом, основной задачей тропа является запутывание значений текста, введение многозначности, двусмысленности и намеков; пародия становится средством переосмысления сказанного ранее и возможностью обрести собственный голос в рамках традиции. Публикация антологии Нортонской афроамериканской литературы в ноябре 1996 года под общей редакцией Генри Луиса Гейтса и Нелли МакКей показала присутствующий акцент на устной культуре в афроамериканском каноне: включение музыки, речей и проповедей с сопровождающими аудиозаписями эффективным образом расширяет определение понятия литературы.

Сама Уокер отмечала, что изначально задумывала «Цвет пурпурный» как исторический роман. История, которую она хотела изобразить, однако, начиналась «Не с захватом земель, не с рожденьями или смертями великих людей, а с одной женщины, которая просит у другой ее нижнее белье»³⁰. Этим утверждением Уокер намеревается переориентировать историческую перспективу читателя, отодвинуть ее от объективных и конкретных понятий, обычно связанных с «наукой» истории и привести его к идеи истории, которая, основанная на событиях обычной жизни, более гуманна. По существу, ее концепция истории коренится в фольклоре, так как из фольклорной традиции выходят более крупные и устойчивые образы человеческой мысли. Будучи чернокожей писательницей, Уокер чувствует обязанность оставаться верной черному фольклорному наследию и его идеям истории и времени.

В ранние годы жизни Нетти и Сили тянуло к книгам и языку: «Я говарю Нетти штоб училася и книжек своих не вздумала брасать»³¹. Действительно, лингвистические способности Нетти позволили ей бежать от отца, от Альберта и, наконец, из Америки. Именно письма Нетти существенно добавляют глубину и разнообразие всему роману, т.к. открывают Сили мир, существующий за пределами того ограниченного,

²⁹ Gates H.L., Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self.* NY: Oxford University Press, 1987. P. 49.

³⁰ Walker, A. *In Search of Our Mothers' Gardens* (New York: Harcourt, 1985). P. 11.

³¹ Цвет пурпурный. С. 31.

который она знает. Они позволяют Сили выйти за границы привычного деревенского бытия и помогают осознать африканский опыт. К описанию ее путешествий Нетти также добавляет другие истории, которые становятся частью большого текста. Неудивительно, что в своих письмах она презентует собственное видение Африки — видение черной женщины, и новое прочтение Библии. Нетти повествует Сили, что Библия это черный текст: «Подумай только, что это значит, Эфиопия в Африке. Все эфиопы в Библии были цветными. Мне это никогда не приходило в голову, хотя, если читать все слова внимательно, это совершенно очевидно. Все дело в картинках. В иллюстрациях к словам. Вот где обман. На них все люди белые, и начинаешь думать, что вообще все люди в Библии белые. Но белые, которые действительно белые, жили в это время совсем в других местах. Не зря в Библии говорится, что у Иисуса были волосы как овечье руно. Овечья шерсть не прямая, Сили. И даже не просто волнистая»³². Нетти также рассказывает историю о кровельном листе, своего рода миф создания, который раскрывает духовный, отличный от традиционного, образ Бога. «Мы знаем, что наш простой лист это, конечно, не Иисус Христос, но, по-своему, разве это не Бог?»³³. Стоит отметить, что Уокер тщательно структурировала введение разных текстов в роман. Например, после обнаружения писем Нетти эпистолярный голос Сили отступает, и семь писем Нетти приводятся последовательно. Затем следуют три письма Сили, в которых она рассказывает о их с Шик трудностях и развитии более тесных отношений, которое за этим последовало. Далее снова идут письма Нетти, наиболее важным на этих страницах является переосмысление собственной семейной истории сестер. Нетти узнает от Самуила обстоятельства усыновления детей Сили и тот факт, что отец Сили на самом деле является ее отчимом. Это открытие, во-первых, устраняет стигму кровосмешения детей Сили, а во-вторых, символизирует уменьшение патриархальной власти.

³² С. 230.

³³ С. 202.

Именно в этот момент Сили, как и многие другие женщины в романе, которые отправляются в путешествие и получают новую свободу, покидает Альберта и отправляется жить в Мемфис. «Давно пора с тобой распрощаться и двинуться навстречу новой жизни» — говорит Сили Альберту (в оригинале используется слово *Creation* — творение). Это предполагает создание целостной женщины вместо испуганного, рабского существа, присутствовавшего на ранних страницах книги. Сили уезжает в Мемфис, где будет положено начало ее бизнесу. Такие важные творческие пробуждения сопровождаются еще одним важным текстовым преобразованием: Сили перестает обращаться к своим письмам к Богу и начинает обращаться к сестре. С этим изменением сестры становятся одновременно адресатами и адресантами, женщины разговаривают друг с другом. Хотя функция писем Нетти кажется ясной, сами письма доставляют читателю ряд трудностей. После «прослушивания» голоса Сили на стольких страницах читать может счесть язык Нетти скучным, лишенным жизни, слишком правильным. Они написаны на белом, миссионерском языке: метафорически говоря, Нетти носит свой язык, как неудобную одежду, без полной достоверности или комфорта. Еще одно изменение в тексте Сили происходит во время сцены с Альбертом, когда она рассказывает ему афроамериканское переосмысление истории Адама и Евы: читатель не узнает эту историю непосредственно от Нетти, а слышит, как она была передана и преобразована Сили. Тот факт, что она может рассказать это Альберту, показывает, как поменялись их отношения. История повествует о версии жителей Олинка бытия. Согласно ей, у черных людей появились первые белые дети (альбиносы, «бесцветные»). Все эти дети были убиты как нечто уродливое, кроме Адама, которому удалось сбежать. Кроме того, Сили говорит Альберту, что Адам и Ева голые потому, что все белые люди голые — у них отсутствует черная «раскраска». В конце концов, все персонажи так или иначе объединяются, прокладывая себе путь из Англии, Африки и Мемфиса в дом, который теперь оказывается надлежащим образом феминизирован. К концу романа история

преображается, из строго патриархальной становится женской: историей о женской любви, женской работе, женской песне, женской связи, которая, в конце концов, не исключает мужчин, а наоборот, вмещает их в себя и даже празднует их существование.

2.2 От религии к духовности. Образ Бога

«Цвет пурпурный» переопределяет Бога, переходя от патриархального понятия к пониманию того, что Дух должен утверждаться в пределах личности, а божественное признаваться в природе и окружающем мире для того, чтобы иметь представление о Боге, который не является доминирующим и пагубным для отдельного человека или сообщества. «Я пытаюсь избавить свое сознание и подсознание от представления Бога как беловолосого британского мужчины с большими ногами и бородой», — заявляет Уокер³⁴. Процесс написания для Уокер — это своего рода обращение к духам, но на роль писателя она не смотрит мистически. Письмо для Уокер — это «...о жизни. Речь идет о расширении самой себя, насколько это возможно, видении себя в как можно большем количестве ролей и ситуаций»³⁵. В этом смысле Уокер считает, что все авторы, независимо от их расы или пола, объединены в универсальной творческой фантазии, потому что, написав свою собственную историю, они также «...пишут одну огромную историю. Это одна и та же история, но с разными частями, исходящими из множества разных точек зрения: до тех пор, пока это не будет общепризнано, литература всегда будет разбита на части»³⁶. Таким образом, в своем письме она стремится отступить от науки, истории и социологии, «от написания объяснений, статистики и прочего уйти в тайну, в поэзию, в пророчество»³⁷. «Цвет пурпурный» является эпистолярным

³⁴ Claudia Tate, "An Interview With Alice Walker," in *Black Women Writers at Work*, ed. Claudia Tate (New York: Continuum, 1983). P. 185.

³⁵ Там же.

³⁶ Walker, A. *In Search of Our Mothers' Gardens* (New York: Harcourt, 1985). P. 50.

³⁷ Там же.

романом, который в значительной степени состоит из писем, адресованных главным персонажем, Сили, Богу. Так, Бог является единственной сущностью, с которой Сили может свободно общаться. Это описывает сестра Сили Нетти в своих письмах: «Помнишь, ты раз сказала, что тебе ужас как стыдно за все случившееся с тобой в жизни и ты даже не можешь Богу рассказать, а только написать, хоть писать для тебя сплошная мука. Ну вот, теперь я поняла тебя. Неважно, дойдут ли до Бога твои письма, ты все равно их пишешь»³⁸. Первоначально Сили недостаточно интеллектуально подготовлена к формированию своих представлений о Боге, но по мере своего роста и развития она становится способна выразить свое понимание отдаленного Бога, присутствие которого ее поддерживает. Роман заканчивается окончательным благодарственным письмом к Богу.

После введения в текст писем Нетти между Шик и Сили возникает важная дискуссия о сущности и природе Бога, которая является шагом к модификации навязанного обществом концепта божественности. «Слушай сюда, Шик говорит, вот такая моя вера. Бог внутри тебя, и вообще внутри всех. Ты только родивши, а уже Бог в тебе»³⁹. Бог Шик является скорее процессом, нежели абстракцией, ее шаг от «старого белого человека» и есть тот самый акт, необходимость которого заложена в тексте с самого начала. «Как я с белым стариканом разделалась, говарит, первым делом увидела деревья. Потом воздух. Потом птиц. Потом других людей...Просто ему хочется, чтобы нам было хорошо. Оно злится, ежели мы, скажем, идем по полю и не замечаем пурпурных цветочков среди травы»⁴⁰. Для Уокер истинная религия и духовность требуют отказа от иудео-христианской традиции и принятия более пантеистических восприятий, однако это не означает опровержение Христа. Уокер писала о том, что Христос выступал в защиту женщин, цветных людей и людей в целом. Она также убеждена в присутствии духов-хранителей: не обязательно ангелов иудео-христианской

³⁸ Цвет пурпурный. С. 170.

³⁹ С. 255.

⁴⁰ С. 257.

традиции, а что-то на их подобии. Она считает, что «Это чувство любви и поддержки, исходящее от Вселенной в целом и от некоторых духов в особенности является блаженством. Никакое другое состояние не является подобным ему. И, возможно, это то, чему Иисус так старался научить: преобразование, которое от нас требуется, заключается не в том, чтобы быть как Христос, а чтобы быть Христом»⁴¹. Труды Буш видит в персонаже Шик смесь пан-религиозных убеждений Уокер. «Шик развивает целостное сознание христианских мистиков, буддийской и индуистской мысли и африканского анимизма. Она понимает, что Бог внутри каждого человека; люди приходят в церковь, чтобы делиться Богом, а не находить его»⁴². Сама Уокер подтвердила свою принадлежность к анимизму и пантеизму еще в 1973 году в интервью Джону О'Брайену, когда она рассказала об анимизме как об афроамериканском наследии. «Конечно, я не верю, что есть Бог вне природы. Мир — это Бог. Человек — это Бог. Так же как лист или змея»⁴³. Преобразование образа Бога в романе Уокер отражает влияние постмодернизма, которое привело к отказу от редукции концепта божественного в пользу индуктивного метода толкования богословия. Как объясняет Даниэль Дж. Адамс, «Метафизическая объективность заменяется социологической субъективностью. В теологии этот отказ от классической метафизики принял форму перехода от дедуктивного богословия к индуктивному богословию»⁴⁴. В то время как дедуктивная теология основывается на объективных основах, таких как Писание, вероисповедания, конфессии и церковная традиция, индуктивная теология стремится отделить теологию от объективных основ. Индуктивная теология считает эти основы «частью постоянно меняющихся контекстов культуры и истории»⁴⁵. Так, дело не в том, что индуктивное богословие полностью отвергает традицию,

⁴¹ Alice Walker, *Living by the Word* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988). P. 144.

⁴² Trudy Bloser Bush. *Transforming Vision: Alice Walker and Zora Neale Hurston*. *Christian Century* 105 (1988). P. 1039.

⁴³ O'Brian, J. *Interviews with Black Writers* (New York: Liveright, 1973). P. 216.

⁴⁴ Adams, Daniel J. *Toward a Theological Understanding of Postmodernism*. *Cross Currents* 47 (1997-98). P. 518-30.

⁴⁵ Там же.

скорее, оно стремится признать социальный/исторический/культурный контекст этих основ. В результате этика, а не доктрина становится «центральной для задачи богословской конструкции, так как доктрина возникает из этики, а не этика из доктрины, как в традиционной теологии»⁴⁶. Именно этот вопрос об основополагающих элементах религии, а также постоянное переосмысление его практик в разных контекстах, поднимает «Цвет пурпурный».

В первой половине романа, как узнается из писем Сили Богу, божественное сведено к сущности, которая отождествляется с доминирующим белым патриархатом. Эпиграф объясняет, почему Сили, четырнадцатилетняя южная черная девушка, обращается в своих письмах именно с таким Богом. «И не вздумай болтать лишнего, если не хочешь мать в могилу свести. Богу своему жалуйся»⁴⁷ — отец угрожает Сили после того, как впервые изнасиловал ее. Позже, как уже было рассмотрено выше, читатель из писем Нетти узнает, что Сили боится говорить с Богом — вместо этого она ему пишет. Так, причина, по которой Сили пишет Богу заключается в том, что она не может писать кому-либо еще. По какой-то причине ей комфортнее писать Богу, а не говорить с Ним. Неудивительно, что Сили боится или стыдится Бога, учитывая, что на этом этапе своей жизни она идентифицирует Бога с человеком, с мужчиной, источником ее угнетения и сексуального насилия. Тем не менее, несмотря на страх, у Сили присутствует желания контакта с Богом, поэтому она пишет ему и задает вопрос: «Можешь открыть мне чево со мной творца? дай хоть знак»⁴⁸. Так, идея Сили о Боге формируется из расистской и сексистской атмосферы, в которой она живет, и угнетения, с которым она постоянно сталкивается. Ее образ Бога как доминирующего мужчины соответствует жизни, которую она должна жить. На протяжении нескольких первых писем Сили Бог воплощает гнетущий образ южного, расистского, патриархального общества. Так,

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Цвет пурпурный. С. 4.

⁴⁸ С. 9.

например, когда мать спрашивает Сили, кто является отцом ее ребенка, она отвечает: «Я говорю: Божий. Не знаю чего еще сказать и никаких других мужчин не знаю»⁴⁹. Она не может понять связь между ее изнасилованием и рождением ребенка. Духовное, физическое и эмоциональное заточение Сели вызывает искаженный концепт Бога и неправильное осознание того, каким именно образом Он действует в ее жизни.

Тем не менее, несмотря на деспотичный образ Бога в начале романа, Уокер удастся изобразить Сили не только в роли жертвы, страдающей от черных мужчин в ее общине, но и в роли индивида, способного сохранить в себе пространство для особого духовного измерения, которое не подвержено влиянию репрессивных представлений о Боге. Таким образом предполагается, что человек может обладать отдельным, возможно, даже бессознательным, знанием Бога, которое превосходит языковые и социальные обстоятельства и барьеры. Пример можно найти в следующей сцене. После кратковременного убежища в доме Мистера __, мужа Сили, Нетти опять вынуждена уйти, так как она отказывает Мистеру __ в его намерениях на ее счет. Во время прощания Сили и Нетти последняя говорит, что оставлять Сили в доме одну все равно, что хоронить ее. Ответ Сили показывает ее душевное состояние и предполагает, что ее представление о Боге каким-то образом поддерживает ее. «Коли похоронить, то по крайней мере полежать в покое можно. Говарю ей, Ничево, Нетка, ничево, пока с Богом говорю, то я и не одна»⁵⁰. Формирование представлений Сили о Боге в первой половине романа опирается на Писание, она использует его, чтобы найти объяснение окружающим обстоятельствам. Например, она не может сердиться на отца или мужа за их насильнические действия или осознавать, что их нужно привлекать к ответственности. «На папашу тоже не злилась, потому как отец он мне. В Библии сказано, Почитай отца своего и мать свою хоть они какие»⁵¹. Такой концепт Бога оставляет признание и принятие

⁴⁹ С. 44.

⁵⁰ С. 84.

⁵¹ С. 49.

собственного положения единственным возможным вариантом для Сили.

Сили не единственный персонаж, открывший для себя заново образ Бога. Нетти в письмах рассказывает Сили историю о Боге олинка, присутствие которого она почувствовала, будучи в Африке: «Так мы и сидели под лиственным навесом, перед Богом олинка. И знаешь, Сили, я была такая усталая и сонная, объевшаяся курятины с арахисовой подливкой, обалдевшая от песен и танцев, что слова Джозефа мне показались совершенно разумными и полными смысла»⁵². Поскольку Нетти медленно переопределяет Бога, ее взгляд на религиозные картины, иконы и реликвии меняется. «У меня в чемодане есть всякие картинки, которые нам надали в миссионерских обществах в Америке и в Англии. На этих картинках Иисус Христос, апостолы, Мария, Распятие, Спик, Ливингстон, Стенли, Швейцер. Может быть, когданибудь я их повешу, но однажды я примеряла их к своим коврикам и тканям, и они нагнали на меня тоску, так что я их сразу все убрала. Даже картина с Христом, которая везде хороша, здесь выглядит как-то странно»⁵³. Нетти становится все более осведомленной о Боге, который является личным и присутствует в ее окружении, а не удаленным, в другом времени и месте. Оба процесса пересмотра образа Бога связаны с различными социальными, культурными, политическими и историческими обстоятельствами. Тем не менее, конечный результат переопределенного образа Бога в жизни Сили и в жизни Нетти очень похож. В письмах Нетти говорится о пересмотре концепта Бога с того, который навязывается народу, на что-то, что можно найти в настоящем вокруг себя. Между тем, письма Сели описывают переход от видения Бога, являющегося властным, жестоким и удаленным к Богу, который есть во всем мироздании. Действия Сили ближе к концу романа показывают, что ее понимание Бога претерпело значительную трансформацию. Она стала видеть Бога на личном уровне, вне пола, она находит в себе силы ценить себя как женщину и больше не считать

⁵² С. 160.

⁵³ С. 165.

себя прислугой. Она обнаруживает своего Бога вместо Бога, навязанного ей белыми людьми, образ которого для нее был связан с угнетением. Теперь она видит Бога во всем, что помогает ей ценить жизнь и наслаждаться ею. В той части романа, где Сили впервые находит в себе силы противостоять Мистеру ___ и говорит ему, что покидает его и едет в Мемфис, полагается начало процессу принятия Сили себя. «Да, я нищая. И, уж точно, черная. Может быть, некрасивая. И што верно то верно, не умею готовить, объявил голос всему существу. Но я есть»⁵⁴.

Поскольку изначально Сили писала Богу из-за чувства страха («Богу своему жалуйся»), важным моментом является то, как она адресует последнее письмо: «Дорогой Бог. Дорогие звезды, дорогие деревья, дорогое небо, дорогие люди. Дорогое все. Дорогой Бог»⁵⁵. Она начинает с благодарности Богу за то, что он привез сестру Нетти и ее детей домой, и утвердительно завершает письмо словом «Аминь». Таким образом, роман оставляет неизменное, патриархальное понятие о Боге и переходит к свободному, признающему Божественное во всем творении и утверждающего Духа в индивидуальном. «Цвет пурпурный» ярко указывает на то, что «Воображение должно иметь равный статус с разумом в теологической конструкции, чтобы голоса многих разных женщин могли говорить о том Боге, которого они знают. Когда все это будет сказано и сделано, возможно, феминистские теологи обнаружат, что, работая вместе, они передали мужество, веру, разум и мудрость последующим поколениям женщин, стремящихся к равенству в церкви и во всем мире»⁵⁶.

⁵⁴ С. 140.

⁵⁵ С. 379.

⁵⁶ Williams, Delores S. *Black Women's Literature and the Task of Feminist Theology*. Atkinson, Buchanan, and Miles. P. 88-109.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этом исследовании нам удалось провести сравнительный анализ по всем трем пунктам, которые были заявлены в качестве целей во введении. Сформулируем итоги, к которым привело наше исследование.

В ходе анализа феномена Гарлемского ренессанса мы рассмотрели процесс утверждения самобытной расово-культурной идентичности в афроамериканской литературе и пришли к выводу о том, что данный феномен несет в себе по большей части положительную динамику. Чернокожим авторам было представлено больше возможностей для творческого выражения. Был сделан вывод, что женскую черную письменность следует рассматривать отдельно как от общей афроамериканской литературы, так и от литературы белых женщин, т.к. литература чернокожих женщин содержит в себе огромное количество личных точек зрения, перспектив и проблем, которые нельзя упускать из виду, занимаясь ее изучением. Мы убедились, что основной чертой феномена вуманизма является сильный дух активизма. Было установлено, что теория вуманизма опирается на те же истоки и проблемы, что Уокер затрагивает в «Цвете пурпурном»: переход от религии к духовности, опора на южный и африканский фольклор, обращение к своей общине, осознание женщины самой себя.

Был проведен анализ литературных, культурных и духовных связей между Элис Уокер и Зорой Хёрстон. Сделан вывод, что тематика произведений обеих писательниц берет свое начало в южном фольклоре и африканской устной традиции. Эволюция письма Уокер была связана как с существующей литературной традицией, так и с ее личным опытом черной женщины в Америке.

Мы пришли к выводу, что эпистолярная форма романа является актом наделения персонажа особой формой голоса, в которой Уокер видит попытку противостояния доминирующим системам угнетения. Уокер расширяет

понятие литературного текста, вводя туда устный фольклор и песню. Происходит переход от религиозного к духовному, в чем Уокер видит обретение свободы, т.к. духовность распространяется вне пола или расы.

«Цвет пурпурный» является невероятно сложным психологическим романом, связанным с развитием персонажей. Трансформация чернокожей женщины в романе происходит благодаря изменению аспектов вербальных коммуникаций и духовного преобразования.

В заключение приведем цитату Эмили Бернад, чернокожей писательницы и профессора Вермонтского университета. «Даже в возрасте шестнадцати лет я смогла понять, что роман — это идея того, как беспомощный может стать сильным. “Цвет пурпурный” — это празднование человечества и трансформирующих возможностей любви. Эти послы поддерживали меня как подростка, растущего в отдаленном пригороде Нэшвилла...Эти сообщения, которые тронули меня, когда я впервые прочитала книгу, и сейчас имеют для меня большое значение»⁵⁷.

⁵⁷ Bernard, E. "The Color Purple" Continues to Inspire. [online].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Уокер, Э. Цвет пурпурный / Пер. с англ. М. Завьялова. — М. :
Российская политическая энциклопедия, 2004. (Гендерная коллекция.
Зарубежная классика). — 232 с.
2. Adams, Daniel J. Toward a Theological Understanding of Postmodernism.
Cross Currents 47 (1997-98). — 321 p.
3. Bernard, E. "The Color Purple" Continues to Inspire. [online]
Progressive.org. Доступно на: <http://progressive.org/dispatches/the-color-purple-continues-inspire/> [Дата обращения: 4.05.2018].
4. Bone, Robert. Down Home: A History of Afro-American Short Fiction from
Its Beginnings to the End of the Harlem Renaissance. (New York: Putnam,
1975). — 211 p.
5. Brawley, Benjamin. The Negro Genius: A New Appraisal of the
Achievement of the American Negro in Literature and the Fine Arts. (New
York: Dodd, Mead & Co., 1937). — 274 p.
6. Bush, Trudy Bloser. Transforming Vision: Alice Walker and Zora Neale
Hurstun. Christian Century 105 (1988). — 189 p.
7. Byerman, Keith E. Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in
Recent Black Fiction. Athens: U of Georgia P, 1985. — 322 p.
8. Collins, Patricia. What's In a Time: Womanism, Black Feminism, and
Beyond. The Black Scholar. 26: 11, 1996. — 486 p.
9. Donovan, Josephine. The Silence is Broken. Women and Language in
Literature and Society. Ed. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, and Nelly
Furman. New York: Praeger, 1980. — 339 p.
10. Gates, H.L., Jr. Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self.. —
NY: Oxford University Press, 1987. — 192 p.
11. Hemenway, Robert E. Zora Neale Hurston: A Literary Biography
(University of Illinois Press, 1980). — 249 p.
12. Hughes, Langston. The Big Sea (New York, 1940). — 335 p.

13. Hurston, Zora Neale. *Every Tongue Got to Confess: Negro Folk-Tales from the Gulf States* ed. John Edgar Wideman (Harper Perennial, 2002). – 496 p.
14. Lerner, G. *Black Women in White America*. (New York: Vintage Books, 1992). – 303 p.
15. Lewis, David Levering. *When Harlem Was in Vogue*. (1981; Harmondsworth, 1997). – 190 p.
16. Locke, Alain. "The New Negro," in *The New Negro*, ed. Locke (1925; New York, 1992). – 276 p.
17. O'Brian, J. *Interviews with Black Writers* (New York: Liveright, 1973). – 112 p.
18. Perry, Margaret. *Silence To The Drums: A Survey Of The Literature Of The Harlem Renaissance*. (Westport, CT, 1976). – 409 p.
19. Tate, Claudia. *An Interview With Alice Walker*, in *Black Women Writers at Work* , ed. Claudia Tate (New York: Continuum, 1983). – 139 p.
20. *The Laugh of the Medusa*. Hélène Cixous; Keith Cohen; Paula Cohen *Signs*, Vol. 1, No. 4. (Summer, 1976). – 940 p.
21. Thurman, Wallace. *Negro Artists and the Negro*, *The New Republic*, LII, 665 (August 31, 1927). – 610 p.
22. Tsuruta, D. *The Womanish Roots of Womanism: A Culturally-Derived and African-Centered Ideal(Concept)*. *The Western Journal of Black Studies*, 36(1), 4, 2012. – 511 p.
23. Walker, Alice. *Living by the World: Selected Writings, 1973-1987*. New York: Harcourt, 1988. – 343 p.
24. Walker, Alice. *Writing The Color Purple in In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (San Diego, 1983). – 416 p.
25. Williams, Delores S. *Black Women's Literature and the Task of Feminist Theology*. Atkinson, Buchanan, and Miles (Boston, Mass.: Beacon, 1985). – 120 p.