Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-34-81>

УДК 821.111

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Стивен РЭКМАН

РАЛЬФ ЭЛЛИСОН И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ: КРИТИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ И ПОЛИТИКИ*

Аннотация: Интерес Ральфа Эллисона к творчеству и идеям русского классика Ф.М. Достоевского, влияние Достоевского на американского прозаика — хорошо известный факт, и изначальной целью статьи было собрать воедино и дать проблемный аналитический обзор материалов по теме. Однако в ходе работы открылись до сих пор не исследованные глубинные аспекты знакомства Эллисона с сочинениями русского писателя, его мировидением и эстетическими взглядами, которые Эллисон стремился осмыслить и интерпретировать применительно к американскому и афроамериканскому социальному и литературному контексту. Обращение к архивным документам (в том числе переписке, писательским черновикам, пометам и записям на полях книжных изданий из личной библиотеки Эллисона, которая включает многочисленные книги Достоевского и о Достоевском) позволило конкретизировать, расширить и переоценить значение русской классической литературы, и в особенности Достоевского, в становлении Эллисона как писателя и интеллектуала, роль Достоевского в истории дружеских и литературных отношений Эллисона с Ричардом Райтом; показать, как интересы Эллисона, связанные с блюзом, джазом и другими фольклорными формами афроамериканской культуры, осмыслились им в тесной связи с его занятиями русской культурой XIX в., а также проанализировать истоки ряда сюжетов, вошедших в неоконченный роман «За три дня до расстрела...» и восходящих к Достоевскому. В завершение статьи рассматривается переписка Эллисона и Джозефа Фрэнка, крупного американского исследователя и биографа Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Ральф Эллисон, «Невидимка», «За три дня до расстрела...», Ф.М. Достоевский, литературный плюрализм, Ричард Райт, Джозеф Фрэнк, джаз, Чарли Паркер.

Информация об авторе: Стивен Рэкман, PhD, ассоциированный профессор, директор программы американских исследований, директор Лаборатории цифровой гуманитаристики и когнитивного литературоведения, Мичиганский государственный университет, 426 Аудиториум Роуд, 48824 г. Ист-Лэнсинг, штат Мичиган, США. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1579-4723>. E-mail: rachman@msu.edu.

Для цитирования: Рэкман С. Ральф Эллисон и Ф.М. Достоевский: критическое переосмысление эстетики и политики // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 34–81. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-34-81>.

Автор благодарит за помощь в работе над исследованием сотрудников Библиотеки Конгресса, особенно Марианну Стелл.

* Перевод с англ. Т.А. Пируской. Текст статьи на языке оригинала см. на сайте журнала «Литература двух Америк»: <http://litda.ru/index.php/ru/americana>. Краткая версия статьи опубл. в: *Global Ralph Ellison* (Peter Lang, 2021).

Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-34-81>

UDC 821.111

This is an open access article
distributed under the Creative

Commons Attribution 4.0

International (CC BY 4.0)

Stephen RACHMAN

ELLISON AND DOSTOEVSKY: A CRITICAL REASSESSMENT OF THE AESTHETICS AND POLITICS*

Abstract: After an overview of the well-known aspects of Ralph Ellison's interest in and connections to the works and literary ideas of the Russian novelist Fyodor Dostoevsky, this paper reveals the hitherto unknown depths of Ellison's research into and usage of the works and aesthetic theories of the Russian writer as he applied them to American and African American literary and social contexts. Making use of archival materials (including Ellison's correspondence, draft of his unfinished novel *Three Days Before the Shooting...*, highlighting and marginalia in the books from his personal library, which includes numerous works by and about Dostoevsky), this reassessment addresses the role of the Russian classics, and in particular, of Dostoevsky, in Ellison's intellectual formation, the role that Dostoevsky played in Ellison's literary relationship with Richard Wright; the ways that Ellison's interests in the blues, jazz and other folk and vernacular forms of African American culture were filtered through his analysis of nineteenth-century Russian culture; and the Dostoevskyan origins of a number of fictional scenarios that would find their way into *Three Days Before the Shooting...* The essay concludes with a discussion of the correspondence between Ellison and Joseph Frank, Dostoevsky's biographer.

Keywords: Ralph Ellison, Fyodor Dostoevsky, Literary Pluralism, *Invisible Man*, *Three Days Before the Shooting...*, Richard Wright, Joseph Frank, Jazz, Charlie Parker.

Information about the author: Stephen Rachman, PhD, Associate Professor, Director of the American Studies Program, Co-Director of the Digital Humanities and Literary Cognition Laboratory, Michigan State University, 426 Auditorium Road, East Lansing, MI 48824, Michigan, USA. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1579-4723>. E-mail: rachman@msu.edu.

For citation: Rachman, Stephen. "Ellison and Dostoevsky: A Critical Reassessment of the Aesthetics and Politics." *Literature of the Americas*, no. 11 (2021): 34–81. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-34-81>.

Acknowledgements: The author would like to thank the staff of the Library of Congress for their assistance with this project, especially Marianna Stell.

* A shorter version of this essay appears in *Global Ralph Ellison* (Peter Lang, 2021). The original English-language version of this essay see online at <http://litda.ru/index.php/en/americana-eng>.

Введение

Насколько мне известно, Ральф Эллисон познакомился с творчеством Федора Достоевского зимой 1936 г. в Институте Таскиги, когда посещал курс английского языка, который читал Мортеза Дрексель Спраг [Rampersad 2007: 76]. Эллисон прочел «Преступление и наказание», и роман произвел на него глубокое впечатление, пусть и не такое сильное на тот момент, как «Джуд незаметный» Томаса Гарди. Однако, если роман Гарди в свое время поразил Эллисона своей эмоциональной силой, Достоевскому предстояло серьезно повлиять на него как писателя и критика. Именно Достоевского Эллисон в эссе «Мир и тюрьма» (“The World and the Jug”) [Ellison 1995: 155–188] назовет одним из своих литературных «предков» — единственным среди авторов XIX века; пытаясь приложить художественные модели Достоевского к проблематике расы, национальности и культуры в американском контексте, Эллисон будет снова и снова обращаться к произведениям русского романиста, черпая из них литературные образцы, культурные, эстетические и теоретические инструменты [Ellison 1995: 185].

На сегодняшний день, хотя рассуждения о влиянии Достоевского на Эллисона превратились в литературоведении в общее место, участники подобных дискуссий редко ссылаются на конкретные детали в достаточном объеме. В эссе я попытаюсь критически переосмыслить сложную и многоплановую тему «Эллисон и Достоевский», опираясь на обширные материалы, оставшиеся после смерти Эллисона, в том числе на рукопись романа «За три дня до расстрела...» (*Three Days Before the Shooting...*, 2010), и архивные документы, которым до сих пор уделяли недостаточно внимания, например, каталог личной библиотеки Эллисона, хранящийся в Библиотеке Конгресса (где присутствуют не только многочисленные книги самого Достоевского, но и работы о нем). Результаты такого переосмысления поражают в трех отношениях, о которых здесь и пойдет речь: во-первых, роль русской классики в целом и Достоевского в частности в интеллектуальном становлении Эллисона, его политических и эстетических установках гораздо значительнее, а влияние последовательнее, чем принято думать, поэтому многообразный спектр и природа литературных традиций, которым следовал Эллисон, сами по себе требуют пересмотра. Во-вторых, если учитывать, насколько Эллисон был поглощен творчеством Достоевского, игравшего важную роль в его литературном диалоге с Ричардом Райтом, для которого Достоевский также был

одной из ключевых фигур, мы увидим, что свой интерес к блюзу, джазу и другим формам народной афроамериканской культуры Эллисон пропускал через анализ русской культуры XIX в. В-третьих, заметки Эллисона на полях книг из его личной библиотеки позволяют установить происхождение некоторых сюжетов, воспроизведенных впоследствии в романе «За три дня до расстрела...». Кроме того, материалы, не вошедшие в окончательную версию неоконченного *magnum opus* Эллисона, собраны им в процессе пристального изучения произведений Достоевского.

Когда в 1936 г. Эллисон прочел «Преступление и наказание», у него зародился эстетический, политический и культурный интерес к русской литературе, который он сохранял на протяжении всей жизни. Как отметил Кеннет Уоррен, Эллисона рассматривали с противоположных точек зрения: как социального теоретика, перешагнувшего межрасовую границу, и человека своей расы, как писателя, одновременно сочувствовавшего национальному негритянскому движению и противостоявшего ему, как тонкого критика и понятного всем народного художника — и литературоведы неоднократно предпринимали попытки понять многогранные и порой противоречивые смыслы его произведений в свете превратностей американской демократии и расовой политики [Warren 2003: 18–20]. Но куда меньше сказано о связи расовых, политических и литературных взглядов Эллисона с его интересом к Достоевскому далеко не только как к белому европейскому классическому, а скорее как к эстетическому эталону и примеру того, как литература способна стимулировать идеологические и социальные изменения. В годы своего становления как писателя Эллисон внимательно читал Достоевского, а позднее русский классик сыграл ключевую роль в литературных диалогах Эллисона с определяющими для его развития фигурами, прежде всего Ричардом Райтом и Кеннетом Берком. Эта литературная связь наложила заметный отпечаток на роман «Невидимка» (*Invisible Man*, 1952), но еще более заметный — на продолжительный, хотя и трудноуловимый творческий путь Эллисона после написания его самого известного произведения. Занимаясь исследовательской деятельностью, преподаванием, критикой и на протяжении многих лет работая над двумя книгами, после его смерти изданными под названиями «19 июня» (*Juneeteenth*, 1999) и «За три дня до расстрела...», Эллисон то и дело обращался к Достоевскому как ориентиру и мерилу, с которым он сравнивал свои представления о литературе и культуре.

Большинство работ, посвященных этому русско-афроамериканскому литературному диалогу, написаны на материале «Невидимки», что совершенно справедливо. Достоевский занесен в «классический» перечень литературных «родичей» и «предков» Эллисона наряду с Хемингуэем, Мальро, Джойсом, Мелвиллом, Райтом и Генри Джеймсом — этот перечень можно найти едва ли не в любой литературоведческой работе об Эллисоне. Авторы наиболее значимых работ о перекличке Эллисона с Достоевским по большей части пишут об очевидных или потенциальных параллелях в идеях, образах и характерах, о явных или неочевидных реминисценциях и аллюзиях. Среди таких работ — «Негритянский роман в Америке» (*The Negro Novel in America*, 1958) Роберта Боуна, «На низких частотах: подпольный человек у Ричарда Райта и Ральфа Эллисона» (*On Lower Frequencies: The Buried Man in Richard Wright and Ralph Ellison*, MFS, зима 1969–1970) Уильяма Годе, «Рассказчик в “Невидимке” и “Записках из подполья”: братья по духу» (*The Narrators in “Invisible Man” and “Notes from the Underground”: Brothers in Spirit*, CLAJ, июнь 1973) Эрла Э. Кэша и «Ральф Эллисон и его литературный “предок” Достоевский» (*Ralph Ellison and a Literary “Ancestor”: Dostoevsky*, 1987) Джозефа Фрэнка. Основой для проведения параллелей чаще всего служит набор классических цитат из ряда нехудожественных текстов Эллисона: интервью, эссе — «Мир и тюрьма», «Искусство писателя» (“The Art of Fiction”), «Черная маска человечности» (“The Black Mask of Humanity”) и рецензий, где он упоминает Достоевского. Линия Достоевского прослеживается и в работах о взаимосвязях между Эллисоном и Райтом, а также Эллисоном, Сартром и Камю, например в исследовании Эстер М. Джексон «Американский негр и образ абсурда» (“The American Negro and the Image of the Absurd”, *Phylon*, зима 1962).

«После Достоевского Кафка уже не нужен»: литературное наследие, отчужденность и плюрализм

Параллели между подпольным человеком Достоевского и безымянным героем Эллисона бросались в глаза читателям и критикам с момента выхода романа «Невидимка». Райт Моррис в рецензии для *New York Times Book Review* (1952) выразил восхищение подвальной камеркой главного героя, где горят описанные с необычайной точностью тысяча триста шестьдесят девять ламп накаливания, незаконно подключенные к сети энергетической компании *Monopolated Light & Power*. «Изысканный штрих в духе Достоевского», — отметил

Моррис и процитировал слова рассказчика в «Записках из подполья» [Morris 1952: 1]: «Мы рассуждаем серьезно; а не хотите меня удостоить вашим вниманием, так ведь кланяться не буду. У меня есть подполье» [Достоевский 1972–1990, 5: 120]. В этой ранней рецензии Моррис указывает не только на очевидное пространственное сходство между подпольем русского романа и эллисоновского Гарлема, но и на диалектику отношений автора и читателя, заложенную в речи подпольного человека и, в свою очередь, использованную Эллисоном для собственных целей. Подпольный человек Достоевского понимает, что потенциальный читатель превосходит его в культурном отношении и должен «удостоить» его слова вниманием или снизить до них, но перед лицом подобной снисходительности он сохраняет отчужденное величие: он не собирается «кланяться» читателям, отказавшимся принимать его всерьез.

В предисловии к юбилейному изданию, вышедшему через тридцать лет после первой публикации «Невидимки», Эллисон размышлял о сходстве между своим рассказчиком и рассказчиком Достоевского. Задумывая своего протагониста-рассказчика, Эллисон сформулировал ряд стратегических принципов, определивших эстетику, политику и социальную динамику его романа¹.

И вот оказалось, что голос невидимки звучит из глубин нашего сложно устроенного американского подполья. Поэтому есть некая безумная логика в том, что в конце концов я поселил его владельца — не в меру, надо сказать, словоохотливого — в заброшенном подвале... Я уже приложил немало усилий, чтобы не стать автором очередного романа о расовом протесте вместо исполненного драматизма сравнительного исследования человеческих характеров, каким, по моему убеждению, обязан быть любой стоящий роман, и голос, как показалось мне, вел меня именно в этом направлении [Ellison 1982: xvii].

¹ Ретроспективный рассказ Эллисона о замысле «Невидимки», очевидно, приглажен. Сам писатель признается, что процесс работы был «куда более беспорядочным», чем он описывает [Ellison 1982: xvii]. Такие исследователи, как Арнольд Рамперсед [Rampersad 2007] и Барбара Фоули [Foley 2010], продемонстрировали, что художественные принципы Эллисона часто накладывались на его связи с левыми — с коммунистической партией и эстетическими спорами о левой литературе. Во второй части эссе я остановлюсь на роли Достоевского в этом направлении литературно-политической мысли Эллисона.

Сначала Эллисон осознал, что голос, которому предстояло определить развитие романа, принадлежит человеку, невидимому для общества, но происходящему из «сложно устроенного американского подполья» — Эллисон изображает афроамериканские сообщества глазами вымышленного персонажа, смотрящего одновременно «изнутри и со стороны, субъективно и объективно... с пестрой оболочкой и непостижимой душой», как по некотором размышлении скажет сам писатель [Ellison 1982: xvii]. Так оформился нерв романа. Учитывая, что период, на фоне которого разворачивается действие у Эллисона, охватывает историю расовой дискриминации в Соединенных Штатах с конца Реконструкции до зарождения Движения за гражданские права, голос социального «невидимки» неизбежно должен выражать расовый протест. В конце концов, социальная «невидимость» и содержание повседневного опыта афроамериканцев по понятным причинам служили достаточным основанием для протеста. И все же Эллисон понимал, что с художественной точки зрения недостаточно облечь расовый протест в литературную форму. Стремление избежать написания всего лишь очередного романа протеста, избежать перевода социологических постулатов на язык литературы составляло неотъемлемую часть авторского замысла. И слово «подполье», которым Эллисон тридцать лет спустя обозначил социальное пространство своего романа, — в отличие от «низших классов» или других понятий, применимых к джимкроуизму или фактической сегрегации в Америке конца XIX и XX вв., — предполагало большую культурную и риторическую гибкость, открывавшую возможность для «сравнительного исследования человеческих характеров», к которому стремился в романе Эллисон и которое, по его мысли, было целью любого достойного романа.

Для Эллисона социально-литературный выбор между романом расового протеста и романом с расовой проблематикой, драматически рисующий человечество во всей его многообразной сложности, имел решающее значение, предвосхитив разрыв писателя с левыми политическими взглядами, сопротивление, на которое его творчеству предстояло натолкнуться в 1960-е гг., и — что в данном случае особенно важно — приверженность плюралистичным литературным и культурным моделям, главным представителем которых ему виделся Достоевский. Эллисон выбрал голос, звучавший, как «блюзовый смех над болью и обидой», «рожденный не злостью, но иронией» и не отделяющий самого себя от неутешительных выводов по поводу удела человеческого [Ellison 1982: xvii–xviii]. Ироническая интонация

Невидимки позволила Эллисону назвать еще не оформившийся персонаж «“характером”... в двояком значении слова» [Ellison 1982: xviii]. Уже тогда он ассоциировался у Эллисона с рассказчиком из «Записок из подполья» Достоевского: «И с этой мыслью я начал выстраивать сюжет, а *он* — входить в мои более конкретные задачи, связанные с художественной формой и некоторыми проблемами, обусловленными плюралистической литературной традицией, которой я следую» [Ellison 1982: xviii].

Выделяя курсивом местоимения «я» и «он», Эллисон — пусть и в ретроспективной оценке замысла романа — указывает, сколь значимой отдаленная переключка с подпольным человеком Достоевского оказалась для его собственного произведения. Выделенные курсивом слова обыгрывают необходимую эстетическую дистанцию, найденную автором «Невидимки» благодаря Достоевскому, любопытное разделение труда, при котором авторское «я» Эллисона распределяет роли участников создания романа. В результате расщепления, напоминающего легкий психоз, знакомый многим писателям, «я» Эллисона конструировало структуру романа (его трехчастное строение), а «он», то есть рассказчик, занимался мультикультурным содержанием книги, высокими и низкими регистрами, философскими размышлениями и азартными спорами, трагическим и комическим. Ироничный рассказчик, который, выражаясь словами Достоевского, не станет кланяться тем, кто не желает удостоить его вниманием, или, выражаясь словами Эллисона, способен видеть трагизм и комизм одновременно, мог обрисовать тягостные межрасовые отношения в Соединенных Штатах, «непрерывные конфликты, трагичные и комичные, отнимающие столько сил у собратьев со времен отказа от Реконструкции», и при этом послужить целям плюралистичной мировой литературы [Ellison 1982: xviii].

Достоевский дал Эллисону возможность вписать специфически афроамериканскую литературу в мировой контекст, создав плюралистичный в культурном плане роман, где «невидимый» для общества темнокожий человек во весь голос заявляет об отчужденности, царящей в Америке из-за расистских предрассудков. Как видно из эллисоновского описания процесса работы над книгой, главным связующим звеном он избрал художественные приемы. Мы распознаем отчужденность за счет стилистических и формальных особенностей характера, равно как и его соотнесенности с определенной эстетикой, но разные типы отчужденности у Эллисона нельзя назвать взаимозаменяемыми.

Литературный плюрализм Эллисона растет из отчуждения, каким его изображает Достоевский, а не Кафка или Ричард Райт, причем отчуждение принимает специфическую, одновременно литературную и социологическую форму, отсылая к политической и расовой ситуации в Америке. Эллисон считал плюрализм базовым элементом своих взглядов на общество и своего творческого метода, сохраняя и ряд культурно значимых противоречий. Главное из них связано с тем, что антропологи называют различиями в фоновой и фонетической структуре, с введением в культурный анализ чуждых коренному населению языка и форм.

Для Эллисона за примером и фигурой Достоевского стоял волновавший его вопрос: как живший в XIX в. русский романист, чья критика была направлена на культурные проблемы России, мог описать литературную и социальную модель, идеально подходящую к ситуации афроамериканцев в конце XIX и начале XX столетия? Джозеф Фрэнк, наиболее авторитетный англоязычный биограф Достоевского и в 1960-е гг. коллега Эллисона по Ратгерскому университету, отвечал на этот вопрос с идеологической точки зрения. Фрэнк полагал, что не образ подполья, а «чутко уловленные Эллисоном идеологические коннотации повести Достоевского» сыграли решающую роль в «осознании им ее релевантности для собственных творческих задач, иначе говоря, осознании того, как можно использовать отношения Достоевского с современной ему русской культурой для выражения собственного взгляда... на доминирующую белую культуру»².

Так что общего было у сложно устроенного американского подполья, нарисованного Эллисоном, с подпольем Достоевского? Прежде всего их роднит сходство культурной ситуации. Подпольный человек Достоевского сопротивляется господству западноевропейских влияний, утопическому просвещенному рационализму, который он развенчивает. Ему, сформировавшемуся в европеизированном климате Петербурга, эти влияния хорошо знакомы, но он выражает свою им чуждость, неизменно подчеркивая, что собственная идентичность навязана ему извне и что эти навязанные представления изврати-

² Joseph Frank, MS On Ralph Ellison and a "Literary Ancestor": Dostoevsky, Box 1:48, fol. 2, p. 7, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress. Один из вариантов этого эссе был опубликован в журнале *The New Criterion*, но я цитирую по более полной версии, отправленной Фрэнком Эллисону и хранящейся в архиве Эллисона в Библиотеке Конгресса.

ли его существование, сделав его полным противоречий и порой невыносимым.

Если подпольный человек доказывает, что навязанные культурой представления созданы с целью исковеркать человеческую жизнь, эллисоновский невидимка, утрачивая иллюзии в результате разных событий (унизительной драки, двусмысленного рекомендательного письма от доктора Бледсоу и т. д.), обнаруживает, что идеология расизма и превосходства белых, навязывающая ему то или иное самоопределение, прямо или косвенно отрицает его человеческую природу. Как подпольный человек указывает на подводные камни и ловушки европейских идей, привлекавших русскую интеллигенцию середины XIX в., так и невидимка объясняет, в какой мере образование, полученное им как представителем если и не совсем интеллигенции, то афроамериканской культурной элиты, искажено и испорчено идеологией превосходства белых, которой оно пытается противостоять. Достоевский спорит с квазиутопическим социализмом, наглядно представленным в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), с материализмом и утилитаристскими тенденциями политической и социальной мысли, просочившимися в Россию в 1840-е гг., тогда как Эллисон полемизирует с лицемерной ассимиляционистской риторикой, проникшей, как сам он наблюдал и писал в 1930-е гг., в стены традиционного элитного негритянского колледжа. Знакомясь с другими направлениями мысли, наделенными освободительным потенциалом, герой Эллисона обнаруживает еще больше противоречий и конфликтов между идеологией и собственным самосознанием. Расовая ненависть, кроющаяся за афроцентристской риторикой Раса Речистого, и подстрекательство к расовому насилию во имя леворадикальных политических убеждений Братства в конечном счете лишь усугубляют — с убийственной иронией — социальную «невидимость» главного героя.

Культурное сходство между предрассудками русской элиты XIX в. и убежденностью белой американской элиты в собственном превосходстве тоже дало Эллисону литературную почву для переоценки афроамериканской культуры и поиска для нее нового места. Достоевский признавал, что культуре русской элиты удалось сделать невидимым русское крестьянство с его народной культурой. В «Записках из Мертвого дома» (1862), тексте, который Эллисон неоднократно внимательно проштудировал, Достоевский наставлял образованного читателя:

Не то хоть всю жизнь свою знайтесь с народом, хоть сорок лет сряду каждый день сходитесь с ним, по службе [...] — никогда самой сущности не узнаете. Всё будет только оптический обман, и ничего больше. Я ведь знаю, что все, решительно все, читая мое замечание, скажут, что я преувеличиваю. Но я убежден, что оно верно. Я убедился не книжно, не умозрительно, а в действительности и имел очень довольно времени, чтобы проверить мои убеждения [Достоевский 1972–1990, 4: 199].

Достоевский говорит о неспособности элиты разглядеть цельность и сложность русской крестьянской культуры, и аналогичная картина полной глухоты одного слоя общества к другому, несмотря на кажущуюся близость, отчетливо прослеживается в «Невидимке». Этот тезис стал неотъемлемой частью социальных убеждений Эллисона и одним из аргументов, которыми он пытался убедить других переосмыслить американскую культуру и ее проблемы. По мысли Эллисона, одна из проблем американской жизни заключалась в идеологической слепоте, мешающей подлинному плюрализму. Так, в произнесенной в 1963 г. речи об образовании в США, особенно для молодых афроамериканских студентов (“What These Children Are Like”) [Ellison 1995: 542–551], Эллисон говорит о конкуренции двух концепций Америки — плюралистической и монолитной.

Американская среда многообразна, и общество, определяющее ее характер, — общество плюралистичное, по крайней мере теоретически. Так обстоит дело в идеале, но мы при этом почему-то продолжаем настаивать, что общество *не* плюралистично. Мы по-прежнему рассуждаем так, словно бы оно *не* возникло благодаря слиянию разных культур, а являло собой единую монолитную культуру, причем культуру совершенную, лучшую из всех возможных, где лучший из народов утверждает собственное совершенство.

Если бы все было так, наше существование здесь не имело бы смысла. Но мы здесь, а раз так, попытаемся увидеть американское общество во всем его разнообразии [Ellison 1995: 542].

В этой лекции Эллисон обобщает тезис Достоевского: вера в американскую исключительность и утопические тенденции, заставляющие думать, что американский народ уже достиг состояния идеального общества, заслоняют реальность многообразия американской культуры; единое заслоняет множественное.

Исходя из ощущения, что в американской сфере образования предпочтение отдается культурным ценностям белой элиты в ущерб разнообразным феноменам афроамериканской культуры (и на несколько десятилетий предвосхитив в этом отношении полемику вокруг заложенной в унифицированное тестирование культурной предубежденности), Эллисон заявляет: «Не бывает ущербных в культурном плане детей» [Ellison 1995: 543]. Скорее уж, по словам Эллисона, образовательные учреждения заблуждаются, систематически игнорируя явления, составляющие культуру. Он приводит кулинарные, музыкальные и другие примеры, связанные с чернокожими сообществами (требуха, джаз, игра слов), чтобы проиллюстрировать дух исконно негритянской культуры, и отводит особое место образному языку. Слегка подкорректировав для этого случая свое любимое изречение Кеннета Берка, Эллисон призвал аудиторию мыслить социологически, утверждая: «Язык — инструмент для жизни» [Ellison 1995: 543]³. Как отмечает Брайан Крейбл, «Берк считал, что люди вооружаются символами, чтобы осваивать свою социальную и естественную среду» [Crabbe 2011: 93]. Эллисон следует этому подходу, поясняя: «Человек использует язык, помогающий ему сохранить жизнь», — а необходимость выживать в Соединенных Штатах породила в афроамериканских сообществах богатую фольклорную традицию, которой предстояло стать предметом зависти авангардных и современных поэтов. Дело не в том, что чернокожая молодежь обладает богатым лексиконом, а в том, что «в рамках знакомой среды и собственной богатой устной культуры» она «виртуозно владеет музыкой и поэзией слова» [Ellison 1995: 544].

Как Достоевский в 1860-е гг. пытался убедить читателей в существовании полноценной народной и крестьянской культуры, которую они не в состоянии были сразу же оценить, так и Эллисон в 1960-е гг. стремился убедить слушателей, что культура темнокожей молодежи динамична и изобретательна: остроумное использование языка свидетельствует о ее прочности, жаргон — о чуткости к собственному месту в обществе.

Обширный корпус негритянского жаргона — нелитературного языка — существует именно потому, что неграм нужны слова, выра-

³ См.: [Burke 1964: 100]. На самом деле Берк оговаривает, что инструментом для жизни надлежит считать именно литературу, а не язык. Но Эллисон хотел говорить о каламбурах, популярных среди молодых афроамериканцев, поэтому он намеренно спроецировал мысль Берка на язык в целом.

жающие и отображающие вещи, процессы, обстоятельства и тонкости опыта их городской жизни с минимальным искажением от внешнего воздействия [Ellison 1995: 551].

Оставалось только сожалеть, что мейнстримная культура не признает этот язык, и, подобно Достоевскому, Эллисон сомневался в конструктивной реакции образовательного истеблишмента, к которому он обращался, поэтому завершил свою речь доводом прямо из «Записок из подполья»: «Я не знаю, что такое ум. Но как из жизни, так и из литературы, мне хорошо известно вот что. Стоит только свести человеческую жизнь к утверждению, что два плюс два четыре, человеческое в человеческом животном говорит: “Да мне-то что?”» [Ellison 1995: 551]⁴. Отчужденность американского студента оказалась, подобно отчужденности невидимки и подпольного человека, реакцией на систему — в данном случае образования, — не признававшую ни его культуру, ни обстоятельства, на которые она особенно остро реагировала. Пытаясь объяснить, «что это за дети», Эллисон предположил, что они во многом похожи на подпольного человека из повести Достоевского. Эллисон подчеркнул, что речь идет о базовых человеческих качествах и что для него это предмет веры («как из жизни, так и из литературы, мне хорошо известно...»). Можно с уверенностью предположить, что под жизнью он подразумевал собственный опыт и, говоря о литературе, имел в виду Достоевского.

Подобно тому как Достоевский утверждал значимость для русской культуры крестьянского быта, Эллисон — в этой лекции и во многих других сочинениях, особенно в написанном в 1970-е гг. эссе «Какой была бы Америка без негров» (“What America Would be Like Without Blacks”) [Ellison 1995: 577–584], — доказывал, что «негритянские» жизнь и опыт — важнейшая часть американской культуры. Эллисон указывал на характерную народную речь чернокожего населения, спиричуэлс, джаз, блюз, соул-фуд (традиционную афроамериканскую кухню) как формы искусства и культуры, недооцененные

⁴ В «Записках из подполья» рефреном звучит фраза «дважды два четыре», выливающаяся в пространные рассуждения. Всего она повторяется в тексте двенадцать раз. В речи «Что это за дети» (“What These Children Are Like”) Эллисон заменяет ее фразой «два плюс два», но высказанная им мысль — в духе подпольного человека. Ср. у Достоевского: «...Ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти» [Достоевский 1972–1990, 5: 118–119]. Таким образом, Эллисон соединяет умонастроение подпольного и истоки неудовлетворенности афроамериканских студентов.

обществом в целом, а зачастую и самими афроамериканцами не воспринимаемые как «культура». Лишь побывав во Франции, он осознал, что блюда, казавшиеся ему всего лишь «крестьянской едой», на самом деле составляют «часть высокой народной кухни» [Ellison 1995: 544]. Во всех приведенных Эллисоном примерах сквозит беспокойство, что американское общество и система образования не дают гражданам увидеть, что считается по-настоящему ценным и значимым в культурном отношении. Эллисон и сам изучал афроамериканскую и в целом американскую народную и популярную культуру, собирая все, что было известно ему по опыту, и поглощая работы популярных историков культуры, таких как Констанс Рурк и Стэнли Эдгар Хайман. Интерес к негритянскому народному искусству, осмысление культуры и американский плюрализм тесно переплелись в явлении, объединившем в себе высокое и низкое и дополнившем многослойный американский андеграунд, — джазе. Плюрализм Соединенных Штатов, по мысли Эллисона, лежал именно в этой области, поэтому он настаивал, что культура и язык в основе своей «полностью сформированы джазом» — отсюда характерные для нее «неожиданные повороты, резкие скачки и плавные переходы». Почти перефразируя Дюка Эллингтона, Эллисон заявляет, что «весь секрет в том, чтобы заставить жизнь двигаться в ритме свинга» [Ellison 1995: 582].

О взглядах Эллисона на музыку и стратегиях по отношению к ней — в первую очередь джазу — написано много работ, авторы которых рассматривают прежде всего, как эти взгляды проявляются в дискуссиях об афроцентристском сепаратизме или интеграционистском плюрализме. Сделав ключевой музыкальной темой «Невидимки» “(What Did I Do to Be So) Black and Blue” Луи Армстронга и сопроводив ее навеянными марихуаной размышлениями о блюзе и «песнях скорби»⁵, проповедями о черноте черноты, мотивами невидимости, звука и тишины и описанием кроваво-красного тернового джина, поблескивающего на поверхности ванильного мороженого, Эллисон побудил многих критиков рассуждать о проблемах расы, зрелищности и музыки [Ellison 1952: 8–14]. Когда Эллисон пишет об Армстронге, намечается, по словам Фреда Мотена, «своеобразный диалог между

⁵ *Sorrow songs* (букв. «печальные песни», «песни скорби») — песни о страданиях афроамериканцев и несправедливом отношении к ним в период рабства в США. Определение восходит к одной из глав книги У. Дюбуа «Души черного народа» (*Souls of Black Folk*, 1903), посвященной спичричуэлсу и озаглавленной “Sorrow Songs” («Песни печали»). — *Прим. пер.*

знанием о (не)видимости и отсутствием такого знания, между более совершенным и общедоступным» [Moten 2003: 70]. Продолжая эту мысль, Уолтон М. Муюмба утверждает, что «в основе литературной эстетики Эллисона лежит эстетика джаза» [Muyumba 2009: 151]. Созданные Эллисоном литературные портреты крупнейших фигур в джазе: Луи Армстронга, Чарли Крисчена, Джимми Рашинга и Чарли Паркера — послужили поводом для сложных социологических построений и дали ключ к пониманию, как выразился Пол Аллен Андерсон, «декларируемой Эллисоном приверженности индивидуальному, проявляющемуся в искусном изобретении себя», и к «идеализируемому им “чуду социальной организации”» [Anderson 2005: 83].

Эллисон и здесь не обошелся без руководства Достоевского — не столько в отношении содержания джазовой музыки, сколько в описании ее циркуляции внутри американской культуры. Например, скептически рисуя портрет Чарли Паркера и прихотливый узор мифов и легенд, опутавших фигуру альт-саксофониста в послевоенную эпоху бибопа, Эллисон размышляет о противоречивой натуре Птахи (как прозвали Паркера)⁶:

Он бросался в крайности садизма и мазохизма, был способен как на самые невероятные эксцессы, так и на проявления железной дисциплины, позволявшей держать себя в форме, и волевые усилия. Возникает образ, напоминающий Ставрогина из «Бесов» Достоевского, во многих поступках которого, как казалось многим, не было ничего человеческого, однако — и это важная оговорка — Паркер был художником, переживавшим длительные и осмысленные мгновения единения с собой благодаря трости и клавишам альтового саксофона [Ellison 1995: 263–264].

Вероятно, привычка рассматривать народное искусство в категориях местной культуры помешала нам заметить, что Эллисон постоянно обращался к Достоевскому в поисках культурных аналогов анализируемых им американских явлений. Сравнив Птаху со Ставрогиным, но творчески одаренным, Эллисон обобщил парадоксы Паркера, одной из излюбленных фигур культуры битников и «белых хипстеров» 1950-х гг., и уловил «некоторые диссонансы, устремления, романтику и прелесть той эпохи» [Ellison 1995: 264].

⁶ Эссе “On Bird, Bird-Watching and Jazz”, см.: [Ellison 1995: 256–265].

Цепочку культурных ассоциаций и ход мыслей, соединяющий эллисоновскую оценку Чарли Паркера, роль джаза в американском обществе и Достоевского, бегло очерчивает заметка на полях экземпляра «Проблем поэтики Достоевского» М.М. Бахтина (1973) из личной библиотеки Эллисона. В отрывке, к которому она относится, Бахтин анализирует утверждение Леонида Гроссмана об использовании Достоевским элементов авантюрного романа, особенно мелодраматичных, предполагающих смешение разных социальных слоев (Ставрогин, князь Валковский, князь Сокольский, князь Мышкин) [Bakhtin 1973: 84]. На полях Эллисон нацарапал карандашом: «Джаз разрушил социальную иерархию, которая была до некоторой степени обособленной, но чуждой религии»⁷. Хотя неясно, что именно имел в виду Эллисон, поразительно, как смешение социальных слоев перекликается с противоречиями личности Паркера и как Эллисон, изучая специфику сюжета и контекста у Достоевского, последовательно проецировал ее на собственный опыт жизни в Америке. Конечно, Эллисон написал о Паркере по меньшей мере за десять лет до того, как прочел Бахтина, но показательно, что для подтверждения собственных культурных гипотез он опирался на русский материал. Стратегии русской литературы помогали ярко обрисовать сформированную джазом американскую культуру.

Джордж Стайнер в работе «Толстой и Достоевский: опыт старой критики» (*Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*, 1959), которую Эллисон читал, перечитывал и на полях которой оставил многочисленные комментарии, отмечает, что подпольный человек необходим тем, кто стоит выше него на социальной лестнице: в минуты гордыни он напоминает, что человек смертен; он шут, говорящий правду, и конфидент, разрушающий иллюзии [Steiner 1959: 217]. Эллисон выделил этот фрагмент⁸ как созвучный его собственным представлениям о социально-литературных целях, которым отвечает придуманный Достоевским персонаж. Социальная концепция Эллисона предполагала наличие в опыте людей неевропейской расы в Америке как комического, так и трагического элемента, и фигура

⁷ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetic* (Ardis, 1973), 84. Ralph Ellison personal copy, The Ralph Ellison Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress.

⁸ George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism* (Alfred A. Knopf, 1959), 217. Ralph Ellison personal copy, The Ralph Ellison Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress.

человека из подполья обладала, по его мнению, голосом, подходящим для выражения обоих. Фрагмент, подчеркнутый в принадлежавшем Эллисону экземпляре «Проблем поэтики Достоевского», подытоживает суть идей и способа их выражения, общих для подпольного человека и невидимки: «Его мысль развивается и строится как *мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью*»⁹ [Бахтин 2002: 263].

Достоевский во многих отношениях вдохновлял Эллисона в творчестве и критике, но смычка идеологии и голоса, на которую указывает Бахтин, позволяет составить более точное представление об эстетике отчужденности в «Невидимке» и о том, почему Эллисон предпочитал такой модус изображения отчужденности характерному для Кафки (как видно из подзаголовка к этой части эссе), равно как и другим известным ему литературным моделям. В интервью 1968 г. Эллисону задали вопрос, не заимствовал ли он, работая на «Невидимкой», «идею одиночества еврея в Европе у Кафки». Эллисон категорически отверг это предположение: «Нет, мне достаточно было собственного опыта одиночества... Самая непосредственная трактовка темы отчуждения, которую я знаю и которая наложила заметный отпечаток на эпилог [к «Невидимке»], представлена в «Записках из подполья» Достоевского [*sic*]... После Достоевского Кафка уже не нужен» [Graham, Singh 1995: 137–138]. Отрицая влияние Кафки, Эллисон напоминает, что не все способы изображения отчужденности взаимозаменяемы. Следует также отметить, что он указывает на собственный опыт одиночества, культурную ткань и вербальную специфику его тягот, придавшие форму его идейному выражению и интонации. Именно картина отчужденности в России середины XIX в., нарисованная Достоевским, — мира, где интеллектуальная элита обесценивала народную и популярную культуру, — наиболее точно, как представлялось Эллисону, отражала опыт чернокожего в Америке. На этот счет у Эллисона не было сомнений. За несколько лет до того, как прочитать Бахтина, Эллисон пришел к тому же выводу. Его собственный опыт отчужденности перекликался с тем, как описывал аналогичный опыт Достоевский, а не Кафка, и именно к дискурсивным моделям Достоевского Эллисон будет вновь и вновь обращаться для подтверждения и обоснования собственной литературной практики на протяжении сорока с лишним лет с момента публикации и блистательного успеха «Невидимки».

⁹ Выделено в оригинале.

Блюз Эллисона: новый взгляд на «Блюз Ричарда Райта» в контексте «Записок из Мертвого дома»

Многие авторы обращали внимание, что Эллисон, отвечая Ирвину Хоу в эссе «Мир и тюрьма» и перечисляя своих литературных «предков», дистанцировался от афроцентристского и исключительно афроамериканского литературного наследия, и отмечали его близость к марксистам и другим левым в годы становления Эллисона как писателя [Rampersad 2007: 121; Foley 2010: 69–70]. Несмотря на важность этих обобщений, главной задачей Эллисона при выборе предшественников было *не* выбрать Ричарда Райта, с которым Хоу смешивал Эллисона и от которого последний ощущал острую необходимость дистанцироваться. «Я знал Райта и уважал его творчество, — заявил Эллисон, — но не могу сказать, чтобы он в такой мере “повлиял” на меня, как вы полагаете» [Ellison 1995: 185]. Поэтому Эллисон назвал Райта своим литературным «сородичем»: не автором, которого он бы назвал в числе тех, кто оказал на него влияние, а писателем, с которым его объединяли опыт и обстоятельства. Эллисон настаивал, что с Райтом его сближала в первую очередь не «принадлежность к одной расе», а интерес к модернистской литературе и, что в данном случае особенно важно, к произведениям Достоевского и других современных писателей: Эрнеста Хемингуэя, Андре Мальро и Джеймса Джойса¹⁰. Эллисон всегда шепетильно относился к вопросам старшинства и влияния. Он чувствовал, что Райт всегда недооценивал его эрудицию, философскую глубину и интеллектуальную изощренность. Ральфу Эллисону, по словам его биографа Арнольда Рамперседа, «важно было подчеркнуть, что он прочел Достоевского до знакомства с Райтом: “Он полагал, что я ничего не читал у... Достоевского... меня столь явная снисходительность несколько раздосадовала”» [Rampersad 2007: 121]. Эллисона обидело не только предположение Райта о его невежестве. Они оба читали и исследовали Достоевского и современных писателей с момента своего знакомства в 1930-е гг. Эллисон чувствовал, что лучше Райта уловил модели критики культуры, которые мог почерпнуть у Достоевского писатель, пытающийся перенести афроамериканский опыт на почву современного романа.

Оглядываясь на их отношения, Эллисон предположил, что ранее усвоенный Райтом снисходительный тон затруднил свободный

¹⁰ О новых исследованиях отношений Эллисона с писателями-модернистами см.: [Conner 2016].

обмен литературными идеями между двумя писателями. Эллисон говорил: «Недооценка [его потенциала Райтом] вносила в наши отношения нечто парадоксальное: порой благодаря прочитанному и собственному опыту, отличавшемуся от его опыта, я мог предложить решения, от которых он бы выиграл» [Graham, Singh 1995: 323]. Несомненно, Эллисон, как показали Рамперсед и Фоули, старался скрыть, свести к минимуму и оправдать свои связи с коммунистической партией и левыми в период дружбы с Райтом, поэтому следует с осторожностью подходить ко всему, что он задним числом говорил об этом времени. И все же, хотя Эллисон и не уточняет, в решении каких проблем он мог бы помочь Райту, думаю, есть основание предположить, что некоторые из упомянутых предложений касались его интерпретации Достоевского и постепенно оформляющихся теорий Эллисона в области литературы и культуры. В минуту откровенности Эллисон, в 1960-е гг. говоря о своей связи с левыми и с Райтом, заметил:

Я никогда не писал официальную литературу. Я писал то, что можно назвать пропагандой и что было связано с борьбой за права чернокожих, но моя проза всегда пыталась быть чем-то иным, не таким даже, как проза Райта. Я никогда не принимал идеологию, которую журнал *New Masses* пытался навязать авторам. Они ненавидели Достоевского, а я занимался его изучением [Graham, Singh 1995: 124].

Нефикциональную прозу Эллисона тех лет можно рассматривать как пропаганду, в том числе и по его собственным меркам, но его художественные произведения, отличавшиеся совершенно иным взглядом на народную культуру, высокую и низкую, трагическую и комическую, философскую и тривиальную, и литературные модели, отсылающие к Достоевскому, отличали идеологическую критику Эллисона от представленной в журнале *New Masses* или в прозе Райта. Если вспомнить, что в процессе работы над «Невидимкой» Достоевский позволил Эллисону решить «более конкретные задачи, связанные с художественной формой и некоторыми проблемами, обусловленными плюралистической литературной традицией», которой Эллисон следовал, и что именно эти идеи он начал развивать в середине 1940-х годов, становится понятнее, как Достоевский определил прочтение Эллисоном Райта и оценку им художественных, политических и социальных установок последнего [Ellison 1982: xviii].

На поверхности лежит эссе Эллисона о мемуарной книге Райта «Черный» (*Black Boy*), напечатанное в 1945-м в журнале *Antioch Review* и озаглавленное «Блюз Ричарда Райта» (“Richard Wright’s Blues”) [Ellison 1995: 128–144]. Брайан Крейбл отметил, что в том, как Эллисон защищает «Черного» Ричарда Райта, заметно влияние Кеннета Берка, а как мы уже видели из анализа лекции Эллисона об образовании, вслед за Берком появляется и Достоевский [Crangle 2011: 55–58]¹¹. Один из центральных тезисов эссе заключается в том, что, по мнению Эллисона, «Черный», рассматриваемый «как психологический документ жизни в тяжелых условиях... напоминает “Записки из Мертвого дома” Достоевского, глубокое исследование человеческих качеств русских преступников» [Ellison 1995: 129]. Как уже говорилось, «Записки из Мертвого дома» — важный текст для понимания «Невидимки» и складывавшихся у Эллисона теорий культуры и литературы¹². В «Невидимке» Эллисон опирается на «Записки из Мертвого дома», чтобы наметить очертания сложно устроенного афроамериканского подполья и обрисовать культурную слепоту, в силу которой оно остается невидимым белому американскому истеблишменту, а в «Блюзе Ричарда Райта» он впервые последовательно изложил свои восходящие к Достоевскому идеи.

Больше всего заставляет задуматься красноречивый фрагмент ближе к концу эссе, где Эллисон, ссылаясь на афроамериканского литературного критика и композитора Эдварда Бленда, описывает психологические особенности «доиндивидуалистического чернокожего сообщества», изображенного в «Черном» [Ellison 1995: 140]. Имея в виду путешествие Райта с далекого Юга на городской Север, Эллисон размышляет о психосоциальных последствиях попытки самоутвердиться на Юге в афроамериканских сообществах. Подобные индивидуальные попытки — фактически неизбежные для литераторов, в том числе Райта и Эллисона, — зачастую давались дорогой ценой и, как правило, в форме «надзора за поведением» навязывались темнокожими родственниками, знающими по опыту, что «за действия одного человека несет наказание вся группа» [Ellison 1995: 140]. От-

¹¹ Крейбл показывает, что доводы, приведенные Эллисоном в защиту художественной ценности «Черного», опираются на «драматическую пентаду», предложенную Берком в «Грамматике мотивов» (*A Grammar of Motives*, 1945).

¹² Барбара Фоули проследила влияние этого текста Достоевского на раннюю прозу Эллисона, особенно в связи с Райтом. См.: [Foley 2010: 138–139], где она анализирует «Инициацию» (“The Initiation”).

мечая, что отчуждение Райта не объясняется искаженным видением негритянского Юга, а является при его темпераменте естественной реакцией в таких условиях, Эллисон рассказывает, как глубоко в жизнь афроамериканцев проникло подавление индивидуальности при помощи физических и психологических усилий — вплоть до подавления родительской заботы и любви.

Даже в родительской любви установился качественный баланс, напоминающий скорее садизм, так что количество побоев и психологических травм, наносимых негритянскими родителями-южанами своим детям, может поспорить с *аналогичными наказаниями среди русских крестьян XIX века, при царском режиме, как описывают их русские писатели*¹³ [Ellison 1995: 141].

В эссе, пестреющем подробными этнографическими описаниями условий жизни на американском Юге и урбанизированном Севере, это единственная аналогия с западной культурой, выходящая далеко за пределы заданного времени и места. И примечательно, что аналогия эта — отсылка к царской России и русским писателям, повествующим о крестьянской жизни, где тоже есть и побои, и суровые узы сыновней любви [Ellison 1995: 134]¹⁴. Эллисон, несомненно, имел в виду нескольких русских писателей, но описания наказаний розгами и традиции побоев в целом, вероятно, восходят к «Запискам из Мертвого дома». На Эллисона произвело сильное впечатление беспощадное избиевание крестьянки Акульки [Достоевский 1972–1990, 4: 171–172], как и случай калмыка Александра, каторжника, получившего четыре тысячи палок. Александр так объяснял свою невероятную живучесть: «“...да нет, нос утри, не забили, а отчего не забили? А всё тоже потому, что сыздетства под плетью рос. Оттого и жив до сегодня. Ох, били-то меня, били на моем веку!” — прибавил он в конце рассказа как бы в грустном раздумье...» [Достоевский 1972–1990, 4: 146].

Таким образом, Достоевский служил Эллисону мерилom, помогавшим объяснить причины негативного отношения Райта к жизни афроамериканских семей. Если другие упомянутые в эссе Эллисона

¹³ Курсив мой. — С. Р.

¹⁴ В эссе содержится и мимолетная отсылка к регрессу и деградации, пережитым «образованными заключенными нацистских тюрем», но она явно относится скорее к откровениям 1945 г. о недавних событиях, чем к предмету эллисоновского исследования.

писатели иллюстрируют художественное воздействие «Черного» в целом (Андре Мальро) или отличие его проблематики от другой модернистской классики («Герой Стивен» Джеймса Джойса), Достоевский возникает как фигура, объясняющая социальные условия, в которых «сформировалось мировоззрение» Райта [Ellison 1995: 133]. Джойс упоминается как эстетический ориентир Райта, Неру — как политический эталон, как человек, прокладывающий путь к свободе, а Достоевский — как социальная модель и культурная параллель.

Как и в «Записках из Мертвого дома», в «Блужде Ричарда Райта» затронута проблема культурной слепоты. Решительно выступив в защиту «Черного», Эллисон настаивал, что книга не дает искаженную картину жизни афроамериканцев на Юге, а показывает всеобщую культурную и идеологическую слепоту к жестокости этой жизни и рвение, с каким она ломает человека, дерзнувшего от нее отклониться. «Почему же белые южане, утверждающие, что “знают” негров, не заметили всего этого? — спрашивает Эллисон. — Просто потому, что они тоже защищаются от ужаса и жестокости. Они либо отрицают, что негр — такой же человек, и не видят необходимости оценивать его действия по нормам цивилизованного общества, либо защищают себя от чувства вины... и собственного страха» [Ellison 1995: 141]. «Черный» дает Эллисону повод призвать к преодолению «невидимости» и обусловившей ее как в негритянской, так и в белой среде идеологической брони. Эллисон в своем эссе рассуждает о жизни народа на Юге примерно в тех же категориях, в каких Достоевский осмысляет крестьянский быт в «Записках из Мертвого дома». Как русская элита ничего не видит за собственными стереотипными представлениями о крестьянах, так и белые южане упускают из виду многое, что им следовало бы знать о негритянской культуре, хотя и утверждают, что хорошо знакомы с ней. Эллисон даже подробнее, чем Достоевский, останавливается на психологии социальной слепоты и объясняет, почему подобные феномены остаются вне поле зрения.

«Блужд Ричарда Райта» завершается обращением к многогранному американскому подполью, которому суждено было стать крупным литературным проектом Эллисона. Эллисон приходит к выводу, что «главное достижение Райта» — умение «перевести» афроамериканский «импульс к самоуничтожению и “уходу в подполье” в волевое усилие, направленное на противостояние миру» [Ellison 1995: 144]. Опираясь на Достоевского (интерес к которому в какой-то мере роднил его в этот период с Райтом), Эллисон, защищая Райта, нашел способ

сформулировать собственный литературный замысел: использовать пространство подполья для противостояния миру.

Воспринимая книгу Райта как перевод импульсов в целостную литературную форму, противопоставленную тому, что культура склонна прятать или отрицать, Эллисон начал намечать принципы, руководствуясь которыми он собирался претворить идеологические течения и социальные реалии окружающего его мира в культурно-символическую художественную систему «Невидимки». Термин «импульс» играет в этой формулировке ключевую роль. Определяя «Черного» как импульс, обращенный в целостное высказывание, Эллисон проводит параллель с блюзом, который определяет как «импульс, побуждающий хранить в истерзанном сознании болезненные воспоминания и подробности жестокого опыта... и преодолевать их... извлекая из них полутрагический, полукомический лиризм» [Ellison 1995: 129]. Чтобы передать литературный плюрализм, составлявший сердцевину его творчества, Эллисон выбирал уникальные культурные пространства (территория, подполье) и формы, заимствованные, как правило, из популярной афроамериканской культуры. В «Невидимке» джаз Луи Армстронга, транслируемый на низких частотах американского эфира, создавал условия, благодаря которым невидимое можно было услышать, поэтому оно обрело способность говорить от лица слушающего. В «Блюзе Ричарда Райта» блюз выступает как привилегированная форма «народного искусства» [Ellison 1995: 129]. Достоевский в «Записках из Мертвого дома» описывает тюремные песни наряду с комическими и трагическими песнями, звучащими в крестьянской среде в Сибири. Услышав как-то оркестр заключенных, он «в первый раз понял... совершенно, что именно есть бесконечно разгульного и удалого в разгульных и удалых русских плясовых песнях» [Достоевский 1972–1990, 4: 123]. Эллисон дает читателям пережить минуты, подобные тем, что пережил Достоевский, особенно в «Невидимке», где звучит тема Армстронга, и в эссе о «Черном», где Эллисон формулирует базовое определение блюза как эстетической формы, порожденной непосредственным человеческим опытом. За слепотой и двусмысленностью, мешающими восприятию народного искусства, эти культурные явления заключают в себе, как отметила в схожем контексте Эмили Дж. Лорди, «неисполненное обещание плюралистичной демократии» [Lordi 2013: 66]. По мысли Эллисона, блюз выражает на языке народного искусства тот же конфликт, к которому должны обращаться современные литературные мемуары.

Райт отверг аналогию с блюзом, проведенную Эллисоном применительно к его собственной книге. В письме Эллисону от 25 июля 1945 г. он пояснил:

Кажется, по телефону я сказал, что не вижу здесь сходства с блюзом; нет, пожалуй, вижу, но лишь очень отдаленное. И оно точно не играет столь важной роли, какую ты ему приписываешь. Я не пытаюсь отрицать тот факт, что это традиционная форма негритянского искусства. Я просто не видел здесь никакой связи. Она очень слабая. В то же время ты превосходно оперируешь психоаналитическими категориями. Но идея с блюзом до них никак не дотягивает¹⁵.

Реакция Райта показывает, что блюз не казался ему важной составляющей его собственных средств художественной выразительности или языка символов. Эллисон скорее вчитал этот смысл в его книгу. Эллисон, получивший музыкальное образование, использовал музыкальный мотив как инструмент анализа и средство выражения иного взгляда на потенциал повести Райта с позиций символической культурной критики.

Реакция Эллисона на отказ Райта признать его трактовку была не менее показательной. 11 августа 1945 г. он ответил:

Я вовсе не ждал, что ты со мной согласишься. Относительно блюза я мог бы сказать куда больше, но я не мог вдаваться в такие подробности в статье, потому что это было бы в ущерб основной ее задаче. Коротко говоря, «Черный» позитивен с политической точки зрения, поскольку честно описывает трудную ситуацию. Но в формальном плане он регрессивен... Мне он представляется одновременно более фундаментальным (так как обращен лишь к базовым проблемам без иллюзий, что и составляет суть блюзового настроения), чем твои предшествующие книги, и менее широким, потому что в нем ты отказался от присущего тебе идеализма и отложил свой гуманизм до более спокойных времен. Раз уж блюзовое настроение проникло в произведения Ричарда Райта, это серьезная — пусть и не доведенная

¹⁵ Richard Wright to Ralph Ellison, 25 July 1945, Box I:76, fol. 2, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

до конца — критика современной политической обстановки и его собственных прежних сочинений¹⁶.

В письме Эллисон полнее выразил то, на что в опубликованной версии эссе лишь намекнул. «Блюзовое настроение» означает сужение социальной перспективы, отказ от «марксистского оптимизма, гуманизма “Сына Америки” [*Native Son*] и “Двенадцати миллионов черных голосов” [*Twelve Million Black Voices*]]¹⁷. В глазах Эллисона неадекватность занимаемой Райтом позиции знаменует собой литературно-политическое отступление, и ему потребуется система художественных средств «Невидимки», чтобы вписать блюз в культурную матрицу других форм народного искусства и политических взглядов. Пол Аллен Андерсон высказал предположение, что фигура Пита Уэтстроу с перевернутой тележкой с яблоками символизирует это критическое отношение [Anderson 2005: 89–90]. Взгляды Эллисона на блюз, его культурную значимость и потенциальную роль в современной литературе связаны с его растущей убежденностью в действенности моделей Достоевского, поэтому он и стремился осмыслить блюз и другие подобные формы в категориях поэтики Достоевского. Эту возможность Эллисон осознал в 1945 г. и реализовал в «Невидимке». Кроме того, этот подход нашел отражение в большинстве критических и художественных текстов, написанных им с тех пор.

Заметки Эллисона на полях: сопоставительная культурология, связь «Трех дней до расстрела...» с Достоевским, «Клиофус и русский роман»

В Библиотеке Конгресса хранятся книги из личной библиотеки Ральфа Эллисона, среди которых тридцать восемь изданий на английском языке, имеющих отношение к Достоевскому, из них двадцать — сами тексты, а восемнадцать — критические и биографические работы. Из первоисточников наиболее ранние — переводы Констанс Гарнет, сделанные в 1920-е гг., а самый поздний — роскошное иллюстрированное издание *Franklin Library* 1982 г., «Преступление и наказание» в переводе Джесси Коулсон. Наиболее ранние пометы, сделанные рукой Эллисона, относятся к 1942 г. — это записи на полях «Униженных

¹⁶ Ralph Ellison to Richard Wright, 11 August 1945, Box I:76, fo. 2, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

¹⁷ Ibid.

и оскорбленных» и «Игрока» в переводе Гарнет. Из вторичных материалов самое раннее издание — «Могучая тройка: Пушкин, Гоголь, Достоевский. Критическая трилогия» (*The Mighty Three: Poushkin, Gogol, Dostoevsky. A Critical Trilogy*, 1936) Бориса Бразоля, а самое позднее — книга друга Эллисона Джозефа Фрэнка «Достоевский: семена мятежа, 1821–1849» (*Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849*, 1976) с дарственной надписью. В книгах много записей, подчеркиваний ручкой и карандашом, отдельные места выделены желтым и оранжевым маркером, поля испещрены заметками, отсылающими к деятельности Эллисона как исследователя, критика, преподавателя и писателя до и после публикации «Невидимки». В совокупности они указывают не просто на литературную преемственность, а на неослабевающий интерес к Достоевскому, остававшемуся для Эллисона эталоном на протяжении всего творческого пути.

Заглянув через плечо Эллисону, читающему Достоевского, мы увидим завораживающую картину того, как сквозь призму Достоевского он оценивал многих современных писателей и литературные проблемы, соединяя девятнадцатый век с двадцатым. Проанализировав, как Эллисон читал Достоевского, мы сможем понять, как он писал. Эллисон предстает здесь одновременно как критик и литератор, сплавляющий воедино два рода деятельности в контексте важной для него литературной связи. Исследователи творчества Эллисона давно отметили влияние Андре Мальро, особенно романа «Удел человеческий» (*La Condition Humaine*) и «Психологии искусства» (*Psychologie de l'art*), и в связи с этими произведениями уделяли особое внимание функции искусства в высоком смысле и в периоды революций [Rampersad 2007: 119–120; Anderson 2005: 84]. В одном из фрагментов книги Дональда Фангера «Достоевский и романтический реализм: анализ творчества Достоевского в диалоге с Бальзаком, Диккенсом и Гоголем» (*Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, 1965), имевшейся в библиотеке Эллисона, автор говорит о «Подростке» Достоевского и понятии характера. Этот отрывок удивительно напоминает сказанное самим Эллисоном о характере в предисловии к юбилейному изданию «Невидимки». Фангер показывает, что персонажи Достоевского не стремятся к перемене как таковой, а скорее с возрастающим упорством мечутся между противоположными крайностями. Фангер приходит к заключению: «Он не столько развивает характер, сколько последовательно изображает внутреннюю разделенность, так что персонаж идет навстречу трагической судьбе»

[Fanger 1965: 220]. Эллисон подчеркнул карандашом это предложение и приписал на полях: «Так и у Мальро»¹⁸. Исследователи, пожалуй, склонны проводить слишком четкие границы между повлиявшими на Эллисона авторами, указывая, какую идею у кого он заимствовал, но мы видим, что, исследуя Достоевского, он объединяет разные литературные параллели и мысли. Мы видим, что Эллисон пытается создать характер именно такого типа — от невидимки до Алонсо Хикмана и Бласса (Северина), — не явно эволюционирующий, а колеблющийся между противоположными полюсами, идущий навстречу судьбе, как в романе «За три дня до расстрела...».

Аналогичные связи прослеживаются и с творчеством Эрнеста Хемингуэя, еще одного автора, неизменно упоминаемого среди ориентиров Эллисона, но редко в связи с Достоевским. Стайнер в работе «Толстой и Достоевский», экземпляр которой был у Эллисона, пространно анализирует «Идиота», разбирая, в частности, изображение Достоевским мазохистской психологии унижения и гордости, наиболее изощренное наслаждение находящей в самоумалении. В одной из ключевых сцен романа Настасья Филипповна высмеивает князя Мышкина: «А ты и впрямь думала? [...] Этакого-то младенца стугить? Да это Афанасию Иванычу в ту ж пору: это он младенцев любит!» [Достоевский 1972–1990, 8: 142–143]. Стайнер восхищается интуитивной точностью этой сцены, и Эллисон подчеркнул одно из его наблюдений: в пылу действий персонажи словно бы прозревают, язык сам выбалтывает свои секреты. На полях этого диалога из «Идиота» Эллисон написал: «Брет из “И восходит солнце”»¹⁹. В экземпляре «Проблем поэтики Достоевского» Бахтина Эллисон выделил фрагмент об «Игроке», где Бахтин пишет, что изображенные в нем «заграничные русские» «оказываются... каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни... они все время живут в атмосфере скандала»²⁰ [Бахтин 2002: 193]. На полях мы снова видим: «И восходит солнце». Несколько страницами позднее, где Бахтин говорит о карнавализации в «Идиоте»,

¹⁸ Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol* (Harvard University Press, 1965), 220. Ralph Ellison personal copy, The Ralph Ellison Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress.

¹⁹ Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*, 165–166. Ralph Ellison personal copy.

²⁰ Выделено в оригинале.

о неспособности князя Мышкина занять определенное место в жизни и способности проникать в чужие жизни, отстраненно воспринимая собственное существование, Эллисон написал на полях: «Джейк Барнс чем-то похож на Мышкина»²¹. Подробный анализ параллели между «И восходит солнце» (*The Sun Also Rises*) и романами Достоевского «Идиот» и «Игрок», проведенной Эллисоном, выходит за рамки данной статьи, но неизменное восприятие Эллисоном других авторов сквозь призму Достоевского проливает свет на процесс осмысления и переосмысления им современной литературы.

Пожалуй, важнейшее, что мы узнаем из заметок Эллисона на полях Достоевского, связано с глобальной проблемой отношений между Россией XIX в., какой она предстает в произведениях Достоевского, и афроамериканской средой — отношений, исследованием которых занимался Эллисон. Литературный плюрализм Эллисона всегда строился на сравнительном подходе, и работа Стайнера представляла для него с этой точки зрения особую ценность. В экземпляре Эллисона выделены десятки мест, где Стайнер сопоставляет американскую

elst at all, one... Russia and America, but between... on the one hand and nineteenth-century Europe on the other. This essay is concerned with the Russians. But the psychological and material circumstances which liberated them from the dilemma of realism were present also on the American scene, and it is through American eyes that some of them may be most clearly perceived.

Obviously this is a vast topic and what follows should be regarded merely as notes towards a more adequate treatment. Four of the acutest minds of their age, Astolphe de Custine, Tocqueville, Matthew Arnold, and Henry Adams dealt with this theme. Each, from his own specific vantage point, was struck by analogies between the two emergent powers. Henry Adams went further and speculated, with extraordinary prescience, on what the fate of civilization would be once the two giants confronted each other across an enfeebled Europe.

The ambiguous yet determining nature of the relationship to Europe was, during the nineteenth century, a recurrent motif of both Russian and American intellectual life. Henry James made the classic pronouncement: "It's a complex fate, being an American, and one of the responsibilities it entails is fighting against a superstitious valuation of Europe."* In his tribute to George Sand, Dostoevsky said: "We Russians have two otherlands—Russia and Europe—even in cases where

Henry James helped give the mind a sense of power... novel helped give the mind a sense of power... easy task; for whereas the European realist worked within points of reference fixed by a rich historical and literary legacy, his counterpart in the United States and in Russia either had to import a sense of continuity from abroad or to create a somewhat spurious autonomy with whatever material came to hand. It was the rare good fortune of Russian literature that Pushkin's genius was of so manifold and classical a cast. His works constituted in themselves a body of foreign influences and models. This is what Dostoevsky meant when he referred to Pushkin's "universal responsiveness".

Even the greatest of the European poets were never able to embody in themselves with such potency as Pushkin the genius of an alien, perhaps neighbouring people. . . . Pushkin alone—among all world poets—possesses the faculty of completely reincarnating in himself an alien nationality.¹

In Gogol, moreover, the art of the Russian narrative found a craftsman who struck, from the first, the dominant tones and attitudes of the language and the form. The Russian novel did emerge out of his *Cloak*. American literature was less fortunate. The uncertainties of taste in Poe, Hawthorne, and Melville and the obscuring idiosyncrasies of their manner point directly to the dilemmas of individual talent producing in relative isolation.

Russia and America lacked even that sense of geo-

NOT
my hero,
but a critic
Moral
theory was
main of his
moral
theory

Илл. 1. Фрагмент принадлежавшего Эллисону экземпляра книги Джорджа Стайнера «Толстой и Достоевский: опыт старой критики» (*Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*, 1959) с пометами Эллисона.

На полях страниц 31 и 33 запись Эллисона: «Не только — еще и отсутствием у большинства читающей аудитории своего рода моральной чужести».

Источники: Архив Ральфа Эллисона, отдел редкой книги, Библиотека Конгресса.

Фотографии предоставлены Стивеном Рэкманом.

²¹ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetic*, 145. Ralph Ellison personal copy.

литературу и культуру с русской. Два примера таких помет мы обнаруживаем на страницах 31 и 33: на с. 31 фрагмент выделен маркером (использование желтого флуоресцентного маркера указывает на то, что этот отрывок был выделен в 1970-е или 1980-е гг.), а на с. 33 на полях ручкой сделана запись (см. илл. 1). Стайнер (вслед за Гарри Левиным) утверждает, что психологические и материальные факторы, обусловившие развитие русской литературы, присутствовали и в Америке, поэтому именно глазами американцев некоторые из них видны особенно отчетливо, — именно такими соображениями Эллисон как критик руководствовался в изучении американской литературы и ее анализе сквозь призму Достоевского [Steiner 1959: 31]. Заметка на полях с. 33 не просто выражает согласие с мыслью автора, а содержит зачатки критики самого Эллисона. Там, где Стайнер пишет, что неровности вкуса и стиля, свойственные авторам американского возрождения, объясняются, вероятно, относительной изоляцией, в какой они писали свои произведения, Эллисон добавляет: «Не только — еще и отсутствием у большинства читающей аудитории своего рода моральной честности»²² (см. илл. 1). В этом лаконичном комментарии угадываются ростки морального обоснования романа, которое Эллисон будет развивать в критических эссе, в первую очередь в «Вылазке на территорию» (“Going to the Territory”), где он говорит о нравственных качествах и слепоте художника и публики, совместно формирующих общую социальную концепцию.

Пометы, сделанные Эллисоном на полях монографии Стайнера, свидетельствуют о возрастающей частоте, с какой он проводил параллели между русскими контекстами романов Достоевского и американскими условиями. Еще один пример — запись ручкой на с. 309, где Стайнер разбирает квазигаллюцинаторную сцену из «Бесов», в которой Марья Тимофеевна повествует о своем одиноком материнстве, завершившемся убийством ребенка: «...всего больше я плачу о том, что родила я его, а мужа не знаю» [Достоевский 1972–1990, 10: 117]. Это наталкивает Эллисона на размышления о матерях-афроамериканках: «Если говорить о негритянских матерях, встает вопрос: скольких спасителей вы родили, уничтожили абортom, убили с помощью государства или получив удар в живот? Матери... Вот ответ для матерей-негритянок, над которыми смеются за то, что у них нет

²² Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, 33. Ralph Ellison personal copy.

Илл. 2. Запись рукой Эллисона на полях книги Джорджа Стайнера «Толстой и Достоевский: опыт старой критики», с. 309: «Если говорить о негритянских матерях, встает вопрос: скольких спасителей вы родили, уничтожили абортom, убили с помощью государства или получив удар в живот? Матери... Вот ответ для матерей-негритянок, над которыми смеются за то, что у них нет мужей».

Источник: Архив Ральфа Эллисона, отдел редкой книги, Библиотека Конгресса. Фотография предоставлена Стивеном Рэкманом.

мужей»²³ (см. илл. 2). Текст Достоевского служит Эллисону отправной точкой для раздумий о клубке насилия и позора, сплетающемся вокруг афроамериканских матерей-одинок. Что еще более примечательно, по-видимому, именно отсюда вырос сон Мод из второй книги романа «За три дня до расстрела...».

Среди квартирантов Джесси Рокмора читатели наверняка помнят Мод и ее страстный рассказ Алонсо Хикману и дьякону Уилхайту о своем сне, в котором она видела, что родила троих детей, которых у нее сразу же отняли:

Разве я была не права... когда мои же сородичи насмеялись надо мной и обзывали шлюхой... разве я была не права, сказав этим женщинам, которых считала своими подругами и которые теперь ополчились против меня: «Ну ладно, ладно, — сказала я, — скольких

²³ Ibid, 309.

маленьких спасителей вы выбросили на помойку или смыли в унитаз? Сколько среди вас, женщин, называющих *меня* шлюхой, тех, кто умертвил своего маленького спасителя просто ради того, чтобы привольно жить за счет государства? А сколько среди вас таких, кого паршивый дружок или никчемный муж пнул в живот, на дав вырастить маленького негритянского спасителя?» [Ellison 2010: 453].

Переосмысляя сцену из романа Достоевского «Бесы», Эллисон тщательно просчитывает впечатление от монолога Мод, американской версии сказа, продумывая драматический эффект ее речи. Хикман, растроганный и встревоженный рассказом Мод, ощущает необходимость не ограничиваться стандартным набором реплик, а попытаться ответить ей более или менее честно. Он сознает, что Мод привлекла

Илл. 3. Заметки Эллисона на полях принадлежавшего ему экземпляра «Проблем поэтики Достоевского» М.М. Бахтина (англоязычное издание 1973 г.).

Запись Эллисона 1977 г.: «Берт Уильямс, “Убери от меня врата рая”». *Источник:*

Архив Ральфа Эллисона, отдел редкой книги, Библиотека Конгресса.

Фотографии предоставлены Стивеном Рэкманом.

внимание и к его собственной расовой идентичности, отмечая, что это «сильное лекарство», заставляющее «всех вспомнить свои мечты, разочарования и чувство вины» [Ellison 2010: 452]. В книге, писавшейся фрагментами, связи и переклички между персонажами и элементами повествования достигаются за счет узнавания и неузнавания. Можно

сказать, что Достоевский служил Эллисону связующим звеном, чтобы на теоретическом уровне объединить эти моменты.

Это далеко не единственный случай, когда Эллисон использовал критический анализ Достоевского в качестве материала для будущего неоконченного романа, над которым он работал всю жизнь. Читая в «Проблемах поэтики Достоевского» о карнавализации преисподней, Эллисон написал на полях с. 110: «Берт Уильямс, “Убери от меня врата рая”»²⁴ (см. илл. 3). Бахтин в соответствующем фрагменте пишет о социальной иерархии и ее опрокидывании в преисподней, подземном мире: «Часто при изображении преисподней применялась карнавальная логика “мира наоборот”: император в преисподней становится рабом, раб — императором и т. п.» [Бахтин 2002: 150]. Помета Эллисона — прямая отсылка к сделанной в 1918 г. записи песни Берта Уильямса, афроамериканского водевильного и комического артиста-новатора, «О Смерть, где твое жало?» (“O Death Where Is Thy Sting?”). В песне рассказывается, как в воскресной проповеди священник описывает геенну огненную с выпивкой и грешными женщинами, а прихожанин возражает ему:

Коли все так, как вы сказали, — о Смерть, где твое жало? —
Зачем мне райские врата и ангелов хоралы?
Раз там внизу найдутся выпивка и девицы,
Мы с господином чертом будем веселиться.
Коли все так, как вы сказали, — о Смерть, где твое жало?

If what you say is the positive truth, O Death, where is thy sting?
I don't care now 'bout the pearly gates, or to hear those angels sing
With booze and women down below
Mister devil and I will put on a show
If what you say is the positive truth, O Death, where is thy sting?²⁵

Эта ассоциация всплывает в романе «За три дня до расстрела...» в сцене, описанной от лица Макмиллана, верного слуги Джесси Рокмора, когда Рокмор на пороге смерти зовет к себе белую проститутку Корделию Дюваль.

²⁴ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetic*, 110. Ralph Ellison personal copy.

²⁵ Bert Williams, “O Death Where Is Thy Sting?”, music and lyrics by Clarence Stout (New York: Columbia, 1918), from Library of Congress, *The National Jukebox*, audio recording, <https://www.loc.gov/item/jukebox-659750>.

Мистер Джесси некоторое время смотрел на нее, а потом спросил: «Давно вы занимаетесь своей нынешней профессией?»

Дама ответила: «Достаточно давно, чтобы изучить все тонкости, папочка. Может, знаете что-то новенькое? Мне кажется, вы, папочка, пытаетесь меня обидеть. Я была на “Безумствах”, знавала Фло Зигфилда, Уилла Роджерса и этого пугающего вида паренька Берта Уильямса тоже. Он хорошо выступал и был милашкой, когда смывал свой грим. А какой успех он имел, шествуя в петушином костюме! “Ничего я никому не сделал”, — бывало, пел он. Или: “Убери от меня врата рая”. Мы все дружили, и они были со мной так милы!» [Ellison 2010: 158–159].

Благоразумный, воздержанный Рокмор, чувствуя приближение конца и усевшись в гробу, устроил себе разгульную ночь с ящиком виски и проституткой. Кульминацией сцены с Дюваль становится пьяная пляска в наряде из просроченной американской валюты. Когда в комнату неожиданно входит незнакомец, Рокмор умирает прямо в гробу.

Выстраивая стремительно разворачивающийся многослойный нарратив с подвижной границей между «негритянскостью» и «белокожестью» (чернокожий рассказчик, обращаясь, к белому репортеру, передает речь своего хозяина и белой проститутки, упоминающей песни чернокожего исполнителя, который выступает в гриме), Эллисон вновь отталкивается от Достоевского, чтобы нарисовать сцену со множеством карнавальных перевертышей, описанных Бахтиным. Проститутка превращается в королеву, ад — в рай, негритянский певец смывает грим и оказывается белым, белая проститутка танцует, словно Жозефина Бейкер, а самый мерзкий приземленный кутеж предстает как возвышенное проявление гуманности. Во второй версии второй книги райские врата из песни Берта Уильямса оказываются воротами Белого дома, где Джесси чинно завязывает знакомство с президентом Соединенных Штатов. Отчужденность и плюрализм, определившие взгляд Эллисона на культуру с того момента, как у него созрел замысел «Невидимки», здесь выражаются в карнавальном «мире наоборот».

Последний пример, который хотелось бы привести, взят из рукописей, хранящихся в архиве Эллисона в Библиотеке Конгресса. В папке с черновиками (с рабочим названием «Клиофус и русский роман») хранятся наброски, относящиеся приблизительно к 1982 г. и не вошедшие в роман «За три дня до расстрела...». Повествование в них ведется от лица Клиофуса — персонажа, появляющегося в одной

из глав романа, «Хикман в Джорджии и Оклахоме». Клиофуса, как и Северина, воспитала Джейни Гловер. Он наделен даром чрезвычайно искусного рассказчика; Эллисон описывает его как «сказочника», «упивающегося словами», и в опубликованной версии текста он потчует своими байками Хикмана. В эпизоде, о котором идет речь, Клиофус рассказывает, как однажды читал «русский роман». Как часто бывает в поздних произведениях Эллисона, у этого эпизода несколько обрамлений — он как будто относится к Макинтайру, но его основная часть пересказана более разговорным языком Клиофуса. Клиофус не упоминает названия прочитанной им книги, но мы понимаем, что читал он «Братьев Карамазовых», попытавшись провести буквальные параллели с сообществом, к которому принадлежит:

Там было про братьев, презиравших своего отца, типично русского жуткого бабника и транжиру. Сначала было не совсем понятно, потому что действие происходит в девятнадцатом веке, да и про русских я мало что знаю — но я быстро справился с частью, где описывалось, как отец юноши бегал за потаскушками и сорил деньгами, нажитыми благодаря имуществу, доставшемуся мальчикам в наследство от матерей — а матери у них были разные. И все это он проматывал на шлюх. К тому же он был не дурак выпить, да еще персонаж вроде Багза Банни — любитель всем насолить. Он славился тем, что не пропускал мимо ни одной юбки. [...] Но масла в огонь подлила его попытка отбить девушку у одного из собственных сыновей²⁶.

В разных вариантах этого эпизода Клиофус — во сне или наяву — проводит параллели между сценами из романа Достоевского и тем, что наблюдает в родной Оклахоме:

И вот, сравнив этих русских с людьми, которые мне встречались, и задавшись вопросом, кто из нас делал что-то похожее на то, что вытворяли эти русские, я понял, что в семьях, ругающихся из-за имущества, или в старике, гоняющемся за шлюхой, нет ничего нового²⁷.

²⁶ Ralph Ellison, MS Clifus and the Russian Novel, Box I:117, fol. 2, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

²⁷ Ibid.

Илл. 4. Страница из чернового варианта эпизода с Клиофусом и «русским романом». Рукопись Р. Эллисона. *Источник:* Архив Ральфа Эллисона, отдел рукописей (I:117), Библиотека Конгресса. Фотографии предоставлены Стивеном Рэкманом.

Нарратив, как всегда у Эллисона, многослоен: размышления Клиофуса, пытающегося сопоставить афроамериканские реалии с русскими, встроены в другой сюжет — местного расстрела (связывающий их с центральным сюжетом романа «За три дня до расстрела...»). Культурные, даже сновидческие — действие частично происходит во сне — хитросплетения этого эпизода служат тому, чтобы на уровне незамысловатой устной речи передать литературный плюрализм Эллисона. Он проявляется в том, как человек, прочитавший Достоевского, осмысляет прочитанное в контексте местных реалий и собственного опыта, на основе которых пытается затем провести культурные параллели.

Таким образом, мы возвращаемся к ключевому для Эллисона вопросу, уже затронутому в этом эссе: различиях в фонемной и фонетической структуре, в корне меняющих восприятие эллисоновского литературного плюрализма именно в том направлении, в каком и должно было его изменить изучение мировой литературы. Эпизод с Клиофусом, пытающимся сделать «Братьев Карамазовых» частью «территории», являет собой пример литературного плюрализма, укорененного в народной культуре и через нее проявляющегося. Эллисон хотел в художественной форме показать, что между двумя культурами можно провести параллели, как бы ни различался на первый взгляд их пространственно-временной контекст. Как всегда, когда Эллисон обращается к Достоевскому, он подчеркивает сходство между жизнью русских крестьян в девятнадцатом веке и афроамериканцев в двадцатом. К мысли об этом сходстве Эллисон пришел еще в начале своего литературного пути, но, по-видимому, никогда не оставлял попыток ее проверить, подтвердить и обосновать. Не будет преувеличением сказать даже, что творчество Достоевского и посвященные ему критические исследования сформировали для Эллисона многоликое литературное подполье, которое мы только начинаем приоткрывать.

Тени и действия: переписка Эллисона и Фрэнка

В конце отпечатанного на машинке письма Ральфу Эллисону, относящегося к концу апреля 1965 г., его друг и университетский коллега Джозеф Фрэнк приписал от руки: «Достоевский продвигается медленно. Как роман?»²⁸ Джозеф Фрэнк имел в виду труд, впоследствии принесший ему наибольшую известность: пятитомную работу о русском классике, по сей день остающуюся наиболее авторитетным критико-биографическим исследованием о Достоевском на английском языке²⁹. Когда Фрэнк сделал эту приписку, до публикации первого тома биографии, потребовавшей столько усилий, оставалась еще более десяти лет. При этом прошло уже больше десяти лет с момента,

²⁸ Joseph Frank to Ralph Ellison, 29 April 1965, Box I:48, fol. 2, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

²⁹ Первый том труда Фрэнка, «Достоевский: семена мятежа, 1821–1849» (*Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849*), вышел в 1976 г. Последний — «Достоевский: мантия пророка, 1871–1881» (*Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*) — увидел свет в 2002 г. Общий объем работы превышал 2500 страниц, а в 2009 г. появилось ее краткое изложение в одном томе под названием «Достоевский: писатель в своем времени» (*Dostoevsky: A Writer in His Time*).

когда Эллисон, адресат Фрэнка, издал «Невидимку», знаковое для него произведение, и теперь он был глубоко погружен в работу над вторым романом, который ему так и не суждено было завершить. Незадолго до этого Эллисон опубликовал «Тень и действие» (*Shadow and Act*), блестящее собрание эссе и лекций, укрепившее его репутацию тонкого теоретика культуры и американского литературного критика.

На самом деле главной темой этого письма, как и других, которыми друзья обменивались с осени 1964 года и до следующей весны, были трудности, возникшие у Фрэнка, когда он попытался опубликовать рецензию на «Тень и действие». В конце 1964 г., когда сборник эссе был еще в корректуре, Фрэнк договорился о публикации рецензии в журнале *Partisan Review*, о чем он, живший в это время в Париже, и сообщил Эллисону³⁰. В письме от 11 ноября 1964 г. Фрэнк уведомил Эллисона, что уже написал черновую версию рецензии, так как редакция журнала просила прислать текст к концу месяца, и отправил другу этот черновой вариант, озаглавленный «Негритянский, американский, современный» (*Negro, American, Modern*)³¹. Однако у редакции *Partisan Review* появились сомнения относительно этой рецензии, и в апреле 1965-го Фрэнк снова написал Эллисону, на этот раз с некоторым испугом, объясняя, что в журнале отказались ее печатать. Фрэнк даже переслал Эллисону отказ Уильяма Филлипса, редактора *Partisan Review*³². Филлипс пояснял в своем письме:

С тех пор, как Вы написали рецензию [в ноябре. — С. Р.], произошло множество разных событий, назрели вопросы о неграх, негритянских авторах и так называемой негритянской революции. И было бы странно, если бы *P[artisan] R[evue]*, который должен идти в ногу со временем в этих вопросах или даже опережать его, делал вид, что их не существует. Разумеется, нет необходимости разъяснять Вам все это. Но могу сказать одно: многие оспаривают взгляды Ральфа

³⁰ Joseph Frank to Ralph Ellison, 11 November 1964, Ralph Ellison Papers.

³¹ Ibid. В той же папке хранится черновой вариант рецензии с мелкими правками рукой Фрэнка. Исходя из ответа Эллисона, одоббившего текст, можно предположить, что эта версия и была приложена к письму Фрэнка от 11 ноября 1964 г. См.: Ralph Ellison to Joseph Frank, 23 November 1964, Ralph Ellison Papers.

³² William Phillips to Joseph Frank, 8 April 1965, Box I:48, fol. 2, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

и идеи, с которыми связано его имя, и Ваша рецензия неизбежно будет выглядеть так, словно Вы этих вопросов избегаете³³.

Сейчас, когда мы оглядываемся на этот эпизод, впору пожалеть, что Филлипс и в самом деле ничего не разъяснил, а дал такой уклончивый ответ. Трудно с уверенностью сказать, что именно имела в виду редакция, но черновик рецензии Фрэнка, сохранившийся в архиве Эллисона, дает некоторые подсказки на этот счет, а учитывая, что самого Эллисона текст Фрэнка удовлетворил, напрашиваются некоторые предположения об общности их социальных и литературных воззрений, а косвенно и об объединяющем их интересе к Достоевскому.

Не исключено, что Филлипс ждал от Фрэнка более критичного подхода. Возможно, он хотел, чтобы Фрэнк, принимая во внимание споры вокруг взглядов афроамериканского писателя в середине 1960-х, в рецензии более убедительно изложил тезисы Эллисона, сопоставил его позицию с принципами других выдающихся современников, особенно Ричарда Райта, Джеймса Болдуина, Лероя Джонса (Амири Барака) и неафроамериканских либеральных критиков, например Ирвина Хоу, которому Эллисон возражал в эссе «Мир и тюрьма», и проанализировал точку зрения Эллисона на «роман протеста» как художественную форму и на роль афроамериканского художника в современном обществе. Перечисленные черты присутствовали в других рецензиях на «Тень и действие» и в обзорных статьях, посвященных тогдашней литературе и культурной ситуации.

В конце «Мира и тюрьмы» Эллисон с вызовом заверяет Ирвина Хоу:

Ко мне в дверь не стучатся негры, жаждущие убедить меня присоединиться к Движению за гражданские права, — по той простой причине, что, пока оно существует, я и так в нем участвую, и они это знают. Такие призывы я слышу лишь со стороны некоторых незаинтересованных «военных стратегов», потому что чернокожим вовсе

³³ Ibid. Составители сборника «Избранные письма Ральфа Эллисона» (*The Selected Letters of Ralph Ellison*) говорят, что рецензию Фрэнка отвергли «по какой-то причине». См.: [Callahan, Conner 2019: 643]. Как видно из письма Филлипса, причина заключалась в том, что, по мнению редакции *Partisan Review*, Фрэнк в оценке «Тени и действия» избегал вопросов, в силу которых книга Эллисона вызывала споры или казалась устаревшей в тот беспокойный год, когда набирало силу Движение за гражданские права.

не нужны новые красноречивые негритянские лидеры, сотрясающие воздух. Потому что мои чернокожие друзья, знаете ли, понимают, что между соплеменниками существует некоторое разделение труда [Ellison 1995: 187–188].

Но, как продемонстрировал Рамперсед в написанной им биографии Эллисона, уверяя, что другие афроамериканские интеллектуалы прекрасно понимают его личное нежелание публично высказываться по поводу бушующих в стране протестов и солидарны с ним, писатель говорил не вполне искренне. Эллисон, как отметил Хилтон Элс, приукрасил свое «отчуждение от большинства чернокожих интеллектуалов», которое на самом деле влекла за собой такая позиция³⁴. Роджер Сейл в рецензии на «Тень и действие», опубликованной примерно в то же время [Sale 1965: 125], язвительно заметил, что «все не так радужно», как представляется Эллисону, и указал на статью Хойта У. Фуллера, сторонника Движения за черное искусство, в журнале *Ebony*, где Фуллер рассказывал о насыщенной писательской конференции, проводившейся в Калифорнии в 1964 г.: в ней должен был участвовать и Эллисон, но он, как это все чаще было ему свойственно, не явился³⁵. Рецензия Фрэнка, не касавшегося этих вопросов, могла показаться редакции *Partisan Review* хитрой уловкой.

В действительности нельзя сказать, что в черновом варианте рецензии Фрэнк совсем игнорировал подобные вопросы, но на неоднозначном отношении к позиции Эллисона он не останавливался. Фрэнк, например, упоминает «Мир и тюрьму», но не вдается в детали и не называет имен. В рецензии проскальзывает и отсылка к творчеству Болдуина, нужная, впрочем, Фрэнку лишь затем, чтобы заявить, что он предпочитает «более тонкий и пронизательный» анализ Эллисона «пылким протестам» автора «В следующий раз — пожар» (*The Fire Next Time*)³⁶. Фрэнк скорее одобрительно излагает позицию самого Эллисона. Он делает акцент на литературно-исторических концепциях, ключевых для социальной и эстетической теории Эллисона. Так как Фрэнк был специалистом по сравнительному литературоведению, он смотрит на Эллисона именно с этой точки зрения. Фрэнк называет

³⁴ Hilton Als, “In the Territory,” *New Yorker*. May 7, 2007.

³⁵ Hoyt W. Fuller, “The Negro Writer in the United States,” *Ebony*, November 1964, 126–134.

³⁶ Joseph Frank, “American, Negro, Modern,” Box I:48, fol. 2, pp. 2–3, Ralph Ellison Papers, Manuscript Division, Library of Congress.

«Невидимку» «негритянским “Кандидом”», присвоив тем самым Эллисону звание афроамериканского Вольтера, а после выхода «Тени и действия» — еще и «одного из ведущих американских критиков и теоретиков»³⁷.

По мнению Фрэнка, работа Эллисона «Американская проза XX века и черная маска человечности» (*Twentieth Century American Fiction and The Black Mask of Humanity*), впервые опубликованная в 1953-м и отредактированная для сборника «Тень и действие», должна «занять место среди классики американской культурной рефлексии»³⁸. Анализ культуры изнутри, интересовавший Эллисона и поддержанный Фрэнком, был опосредованным и предметным: в основе его лежало осмысление ключевых фигур американского литературного канона XIX–XX вв. Сквозная тема классической американской литературы с периода американского ренессанса и до «Приключений Гекльберри Финна» Марка Твена предполагала авторский «долг правдивости» как часть национального проекта. Но после окончания Реконструкции и вплоть до Великой депрессии американская литературная культура отражала моральную уклончивость, присутствовавшую в американской жизни: «деградацию нравственного строя всей культуры», «этическую шизофрению» и «проникшую в сердцевину американской жизни фальшь», объяснявшиеся неспособностью распространить принципы Конституции на афроамериканцев³⁹. В рецензии Фрэнк, по сути, перефразирует упрек Эрнесту Хемингуэю, брошенный Эллисоном в одном из эссе, где он, признавая роль Хемингуэя в обновлении языка американской литературы, усматривает в его авторской позиции наряду с техническим совершенством нравственную слабость⁴⁰. Так что, с одобрением отзываясь о неуклонном осуждении Эллисоном расизма, присущего американской культуре и нашедшего отражение в литературном каноне, Фрэнк уходит от обсуждения внелитературных аспектов этой культурной борьбы, равно как и критических высказываний с левых позиций, направленных против либеральных литературных традиций, косвенно поддерживаемых самим Эллисоном в его критических эссе. Иначе говоря, Фрэнк защищает эстетические принципы Эллисона и его стремление сосредоточиться на «“тенях”»,

³⁷ Ibid, p. 1.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid, p. 3.

⁴⁰ Ibid, pp. 5–6.

порожденных американской культурой, чтобы эмоционально возместить вопиющую несправедливость, допущенную по отношению к неграм»⁴¹. По словам Фрэнка, «мистер Эллисон не тратит время на протесты против беззакония таких “действий”»; он понимает, что это и так очевидно»⁴².

Фрэнк прослеживал связь между социальной критикой в «Невидимке» и методом анализа в «Тени и действии», но постарался провести границу между эссе Эллисона и его художественной прозой, и Эллисон оценил отмеченные им параллели и различия. «Ваша рецензия, — писал Эллисон Фрэнку в ноябре 1964-го, — во многом помогла развеять подозрения, что я не способен общаться с критикой»⁴³. Как указал Эллисон, хотя почти все рецензии были благожелательными, за большинством из них проглядывало явное недопонимание. Особенно резкие возражения у него вызывали интерпретации критиков, видевших в «Тени и действии» всего лишь продолжение «Невидимки», и «тех, кто попытался анализировать эту книгу как художественную», что привело Эллисона в недоумение⁴⁴.

Граница между собственными текстами, проводимая Эллисоном, считавшим, что даже самые блистательные из его критических работ нельзя приравнивать к высшим проявлениям его литературного творчества, указывает, какую значимость приобрели в его глазах структурные особенности созданных им художественных произведений. Роджер Сейл высказал мысль, что «девиз» «Тени и действия» — «Я писатель» [Sale 1965: 125]. Слегка изменив эту формулировку, можно предположить, что девиз всего творческого пути Эллисона — «Я романист». Только роман мог служить решающим доказательством его значимости для культуры. Эта убежденность определяла не только его отношение к своей работе, но и оценку собратьев по перу.

В этом ноябрьском письме Эллисона Фрэнку соединяются его беспокойство о реакции на «Тень и действие», его творчество как романиста, размышления о подлинной роли афроамериканского художника и Достоевский. Фрэнк тогда жил в Париже и в письме к Эллисону упомянул, что пропустил лекцию Лэнгстона Хьюза, организованную журналом *Présence Africaine*. Эллисон в ответ едко

⁴¹ Ibid, p. 2.

⁴² Ibid.

⁴³ Ralph Ellison to Joseph Frank, 23 November 1964.

⁴⁴ Ibid.

заметил, что Фрэнк «ничего не пропустил, не послушав эту лекцию» и что Хьюзу, «вероятно, пришлось под видом обсуждения проблем негритянской литературы поведать французам, как трудно негритянским писателям добиться, чтобы им продавали гамбургеры в штате Миссиссипи»⁴⁵. По мнению Арнольда Рамперсада, эта презрительная реплика в адрес Хьюза вписывалась в избранную Эллисоном линию поведения — нежелание поддерживать других афроамериканских деятелей искусства, не отвечавших его критериям, а в данном случае литератора, некогда вызывавшего у Эллисона восхищение, но превратившегося в «поверхностного сентименталиста» [Rampersad 2007: 404]. Эта установка наложилась на растущую нетерпимость, с какой Эллисон относился к тенденции смешивать политическую борьбу за гражданские права с индивидуальными усилиями, направленными на создание выдающихся художественных произведений. Дополняя свой комментарий по поводу Хьюза, Эллисон сетует, что после Миссиссипи в огне «негритянские писатели могли бы переключиться на творческие и культурные проблемы и заняться написанием по-настоящему стоящих произведений, которые обогатили бы американскую культуру»⁴⁶. Таким образом, ощущение Эллисона, что критики неверно его понимают, имело те же корни, что сознание недостатков его чернокожих коллег-интеллектуалов, выражая одновременно присущую ему самому внутреннюю потребность в создании нового.

В том же 1964 г., где-то в промежутке между рассуждениями об ошибках критики «Тени и действия» и замечаниями о недостатках Лэнгстона Хьюза, Эллисон в письме к Фрэнку упомянул новый сборник эссе Ричарда Палмера Блэкмура, включавший и несколько текстов о Достоевском, и предложил другу устроить, чтобы издатели послали ему экземпляр. Эллисон с нетерпением ждал исследования Фрэнка: «Вы ведь знаете, как мне интересен Достоевский»⁴⁷. Как мы уже видели, Эллисон на протяжении многих лет оставался вдумчивым читателем Достоевского, но его реплика свидетельствовала о том, что он еще больше углубился в изучение русского классика. По мере того как Эллисон все более укреплялся в своей приверженности утонченному художественному слову, возрастал и его интерес к Достоевскому, в значительной мере повлиявшему на замысел «Невидимки». Эллисон,

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

по-видимому, пребывал в поисках критических и метакритических моделей, которые помогли бы ему связать воедино разрастающееся, но по сути эпизодическое повествование, над которым он работал с момента выхода «Невидимки», и нередко обращался к Достоевскому как литературному и культурному наставнику.

Пометы, сделанные Эллисоном в его экземпляре сборника эссе Блэкмура, говорят о таком же пристальном внимании, с каким он читал Бахтина и Стайнера. Судя по фрагментам текста, выделенным синими чернилами, карандашом и желтым маркером, Эллисон неоднократно возвращался к этой книге на протяжении нескольких десятилетий. Особый интерес у Эллисона, как и при чтении других работ о Достоевском, вызывала фигура Ставрогина из «Бесов», персонаж, которого в эссе «Наблюдая за птицами» (“Bird-Watching”), перепечатанном в «Тени и действии», он сравнил с Чарли Паркером. Блэкмур, в частности, отмечает, как старательно Достоевский выстраивает предысторию, предворяющую первое появление Ставрогина и повествующую о приобретенной персонажем репутации «необузданного, безрассудного, жестокого и черствого человека, только что намеренно обретавшегося в петербургских трущобах, среди отребья общества» [Blackmur 1964: 177]. Эллисон подчеркнул последнюю фразу и справа на полях приписал: «Хиппи [*sic*]»⁴⁸. В эссе о Паркере, написанном в 1962 г., Эллисон говорил о легендарном джазовом саксофонисте как о человеке «со скандальной славой, в конце концов уже не знавшем наверняка, пришли ли его поклонники ради его игры или ради развлечения — посмотреть на “самого известного в мире наркомана” и “хипстера номер один”» [Ellison 1995: 261]. Внимательно прочитав комментарий Блэкмура по поводу фигуры Ставрогина, Эллисон переосмыслил и проведенную им некогда аналогию между Ставрогиным и Паркером, предложив новую культурную параллель, так как к середине 1960-х фигура джазового хипстера трансформировалась в образ молодого человека, отвергающего социальные условности, — американского хиппи. Эллисон, как мы видим, постоянно осмыслял и переосмыслял меняющийся американский ландшафт сквозь призму персонажей Достоевского.

⁴⁸ R.P. Blackmur, *Eleven Essays in the European Novel* (Harcourt, Brace, 1964), 177. Ralph Ellison personal copy, The Ralph Ellison Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress.

Eleven Essays in the European Novel

rather to be a reservoir of the portentous, the possible, the mysterious, he is the symbolic clarification of that which cannot be expressed other than symbolically. He is the promise upon which we lean, knowing that it cannot be kept. He recedes like the horizon that follows us, only when we look.

Perhaps we may say that Svidrigailov envelops the disorder brought about by Raskolnikov's crime by imagining a kind of order which we cannot reach but which is always about to overwhelm us. He is a symbol of the mystery of the abyss, and it is a great witness to the depth of Dostoevsky's imagination that he is able to create in the flesh, with eyes too blue and flesh too youthful, such figures at will.

yes, and without having to make them black!

It is no less a test of Dostoevsky's skill—not his depth but his skill—that he is able to employ the one remaining major character in the book without, as it were, creating him at all. I mean, of course, that thirty-five year old roly-poly of the disengaged intel-

Илл. 5. Заметки Эллисона на полях принадлежавшего ему экземпляра книги Р.П. Блэкмура «Одиннадцать эссе о европейском романе» (*Eleven Essays on the European Novel*; New York: Harcourt, Brace, 1964). Запись Эллисона на с. 138: «Да, и для этого необязательно делать их черными!» Источник: Архив Ральфа Эллисона, отдел редкой книги, Библиотека Конгресса. Фотография предоставлена Стивеном Рэкманом.

Пожалуй, самый ироничный и красноречивый комментарий, оставленный Эллисоном в этой книге, мы обнаружим на полях эссе Блэкмура о «Преступлении и наказании». Размышляя о символической функции двойственной, развращенной и глубоко циничной фигуры Свидригайлова, в конечном счете совершающего самоубийство, Блэкмур с восхищением отмечает, что воплощением этих темных сил Достоевский сделал персонажа с белокурыми волосами и светлыми глазами — чертами, традиционно обладающими положительными коннотациями в русской культуре и ассоциируемые Достоевским с красотой. «Он символизирует тайну бездны, — пишет Блэкмур о Свидригайлове, — и способность Достоевского создавать подобные персонажи со слишком голубыми глазами и чересчур моложавым лицом свидетельствует о силе его воображения» [Blackmur 1964: 138]. Эллисон согласился с Блэкмуrom, приписав на полях: «Да, и для этого необязательно делать их черными!»⁴⁹ (см. илл. 5). Замечание Эллисона

⁴⁹ Ibid, 138.

многое говорит о его склонности поверять собственные творческие методы и персонажи Достоевским. Нравственной бездне необязательно придавать расовый характер, связывать ее с образом темноты, черноты или метафорой тени. Эллисон видел в таком подходе своего рода гарантию моральной и интеллектуальной независимости, ценность которой только росла посреди межрасового противостояния, в атмосфере которого он продолжал работать.

Погружаясь в творчество Достоевского и посвященные ему литературоведческие труды, Эллисон в процессе работы над новым романом продолжал опираться на структурные модели и концепции, вдохновившие его на написание «Невидимки», пусть и не обращался при этом непосредственно к своему первому роману. Готовя рецензию на «Тень и действие», Фрэнк с огромным удовольствием и восхищением перечитал «Невидимку». Его особенно растрогал отмеченный многими диалог между Расом Речистым и Тодом Клифтоном — впрочем, Фрэнк высказал и некоторые критические замечания. «Мне кажется, Вы несколько скомкали замечательную [*sic*] сцену в безумном салуне в начале романа (я имею в виду речь негритянского врача), — поделился своими соображениями Фрэнк. — Да? Или нет? Как Вы полагаете?»⁵⁰ В ответном письме Эллисон сокрушенно признался, что позавидовал удовольствию, с каким Фрэнк прочел «Невидимку», поскольку сам он ощутил, что «совершенно не в силах» смотреть на эту книгу. «Может быть, Вы и правы, — согласился Эллисон. — Я и впрямь скомкал сцену в салуне. У меня были трудности с риторикой и некоторыми персонажами. Я сомневался, как широкая публика отреагирует на интеллектуальный уровень книги, поэтому, должно быть, перестарался. Уверен, если бы я сейчас писал эту сцену, я был бы сдержаннее, больше оставил бы в подтексте»⁵¹.

Думается, Эллисон и Фрэнк в данном случае имеют в виду фрагмент диалога между мистером Нортоном, белым попечителем колледжа и бывшим военным, афроамериканцем с медицинским образованием, которые лечит его от «легкого шока». Нортон интересуется, где тот научился так точно ставить диагнозы. Военный объясняет, что получил медицинское образование во Франции после Первой мировой войны, но постепенно забыл «некоторые основы», «жизненные навыки»: «Большинство крестьян и простых людей почти всегда вырабаты-

⁵⁰ Joseph Frank to Ralph Ellison, 11 November 1964.

⁵¹ Ralph Ellison to Joseph Frank, 23 November 1964.

вают эти навыки опытным путем, редко осознавая их» [Ellison 1952: 91]. Карен Джейкобс трактует эту отсылку к мудрости народа как продолжение теорий Эмерсона (с которыми открыто соглашается мистер Нортон) [Jacobs 2001: 175]. Но, как мы уже видели в предыдущих разделах эссе, в «Записках из Мертвого дома» Достоевского эта тема возникает именно в связи с «простым народом». Что еще важнее, Эллисона и Фрэнка беспокоит прямолинейность, с какой высказана эта мысль. Под «скомканностью» сцены в данном случае подразумевается слишком явное или чересчур стремительное изложение философской концепции, которую можно было бы облечь в более художественную форму, введя ее через действие или повседневную речь персонажей — «сдержаннее», по словам самого Эллисона.

Стремление к новизне, к оформлению интеллектуального содержания таким образом, чтобы оно выглядело одновременно трагикомичным, сюрреалистичным и острым и в то же время было изображено неявно, — такие задачи ставил перед собой Эллисон во втором, так и не оконченном романе. Как и в случае с «Невидимкой», эту трудную задачу Эллисон пытался решить с опорой на Достоевского и сложившуюся вокруг его творчества традицию критики. «Тень и действие», равно как и его переписка с Джозефом Фрэнком, показывают, насколько необходимо Эллисону было обращаться к Достоевскому, — именно потому, что эссеистические опыты культурного анализа Эллисон воспринимал как вторичные и эстетически несовершенные.

В посмертных публикациях Ральфа Эллисона, сначала материалов к «19 июня», а затем и романа «За три дня до расстрела...», сквозь попытки объединить в целостную картину разветвленные сюжеты проступают мотивы, восходящие к Достоевскому. Усилия Джозефа Фрэнка увенчались изданием пятитомного труда о Достоевском, выходявшего на протяжении двадцати шести лет, и однотомной версии этого исследования, опубликованной в 2010 г., за три года до смерти Фрэнка. Плоды их работы свидетельствуют о силе воздействия текстов Достоевского, не дающих покоя авторам, решившим погрузиться в их глубины и разведать их недра в поисках новой литературной руды. Интерес к Достоевскому объединял Эллисона и Фрэнка на протяжении всей жизни. Весной 1994 г., работая над предисловием к четвертому тому своего исследования, который он посвятил Р.П. Блэкмуру, Фрэнк получил известие о смерти Эллисона. «Я хотел бы упомянуть, — писал Фрэнк в предисловии, — что все эти годы был благодарен ему за беседы о Достоевском, которые мы вели, когда я еще только присту-

пал (!) к работе над книгой. Горячая поддержка, оказанная им моей идее, очень меня обнадежила, и у меня до сих пор хранится сборник статей Достоевского, который Эллисон достал со своей книжной полки, чтобы подарить мне. Я никогда не достаю эту книгу без того, чтобы вспомнить о его дружбе, согревавшей меня, и его собственных блистательных интерпретациях Достоевского, как в замечательном “Невидимке”, так и в критических эссе» [Frank 1995: xiii].

Благодарность Фрэнка отсылает нас к упомянутому эпизоду в 1960-е годы, и теперь совершенно очевидно, что, говоря об интерпретациях Достоевского в работах Эллисона, он имеет в виду далеко не только «Невидимку» и «Тень и действие», а и затейливые переплетения аналогичных мотивов в романе «За три дня до расстрела». Достоевский предстает как ключевая фигура литературного мира, определившая взгляды Эллисона на роман, а может быть, и его видение Америки.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 2002 — Бахтин М.М. Собрание соч.: в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х–1970-х гг. 799 с.

Достоевский 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

REFERENCES

Anderson 2005 — Anderson, Paul A. “Ralph Ellison’s Music Lessons.” In *The Cambridge Companion to Ralph Ellison*, edited by Ross Posnock, 82–103. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Bakhtin 1973 — Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Translated by R.W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

Bakhtin 2002 — Bakhtin, Mikhail. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works, in 7 vols.]. Vol. 6: “*Problemy poetiki Dostoevskogo*”, 1963. *Raboty 1960-kh–1970-kh gg.* [“*Problems of Dostoevsky’s Poetics*,” 1963. *Works of the 1960s–1970s*]. Moscow: Russkie slovari Publ.; Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2002. (In Russ.)

Blackmur 1964 — Blackmur, Richard P. *Eleven Essays in the European Novel*. New York: Harcourt, Brace, 1964.

Burke 1964 — Burke, Kenneth. “Literature as Equipment for Living.” In *Perspectives by Incongruity*, edited by Stanley E. Hyman, 100–109. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

Callahan, Conner 2019 — Callahan, John F., and Marc C. Conner, eds. *The Selected Letters of Ralph Ellison*. New York: Random House, 2019.

Conner 2016 — Conner, Marc. “Father Abraham: Ellison’s Agon with the Fathers in *Three Days Before the Shooting...*”. In *The New Territory: Ralph Ellison and*

the Twenty-First Century, edited by Marc C. Conner and Lucas E. Morel, 167–193. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

Crabbe 2011 — Crabbe, Bryan. *Ralph Ellison and Kenneth Burke: At the Roots of the Racial Divide*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.

Dostoevsky 1972–1990 — Dostoevsky, Fyodor M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t. [Complete Works, in 30 vols.]*. Leningrad: Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Ellison 1952 — Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Random House, 1952.

Ellison 1982 — Ellison, Ralph. *Invisible Man: 30th Anniversary Edition*. New York: Random House, 1982.

Ellison 1995 — Ellison, Ralph. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Edited by John F. Callahan. New York: Modern Library, 1995.

Ellison 2010 — Ellison, Ralph. *Three Days Before the Shooting...* Edited by John F. Callahan and Adam Bradley. New York: Modern Library, 2010.

Fanger 1965 — Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Foley 2010 — Foley, Barbara. *Wrestling with the Left: The Making of Ralph Ellison's "Invisible Man"*. Durham: Duke University Press, 2010.

Frank 1995 — Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Graham, Singh 1995 — Graham, Maryemma, and Amritjit Singh, eds. *Conversations with Ralph Ellison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

Jacobs 2001 — Jacobs, Karen. *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Lordi 2013 — Lordi, Emily J. *Black Resonance: Iconic Women Singers and African American Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.

Morris 1952 — Morris, Wright. "The World Below." Review of *Invisible Man*, by Ralph Ellison. *New York Times*, April 13, 1952.

Moten 2003 — Moten, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Muyumba 2009 — Muyumba, Walton M. *The Shadow and the Act: Black Intellectual Practice, Jazz Improvisation, and Philosophical Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Rampersad 2007 — Rampersad, Arnold. *Ralph Ellison: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

Sale 1965 — Sale, Roger. "The Career of Ralph Ellison." *The Hudson Review* 18, no. 1 (Spring 1965): 124–128.

Steiner 1959 — Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1959.

Warren 2003 — Warren, Kenneth W. *So Black and Blue: Ralph Ellison and the Occasion of Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.