

*П.В. Балдицын*

### **Новаторство поэтики в рассказах Джина Тумера из сборника «Тростник» (1923)**

*Аннотация:* В статье представлен анализ нескольких лирических миниатюр и рассказов из сборника Джина Тумера «Тростник» (1923) и выявлена система средств и приемов, почерпнутых автором из лирики и народной песни: это повтор и нагнетание определенных мотивов, насыщенность ярких образов, построенных на параллелизме человека и природы, метафора, сравнение, метонимия, символ, инверсия, эллипсис и оксюморон. Кроме того, в них использовано столкновение и смешение различных дискурсивных практик – стихов и прозы, информативного и поэтического стиля, остроиндивидуальной и коллективной речи. Вся эта палитра втиснута в форму очень короткого рассказа, который вследствие этого обретает черты музыкального произведения, печальной песни или блюза.

Вместе с тем произведения Тумера не утратили основных функций эпического повествования в жанре рассказа: в каждом из них представлен живой характер и его история в определенном контексте эпохи расовой дискриминации и сегрегации на американском Юге после рабства, показано разрушительное и убийственное воздействие расовой ненависти и наживы. Жанр рассказа, таким образом, стал синтезом лирических, драматических и повествовательных форм.

*Ключевые слова:* Джин Тумер, «Тростник», синтез лирических и повествовательных форм, смешение жанров, образность, символизм

*Abstract:* The article studies several stories and lyrical sketches by Jean Toomer. The focus is on the selection of short stories “Cane” (1923). In his works Toomer largely exploits lyrical genres and folk songs – forced leitmotives, rich imagery, reiterations, metaphor and comparison, symbol and metonymy, inversion, ellipsis and oxymoron; various discursive forms and practices – verses and prose, informative and poetical, personal and collective speech. All of this is squeezed into very short stories which look like musical pieces, songs or blues.

Meanwhile, the stories in “Cane” have all elements of epic narration – the author vividly portrays his characters, puts their real-life stories in a historic context, and shows how they survive in a society full of sins and vices.

*Key words:* Jean Toomer, “Cane”, lyrical prose, discursive practices, literary genres, imagery, symbolism

Джин Тумер вошел в американскую литературу как автор сборника «Тростник» (1923), который включал в себя произведения различных жанров – стихи, лирические миниатюры, очерки, рассказы и небольшую повесть-драму. Его сразу же высоко оценили критики. Писатель Уолдо Фрэнк в предисловии к этой книге назвал ее «предвестником литературной зрелости [американского] Юга... предвестником новой литературной силы»<sup>1</sup>. По его мнению, Тумер воспринимает Юг не как южанин, и не как противник южан, и не как негр, но как поэт. «Для Тумера Юг – не проблема для разрешения, а поле красоты для воспевания». «Придавать форму красоте – вот его главный стимул, он делает это непринужденно и просто...». На следующий год после выхода книги Тумера критик и поэт Уильям Брэйтвейт, представитель негритянской расы, превознес его как «первого художника черной расы», счел его «яркой утренней звездой нового дня этой расы в литературе»<sup>2</sup>. С этого момента связь писателя с движением, которое называли «Гарлемским ренессансом» или «Возрождением нового негра», утвердилась в американской критике прочно и бесповоротно.

На него возлагали большие надежды вдохновители и творцы этого движения, однако он себя не считал негром. Да, его дед был известным мулатом, офицером армии северян, который стал губернатором Луизианы и вошел в историю США как первый афроамериканский губернатор. Надо сказать, что писатель носил другое имя от рождения – Натан Юджин Пинчбек Тумер. Это потом он стал называть себя иначе. Он вырос в столице страны, в Вашингтоне, где жизнь сильно отличалась от южного захолустья, и до восемнадцати лет считал себя скорее белым, чем черным. Однако проведя два месяца осенью 1921 г. в сельской глубинке штата Джорджия, Тумер проникся судьбой этого народа и этой земли, расколотой расовым конфликтом, сумел переплавить свои впечатления в книгу, которую признали шедевром, «совершенно уникальной вещью» в литературе США. Больше никогда он не смог повторить свой взлет, хотя не прекращал писать и после него.

«Тростник» не пользовался успехом у читателей, но не был забыт критикой. Его переиздали еще раз при жизни автора (в 1927), но серьезных исследований не было. В своей этапной монографии «Негритянский роман в Америке» (два издания – 1958 и 1965) Роберт Боун оценил книгу Тумера весьма высоко, поставив ее вровень с «Сыном Америки» Ричарда Райта и «Человеком-невидимкой» Ральфа Эллисона<sup>3</sup>. Однако настоящее возрождение Тумера произошло только после его смерти, когда в 1967 г. его главный сборник был переиздан в условиях подъема этнического самосознания темнокожих. Некоторые критики называли это «Вторым ренессансом» афроамериканской культуры. С того времени в США появилось множество статей и несколько книг о нем, основная волна – в 1970–1980-х гг.

В нашей стране критических работ об этом писателе до самых недавних пор не было, если не считать редкие упоминания, вроде резкого выпада М.И. Беккер в ее книге «Прогрессивная негритянская литература» (1957), где Тумер назван «одним из апологетов “чистого искусства”» и буквально сказано, что в его новеллах «за тонкими нюансами света и тени окончательно теряется смысл повествования»<sup>4</sup>. Его имени не нашлось места ни в библиографическом справочнике В.А. Либман «Американ-

<sup>1</sup> *Waldo Frank*. Foreword [to the 1923 Edition of *Cane*]. Цит по: *Toomer Jean*. *Cane: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism* / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. P. 139.

<sup>2</sup> *Braithwaite William Sidney*. *The Negro in American Literature* // *Crisis* 28. 1924. September. P. 208.

<sup>3</sup> *Bone Robert*. *The Negro Novel in America*. Rev. ed. New Haven and Lnd: Yale University Press, 1965. P. 81.

<sup>4</sup> *Беккер М.И.* Прогрессивная негритянская литература США. Л.: Советский писатель, 1957. С. 115–116.

ская литература в русских переводах и критике»<sup>1</sup> (1977), где лишь в указателе упомянуты три публикации его стихов; ни в сборнике кратких биографий «Писатели США» (1990)<sup>2</sup>. И лишь в последние годы стали появляться нечастые исследования. В 2005 г. Е.В. Шустрова опубликовала статью об использовании концептуальных метафор в его произведениях<sup>3</sup>, а в 2008 защитила докторскую диссертацию, куда вошел целый параграф на эту же тему. В работах О.Ю. Пановой встречаются отдельные высказывания и целые страницы о Тумере. Так, в ее статье о творчестве Шервуда Андерсона (2009) дана развернутая характеристика: «Джин Тумер сумел соединить сложность и утонченность модернистского письма с характерной для черной расы естественностью, ритмичностью, гибкостью и грацией...»<sup>4</sup>. Кратко упоминает писателя и его главный сборник А.Ф. Кофман в своей главе о «Гарлемском ренессансе»<sup>5</sup> в академической истории литературы США. Наконец, в 2013 г. в том же издании увидел свет общий очерк творчества Джина Тумера, написанный М.М. Кореневой. В нем есть тонкий и содержательный анализ его рассказов, выделена «роль памяти как принципа и инструмента... создания целостного текста», рассмотрена роль рассказчика и характер образности, дан анализ многих его произведений<sup>6</sup>. Однако задача исследования системы новаторских приемов в лирической прозе Тумера по-прежнему остается актуальной. Этому и посвящена наша статья.

Можно согласиться с одним из самых авторитетных американских исследователей Тумера Д. Тернером в том, что «Тростник» «получил всеобщее признание как литературный шедевр Гарлемского ренессанса», а «в отношении стиля Тумер шел в авангарде своего поколения»<sup>7</sup>. Многие критики связывают его также с модернизмом, а некоторые – и с «потерянным поколением». Что объединяло писателей всех этих направлений послевоенной литературы? Двойной импульс – стремление к обновлению поэтического языка и жажда самобытности, поиски собственного стиля. В чем была разница между модернистами и «почвенниками» вроде Шервуда Андерсона или Джина Тумера? Американские модернисты – Гертруда Стайн, Томас С. Элиот или Эзра Паунд – воплотили в своей жизни и творчестве знаменитый тройной лозунг, вложенный в уста героя Джеймса Джойса Стивена Дедала: «молчание, изгнание, изошренность»; они покинули родную страну и уехали в Европу. Такие писатели, как Шервуд Андерсон и Уильям Фолкнер, выбрали совершенно иной путь – «приникновения к земле», если воспользоваться выражением Достоевского. Их лозунгом стали слова Андерсона, обращенные к начинающему Фолкнеру: «...все что ты знаешь, – это крохотный клочок земли в Миссисипи, откуда ты родом, но и этого

<sup>1</sup> Либман В.А. Американская литература в русских переводах и критике. Библиография: 1776–1975. М.: Наука, 1977. 452 с. См. указатель: стр. 407.

<sup>2</sup> Писатели США. Краткие творческие биографии / Сост. и общая ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. М.: Радуга. 624 с.

<sup>3</sup> Шустрова Е.В. Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

<sup>4</sup> Панова О.Ю. «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

<sup>5</sup> Кофман А.Ф. Гарлемский ренессанс // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 506, 521.

<sup>6</sup> Коренева М.М. Джин Тумер // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2. С. 546–569.

<sup>7</sup> Turner Darwin T. Introduction // Toomer Jean. Cane. New York: Liveright, 1975. P. XVI.

достаточно. Это тоже Америка»<sup>1</sup>. Правда, тот «кочок земли» в Джорджии, что дал вдохновение и материал для сборника «Тростник», вовсе не был родным для Джина Тумера. И все же это была настоящая почва для творчества.

Однако на этом пути и «почвенники» не отрицали значения иных традиций, как европейских, так и не европейских. В этом смысле пример Тумера показателен. Он был всеяден, его интересовало многое: теория Дарвина и новая наука психология, социализм и натурализм. Искал вдохновение в видениях Уильяма Блейка, в стихах в прозе Шарля Бодлера, в поэмах Уолта Уитмена, но также и в ближневосточной мистике или буддизме. Он восхищался образами Германа Мелвилла и Виктора Гюго, французских поэтов-символистов и английских имажистов, увлекался и новой литературой: читал поэзию Роберта Фроста и Карла Сэндберга, прозу Шервуда Андерсона и Уолдо Фрэнка. Тумер считал себя «примирителем», соединяющим противоположности – и в литературе, и в расовом вопросе. Позднее он провозгласил себя ни белым, и ни черным, а «просто американцем»: «Я написал поэму “Первый американец”, идея которой заключается в том, что у нас в Америке происходил процесс формирования новой расы, и я был одним из первых сознательных представителей этой расы»<sup>2</sup>. Он пытался примирять различия и сопрягать несходное в философском и эстетическом смысле: «В жизни нет ничего чисто материального, все материальное также символично. Белое и Черное. Восток и Запад. Север и Юг. Свет и Тьма. В общем, великие контрасты. Пары противоречий. И я, вместе со всеми другими “я”, примиритель»<sup>3</sup>.

Может быть, именно это мировоззренческое кредо и стало основой для синтеза лирики, эпоса и драмы, который находим в сборнике Тумера. Источником для его создания, по собственному признанию автора, стали два разнородных события, которые совпали во времени: поездка в Джорджию осенью 1921 г. и чтение рассказов Шервуда Андерсона. Тумер нашел своего учителя на тот момент. Вспомним, что еще два великих писателя его поколения – Эрнест Хемингуэй и Уильям Фолкнер – признали своим наставником Андерсона тоже в 1920-е гг.

В письме к своему кумиру в декабре 1922 г. Тумер писал с восторгом: «Прямо перед отъездом в Джорджию я читал “Уайнсбург, Огайо”. А там, когда я жил в хижине, где из-под половиц выступала почва, я слушал старые народные мелодии, которые негритянские женщины распевали на закате, и ко мне пришел Ваш “Триумф яйца”... “Уайнсбург, Огайо” и “Триумф яйца” – составные части моего роста. Без них трудно представить мое развитие. В Вашем искусстве есть золотая сила, она возникает из творческого возвышения опыта (*creative elevation of experience*), сколь бы горьким и разочаровывающим он ни был». Начинаящий писатель пытается наметить свой путь в литературе: «Мне кажется, искусство в наши дни кроме чисто эстетического аспекта имеет и нечто вроде религиозной функции. Это религия, одухотворение непосредственного (*a spiritualization of immediate*)»<sup>4</sup>. Эта формула: «одухотворение непосредственного» (можно перевести также – «ближайшего, сиюминутного») звучит, может быть, несколько абстрактно, но в ней, безусловно, можно найти нечто общее многим поэтам и писателям «рубежа ве-

<sup>1</sup> Фолкнер Уильям. О Шервуде Андерсоне / Пер. Ю. Палиевской // Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма / Сост. и ред. А.Н. Николоюкина. М.: Радуга, 1985. С. 46.

<sup>2</sup> *Toomer Jean. The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings* / Ed. by D.T. Turner. Washington: Howard University Press, 1980. P. 121.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 54.

<sup>4</sup> *Toomer Jean. Cane: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism* / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. P. 148.

ков»: «культ мгновения», характерный для символистов и импрессионистов вроде Поля Верлена и Константина Бальмонта, или прямую переключку с Томасом Манном... В своем эссе «Бильзе и я» (1906) молодой немецкий автор, вступая в полемику с критиками его романа «Будденброки» (1901), которые обвиняли его в том, что он просто переносит факты из жизни в литературу, определил суть своего метода в искусстве, используя то же слово: «Одухотворение... вот оно прекрасное слово. Поэта рождает не дар изобретательства, а иное – дар одухотворения»<sup>1</sup>.

«Каждый пишет, как он дышит», – пел Булат Окуджава. Дар Томаса Манна оказался эпическим, талант Тумера – лирическим. На это обратили внимание сразу – Уолдо Фрэнк, Шервуд Андерсон и многие другие. Очень удачно это сделал поэт, редактор журнала «Дабл Дилер» и критик Джон Макклор, живший в Новом Орлеане, знакомец Шервуда Андерсона и один из первооткрывателей Уильяма Фолкнера. В письме Андерсону от 22 января 1924 г., через считанные недели после публикации «Тростника», Макклор указал на лирический характер дарования автора: «Что касается Джина Тумера, я совершенно убежден, что как произведение литературы, на долгие времена, “Каринта” гораздо выше “Кабниса”. Я не думаю, что Тумер не может писать рассказы. Я просто думаю, что его наилучшие вещи – лирические, и если он когда-либо достигнет вершин, это должно быть в лирической манере. Он не умеет использовать говор. Он может писать реалистические рассказы определенного рода лучше многих и может выдвинуться в реализме, если того пожелает. Но лирическое выражение собственных настроений он делает совершенным, в своем собственном стиле, наверное, лучше, чем кто-либо другой». Макклор развивает свою идею также и в общем смысле: «Лирический гений не ограничивается поэзией. Роман может быть лирическим, реализм может быть лирическим... “Поэзия” как состояние ума не существует, с точки зрения моей философии. Поэзия – всего-навсего стихи, ритм речи, который достигает состояния музыки. Человеческий дух выражает себя разными путями, и стихи – лишь один из них»<sup>2</sup>.

Лирическое начало стало доминантой смешения жанров в сборнике Тумера. Это еще одно общее место, на котором сошлись, наверное, все критики, писавшие об этой книге. В данной статье речь пойдет о том, какими путями и средствами лирическое начало внедрено в прозаический текст его рассказов. Чтобы выявить систему приемов и средств, использованных в них, ограничимся несколькими лучшими вещами из первой части «Тростника».

Сборник открывает рассказ «Каринта» («Karintha»), который так высоко оценил Макклор. С ним трудно не согласиться: это шедевр и показательный образец стиля Джина Тумера. На самом деле, это не рассказ, а лирическая миниатюра на две странички, которая первоначально входила в состав драмы Тумера «Натали Манн», где служила примером творчества одного из главных героев по имени Натан Мерил (в скобках стоит напомнить, что автор при рождении получил первое имя Натан, и это имя явно обнаруживает автобиографизм героя). Эта пьеса так и не увидела свет при жизни автора, ее впервые опубликовали лишь в 1980 г. Между прочим, при первой журнальной публикации новеллы была пометка: «Читать в сопровождении негритянской народной песни под сурдинку»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Манн Томас. Бильзе и я // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1961. С. 11.

<sup>2</sup> Toomer Jean. Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism, 1988. P. 161–162.

<sup>3</sup> Toomer Jean. Karintha // Broom 4. 1923. January. P. 83.

В «Каринте» особенно заметно стремление разрушить границы между прозой и поэзией, между песней и рассказом, между персональным и коллективным словом. Главный предмет изображения – яркий характер героини-негритянки, которая воплощает совершенную красоту, сексуальную притягательность и одновременно драму, порок и преступление. Это печальная песнь в прозе о потрясающей красавице, которая очень рано познала любовь, была много раз замужем, родила ребенка в лесу и, судя по всему, убила и сожгла его. При этом в ней нет никакой дидактики. Убийство незаконнорожденного ребенка – это старая, давно известная история, послужившая сюжетом многих баллад, достаточно вспомнить лишь «Терн» Уильяма Вордсворта.

Начинается текст «Каринты» с песни и завершается ею: «Ее кожа – как сумерки на горизонте с Востока, / Вам ее не увидеть, Вам ее не увидеть, / Ее кожа – как сумерки на горизонте с Востока, / Когда солнце заходит»<sup>1</sup>. Один американский критик заявил, что почти все вещи из «Тростника» – это блюзы<sup>2</sup>. Если иметь в виду буквальное значение слова «блюз» как печальной песни, то с этим можно согласиться. Более того, вся книга Тумера элегична по тону и смыслу, о чем он и сам писал. К тому же это четверостишие содержит и формальные особенности блюза как поэтического жанра: в нем дважды повторяются строки. И все же эти стихи явно не фольклор, а стилизация народной песни, а «Каринта» – все же рассказ, пусть и лирический.

В произведениях сборника главным стержнем является не сюжет, а характер, вполне реальный и вместе с тем символический, и он представлен в ярких вещественных образах и метафорах. Надо заметить, что особая насыщенность образов – это важнейшая черта поэтики Тумера. Читая стихи имажистов, он обрел в них главное для себя. Вот его признание: «Их настойчивое стремление к свежести восприятия, к безупречной чистоте и экономности штриха – это было именно то, что я искал. Я почувствовал, что у меня в руках средства для моего собственного творчества»<sup>3</sup>. Новаторство в прозе рождается из обращения к поэзии. В этом искания Тумера оказались близки тому, что делали в ту же эпоху Андерсон, Хемингуэй и Фолкнер.

Образ черной кожи Каринты, заявленный с первых же строк рассказа, не сразу получает свое символическое объяснение. Чтобы почувствовать его смысл, надо представить себе закат не со стороны пламенеющего Запада, но с Востока, где небо черно. Причем слово, прямо обозначающее цвет – «black», встречается в тексте лишь однажды, и то мельком – в одном из сравнений. Образ Каринты, как и других героинь «Тростника», рождается через сравнения, метафоры и метонимии, постепенно обретая многозначность символа. При этом художник прежде всего использует повтор и нагнетание определенных мотивов, например черноты, но также и другие приемы: суггестивный намек, эллипсис (пропуск важных черт и событий), оксюморон. Черный цвет тела Каринты символизирует одновременно красоту и порок, притягательность и преступление.

История Каринты развернута во времени, но структура текста лирическая, а не повествовательная; в ней нет сюжета как последовательного чередования событий; по известному определению Аристотеля, «трагедия есть подражание действию законченному и целому... А целое есть то, что имеет начало, середину и конец»<sup>4</sup>. Рас-

<sup>1</sup> Ibid. P. 3. Все цитаты из «Тростника» приведены в тексте в скобках по этому изданию.

<sup>2</sup> *McKeever B.F.* «Cane» as Blues // *Negro American Literature Forum* 4. 1970. July. P. 61–64.

<sup>3</sup> *Toomer Jean.* *The Wayward and the Seeking.* P. 120.

<sup>4</sup> *Аристотель.* Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // *Аристотель и античная литература.* М.: Наука, 1978. С. 123–124.

сказ строится как воспоминание – в прошедшем времени и в третьем лице, но персонажи рассказчика в нем не видно. В тексте сливаются личностный взгляд и память общины.

История Каринты дана как серия впечатлений или ярких картин-вспышек, в ней три фазы роста – с детства и до ранней зрелости. Изначально героиня предстает воплощением совершенной красоты и сексуальной притягательности: «Мужчины всегда желали ее, эту Каринту, даже ребенком. Каринта несла красоту, совершенную, как закат, когда солнце заходит». Здесь в прозе повторяется строчка вступительной песни. Поэтическую метафору дополняет бытовая метонимия: «Старики катали ее “на лошадке” у себя на коленях. Молодые танцевали с ней в шутку, когда им надо бы танцевать со своими сверстницами». В повествовании явно слышен голос общины – очень кратко, в одной-двух фразах: «Боже, даруй нам юность, тайно молились старики. А молодые парни вели счет дням в ожидании, когда она подрастет, чтобы спариться с ними. Этот интерес всех мужчин, желавших малышке созреть побыстрее, ничего хорошего не обещал ей» (стр. 3). Заметно, как легко и просто Тумер сочетает возвышенное с низменным, поэтическое с бытовым, как сталкивает несходные, а то и прямо противоположные слова и речевые практики.

Вторая фаза развития героини так же совмещает ряд природных метафор и бытовых деталей: «Каринта в двенадцать лет была как дикая вспышка, что общала другим, что такое жить». Ее характер раскрывается через развернутый пейзаж, который обретает метафорический смысл: «На закате, когда ветер утихал и сосновый дым от лесопилки обнимал землю, и вокруг видно было лишь на несколько футов, ее внезапный стремительный бег мимо вас был как яркая краска, словно черная птица мелькает на свету». Именно тут единственный раз появляется прямое обозначение черного цвета. Неожиданной кажется такая деталь, как ее голос, «высокий и резкий, от которого уши свербят»; он, казалось бы, звучит диссонансом рядом с образом совершенной красоты, но именно здесь появляется новый мотив – беды и порока. Каринта ведет себя, как обычный ребенок: бросает камни в коров, дерется с другими детьми. «Даже проповедник, который видит в ней озорство, сам себе говорит, что она так же невинна, как хлопка цветов в ноябре» (стр. 3). Тумер остро чувствует двусмысленность, двусмысленность слова. Например, в уста проповедника он вкладывает слово «*mischief*», которое может означать озорство, но также и зло. Его же поэтическое сравнение перекликается с одним из последующих в сборнике стихотворений, которое так и называется – «Хлопок расцвел в ноябре». Его завершают строки: «В такой вот сезон хлопок расцвел / Старики испугались, и вскоре нашли в этом / Смысл... / Карие глаза, что любят без страха, / Красота, столь нежданная для этого времени года» (стр. 6; перевожу стихи в прозе, чтобы обнажить их двойственный, туманный смысл. – П.Б.). Надо подчеркнуть, что образ в понимании Тумера загадочен, его еще необходимо понять. При этом поэтические метафоры автор обыкновенно дополняет бытовыми деталями: «Уже слухи о ней поползли. Дома в Джорджии чаще всего из двух комнат. В одной готовишь и ешь, в другой спишь, там и любовь происходит. Каринта видела, слышала, или, возможно переживала, как родители любят друг друга. Любои подражает своим родителям, ведь следовать им – это путь, предначертанный Богом». Бог в данном контексте предстает как сила, что управляет людьми, как веление всякой плоти, а вовсе не духа, но это автор проговаривает

вскользь, мимоходом – и возвращается к быту: «Она играла “в семью” с мальчишкой, и он ничуть не боялся исполнять ее призывы. С этого все началось. Теперь старики уже не могли качать ее на коленях. А молодые мужчины сообразили быстрее» (стр. 4).

Тут текст рассказа перебит повтором двух строчек из вступительной песни. Наступила третья фаза истории, уже в настоящем времени: «Каринта – женщина». И после повтора ключевой формулы о ее красоте, подобной закатному мраку, идут совсем иные сообщения, краткие и разрушительные: «Она имела многих мужей». Она презирает стариков, когда те напоминают ей, как катали ее «на лошадке» на своих коленях. Молодые мужчины гонят самогон, едут в большие города, служат на железной дороге, поступают в колледж – и все для того, чтобы делать для нее деньги. Слово «деньги» повторено дважды, а потом, в финале – еще и в третий раз. Высокий идеал красоты разрушен деньгами, а затем и убийством ребенка. Кульминационное событие рассказа описано намеком, через умолчание и эллипсис, в нескольких косвенных фразах и образах: «Каринта – женщина, у нее был ребенок. Ребенок выпал из ее матки на постель из сосновых иголок в лесу. Сосновые иголки мягкие и душистые. Они пружинят под лапами кроликов... (в скобках замечу, что здесь многоточие – не пропуск текста, а важный знак паузы, поставленный Тумером, и не только здесь, но и во многих других местах. – П.Б.). Рядом была лесопилка. Горы опилок тлели вокруг. За год до этого все загорелось». Тайное преступление не описано вообще, оно представлено косвенно – в образе пожара и сильного дыма, который клубится видениями вокруг деревьев и распространяется по всей долине. Здесь Тумер использует приемы, характерные для народной песни: подхват слов и параллелизм образов человека и природы. Также в описании дыма, охватившего лес и всю округу, он сочетает несколько временных форм, строит его на скачках от простого настоящего к простому прошедшему, и к прошедшему совершенному, и снова – к настоящему. Эта картина завершается сухим сообщением: «Недели спустя, как Каринта вернулась домой, дым был столь густым, что вкус его вы ощущали в воде» (стр. 4). Тяжелый, густой дым от пожара в лесу, с одной стороны, – это явный вещественный след преступления героини, а с другой – символ смятения и распада в ее душе. В рассказах Тумера нет дидактики, но социальный и нравственный смысл событий всегда ощутим. Автор не осуждает своих героев, но не скрывает их падений и преступлений.

Сама суть эпического повествования, будь то роман или рассказ, заключается в объяснении событий, в раскрытии причин и следствий, в открытии неизвестного. В рассказах Тумера происходящее нередко покрыто тайной, и вдобавок подернуто вуалью слов и образов. И развязка у него обычно лирическая: «Каринта – женщина. Мужчины не знают, что душа ее созрела до срока. Они будут приносить ей деньги, они будут умирать, но тайну ее не узнают... Каринта, в свои двадцать лет, несет красоту, совершенную как сумерки, когда солнце заходит». В финале повторяется начальная строфа песни, и одно слово выделено в строчку, оно и завершает текст: «Заходит / Goes down» (стр. 4). Лексема – глагол и наречие со значением «вниз, до конца», – несет особую нагрузку.

В тексте Тумера каждое слово, подробность, деталь обретают глубокий смысл. Сама система средств взята из лирической поэзии. Ощутима имитация напевной речи народной песни, и главным становится яркий пластический образ, как правило взятый из природы. Это подсказано параллелизмом фольклора. Особую роль в прозе Тумера играет метафора и ее «ближайший родственник» – сравнение,



причем сеть метафор, несмотря на их простоту, довольно сложна и прихотлива<sup>1</sup>. Наряду с метафорой он применяет и метонимию, однако бытовые детали, вроде «катания на лошадке», устройства сельской хижины или «делания денег», также обретают символический смысл. Этому служит повтор, который у Тумера порой нарочит, но весьма эффективен, а также оксюморон – сочетание несовместимых качеств и черт в одном образе. Есть еще эллипсис – умолчание или пропуск значимых событий или действий, а также инверсия – как в сюжете, так и в образе.

Имитация и символика напевной речи есть в разных рассказах «Тростника». Особенно отчетливо это видно в «Карме» («Carma»), где также есть поэтическое обрамление, трижды повторено четверостишие песни: «Ветер шумит в тростнике. Идем со мной» (с заменой слова «sane» на «sogn», в начале и в конце – «тростник», в середине – «кукуруза»). И это не сюжетный рассказ, а лирика: простые слова складываются в песню, столь же просто разворачивается и текст, он состоит из кратких фраз, ярких картин и всплесков фантазии, каждое предложение звучит весомо, ритмично и зримо: «Карма в комбинезоне, сильная, как мужчина, стоит за коричневым старым мулом, управляет повозкой, едет домой». И тут есть рассказчик, он видит «негритянку на колеснице», что едет по старой и пыльной дороге, которую здесь называют Дикси Пайк: «Солнце, что склонилось над ее плечом, посылает примитивные ракеты в ее сумрачно-мангровое, желтого цвета лицо»; «Издали печальная громкая песня»; «Она не поет, ее тело – песня». Техника текста и присутствие лирического наблюдателя, который видит, как управляет повозкой и поет негритянка, сильная, как мужчина, а потом воображает сцену ее танца чуть ли не в африканских джунглях, напоминает один и самых замечательных фрагментов из «Песни о себе» Уитмена, который начинается: «Двадцать восемь молодых мужчин...» Звукоподражательные слова, выкрики, песня: «сверкают факелы, колдуны, амулеты, шаманы»... И как вывод: «Дикси Пайк выросла из козьей тропы в Африке» (стр. 12). Рассказчик восклицает: «История Кармы – жесточайшая мелодрама», в ней есть любовь и измена, ревность, предательство и обман. Муж Кармы – на каторге, в кандалах, и это ее вина и ее беда. Простые фразы обретают глубокий символический смысл: «Время и пространство не имеют значения на тростниковом поле. Не больше, чем бесконечные стебли» (стр. 13). Муж в окопах, и женщина, сильная, как мужчина, одинокая и непокорная. Еще один банальный и сенсационный сюжет, рассказанный лирическим способом.

В рассказах Тумера простые житейские истории возвышены до поэтической трагедии, как в английской народной балладе или испанском романсе, в них тот же мотив тайны – непостижимости человека и непознаваемости жизни. Их текст развивается на совмещении повествования и цепочки лирических образов, в них нередки обращения к читателю или слушателю, восклицания и повторы, припевы, рефрены и другие способы имитации народной песни. Судьбы героинь рассказов Тумера: Каринты, Бекки, Кармы, Ферн или Луизы – одновременно банальны и поразительны, их образы построены на поэтических преувеличениях и неопределенности. Иногда у них говорящие имена: Карма (Carma, чаще Karma) – на санскрите «судьба», Бейн (Vane) – в английской поэзии это слово известно: «отрава, проклятие, ад», Ферн (Fern) – «папоротник». Имя Каринты (Karintha) не имеет простого объяснения, можно предположить, что в нем звучит слияние двух

<sup>1</sup> Шустрова Е.В. Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

корней: «caress» («ласка») и «carnality» («похоть»). А в имени Бекки (Becky) явно слышишь слово «beck» («кивок, приветствие»).

Образы «Тростника» яркие, но статичные, это не развернутые характеры, но поэтические символы. Самая суть героинь является сразу, в первых же строчках рассказов, однако порой в них открывается нечто иное. Надо при этом сказать, что Тумер разнообразен, он не повторяется. Еще одна миниатюра на две страницы – «Бекки» (Becky) – вроде бы содержит все те же приемы, что и в «Каринте», но построена совершенно иначе. Новая повествовательная стратегия здесь получает свое развитие. И этот рассказ имеет обрамление – четыре строчки повторены в начале и в конце, однако это уже не стихи и не песня, а совмещение двух дискурсивных рядов – сухой информации, где точность и сенсация, как в газете, и поэтической речи с ее загадочностью и символизмом: «Бекки была белой женщиной, у которой было два сына-негра. Она умерла, а они уехали. Сосны что-то шепчут Иисусу. Библия машет листьями, бесцельно шуршит на ее могильном холме» (стр. 7). Сосны, шепчущие Богу, – конечно, это олицетворение, явная примета лирики, а при чем тут Библия? – возникает вопрос у читателя. Ответ он получает в финале – информативный и точный, и вещественная деталь обретает символический смысл.

В «Бекки» так же, как и во многих других рассказах «Тростника», доминирует лирический способ представлять мир, людей и события в резких и впечатляющих образах. Героиня рассказа – белая женщина, которая родила двух черных сыновей, – воплощает неизбежный расовый конфликт американского Юга. Сюжет здесь изложен более ясно и последовательно, в нем просматриваются несколько узловых моментов, растянутых во времени: рождение первого сына, от кого – неизвестно, в результате – отчуждение Бекки как от белых, так и от черных; строительство лачуги для нее между железной дорогой и шоссе; годы, когда ее и ее сына подкармливали многие: черные и белые, ближайшие соседи и люди из города, проводники и пассажиры проходящих поездов; рождение второго черного сына через пять лет, опять неизвестно от кого; конфликт выросших сыновей с окружающими и их отъезд; и, наконец, финальное событие – смерть героини под руинами ее жалкой хибары, свидетелем чего стал безымянный рассказчик. Долгая и мучительная жизнь рассказана кратко, безлично, в третьем лице и прошедшем времени, как легенда о прошлом. Уже в первом абзаце рассказа слышен голос обеих общин – и белых, и черных – в резких оценках Бекки и неизвестного отца ребенка. Появляется целый ряд персонажей: начальник на железной дороге, позволивший возвести в полосе отчуждения домик для Бекки, хозяин лесопилки, который дал или разрешил украсть лес и кирпич для стройки, человек, построивший лачугу, и тот, кто часто оставлял для нее патоку, и тот, кто впервые увидел второго сына. У них есть конкретные имена, которые, кстати, встречаются и в других рассказах сборника. Таким образом рассказы получают сюжетные связи друг с другом. Поведение окружающих поражает своей странностью: ее все осуждают, но втайне молятся за нее, и многие помогают – приносят еду, строят дом. Наконец, после безличного повествования, появляется конкретный, хоть и безымянный рассказчик. Именно он стал свидетелем гибели Бекки. Но и здесь ослаблена главная установка эпического повествования – рассказать историю, выяснить причины, исследовать характер героини и ход событий. Лирическое начало доминирует и в последней экспрессивной сцене, рассказчик хочет выкрикнуть свое недоумение и страх. Так и остается тайной, кто был отцом двоих сыновей ге-

роини и куда они делись. Даже смерть Бекки оставляет вопрос: на самом ли деле она погибла? Ведь ее никто так и не увидел.

Образ главной героини построен на парадоксе и на умолчании. Если в первом абзаце еще есть ее гротескный портрет, где подчеркнута ее молчание, страдание, боль, то в дальнейшем течении текста о ней говорит лишь одна фраза: «Никто никогда не видел ее» (*No one ever saw her*). А за известием о втором сыне героини следует коллективный вердикт: «...если и была какая-то Бекки, то Бекки теперь умерла». А она жила еще долго. Сыновья росли и выросли, «мрачные, хитрые» (*sullen and cunning*) парни. Кем они были – «черными или белыми, никто и не знал, даже они. Они ответили и черным, и белым – постреляли двоих и покинули городок. “Будь прокляты белые, прокляты черные”, – прокричали они, покидая городок» (стр. 8). Бекки по-прежнему не видел никто. Жива героиня или мертва, не знает никто, она как призрак, фантом, о ней напоминает лишь только дымок из печной трубы ее лачуги. Лейтмотив образа Бекки – отчуждение от всех людей и даже от всего материального. Вдобавок ее окружает целый ряд образов и метафор отчуждения: полоса земли возле железной дороги, жалкая лачуга на ней, грохочущие поезда – по шесть раз в день, они сотрясали хибару и землю вокруг, дымок из печной трубы, ее обрушение и жалкий стон из-под обломков, который будто бы слышит рассказчик, и, наконец, эта необычная могила, которой стала груда кирпичей посреди разрушенной лачуги, а на ней – Библия, которую в страхе оставил спутник рассказчика. «Никто больше не притронулся к ней никогда» (стр. 9). Так объясняется деталь, которая могла вызвать недоумение и вопрос в начале рассказа. Библия шелестит страницами на могильном холме героини – образ реальный и символический одновременно.

Технику повтора Тумер использует особенно охотно, повторяя отдельные слова и фразы, образы и мотивы. Лирическим рефреном «Бекки» стала фраза о соснах, шепчущих Иисусу, она всплывает в тексте семь раз; а в общем, десять раз повторяется имя Иисуса, еще пять раз слово «Бог», еще дважды оно звучит в отрицательной форме – в проклятиях сыновей. С повтором связано и нагнетание одного мотива: кроме упоминаний бога, в рассказе есть и молитвы, и колокольный звон, упоминание церкви, церковной общины и богослужений. На Юге живут верующие люди, и они разной веры: Бекки – католичка, а рассказчик, судя по всему, баптист. Люди молятся Богу и считают, что именно он возложил такой крест на плечи Бекки и тем самым изверг ее из общины. А ведь это сделали люди, верующие и богобоязненные. Настоящим источником отчуждения становится расовая рознь и ненависть. Социальные мотивы вроде бы звучат приглушенно, но они явно присутствуют в художественной ткани рассказа.

Совершенно иначе построен рассказ «Кроваво-жгучая луна» («*Blood-Burning Moon*»), в нем достигнут синтез повествовательных, драматических и лирических элементов. В жанровом смысле его можно назвать даже балладой в прозе. В основе сюжета лежит банальный любовный треугольник, который оборачивается расовым столкновением и страшным преступлением. Негритянку по имени Луиза любят двое мужчин: Боб Стоун, сын белых хозяев, у которых она работает на кухне, и черный гигант Том Барвелл, простой работяга по кличке Большой парень. Сразу бросается в глаза удивительная простота романтических характеров, каждый из них представляет собой минимальный набор качеств. Колебания красавицы Луизы, верность и сила Тома, бесстрашие Боба, который не хочет ни в чем уступить черному, – вот слагаемые трагического конфликта.

Рассказ начинается с лирической увертюры, с романтического ночного пейзажа, где появляются образные лейтмотивы, заявленные уже в названии. Полная луна восходит как будто из развалин старой заброшенной хлопковой фабрики, она «горит как зажженная сосновая ветка», и это «дурной знак». Образный ряд рассказа развернут одновременно в двух планах – в реальном и символическом. Действие происходит ночью, и это немаловажно. Образ заброшенной хлопковой фабрики становится символом старого рабовладельческого Юга. Действие вернется к тому же пейзажу в финале, на этом фоне и произойдет самое страшное событие рассказа – сожжение негра. В образе кроваво-красной луны выделены несколько ключевых мотивов: жгучая кровь – как символ расовой и личной вражды, а также смерти; жар (glow, heat), телесный жар исходит от печи и котла с кипящим сиропом, – но это и жар страстей, разгоряченной крови, что ведет к смятению и обещает конфликт, а в финале – костер, в котором гибнет герой. И еще один важный мотив – песня: песню запевают негритянские женщины, чтобы отвратить зло, что предвещает кровавая луна, с песней в текст входит героиня, песня проходит лейтмотивом через весь рассказ и завершает его. Автор применяет здесь свой любимый прием повтора и нагнетания ведущих мотивов: в первой части слово «луна» повторяется пять раз, а «песня» и «поет» (song, sang) – семь раз! В дальнейшем эти лейтмотивы получают свое продолжение, однако в каждой части на первый план выступает один из них.

Сюжет «Кроваво-жгучей луны» развернут драматическим способом – через действия и диалоги героев. Стремительное повествование идет в прошедшем времени. Время действия – одна ночь, место действия – негритянский поселок. Простота заметна в строении сюжета, в нем нет никаких ухищрений, кроме четкого членения на части и рамочной конструкции; он разворачивается прямолинейно, хронологически и с неизбежностью ведет к трагедии. Композиция столь же проста: в ней три героя, три важных диалога и три части, в каждой из них на первое место выходит один из героев. В конце каждой из трех частей – песня, построенная на повторах ведущих слов и образов: «Красная луна ниггера. Грешник! / Кроваво-жгучая луна. Грешник! / Выходи из фабричных ворот» (стр. 31, 33, 37). Есть скупые бытовые сцены и детали, которые не только характеризуют фон и героев, но также имеют иносказательный смысл: развалины старой фабрики, переработка сахарного тростника и т. п. В каждой из частей трижды повторяется зримый образ смятения и беспорядка: это картина ночного переполоха в негритянском поселке, где громко лают собаки, кудахчут куры и кричат петухи. В рассказе можно выделить и четвертую финальную часть, где появляется еще один герой рассказа, на этот раз коллективный – линчующая толпа белых мужчин.

Личный конфликт и смятение чувств молодой чернокожей девушки в рассказе оборачивается беспорядками и преступлениями. Событийный ряд дополнен потоками сознания героев. В первой части – это переживания Луизы, которая колеблется, кого же предпочесть – черного или белого, и все же приходит к выводу, что ей милей Том: «Его чернота соперничает и побеждает белизну Стоуна, когда она сравнивает их» (стр. 30). И все же смятение остается («A strange stir was in her»), ведь она уже встречалась с белым среди зарослей сахарного тростника, а предложение Тома стать его женой можно отложить. Здесь повторяются два ключевых словообраза: «смятение», «беспорядок» (stir, jumble). Во второй части развернут образ чернокожего Тома, до него доходят слухи об ухаживаниях белого, но Том всегда готов защищать свою любовь – против черных и белых, с

кулаками или с ножом. Важную роль здесь играет диалог Тома и Луизы, когда он говорит, что полюбил ее давно, еще тогда, когда она была ребенком. И в этом герое есть момент неуверенности, но торжествует сила любви, хотя и выражена она неуклюже. В этой части лейтмотивом становится образ жара, тепла, ведь начинается она со сцены вываривания сахарного тростника. Обращают на себя внимание и бытовые детали: нож Тома, тот факт, что он уже не раз применял его, за что попадал в тюрьму, наконец, связь с семьей своего соперника. Том собирается стать самостоятельным хозяином, если старый Стоун доверит ему ферму. В третьей части рассказа весьма впечатляюще представлен поток сознания белого юноши, который также переживает смятение души. Таким образом в рассказ входит история Юга с точки зрения белого отпрыска старого рабовладельческого рода: «Он миновал дом с огромным открытым очагом, где во времена рабства была кухня всей плантации. Он увидел, как Луиза склонилась над очагом. Он вошел как хозяин и взял ее. Прямо, честно и смело. Никаких ухищрений, что ему приходилось делать теперь. Этот контраст был ему отвратителен. Его семья утратила свою землю. Нет, черт возьми, они все еще владеют неграми, на самом деле». Герой сознает ложность своего поведения: как объяснить матери и сестре, что он любит негритянку и встречается с ней по ночам? «Она мила по-своему. По-негритянски. Как это? Если бы знать, черт возьми» (стр. 33). «И что такое негр? Как его понять? Стоит ли его бояться? Нет, он не боится черномазых... он ведь из старой известной семьи. В добрые старые дни... Ха, где они?» (стр. 34). В его потоке сознания ключевое слово «nigger», оно повторяется полтора десятка раз. Его логика бесхитростна: он любит негритянку и негру ее не уступит, потому что по-прежнему считает себя хозяином жизни. Следом идет диалог. Боб подслушал в лесу разговор негров как раз о том, что его волнует, – о нем и о его сопернике. Здесь доминирует образ-символ крови – реальной, которую чувствует герой на своих разбитых губах, и воображаемой: он «почувствовал на губах кровь. И это не его кровь. Это кровь Тома Барвелла» (стр. 34). Характер Боба раскрывается не только в его потоке сознания или речах других героев, но также в деталях, и прежде всего – в действии. Боб поспешил в негритянский поселок и возле дома Луизы вступил в драку со своим чернокожим соперником. Она начинается с краткой словесной перепалки непримиримых соперников. Черный Том гораздо сильнее и дважды сбивает белого с ног, Боб выхватывает нож. «Что же, эта игра по мне», – ответ Тома. Он и тут одержал верх, взрезав горло белому. Потерпев поражение в личной схватке, Боб чудом сумел добраться до городка белых и сообщить имя своего обидчика. Толпа разгневанных белых мужчин, как рой муравьев, собрав ружья и револьверы, на автомобилях и пешком ворвалась в негритянский поселок, а черный гигант в это время впадает в ступор. Он не способен двигаться и сопротивляться – «Он словно врос корнями в землю» (стр. 35). Бежать он смог, только когда увидел фары машин и услышал рев приближающейся толпы. Однако было уже поздно. Озверелые белые люди схватили его и сожгли живьем. Завершающие сцены рассказа – драка соперников и линчевание Тома – построены в технике кинематографа, на контрастном и динамичном монтаже действий и описаний, они изложены в чрезвычайно экспрессивном стиле: парцелляция, короткие рубленые фразы, рваный ритм повествования. Такова развязка рассказа.

Но у него есть еще лирическая кода – семь строк, где героиня готова обратиться с песней к своему народу, с призывом к «братьям по крови» к сопротивлению,

единению и борьбе. Завершающая песенная строчка рассказа и ее образ («Выходи из фабричных ворот») приобретает обнаженный социальный смысл.

Подводя итоги исследования, можно сказать, что одним из основных путей обновления американской прозы в 1920-е гг. был путь Джина Тумера, который использовал самые разные приемы и средства лирики: простой повтор и навязчивое нагнетание сходных мотивов, предельную насыщенность ярких образов, метафору и сравнение, метонимию и символ, инверсию, эллипсис, оксюморон. Весь этот калейдоскоп приемов был стиснут автором в узком пространстве очень короткого рассказа, который, таким образом, напоминал музыкальную вещь, песню или блюз.

Вместе с тем произведения Тумера не утратили и основной функции эпического повествования в жанре рассказа: в каждой вещи из «Тростника» присутствует характер и его история на определенном социально-историческом фоне, в них обнажены социальные и расовые конфликты эпохи дискриминации и сегрегации на американском Юге, показано разрушающее и убивающее воздействие расовой розни и ненависти, денег и погони за наживой. Повествовательный жанр, впитав в себя лирические формы и приемы, не утратил своей сущности.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Беккер М.И.* Прогрессивная негритянская литература США. Л.: Советский писатель, 1957. 234 с.

*Коренева М.М.* Джин Тумер // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 546–569.

*Кофман А.Ф.* Гарлемский ренессанс // История литературы США. Литература между двумя войнами. Т. VI. Кн. 2 / Отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 490–545.

*Панова О.Ю.* «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

*Шустрова Е.В.* Использование концептуальной метафоры в художественной картине мира Дж. Тумера // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. № 11. С. 98–104.

*Шустрова Е.В.* Когнитивно-дискурсивное исследование концептуальной метафоры в афроамериканской художественной картине мир: Дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 530 с.

*Toomer J. Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y.: W.W. Norton & Co, 1988. X, 246 p.*

*Toomer J. The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings / Ed. by Darwin T. Turner. Washington: Howard University Press, 1980. 450 p.*

*Toomer J. The Letters of Jean Toomer, 1919–1924 / Ed. by Mark Whalan; with a forew. by Barbara Foley. Knoxville: University of Tennessee Press, 2006. XLIV, 249 p.*

*Jean Toomer and the Harlem Renaissance / Ed. by Michael Feith and Genevieve Fabre. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000 (2001). 256 p.*

*Benson B.J., Dillard M.M.* Jean Toomer. Boston: Twayne Publishers, 1980. 152 p.

*McKay N.Y.* Jean Toomer, Artist: A Study of His Literary Life and Work, 1894–1936. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984 (1987). 280 p.

*Kerman C.E., Eldridge R.* The Lives of Jean Toomer: A Hunger for Wholeness. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987. 448 p.

*McKeever B.F.* «Cane» as Blues // Negro American Literature Forum 4. 1970. July. P. 61–64.

Turner D.T. Introduction // Toomer J.. Cane. New York: Liveright, 1975. P. IX–XXV.

## REFERENCES

Becker M.I. (1957) Progressive African-American Literature. Leningrad. Sovetsky Pisatel Publ. 234 p.

Koreneva M.M. Jean Toomer. In: Literary History of the USA. Literature between Two World Wars. Vol. VI. Book 2 / Ed. by E.A. Stetsenko. Moscow. Gorky Institute of World Literature, RAS Publ. 2013, pp. 546–569.

Kofman A.F. Harlem Renaissance. In: Literary History of the USA. Literature between Two World Wars. Vol. VI. Book 2 / Ed. by E.A. Stetsenko. Moscow. The Gorky Institute of World Literature, RAS Publ. 2013, pp. 490–545.

Panova O.Yu. “The Dark Laughter” of White America. Sherwood Anderson and the American Primitive. Voprosy Literaturny. 2009. No 1, pp. 221–240.

Shustrova E.V. Conceptual Metaphor in J. Toomer’s Artistic Picture of the World. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2005. No 11, pp. 98–104.

Shustrova E.V. (2008) A Cognitive-Discursive Study of Conceptual Metaphor in the African-American Artistic Picture of the World: Doctoral thesis. Ekaterinburg. 530 p.

Toomer J. (1988). Cane. An Authoritative Text. Backgrounds. Criticism / Ed. by Darwin T. Turner. N.Y. W.W. Norton & Co. X, 246 p.

Toomer J. (1980). The Wayward and the Seeking: A Collection of Writings / Ed. by Darwin T. Turner. Washington. Howard University Press. 450 p.

Toomer J. (2006). The Letters of Jean Toomer, 1919–1924 / Ed. by Mark Whalan; with a forew. by Barbara Foley. Knoxville. University of Tennessee Press. XLIV, 249 p.

Jean Toomer and the Harlem Renaissance / Ed. by Michael Feith and Genevieve Fabre. New Brunswick. Rutgers University Press, 2000 (2001). 256 p.

Benson B.J., Dillard M.M. (1980) Jean Toomer. Boston. Twayne Publishers. 152 p.

McKay N.Y. Jean Toomer, Artist: A Study of His Literary Life and Work, 1894–1936. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984 (1987). 280 p.

Kerman C.E., Eldridge R. (1987). The Lives of Jean Toomer: A Hunger for Wholeness. Baton Rouge. Louisiana State University Press. 448 p.

McKeever B.F. “Cane” as Blues. *Negro American Literature Forum* 4. 1970. July, pp. 61–64.

Turner D.T. Introduction. In: Toomer Jean. Cane. N.Y. Liveright. 1975, pp. IX–XXV.

*Сведения об авторе:*  
Павел Вячеславович Балдицын  
докт. филол. наук  
профессор  
кафедра зарубежной журналистики и литературы  
факультет журналистики  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Pavel V. Balditsyn,  
Doctor of Philology  
Professor  
Faculty of Journalism  
Lomonosov Moscow State University  
pbalditsyn@gmail.com

## Stylistic Innovations in Jean Toomer’s Short Stories