

УДК 821(100)(091)

## ТРАДИЦИИ ПРИМИТИВИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ МОДЕРНИЗМА

**Наталья Геннадиевна Кондрахина**

доцент кафедры английского языка

Финансовая академия при Правительстве РФ

125468, Москва, Ленинградский пр-т, 49 kondrakhinan@mail.ru

На материале произведений Дж.Г.Лоуренса, Э.Хемингуэя, Ш.Андерсона, Г.Стайн, Дж.Конрада и представителей Гарлемского Ренессанса К.Ван-Вехтена и К.МакКея исследуется амбивалентное отношение художников-модернистов к примитиву, который, с одной стороны, воспринимается как «здоровая» альтернатива «больному» европейскому сознанию, с другой – может представлять потенциальную угрозу рациональному, духовному, собственно человеческому началу личности. Делается вывод о преобладании первого типа восприятия, связанного с особенностями построения модернистской утопии.

**Ключевые слова:** модернизм, примитив, романтическое и миссионерское восприятие примитива, Гарлемский Ренессанс, модернистская утопия.

Изменения, происходившие в социальной и духовной жизни общества начала прошлого столетия, оказали огромное воздействие и на литературу, определив своеобразие ее художественных поисков и новаторства. Ощущение всемирной катастрофы и грядущего неизбежного заката западной цивилизации, переоценка ценностей, казавшихся незыблемыми, крушение идеалов – все это, став предметом болезненных переживаний и эстетизации в литературе начала прошлого столетия, представляло собой идеальные условия для нового витка интереса к примитиву, очарование и магнетизм которого, как отмечает Ирвинг Хауи в своем исследовании «Литературный модернизм», является одним из ключевых элементов эстетики модернизма: «Примитивизм становится главным, конечным пунктом модернистского творчества <...> Изобилие утонченности вело к декадансу – это означало, что вскоре последует примитивизм» [Literary Modernism 1967: 34]. Под «примитивным» здесь понимается всякое (в том числе – художественное) сознание, чуждое рефлексии, в рамках которого мир и человек едины и неотделимы друг от друга. В этом случае термин употребляется в своем исконном смысле (от латинского

«primitivus» – «первый», «первоначальный» или «более ранний»). Им обозначают искусство древних внеевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое, народное искусство, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское искусство, иногда искусство душевнобольных – одним словом, искусство, свободное от «оков» *ratio*.

Почему столь развитая интеллектуально, социально и технически западная цивилизация не может избавиться от ощущения внутренней деградации, «конца истории»? Почему люди не способны общаться и выстраивать отношения друг с другом, добиваться желаемого, осуществлять то, о чем мечтают, просто быть счастливыми? Эти вопросы становятся основными темами модернистского романа. В культурной ситуации начала прошлого столетия остро ощущалась необходимость найти выход из сложившегося духовного тупика, предложить альтернативу измотанной внутренними сомнениями западноевропейской цивилизации, которой могли, как казалось ряду художников, стать примитивные формы бытия, сознания, культуры.

«Целью модернистов было <...> восстановление в правах целого измерения бытия,

которое их предшественники ранее пытались отменить» [Singall 1987: 13], – рассуждает Д.Сингалл. «Восстановить» гармоничное бытие человека, целостность его внутреннего мира культура модернизма пытается путем поиска человеческого «Я» в «Другом». «Другого» или «Другое» западноевропейская культура конца XIX – начала XX вв. ищет в экзотике – в Азии или на Ближнем Востоке, среди не знающих письменности народностей или неграмотных слоев населения, в мифах индейцев Америки, но также и в бессознательном или чувственно-эмоциональной сфере бытия человека. Результатом этого «поиска» становится особый культурный конструкт – *примитив*, который выступает как альтернатива современному, «болезненному» состоянию человека и общества.

Характерное для западноевропейской гуманитарной мысли в целом амбивалентное отношение к примитиву прослеживается и в литературе модернизма. С одной стороны, примитив воспринимается как «природное» бытие, как идеал естественной чувствительности и телесной раскрепощенности, с другой – в примитиве видят «животное», «недочеловеческое» бытие, потенциальную угрозу пространству культуры, отвоеванному человеком у природы. Исходя из двойственного художественного восприятия примитива в контексте эпохи модернизма, Ирвинг Хауи в предисловии к сборнику статей «Литературный модернизм» выделяет два подвида культурного примитивизма, не предлагая, впрочем, терминов для их обозначения [Literary Modernism 1967]. Для нас очевидно, что эти два намеченные Хауи направления наследуют двум ранее существовавшим подходам к миру «дикаря», поэтому их можно условно называть «романтический» и «миссионерский».

Для писателей «романтического» направления примитив символизирует бытие и мироощущение человека, еще не испытавшего на себе влияния индустриальной, механической, рациональной цивилизации. При таком понимании в примитиве привлекает, прежде всего, синкретическое, нерасщепленное сознание, способное, в отличие от современного, мыслить бытие как целостность и отражать действительность в виде

чувственно наглядных представлений. Ущербности современной психики противостоит также наличие органической связи с природой, спонтанность, инстинктивность, сексуальная раскрепощенность, то есть все то, на что *ratio* человека западной цивилизации наложило табу.

Призывая человека открыть свое «Я» для нового опыта и впечатлений, модернизм ставит своей задачей добиться того, что Малькольм Брэдбери назвал «суперинтеграцией» [Modernism 1890-1930: 1991] рационального и телесного, культурного и природного, интеллектуального и эмоционального, цивилизованного и «дикого» в личности, — то есть тех плоскостей, которые для западной мысли всегда представляли бинарные оппозиции. «Современная чувствительность балансирует между двумя, на первый взгляд, несовместимыми, но на самом деле взаимосвязанными импульсами: подчиниться экзотическому, странному, Другому <...> и приручить его» [Sontag 1970: 185].

Итак, примитив как антитеза западной ментальности очаровывает культуру европейского модернизма своей архаичной чувствительностью, природной энергетикой, а примитивизм в рамках западноевропейской культуры начала XX столетия трактуется как «культ анимализма» [Cargill 1941: 14] и «вид романтизма, который убеждает читателя, что <...> следует доверять не идеям, а импульсам» [Ibid: 397-398].

Творчество английского писателя Д.Г.Лоуренса – пример неприятия культурой модернизма западноевропейского интеллектуализма и рационализма. Разум, логика, наука и машина, основные инструменты западной цивилизации, характеризующие Лоуренсом как «механические», «автоматические» и «материалистические» привели западного человека к полной духовной и телесной деградации. Это произошло из-за того, что человек, являясь частью природы, утратил связь с ней, выбрав критерием истинного знания о мире только достижения науки, выводы и концепции которой не способны описать столь сложное и таинственное явление как жизнь или человек: «Человек – это не некий причинно-следственный механизм», – рассуждает Д.Г.Лоуренс, выражая свое негативное отношение к науке, – «как и

солнце на небесах – не сгусток ярко горящего газа, в чем нас пытаются убедить люди науки, но живая тайна, о чем знали <...> дикари» [Lawrence 1932: 136-137]. Интеллекту Д.Г.Лоуренс противопоставляет тело, телесное начало в человеке: «Моя религия – это вера в кровь и плоть, которые мудрее интеллекта. Наше сознание, разум могут ошибаться. Но то, что чувствует и говорит нам наша плоть – всегда правда» [Letters 1979: 503].

Для того чтобы обрести утраченную «примитивную» чувствительность, внутреннюю раскрепощенность, эмоциональную насыщенность переживаний и взаимоотношений и тем самым возродить себя к жизни, западному человеку необходимо сбросить с себя бремя цивилизации, ее рационалистических ограничений и обрести свое истинное, жизнедеятельное «Я», прорваться в глубины своего подсознания. Ради обретения так понимаемой свободы иные персонажи произведений Д.Г.Лоуренса<sup>1</sup> отправляются в дальние странствия в африканские джунгли и к индейским племенам.

Антон Скребенский, один из главных персонажей романа «Радуга» (1915), отслужив на африканском континенте и вернувшись в Англию, рассказывает Урсуле Брэнгуин о том странном чувстве глубокого волнения и трепета, которое он испытал, соприкоснувшись с «черной тьмой» африканского континента, ощутив в ней нечто отталкивающее и одновременно притягательное. Тьма наводит ужас и в то же самое время притягивает, обволакивает человека: «...Низким, глубоким, волнующим голосом он стал ей рассказывать об Африке, о ее густой черной тьме, наводящей жестокий страх. «Меня совсем не пугает тьма в Англии», – продолжал он, – «это моя естественная среда, особенно с вами вместе. Но в Африке тьма кажется плотной и насквозь пропитанной ужасом – не боязнью чего-то определенного, а просто беспредельным ужасом. Там кажется, что тьма пахнет кровью. Чернокожие хорошо понимают это, и они поклоняются этой тьме. Одним схожа эта тьма с нашей: она вся дышит чувственностью» [Лоуренс 1993: 397]. Возможно, сам Антон Скребенский полностью не осознает, какую трансформацию пережил, соприкоснувшись с этой таинственной стихией, примитивным

«Другим», но то, что в нем произошли большие перемены, сразу же ощущает Урсула. Если раньше Антон был для нее «пустым» человеком, то теперь она не может устоять против его «новой» чувственности: «Теперь он был мужчиною в полном смысле этого слова» [Лоуренс 1993: 394]. Вдохнуть жизнь в свое телесное начало, возродить «непосредственную свободную страсть» [Там же: 398] человек может, только соприкоснувшись с миром первобытного чувствования – с примитивом.

Эта же тема развивается в романе «Пернатый змей» (1925), который, с точки зрения Марианны Торговник, является «идеальной книгой для того, чтобы понять, чем является примитив для Д.Г.Лоуренса» [Torgovnick 1990 168]. Главное действующее лицо – Кейт, состоятельная женщина средних лет, вдова ирландского политического деятеля – остается в Мексике. Она принимает решение не возвращаться домой, так как Европа, западная культура утратила ту «тайну», которую сумели сохранить примитивы – выжившие после колонизации немногочисленные племена индейцев. Кейт выходит замуж за Киприано, индейца по крови, который к моменту их встречи дослужился до ранга генерала в мексиканской армии. Но он принимает решение вернуться к своему народу, то есть, символически, к своим корням для того, чтобы возродить архаичных мексиканских богов, изолировать Мексику от ее колониального прошлого и всего того, что принесла с собой западная цивилизация. В фантастическом мире романа персонажам удается реализовать свой план. Попытки правительства и католической церкви сохранить свое влияние и власть в стране заканчиваются провалом. Возрождение старой примитивной веры призвано установить новый порядок, гармоничное сосуществование мужского и женского начала и мировое единство людей, которое существовало на земле до всемирного потопа, когда все цивилизации находились в постоянном динамическом взаимодействии. Всех людей в ту времена объединяло то, что Лоуренс определяет понятием «науки жизни», но до наших дней это «знание» сумели сохранить только примитивы, то есть дикари, проживающие на

африканском континенте и на островах Тихого океана.

Основная художественная цель романа «Пернатый змей» – показать трансформацию сознания Кейт, ее «обращение в примитив» и смену мировоззрения. Магия и магнетизм того мира, в котором Кейт решает остаться, имеет, в первую очередь, сексуальную основу. В романе примитив коррелирует с чувственностью, сексуальностью и жизненной силой. В «дикарях» Кейт находит «нечто очень красивое и по-настоящему мужское, что очень трудно обнаружить в белом мужчине европейской цивилизации... нечто темное, сильное, непокоренную кровь, цветение души» [Lawrence 1959: 117].

Погружение Кейт в «тайну» гармонии мира, «ключи от которой – в руках примитивов» [Torgovnick 1990: 169], происходит во время архаичного танца индейцев, описание которого занимает несколько страниц. Танец «дикарей» у Д.Г.Лоуренса – ритуал воссоединения общины: во время танца индейцы более, чем когда-либо, чувствуют себя органичным единым целым. Впадая в гипнотическое состояние, Кейт чувствует, что рамки, которые ограничивали ее сознание, постепенно исчезают, и к ней возвращается чувство гармонии и единения с природой, с собственным женским началом. Трансформация Кейт заканчивается тем, что она становится женой Киприано, одной из богинь пантеона индейских богов и принимает мировоззрение далекой от западной цивилизации общины. Союз Кейт и Киприано непохож на ад супружества, который описывается, к примеру, в романе «Сыновья и любовники» (1913). «Запретный любовный плод» доступен только вдали от западной цивилизации, и поэтому все это напоминает утопию, несбыточную мечту. В сходной жизненной ситуации Констанс Чаттерлей и егеря Мэлорс, герои романа «Любовник леди Чаттерлей», вынуждены расстаться, хотя и обещают друг другу, что это разлука временна. Их воссоединение откладывается на неопределенный срок: викторианская Англия — слишком сильный противник для двух любовников-бунтарей.

Итак, обращение к примитиву, к доцивилизованным формам существования и мировосприятия позволяет Д.Г.Лоуренсу «вернуться к корням, переписать историю запад-

ной цивилизации и сконструировать радикально иное будущее» [Torgovnick 1990: 169].

Еще одним ярким примером «романтической» концепции примитива в литературе модернизма является творчество Э.Хемингуэя. Современная исследовательница Сюзанна Павловска определяет примитивизм в произведениях американского писателя как «поиск подлинного» [Pavlovska 2000: 61]. Бешеные темпы развития западной цивилизации, ограничения, накладываемые обществом на личность, груз прошлого, нежелание или неспособность адаптироваться к постоянно меняющемуся внешним условиям существования людей – все это приводит к тому, что персонаж Э.Хемингуэя чувствует себя чужаком в социуме. Неприкаянность героев Хемингуэя также может интерпретироваться в терминах стремления к примитиву. Западная исследовательница С.Павловска связывает этот концепт с неким местом, где человек может почувствовать себя как дома и снова стать свободным, где ничто не ограничивало бы его стремление к самовыражению и где он вновь обретал бы чувство целостности и единения с природой. Не будет преувеличением сказать, что Хемингуэй искал подобное пространство простого и понятного бытия, пространство примитива в течение всего своего творчества и обнаружил его в трех географических ареалах – это штат Мичиган, Испания и Африка. Однако, обнаружив, почти сразу же утрачивал.

Рассказы, главным действующим лицом в которых является Ник Адамс [Hemingway 1972], повествуют о мире детства героя (и автора) – штате Мичиган, который символизирует исчезающую простую, сельскую, примитивную Америку. Ник Адамс становится свидетелем того, как уступают под натиском коммерческой и безликой западной цивилизации огромные леса и прерии. Индейцы, коренное население этих территорий, постепенно деградируют. В воспоминаниях Ника Адамса они лежат пьяные на дороге («Десять индейцев») или, напившись, засыпают на железнодорожных путях и погибают под колесами поезда («Индейцы ушли»). Двое сыновей индейца Саймона Грина, который всю жизнь возделывал свои земли, после смерти отца предпочитают продать его

ферму и купить на вырученные деньги бильярдную, но вскоре, разорившись, теряют и ее («Индейцы ушли»). Индеец Дик Боултон провоцирует отца Ника на ссору для того, чтобы не отрабатывать деньги, которые он ему должен за лечение жены («Доктор и его жена»). Однако именно сюда, в эту хотя и изменившуюся, но «последнюю хорошую страну»<sup>2</sup>, будучи взрослым, возвращается Ник Адамс, потому что только здесь он может вернуться (хотя и не навсегда) в мир ощущений своего детства, забыть на время свое прошлое и избавиться от мучительных воспоминаний (например, о войне): «Ник был счастлив. Он чувствовал, что все осталось позади, не нужно думать, не нужно писать, ничего не нужно. Все осталось позади <...> Он теперь был у себя в доме...» [Хемингуэй 1968: 125; 130]. Этот «побег от культуры к природе» [Messent 1992: 132], неотъемлемыми составляющими которого являются рыбалка и охота, дает ему возможность избавиться от социально-культурных ограничений и норм, вновь почувствовать свободу, обрести жизненные силы.

Еще одним конструктом «подлинного» бытия примитива для Хемингуэя становится жизнь тореадора. В романе «И восходит солнце» (1926) противопоставление оторванных от своих корней экспатриантов и традиционного примитива Хемингуэй выстраивает за счет контраста двух персонажей романа: Роберта Кона и тореадора Педро Ромеро. Кон полностью подчинился женщине. Его преследования Бретт Эшли недостойны настоящего мужчины. Он утратил жизненное мужское начало, без которого, по Хемингуэю, мужчина превращается в жалкое, униженное существо, не заслуживающее ничего, кроме презрения.

Педро Ромеро – это образ, соотносимый с «подлинным» бытием примитива. Принимая участие в корриде, в ритуале убийства быка, тореадор не утратил, по Хемингуэю, жизненно важной связи с природой и жизнью. Его не мучают сомнения, он не задается вопросами о смысле бытия, так как следует его естественному ходу. Он поступает так, как ему подсказывает его тело, инстинкты, поэтому у него нет потребности в спиртном. Для Джейка Барнса Ромеро являет собой «естественного человека действия, пример

той первоначальной красоты и энергии жизни, которую он сам утратил» [Hubert 1988: 297].

Именно возможность пережить сходный опыт делает столь привлекательным для американского писателя «черный континент – Африку. Здесь еще остались островки «здоровой», не тронутой западной цивилизацией природы, и у современного чеорвека есть возможность почувствовать себя частью естественной стихии и восстановить и утвердить свое мужское начало во время сафари – еще одного варианта ритуала смерти. Вот как описывает современный исследователь творчества Э.Хемингуэя тот опыт, который приобретает повествователь из произведения «Зеленые холмы Африки» (1935) во время своего путешествия по Африке: «Осознав во время охоты в самом сердце дикой природы, что такое подлинная красота, повествователь становится единым целым с «примитивной» естественной природой, которая воспринимается как источник здоровья и физической и психической энергии <...> Африканский континент становится <...> воображаемым и «неиспорченным» пространством, где мужское начало (белого человека) может быть проверено и доказано» [Messent 1992: 150-151].

Поиск и конструирование примитива содействует в творчестве американского писателя с пониманием того, что он (примитив) обречен, ему не выстоять и не устоять перед пороками современного общества (достаточно вспомнить судьбы индейцев в изображении Хемингуэя). Распаду и гибели примитива способствует, в том числе, и писательская деятельность самого Хемингуэя. Описывая африканское сафари или испанскую корриду, литератор тем самым делал их привлекательным для туристов, для которых коррида и сафари становились видами развлечения, но никак не предметом философско-эстетических размышлений о смысле бытия. Другими словами, сам поиск примитива в той литературной форме, в которой его осуществлял Хемингуэй, делал обретение примитива (пусть даже интеллектуальное) неосуществимой мечтой. К подобному же неутешительному выводу приходят современные писателю этнология и антропология. Не контактируя с примитивом, современная ци-

визация не может узнать, что он собой представляет, но любой вид контакта разрушает мир «дикаря». «Возврат к первоначальной целостности невозможен» [Messent 1992: 144-145], – заключает Питер Мессент, автор исследования, посвященной проблеме преломления эстетики примитивизма в творчестве Хемингуэя. Неудивительно, что последним местом свободы и «подлинного» бытия для американского писателя становится безлюдное море [Conversations 1986: 180].

Однако модернизм открывает для себя примитив не только «там, вдали», но и «дома», рядом с собой, и в этом, как полагает современная немецкая исследовательница американской литературы Астрид Франке, прослеживается ключевое различие между концепцией примитива в литературах Старого и Нового Света: «В то время как европейские художники обращали свой взор к другим континентам в поисках артистического вдохновения, американцы могли бы обнаружить незнакомое у себя дома, если бы открыли для себя «настоящую» Америку» [Franke 1999: 201]. Шервуд Андерсон и литература Гарлемского Ренессанса открывают для себя примитив в негритянской культуре, значимость которой для американской литературы Альберт С. Барнс в эссе «Негритянское искусство и Америка» определяет следующим образом: «Наиболее важный элемент, требующий к себе серьезного внимания, — это психология негра, какой он унаследовал ее от своих примитивных предков и сохранил по сей день. Наиболее значимы колоссальная эмоциональная одаренность, роскошное и ничем не скованное воображение и воистину безграничная сила самовыражения. <Негр> располагает в избытке тем огнем и светом, что исходит изнутри, озаряют собой целый мир, окрашивая его образы и побуждая его к выражению. Негр – поэт от рождения» [Barnes 1925: 19]. В Америке негр соединяет в себе свойства «экзотического примитива» и черты «простого человека», жизнь которого прогнута в повседневность и протекает в непосредственной близости от художника.

В основе «примитивизма» в творчестве Ш.Андерсона лежит чувство глубокой неудовлетворенности писателя окружающей его американской действительностью.

Жизнь белого населения, интеллектуального бомонда таких крупных культурных центров страны как Нью-Йорк и Чикаго, духовно пуста и бессмысленна. Жизненная энергия белых истощилась, атрофировалась. В противоположность ему примитив свободен и счастлив, так как его жизнь «не испорчена» влиянием современной цивилизации и не ограничена социальными нормами и запретами, а его интуиция способна проникнуть в тайны человечества и мироздания (влияние Д.Г.Лоуренса очевидно<sup>3</sup>). Воплощением естественной человеческой гармонии, раскованности предстают в трактовке писателя негры. Это здоровые и жизнерадостные натуры. Отсюда тяга героев-подростков из ранних сборников рассказов Ш.Андерсона к неграм и их стремление «научиться, как стать негром» [Anderson 1981: 120].

В художественной форме свою концепцию примитива Ш.Андерсон наиболее полно выразил в романе «Темный смех» (1925). Главный персонаж романа чикагский журналист Джон Стоктон на определенном этапе своей жизни осознает пустоту и бессмысленность существования. Его работа в газете и отношения с женой не приносят ему удовлетворения. Чувство непреодолимой скуки, внутреннего протеста против однообразия и бессмысленности существования, желание стать свободным и самореализоваться заставляют главного персонажа радикально изменить привычный образ жизни. Он начинает с изменения имени (что на символическом уровне означает стремление трансформировать личность) и уезжает из Чикаго на юг страны для того, чтобы совершить «небольшое путешествие внутрь самого себя» [Anderson 1925: 61].

В письме к своему издателю Ш.Андерсон подчеркивал, что главной темой романа «Темный смех» является «неврастения, спешка и особое ощущение современной жизни, обратной стороной которой является легкий, странный смех черных <...> темный земной смех» [Anderson 1925: 62-63]. В этом замечании можно видеть противопоставление мира западной цивилизации (белых) и примитива (негров).

1920-30-е годы в истории американской литературы – это расцвет Гарлемского Ренессанса, стимулировавший в белом общест-

ве рост интереса к негритянской культуре. Одна из знаковых публикаций этого периода – роман Карла Ван-Вехтена «Негритянский рай» (1926), описывающий жизнь Гарлема в начале прошлого столетия и ставший бестселлером сразу же после публикации.

В романе Ван-Вехтена чернокожие «примитивы», сумевшие сохранить естественность и органику, противопоставлены тем из афро-американцев, кто порвал со своим этническим прошлым, оторвался от архаичных корней и решил «цивилизовать» себя. Со временем последние понимают, что пожертвовали слишком многим. Одна из главных героинь романа – мулатка Мэри Лов, которая хочет быть «черной» и страдает от своей принадлежности к белой расе. При этом основу деления на «черных» и «белых» в романе составляет не столько цвет кожи, сколько способ мировосприятия и мышления. *Whiteness*, то есть принадлежность к культуре белого человека, ассоциируется с рациональным началом цивилизации, «чрезмерной» степенью образованности, культурной утонченности, изысканности. Мэри – библиотечкарь, она обладает обширными знаниями в области искусства и литературы, бегло говорит по-французски, организует выставки, слушает музыку Стравинского. Круг знакомых Мэри включает знаменитых нью-йоркских писателей, артистов и художников. Но в ней нет особой негритянской чувственности: она может читать и размышлять, но не танцевать, она может рассуждать о музыке, но сама ее не чувствует, не растворяется в ней, неспособна быть физически, подсознательно сопричастной ей. Она не может подчинить свое «Я» примитивному импульсу, телесному началу и наслаждаться жизнью, физической красотой, сексуальными отношениями. Ее тянет к черной расе, ее примитивизму, но в то же самое время она ощущает, что никогда не сможет стать «одной из них»: «Мэри питала почти исключительную веру в свою расу, горячо любила свой народ и верила в его гений и способности. Она восхищалась всеми характерными чертами негров и серьезно стремилась обладать ими. Между тем, у нее не доставало многих из этих черт» [Ван-Вехтен 1928: 107].

Мэри противостоит негритянский Гарлем, мир ярких красок, необузданных страстей, жгучей ревности, телесности, сексуальности, насилия, жизненной энергии, физической красоты, спонтанных эмоций, необузданного наслаждения, стихийного танца. Это и есть *blackness* – примитив, естественное, органическое состояние человеческого бытия, не ограниченное социальными рамками и запретами. Это та телесная свобода, к которой стремится Мэри (и на символическом уровне белый человек вообще), но для белых эта свобода остается несбыточной мечтой, иллюзией.

Особое преломление эстетика примитивизма обрела в творчестве Гертруды Стайн, получив при этом характерную гендерную окраску. Чувственное восприятие женщины противопоставляется у нее тирании разума, рациональной рефлексии мужчины. Хрестоматийным примером тому являются взаимоотношения афро-американки Меланкты и Джеффа Кэмпбелла во второй части знаменитой трилогии «Три жизни» (1905-06). Два персонажа представляют собой противоположные системы мировосприятия, обозначаемые Стайн как «feeling» и «thinking» – «чувствование» и «размышление». Джефф – это тип медлительного и холодного человека, который подвергает рефлексии все, что происходит с ним и вокруг него. Он силится понять себя и свое отношение к Меланкте, и для него важно оформить свои размышления в словесную форму. Постепенно Джефф приходит к осознанию того, насколько неадекватен язык для передачи эмоциональной сложности внутреннего мира человека: «Возможно то, что я называю размышлением, и не дает того самого понимания» [Stein 1936: 135]. Свой опыт мировосприятия и общения с людьми необходимо не рационализировать, пытаясь облечь в слова, а почувствовать, спонтанно пропуская его сквозь себя. Только в этом случае можно прикоснуться к мудрости жизни, которой обладает Меланкта. Примечательно, что речь самой Меланкты лексически и синтаксически предельно проста и строится на принципе повтора, рефрена из трех-пяти слов, которые постоянно воспроизводятся в разных контекстах.

В портретном наброске «Двое» (1912) Стайн конструирует знаковые системы мироощущения двух персонажей, не названных по имени: аналитические способности (thinking) мужчины и спонтанную, интуитивную природу восприятия (feeling) женщины. Писательница очень тонко показывает этот контраст на языковом уровне. Для женщины «чувство – это все» [Walker 1984: 111]. Мужчина же не мыслит своего бытия без размышления, рефлексии, анализа. Он не «чувствует», а «решает, что чувствует», не «злится», а «полагает, что зол» и т. д. Постоянный процесс рефлексии отсекает его от непосредственного восприятия жизни и делает его бытие ущербным, неполным – цепью разорванных поступков, поскольку он постоянно «начинает снова» [Walker 1984: 113]. Жизнь женщины – это длительность, последовательность возобновлений, непрерывность связанных между собой событий и ощущений, которые повторяются и накапливаются. Подобное мироощущение, по Стайн, – залог истинного творчества, которое она не мыслит без повторов – тех самых повторов, которых мужчина и старается как раз избежать, отказываясь принять как неизбежность.

«Двое» начинается с четкой оппозиции «thinking» и «feeling», «размышления» мужчины и «чувствования» женщины, но постепенно Стайн соединяет обе эти человеческие ипостаси – в женщине, которая представляет, по ее мысли, идеальный синтез двух крайностей. Из рукописей и набросков Стайн известно, что согласно первоначальному замыслу, в качестве прототипов мужчины и женщины она выбрала своего брата Лео и свояченицу Салли. Однако в процессе работы писательница пришла к выводу, что и Лео, и Салли «в равной степени несовершенны для того, чтобы стать творческими личностями» [Walker 1984: 109]. Лео, как рассуждает Стайн, не состоялся как философ и артист, так как он слишком рационален, и ему чуждо познание мира через ощущения. Салли же, наоборот, слишком восприимчива и чувствительна, ей не хватает силы интеллекта для того, чтобы создать высокохудожественное произведение искусства. На полях и в заметках к рукописи произведения, впрочем, часто встречается еще одно жен-

ское имя – Джейн Сендс (Jane Sands). Это имя (или его вариант Джейн Сендис – Jane Sandys) Стайн нередко использовала в качестве псевдонимов. Поэтому возможно, что образ женщины, которая сочетает в себе столь необходимые для творческого процесса «чувствование» и «размышление», она писала с себя, и образ примитива (который в данном случае становится идеальным творческим субъектом) искала интроспективно – в самой себе.

Итак, примитивизм – неременная составляющая модернистской утопии, но «в модернизме есть и другой тип примитивизма, неопределенный и в чем-то зловещий, который вдыхает в нас не здоровье, а упадок; примитивизм как атавизм, как отказ от цивилизации с ее проблемами и горестями» [Literary Modernism 1967: 34-35]. Здесь уместно будет еще раз вспомнить о том, что примитив становится инструментом критики западной цивилизации, как вполне справедливо полагает Л.Триллинг в своем эссе «О преподавании современной литературы»: «Некоторые канонические произведения модернизма используют примитив как средство культурной критики» [Trilling 1966: 4]. В рамках этого подхода в искусстве модернизма, как мы видели, идеалом «неиспорченного» современной цивилизацией человека становится, прежде всего, «экзотический примитив», то есть «дикарь», неевропеец, проживающий предпочтительно где-то далеко, например, в Африке или Южной Америке. В ряде произведений исследуется влияние такого рода «примитива» на сознание белого человека, пришедшего на экзотические земли с миссионерской функцией. Такой тип произведений может быть представлен повестью Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1902), один из персонажей которой, так сказать, уступив соблазну примитива, теряет себя, свое «я». Куртц, прожив несколько лет в африканских джунглях, не просто адаптировался к местным условиям жизни, выучил язык и обычаи «дикарей» – он отверг идеалы цивилизации, чьи порядки и законы был призван пропагандировать и прививать. Отказавшись от своего прошлого, он сам становится дикарем. Главные герои другого рассказа Конрада «Аванпост цивилизации» (1896) Кайер и Карлье, оказавшись



на заброшенной африканской станции, постепенно теряют человеческий облик, прибегают к насилию и, в итоге, гибнут.

Элементы подобного амбивалентного отношения к примитиву можно обнаружить и в творчестве Д.Г.Лоуренса, который, по мнению М.Белл, был «одновременно самым значительным примитивистом в литературе модернизма и самым серьезным критиком примитивизма как симптома декаданса» [Bell 1999: 24].

Так, один из главных персонажей романа Лоуренса «Влюбленные женщины» Беркин не может избавиться от чувства страха, которое он испытывает, когда видит произведения примитивного искусства. Для него они — олицетворение дикой, необузданной эмоциональности и запретной сексуальности, способных разрушить внутренний мир цивилизованного человека. Неоднозначно и отношение к примитиву героини роман «Пернатый змей», о которой шла речь выше. Кейт не может принять насилие как неотъемлемую часть ритуалов и, следовательно, жизни «дикарей», то есть той «новой» жизни, которую она для себя выбрала. Когда Киприано убивает пятерых предателей во время ритуального действия, это ввергает ее в шок и глубокую депрессию.

В рамках литературы Гарлемского Ренессанса отношение к негру-примитиву тоже амбивалентно. В качестве примера можно привести еще один бестселлер изучаемого нами периода – роман Клода МакКей «Домой в Гарлем» (1928). МакКей, как и Ван-Вехтен, описывает Гарлем и жизнь его типичного завсегдатая, городского негра Джека Брауна. Тот ест, пьет, играет в азартные игры, занимается любовью, ничего не планирует заранее, руководствуется только своими инстинктами и желаниями. Такой же образ жизни ведут и его друзья. На первый взгляд, это и есть то естественное состояние человеческого бытия, к которому так стремилась Мэри, главная героиня «Негритянского рая». Однако МакКей исподволь подводит читателя к мысли о том, что на самом деле жизнь Джека скучна, прозаична, монотонна. В ней нет драматического накала и чувственного напряжения, к которым стремилась литература Гарлемского Ренессанса.

Итак, растворение в «дикой культуре» не выглядит однозначно привлекательным. Нравственно, социально и духовно негры-примитивы Гарлема — только «непосредственные, влюбленные в себя животные...» [МакКей 1929: 116]. Телесное поглощает все остальное. Герой-интеллектуал Рэй и жаждет погрузиться в это «животное», «дикое» состояние, которое несет в себе примитив, и боится его: «Он боялся, что когда-нибудь требования плоти и невольное тяготение к благодушествованию и комфорту разгонят все его высокие мечты. И он сам разлетится, как мыльный пузырь, и превратится в довольного скота, и так же, как всякий гарлемский негр, будет бешено плясать» [МакКей 1929: 194]. Сопоставление двух персонажей романа МакКей – Джека и Рэя – особенно наглядно показывает, что в образе примитива «есть нечто отталкивающее, несущее в себе угрозу» [North 1994: 119].

Итак, структура мировосприятия примитива исследуется и моделируется писателями-модернистами либо в качестве «здоровой» альтернативы «больному» европейскому сознанию, либо как потенциальная угроза рациональному, духовному, собственно человеческому началу личности, хотя очевидно, что первый подход, который мы условно обозначили как «романтический», в культуре модернизма превалирует.

<sup>1</sup> Как и их автор, который путешествовал в конце жизни по Мексике и Южной Америки в поисках идеального примитива, которого не обнаружил в сельской Англии, Италии и Австралии.

<sup>2</sup> «Last Good Country» – заглавие одного из неоконченных рассказов Хемингуэя.

<sup>3</sup> Вопросу литературного воздействия творчества Д.Г.Лоуренса на Ш.Андерсона, в частности, посвящена одна из глав («In the Lawrencian Orbit») исследования Ирвинга Хауи [Howe 1966: 179-197].

### **Список литературы**

*Ван-Вехтен К.* Негритянский рай / пер. с англ. А.В.Швырова. М.: Библиотека всемирной литературы, 1928.

*Лоуренс Д. Г.* Семья Брэнгуэнов (Радуга) / пер. с англ. В.Мининой. СПб: Советский писатель, 1993.

*МакКей К.* Домой в Гарлем / пер с англ. М.Волосова. М.; Л.: «Земля и Фабрика», 1929.

*Хемингуэй Э.* На Биг-Ривер I // В наше время / Пер. с англ. О.Холмской. М.: Изд-во «Художественная литература», 1968.

*Anderson S.* Dark Laughter. N.Y.: Boni & Liveright, 1925.

*Anderson S.* Selected Short Stories / пер. с англ. М. Кореневой. М.: «Прогресс», 1981.

*Barnes A.C.* Negro Art and America // The Negro Art. N.Y.: Antheneum, 1925.

*Bell M.* The Metaphysics of Modernism // Cambridge Companion to Modernism / ed. by Michael Levenson. Cambridge: Cambridge UP., 1999.

*Cargill O.* Intellectual America: Ideas on the March. N.Y.: The MacMillan Company, 1941.

Conversations with Ernest Hemingway / ed. by Matthew J. Bruccoli. Jackson: UP of Mississippi, 1986.

*Franke A.* Keys to Controversies. Stereotypes in Modern American Novels. N.Y. & Frankfurt: Campus Verlag, 1999.

*Hemingway E.* The Nick Adams Stories. N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1972.

*Howe I.* Sherwood Anderson. Stanford: Stanford UP., 1966.

*Hubert Z.* Reflection vs. Daydream: Two Types of the Implied Reader in Hemingway's Fiction // College Literature. 1988. V. 15. № 3.

*Lawrence D.H.* Fantasia of the Unconscious. L.: Secker, 1932.

*Lawrence D. H.* The Plumed Serpent. N.Y.: Vintage, 1959.

*The Letters of D. H. Lawrence* / ed. by James T. Boulton. Cambridge: Cambridge UP, 1979.

*Literary Modernism* / ed. by Irwing Howe. Greenwich: A Fawcett Premier Book, 1967.

*Messent P.* Ernest Hemingway. Houndmills & L.: The MacMillan Press, Ltd., 1992.

*Modernism 1890-1930* / ed. by M. Bradbury & J. MacFarlane. L.: Penguin Books, 1991.

*North M.* The Dialect of Modernism. Race, Language and Twentieth-Century Literature. N.Y.: Oxford UP, 1994.

*Pavlovskaya S.* Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway and Zora Neale Hurston. N.Y. & L.: Garland Publishing, Inc., 2000.

*Singall D.J.* Toward a Definition of American Modernism // American Quarterly. Spring 1987. V. 39. № 1.

*Sontag S.* The Anthropologist as Hero // Claude Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero / Ed. by E. Nelson Hayes & Tanya Hayes. Cambridge & L.: The M.I.T. Press, 1970.

*Stein G.* Three Lives. N.Y.: Random House, 1936.

*Torgovnick M.* Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives. Chicago & L.: Chicago UP., 1990.

*Trilling L.* On the Teaching of Modern Literature // Beyond Culture. L.: Secker & Warburg, 1966.

## TRADITIONS OF THE PRIMITIVE IN THE MODERNIST LITERATURE

**Natalya G. Kondrakhina**

Assistant Professor of English Language Department  
Financial Academy of Russian Federation Government

Ambivalent treatment of the primitive in the literary modernism is studied as exemplified by the works of D. H. Lawrence, E. Hemingway, S. Anderson, J. Conrad, G. Stein, K. van Vechten and C. MacCay. The modernist artists viewed the primitive either as a healthy alternative to the morbid Western civilization or as a real threat to the cultural dimension in a human being. The first attitude obviously prevails working for construction of the modernist utopia.

**Keywords:** literary modernism; the Primitive; romantic and missionary treatment of the Primitive; Harlem renaissance; modernist utopia.