

ФГБУВО «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО»

На правах рукописи

Аникина Ольга Николаевна

**ТВОРЧЕСТВО ШЕРВУДА АНДЕРСОНА 1917–1921 ГОДОВ:
ПРОБЛЕМЫ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ И СТИЛЯ**

Специальность 5.9.2 Литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук
проф. Орлицкий Юрий Борисович

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ	28
§1. Проза и стихи как элементы идиостиля писателя.....	28
1.1. Взаимодействие стихов и прозы в творчестве одного автора.	28
1.2. Формы художественной речи в произведениях Шервуда Андерсона..	31
1.2.1 Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе.....	31
1.2.2. Прозиметрум или прозиметрический текст	34
§2. Исследования ритма разных форм художественной речи	35
2.1. Подходы к исследованию ритма прозы и стихов на микроуровне и на макроуровне	35
2.2. Частные методологические вопросы исследования ритма прозы и стихов на микроуровне.....	40
2.2.1. Теоретические основы исследования метра прозы.....	40
2.2.2. Особенности исследования метрики англоязычных стихов и прозы	42
2.3. Анализ прозы на макроуровне	50
2.4. Понятие об авторском «мифе» Андерсона и об элементах «мифа» как ритмообразующих единицах поэтических и прозаических произведений писателя	51
2.4.1. Концепт «гротеск».....	56
2.4.2. Концепт «примитив»	59
2.4.3. Концепт «маленькой американский городок».....	61
2.4.4. Концепт «американский пророк»	63
Заключение.....	66
Глава 2 АНАЛИЗ ПОЭТИКИ ТЕКСТОВ КНИГИ СТИХОВ ШЕРВУДА АНДЕРСОНА “Mid-American Chants”	69
§1. Сборник “Mid-American Chants” как этап творчества Шервуда Андерсона	71
1.1. Генезис стиля “Mid-American Chants”: биографический и литературно-исторический контекст.....	75

§2. Структура книги “Mid-American Chants”	79
2.1. Роль комплекса Заглавие + Предисловие	79
2.2. Система мотивов и образов книги “Mid-American Chants”	81
2.3. Встречаемость ключевых образов в книге “Mid-American Chants” и ассоциативные связи между ними	93
§ 3. Типы художественной речи в книге “Mid-American Chants”	95
3.1. Распределение типов художественной речи в книге “Mid-American Chants”	95
3.2. Динамика появления в текстах ключевых образов и мотивов в сочетании с разными типами художественной речи	100
§4 Анализ текстов с различными типами организации художественной речи в книге “Mid-American Chants”	106
4.1 Стихи.....	106
4.1.1. Пример анализа метрики стихотворения	110
4.2. Прозаические миниатюры, написанные в форме версе	111
4.2.1. Пример анализа метра в прозаической миниатюре	112
4.3. Прозиметрумы	114
4.3.1. Пример анализа метрики прозиметрума	116
4.4. Особенности метрики книги “Mid-American Chants” в целом	118
Выводы	121
ГЛАВА 3. ПОЭТИКА КНИГИ НОВЕЛЛ “Winesburg, Ohio” (1919).....	125
§1. Степень изученности проблемы	125
1.1. Роль биографии писателя в создании книги новелл «Уайнсбург, Огайо»	125
1.2. Роль коротких заметок, написанных для журнала Agrycultural Advertysing; колонки “Buisness Types” и “Rot and Reason” (1904) как этапа в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо»	126
1.3. Роль ранних романов в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо».....	129

1.4. Роль поэтических опытов, в частности — сборника “Mid-American Chants” (1918) в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо».....	131
1.5. Влияния Э. Л. Мастерса и Г. Стайн.....	131
1.6. Работа Андерсона с черновиками «Уайнсбурга, Огайо».....	134
§2. Структура книги «Уайнсбург, Огайо»	137
2.1. Заголовочный комплекс.....	137
2.2 Композиция сборника	138
§3. Образы и проблематика	140
3.1. Основные образы сборника «Уайнсбург, Огайо» как элементы «мифа» Андерсона.....	140
А. «Маленький американский городок» и «гротеск»	140
Б. «Кукурузные поля / кукуруза».....	141
В. «Руки»	142
Г. «Ручей / маленькая река».....	145
Д. «Дерево/деревья / яблоня/яблоки»	148
Е. «Лунный свет / луна».....	150
Ж. «Мост».....	152
3.2. Проблематика сборника новелл «Уайнсбург, Огайо».....	153
§4. Особенности стиля книги «Уайнсбург, Огайо»	156
§5. Силлаботонический метр в прозе Шервуда Андерсона.....	158
5.1. Исследование силлаботонического метра отдельных новелл.....	162
Выводы	164
ГЛАВА 4. КНИГА “THE TRIUMPH OF EGG. A BOOK OF IMPRESSIONS FROM AMERICAN LIFE IN TALES AND POEMS” (1921) КАК ПРИМЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	168
§1. Генезис The Triumph of the Egg.....	169
§2. Структура книги “The Triumph of the Egg...”	173
2.1. Роль заголовочного комплекса.	173
2.1.1. Концепты «яйцо» и «мотив сокрытия тайны» как элементы андерсоновского «мифа»	173

2.2. Кольцевая композиция книги.....	180
§3. Фотографии Рэймонда Хатчинсона как проект в проекте	182
§4. Стихи как элемент «кольцевой композиции»	187
4.1. Образность, фонетика и метрика стихотворения “Tales are People Who Sit on the Doorstep of the House of My Mind...”	188
4.2. Образность, фонетика и метрика текста “The Dumb Man”	192
4.3. Образность, фонетика и метрика текста “The Man With The Trumpet”	198
§5. Прозиметрические тексты книги The Triumph of the Egg... ..	203
5.1. Анализ стилистических особенностей текста “The Man in the Brown Coat”, его роль в композиции сборника	203
5.2. Анализ стилистических особенностей текста “Motherhood”	209
§ 6. Анализ стиля отдельных прозаических текстов книги “The Thiumph of the Egg...”	213
6.1. Анализ стилистических особенностей текста “Senility” («Старчество» [Андерсон, 1925, с. 105]).....	213
6.2. Стилистические особенности новелл Brothers и Seeds, их роль в композиции сборника.....	215
§7. Анализ новеллы в шести частях “Out of Nowhere into Nothing” как финального прозаического элемента книги “The Triumph of the Egg...”, его роль в композиции книги.....	220
7.1. Обзор исследований новеллы “Out of Nowhere into Nothing”	220
7.2. Анализ макроуровневых ритмообразующих элементов новеллы “Out of Nowhere into Nothing” («Из ниоткуда в ничто»)	223
7.2.1 Композиция новеллы “Out of Nowhere into Nothing”	224
7.2.2. Особенности пунктуации.....	224
7.2.3. Повторы в новелле “Out of Nowhere into Nothing”	225
7.3. Динамика появления элементов «мифа» Андерсона в повести “Out of Nowhere into Nothing”	228
7.3.1. Анализ ключевых образов новеллы “Out of Nowhere into Nothing”	

7.3.2. Динамика появления ключевых образов в новелле “Out of Nowhere into Nothing”	234
7.3.3. Корреляционный анализ образов новеллы “Out of Nowhere into Nothing”	235
Выводы	237
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	242
БИБЛИОГРАФИЯ	250
ПРИЛОЖЕНИЯ	278
Приложение А.1 Материалы к исследованию книги “Mid-American Chants”: Корреляции образов.	279
Таблица А.1. Корреляции между образами в текстах книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”	279
Приложение А.2.....	280
Таблица А.2. Образы, мотивы и формы художественной речи в текстах книги “Mid-American Chants”	280
Приложение А.3.....	295
Таблица А.3. Силлаботонический метр в текстах книги “Mid-American Chants”	295
Приложение А.4.....	302
Примеры текстов из книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918).....	302
Приложение Б.	305
Таблица Б.1. Анализ встречаемости параллельных конструкций и инверсий	305
в книге новелл книги Шервуда Андерсона Winesburg, Ohio	305
Приложение В.....	307
Таблица приложения В.1. Сравнение структуры книг Шервуда Андерсона “The Triumph of the Egg...” (1921) и Джина Тумера “Cane” (1923)	307
Приложение В. 2.....	308
Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat”	308

Рис. В.2.1. – Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat” из книги “The Triumph of the Egg...” (1921) [Anderson, 1921, p. 97 – 98]	308
Приложение В.3.....	310
Фрагмент текста “Motherhood” из книги The Triumph of the Egg... ..	310
Приложение В. 4. Таблица В.4. Корреляции ключевых образов	311
повести Шервуда Андерсона «Out of Nowhere into Nothing».....	311

ВВЕДЕНИЕ

Наследие классика американской литературы Шервуда Андерсона (13.06.1876–08.03.1941) ставит перед читателем и исследователем ряд серьезных вопросов, в том числе потому, что многие из этих произведений были созданы не только на стыке литературных жанров, но и на пересечении форм художественной речи. Структура отдельных новелл писателя, таких, как «Человек в коричневом пальто» (““The Man in the Brown Coat”” (1921)), «Из Ниоткуда в Ничто» (“Out of Nowhere into Nothing” (1921)), а также сборника новелл «Триумф яйца. Книга впечатлений об американской жизни в рассказах и стихах» (“The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921)) и романа «Темный смех» (“Dark Laughter” (1925)), включает в себя и прозу и стихотворные фрагменты. Работы, посвященные анализу текстов, в структуру которых входят как стихи, так и проза, в русскоязычном научном сегменте крайне редки.

Примечательно, что в отечественном литературоведении в советское время Шервуд Андерсон традиционно представлял перед читателем как социально ориентированный прозаик, критикующий капиталистический строй и активно протестующий против индустриализации Америки [Кандель, 1959]. В советское же время на русский язык были впервые переведены основные прозаические произведения Андерсона [Андерсон, 1925; Андерсон, 1959; Андерсон, 1983], также в 1935 году на русский была переведена автобиографическая книга «История рассказчика» (“Storyteller’s Story: The tale of an American writer’s journey through his imaginative world and through the world of facts, with many of his experiences and impressions among other writers” (1924)). В русском варианте имеются отдельные рассказы из сборников «Триумф яйца», «Кони и люди», «Смерть в лесу» и несколько ранних текстов периода 1905–1907 гг. Из восьми романов Андерсона на русском существует только два: “Marching Man” (1917) («В ногу!») [Андерсон, 1997] и “Many Marriages”(1923), переведенный впервые на русский язык Д. Кузиной в 2021 году [Андерсон,

2021]. Однако, кроме прозы, Шервуд Андерсон также выпустил две книги стихов — «Песнопения Срединной Америки» (“Mid-American Chants” (1918)) и «Новый Завет» (“A New Testament” (1923)), однако переводы сборников стихов Андерсона до сих пор не опубликованы на русском. Упоминаний о стихах Шервуда Андерсона в научных работах на русском языке крайне мало. В частности, О. Ю. Панова впервые в русскоязычных изданиях дает краткую характеристику сборника Андерсона «Песнопения Срединной Америки» (“Mid-American Chants”) [Панова, 2009], [Панова, 2008], где автор «обращается к индейским обрядам и преданиям, противопоставляя “корневое язычество” “бесплодности” пуританского духа Новой Англии». В основном анализ стихов американского прозаика можно найти в работах англоязычных исследователей [Curry, 1980], [Delvill, 1998], но эти работы также немногочисленны.

Одними из первых статей о Шервуде Андерсоне были предисловия к переводам его книг на русский язык [Левидов, 1925], [Динамов, 1935]. Среди первых русских исследователей творчества Ш. Андерсона важно отметить работы С. С. Динамова (1901–1939), автора статьи для «Литературной энциклопедии», который подчеркивал, что с Андерсона начинается новая линия развития американской литературы XX века [Динамов, 1930, с. 154]. В предисловии к русскоязычному изданию «Истории рассказчика» (1935) С. С. Динамов упоминает о книге стихов Андерсона «Новое Евангелие» [Динамов, 1935, с. V.], а в первом издании книги «Торжество яйца. Книга впечатлений из нашей американской жизни» присутствует стихотворный эпиграф из книги “Mid-American Chants” (1918), но в более поздних изданиях на русском языке стихам писателя внимания не уделяется. В предисловии к русскоязычному изданию «Уайнсбург, Огайо» 1959 года дана краткая статья Б. Л. Канделя, где он также не упоминает о стихах Андерсона; нет упоминания о них и в биографии писателя, написанной В. Толмачёвым, вышедшей в сборнике «Краткие творческие биографии» в 1990 г. [Толмачёв, 1990].

Е. М. Салманова, переводчик романа «В ногу» [Андерсон, 1997], в статье «Бегство из хаоса» проводит краткий экскурс по биографии писателя,

анализирует стилистические особенности прозаических произведений Андерсона [Салманова, 1997]. Также в статье вскользь упоминаются ранние опыты Шервуда Андерсона и его “Mid-American Chants”. Обзор Е. М. Салмановой написан в традициях литературоведческих статей советского периода, в которых исследователь был ориентирован на социокультурный метод исследования художественного произведения, который, по мнению В. Г. Зинченко, «не раз выдавали за единственно возможный, универсальный подход к литературе. При этом происходила неизбежная в таких случаях вульгаризация» [Зинченко, 2016, с. 93]. Н. Тагиева, анализируя критические статьи о Шервуде Андерсоне, вышедшие до 90-х годов XX века включительно, также пишет о некоторой однобокости такого подхода. [Тагиева, 2011, с. 78].

Среди советских специалистов по творчеству Андерсона при обсуждении вопросов генезиса его произведений одним из наиболее часто поднимающихся вопросов был вопрос наследования Андерсоном традиции русской прозы. Б. Л. Кандель указывает, что большое влияние на творчество Ш. Андерсона оказало знакомство с русской литературой, ссылаясь на письма Шервуда Андерсона от января 1923 г. переводчику П. Ф. Охрименко. [Кандель, 1959, с. 10–11]. Д. Максвелл упоминает о влиянии прозы Чехова на формирование стиля Шервуда Андерсона [Максвелл, 1997]. Соответственно, В. Я. Звиняцковский [Звиняцковский, 1997] рассматривает чеховское влияние на новеллистику Шервуда Андерсона. Однако, в «Истории рассказчика» Андерсон пишет, что никогда не читал Чехова и других русских писателей [Андерсон, 1935 с. 260–261]. М. Каули постулирует подход, основывающийся на доверии к автобиографии писателя, и придерживается того, что Андерсон и в самом деле не был знаком с творчеством Чехова [Cowely, 1974, p. 49]. В статье «Шервуд Андерсон и его книга мгновений» М. Каули указывает на то, что Шервуд Андерсон, с его собственных слов, к моменту написания сборника рассказов “Winesburg, Ohio” («Уайнсбург, Огайо») не читал ни одного русского писателя, кроме Тургенева [Каули, 1973, с. 106]. Ф. Хоффман

отмечает, что Андерсон стал читать русских писателей только тогда, когда критики стали указывать ему на их влияние в его творчестве [Hoffman 1962, p. 460].

В последние десять-пятнадцать лет в российском литературоведении Андерсона стали воспринимать как писателя-модерниста, наследующего принципам нового течения американской литературы начала XX века, зародившегося в Чикаго [Анастасьев, 2013, с. 98]. О. Ю. Панова рассматривает влияние на творчество Шервуда Андерсона деятельности основных фигур американского авангарда — Альфреда Штиглица, Гертруды и Лео Стайн, Уолдо Фрэнка, Уолтера Аренберга, литераторов и художников, близких к «Объединению 291», месту встречи артистического Нью-Йорка [Панова, 2015, с. 141]. [Панова, 2011] [Панова, 2009]. О конкретных влияниях стиля Г. Стайн на прозу Шервуда Андерсона О. Ю. Панова пишет в свете дискурса т. н. «американского примитивизма» [Панова, 2012], отмечая, что «Сам Андерсон, рассказывая о своей писательской биографии, сознательно конструирует образ малограмотного писателя-простака, пришедшего в литературу если и не “от сохи”, то из-за конторки служащего» [Панова, 2009, с. 226]. Также О. Ю. Панова упоминает о так называемой «свободной форме» языка (looseform), подчеркивая, что именно эта стилистическая находка стала «великим открытием Шервуда Андерсона» [Панова, 2009, с. 227].

Современных российских исследователей творчества Шервуда Андерсона более всего занимает поэтика и проблема внутритекстовых и интертекстуальных связей в его прозе — к сожалению, по большей части, эти исследования касаются только признанного шедевра писателя, книги “Winesburg, Ohio” (1919). Так, в работе Е. В. Варламовой проанализирована система героев книги “Winesburg, Ohio” и прослежена роль Джорджа Уилларда как связующего персонажа [Варламова, 2007]. С. М. Пинаев говорит о специфике детали, о системе кодов, формирующих психологический подтекст и определяющих тональность рассказов [Пинаев, 2009]. Ю. Л. Сапожникова изучает метафору «гротеск», используемую

Андерсоном для описания картины мира его персонажей [Сапожникова, 2003]. Н. Тагиева анализирует вопросы формы, ключевых эстетических понятий и основной проблематики сборника новелл “Winesburg, Ohio” [Тагиева, 2011]. А. А. Аствацатуров рассматривает мифопоэтические мотивы в новеллистике писателя [Аствацатуров, 2011], [Аствацатуров, 2015].

На наш взгляд, проблема генезиса прозы Шервуда Андерсона в российском литературоведении изучена не полностью: глубоко анализируются влияния на его стиль русских классиков, Гертруды Стайн, Уолта Уитмена, а также представителей гарлемского ренессанса, но совершенно не рассматривается влияние других поэтов и роль собственных поэтических опытов прозаика. Существование таких лакун отчасти объясняется тем, что отсутствуют переводы на русский язык очень многих книг писателя. Публицистика писателя также переведена на русский язык весьма избирательно: наибольшей известностью пользуются статьи «О реализме» (1924) и «Драйзер» (1916) [Андерсон, 1982], а также эссе «Правильно выбрать войну» (опубл. 1942) в переводе Е. Салмановой [Андерсон, 1997, с. 295–322].

В 1920–1950-е годы в Америке мнение о том, что Андерсон заявил о себе преимущественно как писатель, обнажавший социальные язвы общества, было одним из многих [Fagin, 1927, p. 151], но не основным. Зачастую американские исследователи сами отмечали недооцененность Андерсона как писателя и недостаточную изученность его языка; так, Л. Триллинг предполагал, что это связано с тем, что многие современники не считали его сильным литератором¹ [Trilling, 1941, p. 293].

Среди источников, имеющих важное значение для вопросов, связанных с генезисом мифотворчества писателя, заметное место занимает биография Андерсона, написанная Уолтером Ридо [Rideout, 2006]. Ридо, используя биографический и сравнительно-исторический методы, среди прочего

¹ most people were no longer aware of him as an immediate literary force in their lives

анализирует поэтические опыты Шервуда Андерсона и относит их к конкретному событию — визиту писателя в Нью-Йорк и знакомству с литературным сообществом [Rideout, 2006, p. 255–290]. Исследователь видит в поэтических опытах Шервуда Андерсона влияние поэзии Шекспира, Уолта Уитмена и эстетики библейских текстов. Ридо также указывает на важное хронологическое соответствие: написание ряда стихов “Mid-American Chants” происходило в июле 1917 года, параллельно созданию повести *Immaturity*, которая в свет не вышла, но была переработана писателем и превратилась в рассказ *Godliness*, вошедший в книгу *Winesburg, Ohio*. Также Ридо указывает на переклички образов и мотивов в сборнике рассказов и сборнике стихов [Rideout, 2006, p. 280–290].

Данные Ридо о круге чтения Андерсона в разные годы позволяют предполагать влияние на стиль писателя таких авторов, как Марк Твен, Вальтер Скотт, Гарриет Бичер Стоун, Генри Джеймс, Генри Филдинг, Жюль Верн, Шекспир, а среди поэтов — Стивен Крейн и Уолт Уитмен [Rideout, 2006, p. 36]. Также Ридо пишет о влияниях на Андерсона стихов, опубликованных в поэтических журналах “Poetry” Харриет Монро [Rideout, p. 163–164] и “The Little Review”, который издавала Маргарет Андерсон [Rideout, с. 171–172], и о влиянии на Андерсона прозы Гертруды Стайн [Rideout, 2006, p. 192], Уолдо Фрэнка и его журнала *Seven Arts* [Rideout, 2006, pp. 233–235]. Сам Шервуд Андерсон в «Истории рассказчика», вспоминая о книгах, прочитанных в детстве, в качестве важных для себя авторов называет Генри Г. Филдинга, О. де Бальзака, У.-Д. Хауэллза и Ф. Купера [Андерсон, 1935, с. 107]. В «Истории рассказчика» Андерсон также цитирует стихи Хоакина Миллера [Anderson, 1924, p. 283], Джона Китса [Anderson, 1924, p. 60] и Генри Клея Уорка [Anderson, 1924, p. 326]; упоминает о роли романа Ван Вик Брукса “America's Coming-of-Age” [Anderson, 1924, p. 348].

Д. Стюарт дает конкретные примеры влияния поэтики Уитмена на поэтический язык Шервуда Андерсона, а также отмечает, что влияние Гертруды Стайн проявилось не только в особенностях прозы Шервуда

Андерсона, но и в его поэзии. Работы Д. Стюарта касаются как общих вопросов жизни и творчества Андерсона, так и анализа отдельных поэтических текстов писателя [Stuart, 2007].

Важным источником данных стала для нас статья Д. Стоука [Stouck, 1985], в которой он рассматривает Андерсона как крупного экспериментатора, явившего в произведениях 1920-х годов форму, имеющую массу сходств с текстами, которые позже назовут постмодернистскими. Стоук пишет: «В истории американской литературы Шервуд Андерсон занял значительное место не за счет количества написанных художественных текстов, а из-за особенностей писательского зрения (*angle of vision*) и стиля, который можно описать как специфически американский»² [Stouck, 1985, p. 302]. И Стоук, и Ридо многократно упоминают особенности образного ряда, представленного Андерсоном в книге “*Mid-American Chants*”: образы кукурузы и кукурузных полей, ставшие для Андерсона символом Срединной Америки; концепт «американский пророк», восходящий к таковому у У. Уитмена и образ барда («певца») как творческая ипостась Андерсона, характеризующаяся экспрессивностью и эмпатией; «древние боги», хранящие кукурузные поля и олицетворяющие прошлое Америки [Ридо, 2006, p. 252–255], [Stouck, 1985, p. 310–312].

Как важный источник данных для нашего исследования следует отметить книгу Уолтера Саттона “*A Road to Winesburg: a Mosaic of the Imaginative Life of Sherwood Anderson*” («Дорога в Уайнсбург: Мозаика творческой жизни Шервуда Андерсона») [Sutton, 1972], содержащую биографические сведения о писателе и информацию о некоторых прототипах его персонажей, а также элементы психологического портрета Андерсона.

О влиянии, которое оказал Андерсон на своих современников, написано много — но это касается по большей степени влияния на Хэмингуэя и Фолкнера [Gray, 2015, стр. 418]. Дж.-Ф. Кинслер в монографии “*Circles of*

² In the history of American literature Sherwood Anderson has earned a significant place not for an accomplished body of fiction but for an angle of vision and a style that can be described as peculiarly American.

Confluence: Jean Toomer's CANE, 'Modernist' Aesthetics, & Neo-Platonism” приводит доказательства непосредственного влияния поэтики Шервуда Андерсона на формирование стиля Джина Тумера, ярчайшего представителя течения гарлемского ренессанса [Kinsler, 2021, p. 198].

В 60-е годы XX века исследователи обратили внимание на поэтические истоки прозы Андерсона, что совпало с возрождением интереса в США к технике свободного стиха в американской поэзии [Разгулина, 2022]. Так, важным источником для анализа подходов к изучению поэтического наследия Шервуда Андерсона явилась научная работа Уинифред Линокс “The Significance of Sherwood Anderson's Poetry” («Значение поэзии Шервуда Андерсона»), содержащая анализ связей между поэтическими и прозаическими текстами писателя. [Lenox, 1961]. Уинифред Линокс, анализируя взаимодействие прозы и стихов в текстах Андерсона, пишет, что его «внимание к ритму прозы ярко проявлялось во всех произведениях. С самого начала своей карьеры он мыслил как поэт. <...> Однако <...> когда ему как поэту удавалось подняться над ограничениями, налагаемыми на него общепринятыми прозаическими формами, в которых он работал, он создавал шедевры»³ [Lenox, 1961, p. 49]. Так, следуя за рассуждением У. Линокс, мы предполагаем, что комбинация поэтических и прозаических техник была сутью идиостиля писателя. Также мы утверждаем, что система образов и мотивов, а также концептуальная основа андерсоновского «мифа» была разработана писателем во время создания книги стихов “Mid-American Chants” (1918).

Для нас представляют интерес исследования взаимодействия прозы и стиха в творчестве Шервуда Андерсона. Так, Л. Унтермейер, принимая во внимание новизну формы текстов книги стихов Андерсона в сочетании с их экспрессией, писал о книге “Mid-American Chants”: «Большинство критиков

³ This basic concern for a kind of rhythmic prose style manifested itself strongly in all of his works. He thought like a poet from the start of his career to the finish of it <...> But when the poet was able to rise above the limitations placed on him by the conventional prose forms in which he worked; he created his masterpieces.

Андерсона согласятся, что если “песни” не являются стихами по самым строгим стандартам, то они представляют собой нечто большее, чем прозу»⁴ [Untermejer, 1918, p. 485]. Н. Фейгин цитирует заметку другого современника Андерсона, критика П. Бойнтон, который отметил важную особенность, возникающую на уровне рецепции прозаических текстов Андерсона, имея в виду сборники новелл “Winesburg, Ohio” (1919) и “The Triumph of the Egg...” (1921): «стиль прозы Шервуда Андерсона таков, что вам по завершении чтения кажется, будто вы читали стихи»⁵ [Fagin, 1927, p. 147].

Говоря о «художественном билингвизме» Андерсона, мы имеем в виду особенности индивидуального авторского мышления писателя, благодаря которому ему удавалось писать прозу, используя поэтические приемы создания текста, и писать поэзию, используя прозаические приемы. Именно об этом говорит исследователь Дж. Гудвин, отмечая, что «с точки зрения описания Романом Jakobsonом двух аспектов или “гравитационных полюсов” языка, большая часть синтаксиса в прозе Андерсона явно принадлежит парадигматическим функциям выбора, замены, подобия и метафоры»⁶ [Goodwin, 2009, p. 59]. С точки зрения Дж. Гудвина, техники, которые использует Андерсон — по большей части описательные, а не повествовательные; Андерсон зачастую намеренно «ломает» логику повествования, занимая позицию недоверного и неуверенного в себе рассказчика, предлагая рассказать его историю кому-то другому, как в текстах “The Dumb Man” или “Story Teller”. В первом упоминании о «гротесках» в “The Book of the Grotesque”, первой новелле книги “Winesburg, Ohio”, Андерсон тоже упоминает о таком рассказчике:

⁴ Most Anderson critics would agree that if the “songs” are not poetry by the strictest standards, they are something more than prose.

⁵ It is a marked fact about Sherwood Anderson’s prose style that you close a book feeling that on the whole you have been reading poetry.

⁶ In terms of the account Roman Jakobson has given of the two aspects or “gravitational poles” of language, much of the syntax in Anderson’s prose clearly belongs with the paradigmatic functions of selection, substitution, similarity, and metaphor.

*I was never able, to understand before. The thought was involved but a simple statement of it would be something like this*⁷ [Anderson, 1919, p. 4]

Согласно биографическим свидетельствам, о намерениях писать прозу с применением стихотворных техник и поэзию с применением техник прозаических, Андерсон говорил довольно часто. Рефлексии Андерсона относительно попыток использования поэтических техник в прозе отражаются в нескольких его письмах. «И все-таки я всегда мечтал вырастить песню. Знаете, что-то такое, вроде семечка песни внутри прозы»⁸, пишет он Х. С. Крафту и Л. Гуттенбергу в 1933 году [Jones and Ridout, 1953, p. 283]. Похожую мысль мы находим у Руссо: “Comment etre poete en prose?” (Как быть поэтом в прозе?) [Bernard, 1959, p. 29]. Вопрос, заданный независимо друг от друга Андерсоном и Руссо, возможно, задавал себе и Бодлер, написавший: «Всегда будь поэтом, даже в прозе» [Бодлер, 2013, с. 415].

О своем намерении написать книгу, в которой прозаический текст выходил бы за рамки традиционного понимания прозы Шервуд Андерсон писал в частном письме, адресованном Ван Вин Бруксу в марте 1919 года. Он пишет о новой работе, «совершенно безумной, экспериментальной вещи»:

*Я хочу постоянно продвигаться в экспериментальные области. “Что можно сделать в прозе, что еще не было сделано?” — продолжаю я спрашивать себя. И поэтому я постоянно отправляюсь путешествовать по новым дорогам. Что этим достигается? — возможно, ничего, кроме энергии оттенков моего повседневного письма. Я продвигаюсь вперед, зная, что, возможно, никому не будут интересны эти эксперименты, в которые я вкладываю столько эмоциональной силы»*⁹ [Jones and Ridout, 1953, p. 46].

⁷ В книге эта мысль была выражена туманно, но простыми словами ее можно изложить примерно так [Андерсон, 1959, с. 21].

⁸ I have, however, dreamed all the time that I might be planting song. You know, something like song seeds in the prose, I guess.

⁹ I want to constantly push out into experimental fields. “What can be done in prose that hasn’t been done yet?” I keep asking myself. And so I constantly set out on new roads. What is gained? –

В этот период Андерсон уже издал “Winesburg, Ohio” и пишет отдельные новеллы для книги “The Triumph of the Egg...” Параллельно этому он работает над книгой стихов A New Testament.

В письме В. В. Бруксу от 23 мая 1918 года Андерсон признаётся:

«В “Chants” я проник внутрь собственного бормотания, полубезумного и рассеянного, и попытался извлечь из него некий порядок. Вы бы видели, как я цеплялся за ровные линии кукурузных полей, настаивал на них для себя, воспринимал их как единственное, доступное моему зрению¹⁰». [Ridout, 2006, с. 256].

Таким образом, мы можем предположить, что в стремлении Андерсона к упорядочиванию текста, проявляющемся, когда он пишет стихи, и стремление к фрагментации и умолчанию при создании текста прозаического, является результатом взаимодействия поэтических и прозаических техник и важной чертой идиостиля Андерсона.

Актуальность темы нашего исследования обусловлена:

1. Недостаточным освещением в отечественных работах как поэтического наследия Шервуда Андерсона (поэтические книги “Mid-American Chants” (1918), “A New Testament” (1927), так и стихотворной составляющей произведений американского классика, в частности стихотворений из книг “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) и необходимостью восполнения этого пробела.
2. Крайне малым количеством публикаций, посвященных анализу поэтических опытов Шервуда Андерсона и отсутствием определения роли этих опытов как явления, предшествовавшего формированию стиля

Perhaps nothing but a little colorful strength in my everyday writing. I push on, knowing that no one will perhaps care in the least for this experiments, into which I put so much emotional force.

¹⁰ In the chants I reached into my personal muttering, half insane and disordered, and tried to take out of them a little something ordered. You should see how I clutched at the ordered cornfields, insisted in them to myself, took them as about the only thing I could see.

писателя в признанном шедевре американской литературы “Winesburg, Ohio” (1919).

3. Возрастающим интересом к изучению синкретических форм литературного текста и полиструктурных композиций типа прозиметрума — текста, состоящего из чередующихся фрагментов стихов и прозы.
4. Крайне малым количеством зарубежных исследований и полным отсутствием на русском языке работ, рассматривающих отдельные новеллы и прозаические миниатюры Шервуда Андерсона как «прозостихотворный текст» (прозиметрум).
5. Отсутствием отечественных работ, в которых бы книга “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) рассматривалась как целостный арт-объект, включающий в себя не только стихи и прозу, но и визуальный компонент (фотографии).

Цель работы: выявить особенности поэтики Шервуда Андерсона в период расцвета его творчества (1917–1921 годы), исходя из предположения о стилистическом единстве его прозаических произведений и стихотворных опытов; найти доказательства того, что стихотворные опыты Шервуда Андерсона являются важным стилеобразующим началом в формировании прозаического языка писателя.

Задачи исследования:

1. Изучить поэтику Шервуда Андерсона на материале произведений, написанных с 1917 по 1921 гг, рассматривая ее в контексте литературного процесса Америки начала XX века.
2. Выявить систему языковых средств разных уровней в книге стихов Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918).
3. Выявить общность образов и мотивов в прозе и стихах Шервуда Андерсона и определить роль ключевых образов и мотивов, впервые возникших в стихах автора, в формировании ритма его прозы.

4. Проследить связь стилистических особенностей стихотворных текстов Шервуда Андерсона и его прозаических произведений.

5. Изучить элементы «поэтической прозы» в творчестве Шервуда Андерсона и ее проявлений на лингвостилистическом уровне.

6. Ввести в научный и читательский оборот стихи Шервуда Андерсона из книг “Mid-American Chants” (1918) и “A New Testament” (1927).

Объект исследования: Стихи и проза Шервуда Андерсона, их стилеобразующие элементы, а также основные концепты, формирующие авторский «миф» Шервуда Андерсона.

Предмет исследования: образы и мотивы, принципы и приемы, лингвостилистические особенности прозаических и стихотворных текстов Шервуда Андерсона.

Материалы:

- сборник ранней колумнистики Шервуда Андерсона, включающий подборку статей «Вздор и разум» (“Rot and Reason”) и «Деловые персонажи» (Business Types) (1903–1905)

- сборники новелл “Winesburg, Ohio” (1919) и “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921)

- сборники стихов “Mid-American Chants” (1918) и “A New Testament” (1927),

- романы “Dark Laughter” (1925) и “Many Marriages” (1923).

Методы: Методология основывается на комплексном подходе, включающем использование биографического, историко-литературного, историко-культурного, сравнительно-исторического, сравнительно-типологического, мифопоэтического, интертекстуального, контекстуального, стилистического, лингвостилистического методов анализа. Социокультурный подход помог нам рассмотреть произведения Андерсона в контексте социальных и культурных процессов, происходивших в американском обществе в начале XX века. В совокупности оценки выразительного и содержательного плана предполагается использование рецептивного анализа и

изучение особенностей горизонтов ожидания и актуализации поэтических образов в прозе и поэзии Шервуда Андерсона, а также использование вспомогательных стиховедческих методик для изучения прозы американского классика.

Научная новизна определяется постановкой и формулировкой проблемы и теми результатами, которые будут получены в итоге решения поставленных задач. Новым в отечественном литературоведении является анализ текстов Шервуда Андерсона как полиструктурных композиций и рассмотрение влияния поэтических опытов писателя на его прозу.

Теоретическая значимость работы заключается в пополнении корпуса отечественных исследований, посвященных синкретическим формам текстов. Результаты исследования вносят вклад в понимание творческого метода Шервуда Андерсона и роли писателя в развитии американской литературы. Они также расширяют представления о взаимосвязи поэзии и прозы в творчестве одного автора.

Практическое значение работы. Материалы диссертационного исследования, его основные положения и выводы могут быть использованы при дальнейшем изучении феномена прозопоэтического синкретического текста («прозиметрума») на примере произведений классика американской литературы Шервуда Андерсона. Результаты исследования могут изменить картину рецепции классика американской литературы благодаря введению в поле литературоведческого и читательского дискурса поэтических произведений (сборники стихов “Mid-American Chants” (1918) и “A New Testament” (1927)), а также стихов и визуального контента сборника “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921), исключенных из доступного русскоязычному читателю корпуса текстов Андерсона. Материалы и выводы исследования могут быть использованы при разработке курсов по истории американской литературы, при подготовке комментированных изданий произведений Шервуда Андерсона, а

также в дальнейших исследованиях творчества писателя и поэтики американской литературы начала XX века. Художественные переводы поэтических текстов Шервуда Андерсона могут быть использованы в качестве материала для знакомства русскоязычного читателя со стихами американского прозаика.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Период расцвета творчества Шервуда Андерсона (1917–1921 гг.), в течение которого создавались и вышли в свет наиболее известные сборники новелл “Winesburg, Ohio” (1919), “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921), характеризуется активным творческим поиском, направленным в первую очередь на создание новой формы, которую писатель называл «поющей прозой».
2. Проза и стихи в период 1917–1921 гг. создавались Андерсоном одновременно; именно этот факт обусловил взаимное проникновение техник, например, использование силлаботонического метра в прозе.
3. Книга стихов «Песнопения Срединной Америки» (“Mid-American Chants” (1918)) является не только экспериментальным, включающим в себя разные формы художественной речи, произведением; эта книга формирует начало нового этапа творчества писателя благодаря тому, что во время ее создания сформировался совершенно особый образный ряд, впоследствии ставший основой «мифа» писателя.
4. Признанный шедевр Шервуда Андерсона, сборник новелл «Уайнсбург, Огайо» (“Winesburg, Ohio” (1919)), продолжает развитие системы образов и мотивов, разработанных писателем в книге стихов и прозаических миниатюр “Mid-American Chants” (1918).

5. Техника «поющей прозы», к которой стремился Андерсон, включает в себя использование силлаботонического метра в прозаических произведениях.
6. Одним из результатов эксперименты с формами художественной речи является создание Андерсоном гибридных форм — так называемых прозиметрических текстов, или прозиметрумов.
7. Книга Шервуда Андерсона «Триумф яйца» (“The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921)) является образцом модернистского синтетического искусства и представляет собой сочетание текстовой (стихи, проза, прозиметрические тексты) и визуальной (фотографии) составляющих, каждая из которых является важной частью художественного высказывания.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертации изложены в следующих докладах, представленных на межвузовских научных конференциях, в том числе на конференциях с международным участием:

1. Беляева О. Н. «Белая леди» и «смуглая леди»; генезис гротескных женских персонажей в сборнике новелл Шервуда Андерсона «Уайнсбург, Огайо». (Межвузовская научно-практическая конференция с международным участием «Женщина в мировой литературе». ФГБОУ ГО «Литературный институт им. А. М. Горького», Москва, 13–14 декабря 2018 г.)
2. Мифопоэтика рассказов Шервуда Андерсона. (Международный молодежный научный форум «Ломоносов – 2019», подсекция 2. Американская литература XIX–XXI вв. МГУ, Москва, 10 апреля 2019 г.)
3. Ранняя проза Шервуда Андерсона. (Всероссийская научная конференция с международным участием «Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве». Ярославль, 23–24 мая 2019 г.)

4. Уроки писательского мастерства от Шервуда Андерсона. (Ежегодная научно-практическая конференция молодых ученых с международным участием «Поэтика и стиль». ФГБОУ ГО «Литературный институт им. А. М. Горького», 24 октября 2019 г.)
5. Роман Шервуда Андерсона “Dark Laughter”. Прочтение через сто лет. (Международный молодежный научный форум «Ломоносов – 2020», секция: Филология, подсекция 2: Американская литература XIX–XX вв.: от романтизма к постмодернизму. Москва, МГУ, 20 ноября, 2020 г.)
6. Стихи прозаика. Структура книги стихов Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918). (Международная филологическая конференция «Поэтика текста». ТвГУ, г. Тверь, 25 января, 2025 г.)
7. Трансформация заголовочного комплекса прозаических и поэтических книг Шервуда Андерсона. (Всероссийская научная конференция «Заголовочно-финальный комплекс (ЗФК) в радикальных художественных практиках». РГГУ. Москва. 21 марта 2025 г.)
8. Визуальные техники в стихах и прозе Шервуда Андерсона. (XIV всероссийская научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук». Санкт-Петербург, 18 апреля 2025 г.)

Основные положения диссертационного исследования отражены в 8 статьях, 3 из которых опубликованы в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней ВАК

1. Беляева О. Н. Ранняя проза Шервуда Андерсона. Короткие заметки, написанные для журнала *Agricultural Advertising*; колонки *Business types* и “*Rot and Reason*” 1904) // Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве: Сборник материалов всероссийской научной конференции с международным участием / редколлегия: Е.И. Бойчук, Х.Г. Косогорова и др. – М.: Научная библиотека, 2019. – С. 6–23. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=80558532>

2. Беляева О. Н. Мифопоэтика рассказов Шервуда Андерсона. // Материалы Международного молодёжного научного форума «Ломоносов – 2019» /отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов [электронный ресурс] – URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2019/data/section_34_15947.htm. М.: МаксПресс, 2019.

3. Беляева О. Н. Русские переводы произведений Шервуда Андерсона: что потерял читатель. // Тезисы XI международной научно-практической конференции «Перевод. Язык. Культура», 29–30 мая 2020 года. с. 17–21. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44136240>

4. Беляева О. Н. Роман Шервуда Андерсона “Dark Laughter”. Прочтение через сто лет. // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2020» [Электронный ресурс] / Отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. [электронный ресурс] – М.: Макс-Пресс, 2020. – Режим доступа: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/data/section_35_19512. ISBN 978-5-317-06417-4.

5. Аникина О. Н. Из «Песен Срединной Америки». Предисловие к подборке стихов Шервуда Андерсона // «Новый Мир». – 2020. – №6. – С. 141–143.

6. Аникина О. Н. Система образов и мотивов в книге стихов Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918) // Филоlogos. – 2025. – № 1 (64). – С. 77–84. DOI: 10.24888/2079-2638-2025-64-1-77-84

7. Аникина О. Н. Метризация в прозе Шервуда Андерсона // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18. – № 3. – С. 1231–1237. DOI: 10.30853/phil20250177.

8. Аникина О. Н. «Торжество яйца. Книга впечатлений из американской жизни. Стихи и рассказы» Шервуда Андерсона как арт-объект. // Литература двух Америк. – 2025. – №18. – С. 108–127.

Структура диссертации включает введение, четыре главы, заключение, библиографию и приложения.

Во **введении** раскрывается актуальность выбора темы и объекта исследования, освещаются научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность работы, излагаются цели и задачи исследования, перечисляются изучаемые материалы и методы исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, сообщается об апробации исследования, определяется структура работы.

В первой главе рассматриваются актуальные проблемы исследования ритма прозы и стихов и обсуждаются работы, посвященные изучению ритма прозы — исследования Л. С. Выготского, М. Л. Гаспарова, М. М. Гиршмана, В. М. Жирмунского, Ю. Б. Орлицкого, А. М. Пешковского, Т. Ф. Семьян, Б. В. Томашевского, Н. М. Фортунатова. Обосновывается выбор комплексной методики анализа ритма прозы, включающей в себя как микроуровень — вычленение отдельных ритмообразующих единиц (повторов синтаксических и фонетических единиц, фрагментов силлаботонического метра), так и макроуровень ритма, то есть ритм книги как целостного концепта — понятие включает в себя образный, композиционный, синтаксический ритм, анализируется владение Андерсоном техниками написания стихов и прозы. Рассматриваются основные концепты, формирующие «миф» Андерсона — «гротеск», «американский пророк», «афроамериканский примитив», «хронотоп маленького городка» и их роль в формировании макроуровня ритма произведений американского классика.

Во второй главе представлен анализ ранних поэтических произведений Шервуда Андерсона (сборник “Mid-American Chants”, 1918). Дается краткий обзор работ, посвященных изучению поэзии Шервуда Андерсона, включающий освещение как англоязычных, так и русскоязычных источников, в которых так или иначе в научном контексте упоминаются поэтические опыты Шервуда Андерсона — а именно, работы Уолтера Б. Ридо, Даунса Стюарта, О. Ю.

Пановой, Е. М. Салмановой, Уинифред Линокс. Освещаются возможные влияния текстов У. Уитмена, Г. Стайн, К. Сэндберга на поэтику Андерсона. Определяются формы художественной речи, представленные в книге: стихи, прозаические миниатюры, написанные в форме версе и прозиметрума. Также в первой главе представлен анализ текстов “Mid-American Chants” (1918) как на уровне, определяющем их мифопоэзис (образный ряд, хронотоп), так и на ритмико-стилистическом уровне (метрика, фонетика), в частности дается анализ встречаемости фрагментов силлаботонического метра в текстах книги. Для изучения ритма прозаических текстов используется методика выделения фрагментов силлаботонического метра, предлагаемая Ю. Б. Орлицким.

В третьей главе рассматриваются вопросы генезиса сборника новелл “Winesburg, Ohio” (1919) и определяются основные стилистические особенности короткой прозы Андерсона. Проводится анализ структуры образов книги Winesburg, Ohio, выявляются интертекстуальные связи на уровне ключевых образов с книгой стихов “Mid-American Chants”. Излагаются результаты выделения в текстах новелл книги фрагментов силлаботонического метра и анализируются предложения с синтаксическими параллельными конструкциями и инверсиями как именно те прозаические предложения, начало которых не противоречит метрическому прочтению.

Четвертая глава посвящена анализу книги “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921). Дается описание композиции книги, определяется роль поэтических текстов, обрамляющих подборку новелл, а также выполненных фотохудожником Юджином Хатчинсоном фотографий гипсовых слепков, автором которых была жена Шервуда Андерсона, скульптор Теннесси Митчелл. Дается анализ прозиметрических текстов “The Man in the Brown Coat” и “Motherhood”, новелл Senility и Brothers, финальной новеллы в шести частях “Out of Nowhere into Nothing”. Определяется подход к книге “The Triumph of the Egg...” как к целостному арт-объекту. Выявляется роль прозиметрума в структуре книги.

Для сравнения текстов книги “The Triumph of the Egg...” с текстами книги стихов “A New Testament” (1927) и с романом “Dark Laughter” используются элементы интертекстуального анализа.

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования, излагаются основные выводы, намечаются перспективы продолжения работы в данном направлении.

Библиография включает список литературы по проблематике исследования, состоящий из 263-х источников

Приложения включают в себя рабочие таблицы, в которых обозначены качественные и количественные (в случае оценки силлаботонического метра) данные анализа текстов книг “Mid-American Chants”, “Winesburg, Ohio”, “The Triumph of the Egg...”, а также примеры текстов и фрагментов обсуждаемых в работе текстов из оригинальных первых изданий обозначенных книг.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ

§1. Проза и стихи как элементы идиостиля писателя

1.1. Взаимодействие стихов и прозы в творчестве одного автора.

Вопрос о противопоставлении и взаимопроникновении стихов и прозы волновал и исследователей литературы и самих литераторов издавна [Гаспаров, 1993, с. 5]; например, в эссе «Поэзия и проза» Кюхельбекер касался проявления поэтического начала в прозе авторов, которых принято было считать прозаиками: *«Полиметры, которыми Жан-Поль расцвечивает все свои творения, ужели не стихи?»* [Кюхельбекер, 1954, с. 394].

Традиционно прозой считается способ организации художественной речи, противоположный поэзии, характерной чертой которой является «отсутствие законченной системы композиционных повторов, присущих поэзии» [Квятковский, 1966, с. 224]. Стихом (στίχος — ряд, строка) считается «форма поэтической речи, отличающаяся от прозы системой параллельных речевых рядов, которые придают фразостроению ощутимую стройность» [Квятковский, 1966, с. 283]. Для стихотворения характерна возвратность, тяга к повторам, а также вертикальная ориентированность смыслов в противоположность горизонтальной, линейной ориентированности, свойственной прозе. Определение стихотворения неотделимо от понятия стихового ритма, природа которого отлична от ритма, присутствующего в прозе. Согласно модели стиха как варьирования метрического инварианта, разработанной Жирмунским, структура любого стиха — динамическая структура колебательного, возвратно-поступательного движения, которое то нарушает, то восстанавливает равновесие метрической схемы [Жирмунский, 1975, с. 230–232]. Эта структура реализуется в делении текста на отрезки, стихи. М. Г. Тарлинская отмечала важную характеристику стихового ритма: он «создается автором целенаправленно, в соответствии с определенной обычно канонизованной моделью, и сопровождает все восприятие стиха». [Тарлинская, 1975: с. 5–6].

Как отмечает Б. В. Томашевский, поэзия и проза представляют собой «два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились разные факты», граница между которыми размыта, и мы можем всего лишь «говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях» [Томашевский, 1959, с. 8]. Ряд исследователей, рассуждая о неочевидности границы между прозой и стихами, приходят к выводу, что «четкую границу между стихами и прозой провести вообще невозможно» [Бакирова, 2016], однако мы такой точки зрения не придерживаемся.

Б. Эйхенбаум в работе «Поэзия и проза» писал, что проза и поэзия как формы художественного высказывания связаны между собой; иногда — в творчестве одного автора. Для наиболее полного понимания идиостиля автора, работающего как в прозе, так и в поэзии, необходимо «изучение наследия мастеров слова, владеющих обоими формами литературной речи» [Эйхенбаум, 1971, с. 171]. В русской литературе это А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. А. Бунин, А. Белый, Ф. Сологуб, В. Хлебников, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева, В. Набоков. Среди американских авторов можно назвать Стивена Крейна, Шервуда Андерсона, Джина Тумера, Эрнеста Хэмингуэя, Лэнгстона Хьюза, Джона Апдайка, Чарлза Буковски. Однако, с точки зрения Б. Эйхенбаума, у мастеров, владеющих обоими видами художественной речи, не существует какого-либо одного, прозаического или поэтического типа мышления и, соответственно, письма; письмо реализуется посредством их синкретического взаимовлияния: «Формы и стили отдельных искусств часто, а может быть и всегда, определяются общим взаимоотношением искусств в данный момент» [Эйхенбаум, 1971, с. 209]. Также Б. Эйхенбаум сравнивал поэзию с орнаментом (в живописи) и с инструментальным исполнительским искусством (в музыке), а проза, соответственно, с его точки зрения, находилась ближе к живописи предметной и вокалу. Однако эти два типа речи взаимопроницаемы и существуют гибридные формы в творчестве отдельного автора, у которого бывают «периоды, когда словесное искусство занято

творчеством стиха, когда внимание сосредоточено на орнаментальной стороне слова. И есть другие, когда выступает предметность» [Эйхенбаум, 1971].

Роман Якобсон в работе «Заметки о прозе поэта Пастернака» писал о родстве поэзии с метафорой, а прозы — с метонимией [Якобсон, 1987, с. 321]. Однако, рассматривая поэзию Пастернака, он находил в ней черты метонимичности, корни которой лежат в прозе поэта. Владение поэтическим и прозаическим письмом Р. Якобсон назвал «литературным билингвизмом» и на примере прозы Пастернака отметил элементы идиостиля, проявляющиеся в прозе.

«Однако проза поэта — не совсем то, что проза прозаика, и стихи прозаика — не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью. <...> Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Возможны, конечно, случаи подлинного, абсолютного билингвизма» [Якобсон, 1987, с. 324].

Изучение прозы поэтов представлено многочисленными опытами: К. Ф. Тарановский пишет о прозе О. Мандельштама [Тарановский, 2000], В. П. Григорьев — о прозе Хлебникова [Григорьев, 1986], И. П. Смирнов о прозе Б. Пастернака [Смирнов, 1985], Л. В. Зубова о прозе Цветаевой [Зубова, 2017]. Н.А. Фатеева в работе «Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка» анализирует поэтические и прозаические тексты Б. Пастернака, рассматривая их как проявления индивидуального, уникального художественного языка в рамках мировидения отдельной уникальной личности [Фатеева, 1995]. Е. Г. Иващенко в работе «Эволюция литературного билингвизма в творчестве В. Набокова: Взаимодействие стиха и прозы» при поиске первичного языка сделала вывод об одновременном и равноценном развитии как прозаических, так и поэтических элементов речи вследствие особого типа личности писателя, синэстезийности его мышления и «диалогичности творческого сознания, что приводит к неприятию диглоссии между стихом и прозой» [Иващенко, 2004, с.16–17].

Используя указанные источники как теоретическую базу, мы подошли к поэтике Шервуда Андерсона, рассматривая его как автора, владеющего искусством как написания прозы, так и стихосложения, и нередко сочетающего обе техники в одном произведении.

1.2. Формы художественной речи в произведениях Шервуда Андерсона

При анализе наследия Шервуда Андерсона мы обнаружили среди его произведений не только прозу и стихи как таковые, идентифицировать которые не представляло сложности, но и формы, сочетающие прозу и стихи одновременно, а также прозаические тексты, в которых присутствовало вертикальное членение текста с помощью его строфической организации.

1.2.1 Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе

Д. Стюарт рассматривает стихи Андерсона с точки зрения проявления «традиции стихотворения в прозе *prose poem*, написанного в свободной форме (*looseform*), идущей от Уолта Уитмена и основанной на каденции повседневной речи»¹¹ [Stuart 2007]. Форма стихотворения, внедренная Уитменом, в дальнейшем была модифицирована Карлом Сэндбергом, Артуро Джованнитти, Уильямом Карлосом Уильямсом, Эми Лоуэлл; с точки зрения исследователя М. Делвилла поэтические опыты Шервуда Андерсона должны находиться в этом же ряду [Delvill 1998].

Ф. Мор прослеживает изменения, произошедшие как в структуре конкретных текстов, написанных в форме *prose poem* со времён французского Просвещения и экспериментов Монтестье, Фенелона, Руссо до *Petits Poèmes en prose* Бодлера, так и историю самого термина [Moore 2009, p.3]. Ю. Б. Орлицкий в фундаментальной работе «Стих и проза в русской литературе» (2002) упоминает о нечеткости и неопределенности термина «стихотворение в прозе», который невозможно стандартизировать, чтобы учесть все многочисленные, зачастую взаимоисключающие, характеристики текстов, попадающих под это определение, и предлагает «с осторожностью

¹¹ The stanzas are based on the cadence of everyday human speech.

использовать очевидно метафорическое обозначение «стихотворение в прозе», за исключением тех случаев, когда перед нами авторское название» [Орлицкий 2002, с. 222–223]. В работах Ю. Б. Орлицкого встречается термин «прозаическая миниатюра» [Орлицкий 2002, с. 222], обозначающий прозаическое произведение, занимающее одну-две книжные страницы, т. е. соответствующее представлению о стихотворном тексте как визуальном обозримом объекте. Также Ю. Б. Орлицкий акцентирует внимание на том, что граница между прозаической миниатюрой и небольшим рассказом или эссе очень зыбкая и нечеткая, подчеркивая, что, по сути, существуют только два незыблемых признака, отличающих прозаическую миниатюру от рассказа или эссе — это ее «объем и непосредственно связанная с ним простота, одноэпизодность» [Орлицкий, 2002, с. 223]. Мы будем употреблять термин «прозаическая миниатюра» по отношению к текстам Шервуда Андерсона, обладающим небольшим объемом, формообразующей единицей которых является прозаическая строфа.

У. Линокс замечает: «Абзацы прозаического текста у Андерсона часто приобретали свойства, характерные для стихотворных строф»¹² [Lenox, 1961, p. 54]. Действительно, прозаическая строфа как формообразующий элемент многих текстов, вошедших в книгу “Mid-American Chants”, обычно состоит из одного или нескольких предложений (от одного до семи). В таких текстах имеют место вертикальные, парадигматические связи между строфами, устанавливающие неочевидные, но значимые ассоциации. Кроме того, внутри строф и в отдельных случаях между ними имеются и синтагматические горизонтальные смысловые связи, обусловленные логикой повествования.

Очень похожую форму художественной речи мы обнаружили в книге “Anabase” поэта Сент-Джона Перса (Saint-John Perse), где формообразующим элементом также является урегулированная по длине прозаическая строфа. В

¹² His paragraphs often took on the characteristics one might more naturally expect to find only in stanzas.

предисловии к английскому изданию *Anabase* Т. С. Элиот, выступивший также в роли переводчика книги, написал: «Было бы удобнее, если бы поэзия всегда была стихом — акцентированным, аллитерационным или количественным; но это не так. Поэзия может возникнуть в рамках определенного предела, с одной стороны, в любой точке вдоль линии, формальными пределами которой являются “стих” и “проза”. <...> писатель, пишущий прозу так, как это делает мистер Перс, использует приемы, которые обычно используются для написания стихов, в итоге получаются стихи»¹³ [Eliot, 1924, p. 8–9].

В «Новой принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» А. Премингера и Т. В. Ф. Бродана формообразующие элементы текстов книги “*Anabase*” С.-Д. Перса обозначены как «версе»: «Этот термин (“версе”) происходит от коротких “стихов” Библии (ср. *versicle*) и этимологически имеет отношение к короткой строке (старофранцузской, провансальской); в английской литературе термин использовался, в частности, для обозначения строк библейских стихотворных переводов, а во французской используется по отношению к длинным строкам в текстах символистов конца XIX века, например, у таких поэтов, как Клодель. В этом смысле он (термин “версе”) обозначает строку в стиле Блейка или Уитмена переменной, но чаще всего большой длины, не рифмованную и не метрическую, а организованную ритмическими и фразовыми каденциями»¹⁴ [Preminger, Brogan 1993, 1352–1353].

¹³ It would be convenient if poetry were always verse — either accented, alliterative, or quantitative; but that is not true. Poetry may occur, within a definite limit on one side, at any point along a line of which the formal limits are ‘verse’ and ‘prose’. <Without offering any generalized theory about ‘poetry’, ‘verse’ and ‘prose’, I may suggest that > a writer, by using, as does Mr Perse, certain exclusively poetic methods, is sometimes able to write poetry in what is called prose.

¹⁴ This term is derived from the short “verses” of the Bible (cf. *versicle*) and etymologically refers to short lines (Occitan and OF); in Eng. it has been so used, esp. to refer to the lines of Hebraic and biblical verse translations, but in Fr. it refers to lines longer than standard meters in the later 19th. symbolist prosodies of poets such as Claudel. In this latter sense it denotes a Blakean or Whitmanesque line of variable but most often long length, neither rhymed nor metrical but organized by rhythmic and phrasal cadences.

Урегулированная по длине строфа, которая может являться формообразующим элементом прозаической миниатюры, в литературе обозначается как «версейная строфа», или «версе». Для verse Ю. Б. Орлицкий дает такое определение: «строфически организованная стихоподобная проза, характеризующаяся малым объемом всех или подавляющего большинства строф, примерным равенством размера этих строф и тенденцию большинства из них к совпадению с одним предложением» [Орлицкий, 2002, с. 180–181], а строфы (по определению Ю. Б. Орлицкого) с точки зрения поэтики ритма и композиции текста есть выделенные с двух сторон с помощью абзацного отступа фрагменты художественного текста [Орлицкий, 2002, с. 177].

1.2.2. Прозиметрум или прозиметрический текст

В отношении произведений, в составе которых прозаические и поэтические куски которых монтируются друг с другом, Ю. Б. Орлицкий предлагает термин «прозиметрум». Термин взят из «Новой Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» А.Премингера и Т. В. Ф. Брогана, где прозиметрумом авторы называют «текст, составленный из чередующихся сегментов прозы и стихов»¹⁵ [Preminger, Brogan 1993, с. 981]. Авторы энциклопедии отмечают, что явление прозиметрума присутствует как в западной, так и в восточной литературе: в Китае прозиметрум представлен жанром фу, расцвет которого пришёлся на время империи Хань (II век до н. э. – II в. н. э.); в Японии встречается в сборнике Кодзика (ок. 712 г. н. э.); в санскрите является основным компонентом ведической повествовательной поэзии; на Западе прозиметрум встречается в менипповых сатирах (III в. до н. э.), в «Сатириконе» Петрония (I в. н. э.). Центральным текстом, который обеспечил прозиметруму популярность в Средние века, был *De consolatione philosophiae* Боэция (ок. 524 г. н. э.). Как пишут авторы «Новой Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» А. Премингера и Т. В. Ф. Брогана, в прозиметруме «стихотворные части служат лирическими, эмоциональными или

¹⁵ A text composed in alternating segments of prose and verse.

личными вставками в философской или повествовательной рамке, часто со связками между прозой и стихами» [Preminger, Brogan, 1993, p. 981]. Впервые о прозиметруме в русскоязычной научной литературе пишет Н. Елина в книге о Данте применительно к дантовской поэме *Vita Nuova* [Елина, 1965, с. 43], в которой проза перемежается со стихами.

В прозиметруме проза и стихи могут чередоваться регулярно или нерегулярно; они могут смешиваться друг с другом хаотично либо подчиняться некой более крупной объединяющей форме. Также проза или стихи в составе прозиметрума могут играть роль парафраза по отношению к другой переменной, могут принадлежать одному или разным авторам или рассказчикам и т. д. Анализировать качества каждого конкретного прозиметрического текста следует отдельно; именно так мы и подходили к произведениям Шервуда Андерсона.

§2. Исследования ритма разных форм художественной речи

Исследование поэтики включает в себя в том числе анализ принципов ритмической организации текстов — стихов или прозы. Ниже изложены принципы, подходы и методики, существование которых мы учитывали при анализе прозы среднего объема (новелл), стихов, прозаических миниатюр, написанных в форме версе, и прозиметрических текстов Шервуда Андерсона, созданных в интересующий нас период.

2.1. Подходы к исследованию ритма прозы и стихов на микроуровне и на макроуровне

Ритм является важным стилеобразующим элементом как прозы, так и стихов, который проявляется на всех уровнях организации художественного текста: как на микроуровне (уровень фонетики, лексики, синтаксиса) так и на макроуровне (например, т. н. композиционный ритм). Подходы к изучению ритма стихов и прозы схожи на макроуровне, но на микроуровне обнаруживают значительные различия.

П. А. Флоренский писал: «Где обнаруживается прерывность — там мы ищем целого, а где есть целое — там действует форма и, следовательно, есть индивидуальная отграниченность действительности от окружающей среды. <...> Значит там возможен и счет» [Флоренский, 1971, с. 500]. Именно благодаря дискретности и возникновению счета как такового и возможна метрическая организация **стиха**, которая, в свою очередь является моделью времени, которое организовано циклично и по определенным правилам. «Организация времени всегда неизбежно достигается расчленением, т.е. прерывностью» [там же, 136]. Таким образом, одним из главных принципов организации структуры стихотворения является возникновение изоморфной дискретной единицы (ритмической, фонетической, смысловой) и циклическое повторение данной единицы, с возвратным движением времени — на всех уровнях текста.

Ю. Тынянов подчеркивал роль дополнительного, стихового значения, которое в стихах накладывается как бы поверх основного — синтаксического [Тынянов, 1977, с. 55]. По Тынянову, в стихотворном тексте важнее всего не метрическая структура, которая является непостоянным явлением, а «единство и теснота ряда» (в том числе активизация как главных, так и побочных значений слов, метафоризация и установление новых связей), которые в свою очередь создают «динамизацию речевого материала» [Тынянов, 1924].

Е. Г. Эткинд, анализируя подходы к изучению ритма стиха на разных уровнях, отмечает, что в стихах «менее всего актуализируется физически ритм композиционный» и указывает, что, с его точки зрения, композиционный ритм, т. е. макроуровень ритма, является «самой высокой ритмической структурой <...> в сравнении с ритмом тоническим, синтаксическим и др.» [Эткинд, 1974]. Так, исследователи склоняются к тому, что анализ композиционного ритма является особенностью изучения ритма не столько стихов, но, в большей степени, прозы [Федорова, 2012, с. 114–115].

Вопрос о ритме **прозы** отдельные авторы до сих пор считают дискуссионным [Лозюк, 2009, с. 6], но, тем не менее, невозможно отрицать наличие определенных закономерностей, согласно которым прозаическое повествование разворачивается во времени. «В прозе каждый шаг ритмического движения не предопределен предыдущим, а заново определяется на каждом новом этапе этого движения. Следующая ступень ритмического движения в прозе не диктуется предыдущей, но в них — вместе взятых — проявляется в итоге объединенный структурный принцип, скрытый в глубинах речевого развертывания. Непредсказуемость очередного шага с точки зрения предыдущего входит в самый этот принцип» [Гиршман, 1996, с. 106]. Таким образом, ритм прозы можно рассматривать как **многоуровневое явление**.

В начале изучения проблемы **ритм прозы на микроуровне** зачастую рассматривался исключительно в связи с фонетикой языка, проявляющейся в тексте. Определенной звуковой организованностью называет ритм прозы Б. В. Томашевский [Томашевский, 1959, с. 253], а А. М. Пешковский предлагает классификацию ритмических единиц прозы [Пешковский, 1930, с. 164]. Этот подход очень напоминает исследование ритма стихотворного, когда мы вычленим циклические повторы отдельных слогов, тактов и фонетических предложений, составляющих интонационное целое.

В. М. Жирмунский отмечает принципиальное различие самой природы ритма прозы и стихов; согласно его взглядам, только синтагма может выступать как единица оценки ритма прозаических произведений, а фонетические средства (аллитерация, рифма) не могут создавать ритма, а являются исключительно средствами эуфонии [Жирмунский, 1966, с. 103–114]. Французский лингвист Анри Мешонник, напротив, считает ритм исключительно фонетически обусловленным свойством текста и пишет о его измеряемости: «Ритм имеет фонетическую природу: ударный слог, безударный слог. Ритм в классическом понимании слова волнообразный, т. е. платоновский,

состоящий из дискретных единиц, пропорциональных, измеряемых» [Мешонник, 2014, с. 309–323].

Ритм в прозе был проанализирован с психофизиологической точки зрения, в частности, в работе Л. С. Выготского «О влиянии речевого ритма на дыхание» (1926). Также проблема рассматривалась с точки зрения «теории стоп» (последователи Андрея Белого и его работы «О художественной прозе», (1918) — Г. Шенгели, Л. Гросман, Н. Энгельгардт, Н. Бродский). Поэт А. Белый не проводил четкую границу между прозой и стихами, используя общие подходы к своему, зачастую эмоциональному и экспрессивному анализу обоих типов художественной речи. Б. В. Томашевский объяснял возникновение подобного подхода тем, что высказывания А. Белого базировались на материале, включающем в себя исключительно русскую прозу, в которой априори преобладают фрагменты, сочетающие в себе элементы дактиля и хорея, а также ямба и анапеста [Томашевский, 2008]. Семантика стихотворного метра рассматривается исследователями как проявление «культурной памяти»; так, определенные ритмические схемы ассоциативно воспроизводят в восприятии читателя определенный тип эмоционально-реляционных явлений. М. Л. Гаспаров отмечает, что русским ямбам по большей части свойственна элегичность, русский пятисопный хорей часто ассоциирован с мотивом дороги, а трехстопный хорей — с пейзажной лирикой и бытовыми сценами [Гаспаров, 1974, с. 53–62]. Однако в разных языках и разных культурах «метрический ореол» оказывается разным; к тому же ассоциативная связь — явление приблизительное и по большей части субъективное. При всей соблазнительности трактовки «ореола метра» в конкретных текстах Андерсона мы старались избегать такого подхода.

Нам близка точка зрения И. В. Арнольд, которая утверждает, что ритмическая структура произведения может быть выражена не только посредством синтагмы, но еще и с помощью ускорения и замедления повествования, с помощью безударных и ударных слогов, а также посредством

ритмического распределения внутри текста ключевых художественных образов или их комплексов [Арнольд, 2009]. И. В. Арнольд анализирует тексты Р. Олдингтона и Ч. Диккенса и обнаруживает повторения в тексте через определенные (приблизительно равные по длине) промежутки сходно построенных синтаксических комплексов, сходных синтагм, лексем, фоном [Arnold, 1967].

М. М. Гиршман отмечал, что ритм прозы не ограничивается микроуровнем: «ритм по-разному проступает на самых различных (в принципе на всех) уровнях литературного произведения: он может быть обнаружен и в чередовании более или менее образно насыщенных отрывков текста, и в повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в разворачивании системы образов-характеров и каждого из них и т. п.» [Гиршман, 1982, с. 76]. Таким образом, проблема «ритма прозы» в конце XX века стала рассматриваться также на **макроуровне**, т. е. в рамках целостного произведения, а не отдельных прозаических абзацев — как пишет исследовательница ритма прозы В. Г. Короленко Т. Ф. Семьян, «в семидесятые годы появилась серия сборников [научных статей], в которых группа ученых рассматривает проблему ритма неразрывно с проблемами пространства и времени в художественном тексте» [Семьян, 1997, с. 5]. Так, например, Б. С. Мейлах рассматривает ритм как чередование определенных элементов текста во времени [Мейлах, 1970, с. 296], а А. В. Чичерин отмечает, что «Для ритма прозы решающее значение имеет не фонетический, а семантический строй поэтической речи» [Чичерин, 1973, с. 205]. Вопросы композиционного ритма прозы рассматривались Н. А. Фатеевой в работах, посвященных Мандельштаму и Пастернаку; Т. Ф. Семьян — в работах, посвящённых ритму прозы В. Г. Короленко; Е. В. Федоровой в работах о ритме прозы М. И. Цветаевой; Н. Ю. Лозюк в работе, посвященной композиционному ритму прозы И. А. Бунина.

Таким образом, учитывая многообразие подходов к изучению ритма художественных произведений — как стихов, так и прозы, — мы считаем необходимым оценить его как на микро-, так и на макроуровне.

2.2. Частные методологические вопросы исследования ритма прозы и стихов на микроуровне

2.2.1. Теоретические основы исследования метра прозы

Исследование метра прозы с помощью методов, применимых для анализа стихов, — известная практика в стиховедении. Так, Г. Шенгели «разложил» «Стихотворения в прозе» Тургенева на силлаботонические фрагменты. Как пишет Ю. Б. Орлицкий, «эти опыты успеха не принесли: реальная природа ритмической организации тургеневской прозы значительно сложнее» [Орлицкий, 1991, с. 6]. А. М. Пешковский для анализа ритма установил минимальный регулярный интервал, ориентируясь, в свою очередь не на стопы, а на «такт», направленный на «урегулированием числа тактов в фонетических предложениях» [Пешковский, 1925, с. 153]. Л. И. Тимофеев в работе «Ритм стиха и ритм прозы», полемизируя с Пешковским, отметил, что «своего ритма у прозы нет и... когда он ей нужен — она вынуждена занимать его у стиха <...>, и единица стиха, “перенесенная” в прозу, перестает уже быть единицей за отсутствием себе подобных» [Тимофеев, 1928]. М. Л. Гаспаров отмечал, что ритмической единицей прозы является «колон», но ритмическое членение в прозе, в отличие от членения в стихах, «до некоторой степени произвольно (одни и те же слова часто с равным правом могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный) и всегда совпадает с синтаксическим членением текста» [Гаспаров, 1974, с. 11].

Ф. Ф. Зелинский был сторонником т. н. «закона соответствия», согласно которому в прозаическом тексте существуют психологически обоснованные «аффектуальные» отклонения, которые способствуют возникновению чередований фрагментов текста с частым построением коротких слов, состоящих из одного-двух слогов; этот вывод был сделан при анализе клаузул [Зелинский, 1922, с. 68]. Роль эмоции в ритме прозы, вслед за Л. С. Выготским

поддерживал С. В. Балухатый; он отмечал, что эмоциональная насыщенность текста в прозе проявляется возникновением синтаксических повторов, и это дает возможность выстроить синонимо-тавтологические ряды [Балухатый, 1922]. В. М. Жирмунский в работе «О ритмической прозе» первичным признаком ритмической прозы предложил считать ее синтаксическое построение, а основной ритмической организации прозы — грамматико-синтаксический параллелизм, в котором важны повторы; основной ритмообразующей единицей прозы, согласно В. М. Жирмунскому, является синтагма; также большое внимание в этой концепции отдается анафоре [Жирмунский, 1966, с. 103–114]. А. З. Лежнев, анализируя прозу А. С. Пушкина, большее внимание уделяет не началам фраз, а их окончаниям, соглашаясь, однако с В. М. Жирмунским в том, что существуют отдельные элементы, являющиеся единицами повтора; такой единицей А. З. Лежнев считает фразу как таковую. Он анализирует фразы по протяженности, по особенностям их структуры, а также по наличию и характеру связей друг с другом. Согласно его подходу, ритм может быть создан «не столько “молекулярными” колебаниями внутри фразы или отрезка фразы, как в стихе (чередование ударений), сколько движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с другом» [Лежнев, 1966, с. 130]. О значимости фразы как элемента ритма прозы писал М. М. Гиршман, четко обозначая ее границы: «фраза в отличие от синтагмы всегда пунктуационно отмечается точкой» [Гиршман, 1982, с. 30].

Ю. Б. Орлицкий в своих работах возвращается к экстраполяции стиховедческих методик на анализ прозы, формулируя методику определения метрических единиц [Орлицкий, 2002, с. 34–47]. Согласно этому подходу, «метрическим в прозе называется фрагмент текста, не противоречащий его трактовке как аналога строки или группы строк силлабо-тонического стихотворного текста» [Орлицкий, 2002, с. 48]. Оптимальным фрагментом, позволяющим вычленить метрический фрагмент в прозе, Ю. Б. Орлицкий предлагает считать три стопы трехсложника и четыре стопы двухсложного

метра [Орлицкий, 2002, с. 48]. С точки зрения Ю. Б. Орлицкого, «идеальной для наших целей могла бы стать специальная программа для комплексной оценки стихоподобия (ритмической урегулированности и т. д.) прозаического текста, способная выдавать: суммарную оценку текста; суммарную оценку фрагмента; распределение степени ритмичности на всех уровнях по тексту; обеспечивать сравнение исследуемого текста с другими; изолированную оценку по любому из основных параметров стихоподобного урегулирования. При этом не стоит абсолютизировать саму идею стихоподобия прозы: возможно, ритмическая организация любого текста — это некоторая общая, универсальная закономерность, по-разному проявляющаяся в разных типах текстов» [Орлицкий, 2002, с. 46].

Ю. Б. Орлицкий подчеркивает сложность применения подобной методики в работе даже с русскими текстами. Наша задача по выявлению метрических особенностей прозы и поэзии Шервуда Андерсона усложняется языковыми особенностями американского английского языка, его фонетикой и ритмикой.

2.2.2. Особенности исследования метрики англоязычных стихов и прозы

Исследовательница английской поэзии Н. А. Матвеева, говоря о стихах, написанных на английском языке в XX веке, отмечает: «в современной английской поэзии прослеживается четкая тенденция использования законов языка прозы в языке поэзии, но, тем не менее, поэтический ритм не переходит в разряд прозаического — в нем происходят различного рода модификации, которые расширяют границы ранее существовавшей метрики и мелодики стиха» [Матвеева, 2009, с. 8]. Исследователи также отмечают, что в XX веке в английской и американской поэзии произошел ряд изменений; так, Э. С. Козленко пишет, что к началу XIX в. наиболее употребительным метром стихов был пятистопный ямб, но в XX веке в регулярном стихосложении произошла утрата его господствующего положения и усложнение ритмики. Пятистопный ямб стал сменяться разностопным (ямб все еще остается наиболее

часто употребляемым метром); четырехстопный ямб стал встречаться значительно чаще. Д. Аттридж пишет об этом же; также он отмечает, что этот метр способен распадаться на более крупные ритмические группы, тем самым придавая ритму еще более мощный размах [Attridge, 1990, p. 1025].

Кроме того, в англоязычной поэзии XX века учащается появление дольника, разработанного еще в XIX веке и усовершенствованного Т. Харди и У. Йейтсом; дольник также развивался на исторически обусловленной основе — на основе двухсложника [Козленко, 216, с. 42]. Появление свободного стиха — важный аспект развития метрики англоязычной поэзии в XX веке. Особенности свободного стиха обусловлены его изменчивым непредсказуемым ритмом, обеспечивающим превалирование семантического значения текста или его эмотивного наполнения над формальными признаками.

В труде Уолтера Саттона “American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry” автор четко прослеживает границу между романтической традицией американской поэзии XIX века и модернистской XX века, отмечая, что основу для появления свободного стиха в американской поэзии заложили сосредоточенность поэтов на собственном индивидуальном голосе и отказ от жестких форм [Sutton, 1973, p. 13–15]. Саттон подчеркивает взаимодействие между формальными инновациями и более широкими культурными и историческими силами, представляя развитие свободного стиха как литературное и социальное явление. Саттон утверждает, что возникновение свободного стиха было не внезапным разрывом с традицией, а постепенным процессом экспериментирования и совершенствования, на которое повлияли как американские, так и европейские источники. Стремясь исследовать исторические аспекты традиции свободного стиха по мере ее развития Саттон обсуждает концепцию «органической формы» Эмерсона, где структура стихотворения естественным образом вырастает из его содержания, а не навязывается извне [Sutton, 1973, p. 31–35]. Саттон также подчеркивает роль основных печатных институций — небольших журналов и издательств — в

продвижении экспериментальной поэзии, уделяя особое внимание таким журналам, как “Poetry”, основанный Харриет Монро в 1912 году [Sutton, 1973 pp. 109–114].¹⁶ Также исследователь обращает внимание на три уровня организации свободного стиха как художественной речи: *интенсивность формальных приемов, усиливающих эмоциональное качество языка, образность и смысл*. Отмечая данные уровни как необходимые при анализе свободного стиха, Саттон пишет, что анализ формы свободного стиха, по сути, можно проводить по тем же принципам, что и у обычного стиха. Регулярность, очевидная в последнем, может, однако, способствовать иллюзии, что, скандируя и изображая метр и рифму, мы приходим к решению проблемы поэтической формы, когда на самом деле мы имеем дело только с двумя относительно незначительными особенностями звуковой модели стихотворения. [Sutton, 1959, p. 242]

Д. Аттридж (1990) дает определение верлибра: «большая часть того, что мы называем свободным стихом, принадлежит печатной культуре, а меняющийся темп языка, ожидания и исполнения или разочарования, которые проводят нас через стихотворение, являются продуктом взаимодействия между зрением и звуком» [Attridge, 1990, p. 1028]. Ключевой аспект, на котором останавливается Аттридж — аспект визуальности, играющий важную роль для такого явления, как свободный стих. Аттридж также подчеркивает сродство верлибра к особенностям английского языка: подобная «ритмическая периодичность верлибра по большей части свойственна английскому языку, усиленному тем, что чтение стихов (на этом языке) культурно ассоциировано со вдумчивостью и неспешностью»¹⁷ [Attridge, 1990, p. 1026].

¹⁶ Именно в журнале “Poetry” Харриет Монро произошла одна из первых публикаций текстов из Mid-American Chants Шервуда Андерсона.

¹⁷ rhythmic periodicity as it possesses is for the most part that of the English language, enhanced by the cultural associations of “poetry” — a rather deliberate reading, with careful attention to the sounds and movements of language.

Среди исследований разновидностей взаимодействия прозаических и поэтических техник особенно показательна модернистская проза. Так, Е. Е. Дебердеева и соавторы отмечают, что проза модернистов «стремится к поэтизации путем включения в нее отдельных элементов, на которых строится структура произведения стихотворной формы» [Дебердеева и соавт., 2019, с. 98], а именно: «ритм прозы английского модернизма строится на проникновении в прозаический текст некоторых элементов стихотворной формы и опирается на единообразие в строении синтаксических комплексов, наличие предложений с большим количеством однородных членов предложения, интонационные параллели, созданные посредством инверсии и экспрессивной пунктуации» [Дебердеева и соавт., 2019, с. 98].

С. Ярвис обнаруживает нечастые, но стабильно возникающие эпизоды силлаботонического метра в придаточных предложениях Генри Джеймса; причем примеры, которые приводит исследователь, относятся к 1880–81 и 1896 годам, то есть до появления модернизма. [Jarvis, 2015]. К. Таунсенд также отмечает, что проникновение стихового начала в виде силлаботонического метра (преимущественно ямба) в английскую и американскую прозу и последующее за ним «размывание категорий стиха и прозы уже началось, в сознательной форме, задолго до начала двадцатого века [Townsend, 2021, p. 478]. Исследуя силлаботонический метр в прозе Вирджинии Вулф, автор дает примеры рефлексии В. Вулф относительно использования силлаботонического метра в прозе, в частности об ограничениях, которые, по мнению писательницы, накладывает на его использование крупная проза [Townsend, 2021, p. 480], однако В. Вулф, как показывает автор статьи, тем не менее, «очень часто использовала метризацию по типу пятистопного ямба и хорея»; кроме того, исследователь обнаруживает в прозе писательницы «явное присутствие точных метрических мер, вплоть до пятидольного ритма

пентаметра»¹⁸ и так называемый «общий размер трех- и четырехсложных строк, популярный в английских балладах»¹⁹ [Townsend, 2021, p. 476, 480]. Дж. Х. Крон исследует взаимное влияние свободного стиха (free verse) и ритмической организации прозы в контексте модернистской литературы и утверждает, что свободный стих (free verse), отказавшись от строгой метрики, перенес акцент на интонацию, синтаксис и паузы — те же элементы, которые формируют ритм прозы.

Таким образом, мы, вслед за исследователями английской и американской прозы и поэзии XX века можем утверждать, что, с одной стороны, возникновение свободного стиха повлияло на ритм прозы, а с другой — силлаботонический метр всё чаще стал проникать в прозу модернистов.

Шервуд Андерсон в одном из писем Уолдо Фрэнку писал о «поющей прозе» (singing prose) [Ridout, 2006, p. 286], однако, как именно будет выглядеть его «поющая проза», Андерсон в письме не объяснял. В свете вышесказанного мы предполагаем, что в «поющей прозе» могут обнаруживаться фрагменты силлаботонического метра, как они обнаруживаются в прозе Вирджинии Вулф или Генри Джеймса, произведения которого Андерсон любил и ценил [Ridout, 2006, p. 36]. Целесообразность нашей задачи обнаружить силлаботонический метр в прозе Шервуда Андерсона созвучна мысли Т. С. Элиота относительно метра в модернистских текстах: «призрак какого-то простого метра должен скрываться за гобеленом даже в “самом свободном” стихе»²⁰ — традиционные метры рассматриваются как спектральное присутствие, подобное Полонию, которое сохраняется в модернизме [Eliot, 1975, p. 34].

¹⁸ <It contributes to strains of criticism that argue for a more complex understanding of modernism's relation to Victorian (and older) poetry than any “clean break” narrative, by pointing to the apparent> presence of precise metrical measures in Woolf's novel, right down to the five-beat rhythm of the pentameter.

¹⁹ “common meter”— the pairing of tetrameter and trimeter lines popular in English ballad-form poetry.

²⁰ the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse.

Для отражения особенностей метрики текстов Шервуда Андерсона мы взяли стандартную схему обозначения ударных и безударных слогов: слог в ударной позиции (икт) мы обозначим как единицу — 1, слог в безударной позиции (межиктовый интервал) как ноль. Так, стопа хорей будет нами обозначаться как 10; стопа ямба как 01, стопа дактиля как 100, стопа анапеста — 001, стопа амфибрахия — 010.

Пример: *I have / been to / the Da / kotas / when the / fields were / plowed.*
[Anderson, 1918, p. 35] 1010101010101. Семистопный хорей.

Для четкого разграничения метрических фрагментов в прозе или стихах, написанных на английском языке, в нашей работе мы различали стилистически значимые просодические характеристики языковых единиц — варьирование словесного ударения, фразовое ударение, а также супraseгментные характеристики высказывания. При анализе поэтических и прозаических фрагментов мы принимали во внимание, что у одного и того же метра в разных языках есть свои индивидуальные особенности и литературные традиции. Соответственно, строка, написанная русским пятистопным ямбом, будет отличаться и фонетически, и синтаксически от строки, написанной английским ямбом [Tarlinskaja, 1976, p. 8] — несмотря на то, что русский ямб наиболее близок к именно английскому варианту ямба, чем к немецкому или голландскому [Kazartsev, 2015].

В нашей работе мы опирались на разработки исследовательницы английского стиха М. Г. Тарлинской, которые были незаменимы для нас как практическое руководство по выявлению различных способов прочтения фразы художественного текста на английском языке. Мы также пользовались словарем вариантов английского произношения Джоунса [Jones, 1909] (его использовала М.Г. Тарлинская при анализе текстов английского Возрождения) и словарем Кейнона и Кнотта [Keynon and Knott, 1944], ориентированным на американский вариант английского языка.

Именно проблему ударности М. Г. Тарлинская называет одной из труднейших проблем при трактовке метрики стиха [Тарлинская, 2018, с. 11]. О неочевидности метра английских стихов М.Г. Тарлинская пишет так: «Иногда читателю приходится провертеть строку в голове, прежде чем установить ее метр» [Тарлинская, 2018, с. 9]. При установлении метрических особенностей текстов Шервуда Андерсона мы произносили текст вслух несколько раз, учитывая варианты произношения слов, фонетические особенности которых (в частности — ударение и наличие дифтонгов) на первый взгляд не укладываются в предполагаемый метрический рисунок; потом сверялись с вариантами произношения этих слов и с примерами, представленными в работах М. Г. Тарлинской, демонстрирующими возможность или невозможность смещения данного конкретного ударения, возможность трактовки отклонения от метра в случае обнаружения т. н. ритмического курсива [Тарлинская, 1981, с. 27], «выпадения», или, наоборот, «добавления» слога в случае «тяжелых» словообразующих суффиксов (-ness, -esse, -lesse -ship, -ly, -ing) на дифтонгах (например, в случае комбинации «взрывной согласный + [r] [n] [l]: [dr] [bl] [pl] [tl] [tn]» или в случае употребления глагола do в качестве «заполнителя» [Тарлинская, 1981, с. 33, 45, 64].

При выявлении силлаботонического метра в прозаических произведениях Шервуда Андерсона мы ориентировались на установленные нами же требования; эти требования были нужны для условной «стандартизации» методики:

1. Поиск силлаботонического метра производился в начале предложений. Это требование, с одной стороны, было продиктовано особенностями стиля Андерсона: ряд авторов справедливо указывали на «усредненный по сложности язык» Андерсона, для которого характерны короткие, лаконичные прозаические предложения Андерсона [Thurston, 1966, с. 333–335], [Asselineau, 1966, 346]. С другой стороны, мы следовали логике В. М.

Жирмунского, уделявшего пристальное внимание ритму начала предложений и анафоре [Жирмунский, 1966, с. 103–114].

2. Присутствие силлаботонического метра в прозаическом предложении мы констатировали в случае, если в начале предложения присутствовали три стопы трехсложника либо четыре стопы двухсложного метра [Орлицкий, 2002, с. 49].

3. Если прозаическое предложение оказывалось короче, чем три стопы трехсложника либо четыре стопы двухсложника, однако преобладающий метр фрагмента, предшествующего короткому предложению или следующего за ним, не представлял сомнений, и короткое предложение продолжает начавшийся в предыдущем предложении или продолжающийся в следующем фрагмент метра, мы также фиксировали обнаружение силлаботонического метра.

Кроме коротких предложений, при определении метрического рисунка текстов Шервуда Андерсона, написанных в форме версе, мы столкнулись с частными особенностями пунктуации текстов нашего автора, а именно с особенностями использования тире. Тире Андерсон использует в стихах как дополнительный способ ритмической организации текста, обозначая стиховую паузу:

*In — deeper in — far from the stars — let the wide soft corn leaves whisper to you*²¹
[Anderson, 1918, p. 22].

В других случаях тире работает как синтаксический и метрический разрыв, «сшивающий» фрагменты, написанные разными метрами:

*Back of the corn — back of the corn — bold and free my kingdoms lie*²² [Anderson, 1918, p. 22]

1001 – 1001 – 1010101: 2 стопы дактиля – 4 стопы дактиля – 4 стопы хорея.

²¹ В глубине поля — вдали от звезд — пусть широкие мягкие кукурузные листья прошепчут тебе.

²² Там, за полями — там, за полями — мои королевства свободно лежат.

Следует подчеркнуть, что методику для выявления метра с подсчетом предложений и фрагментов трех стоп трехсложника и четырех стоп двухсложника мы использовали только для оценки прозаических фрагментов и версе. В стихах мы оценивали текст в целом, определяя при этом ведущий, преобладающий в нем размер (если он был). Если отдельные строки выбивались из ведущего метра, мы определяли и этот «выбивающийся» метр. Для определения метра коротких (длиной 2–4 слога) и ультракоротких строк (длиной 1 слог) мы учитывали ведущий метр текста и предыдущего, синтаксически связанного с короткой строкой, фрагмента. В случае, если короткая или ультракороткая строка поддерживала метр предыдущего фрагмента [Тарлинская, 2018, с. 19], такая строка определялась как элемент, относящийся к предыдущему фрагменту с доминантным метром.

2.3. Анализ прозы на макроуровне

Работы, посвященные анализу ритма прозы на макроуровне, появились в последней трети прошлого столетия; взгляд на ритм как на основную стилеобразующую черту выявил возможность рассматривать художественный текст в совокупности его свойств — не только на уровне фонетики и фразы, но и на уровне содержания, сюжета и общего направления движения эмоциональной экспрессии языка. С этой точки зрения художественное произведение рассматривается как некий условный аналог музыкального произведения; такой подход мы находим в исследованиях Н. М. Фортунатова, проследившего с этой позиции музыкальные особенности прозы Чехова. Предпосылкой такого подхода послужило высказывание композитора Д. Д. Шостаковича о том, что форма, в которой написан чеховский рассказ «Черный монах», имеет близкое сходство с сонатной формой. «Резко выраженные черты сонатности» в архитектонике этой новеллы позволяют говорить не только о музыкальности чеховской прозы, но и о принципе «всеобщности законов, лежащих в основе всякого подлинно художественного высказывания, к какому бы виду искусства оно ни принадлежало» [Фортунатов, 2021, с. 194].

М. М. Гиршман, следовавший комплексному подходу к изучению ритма, цитирует высказывание В. Каверина относительно ритма прозы: «Я убежден, что ритм художественной прозы не просто существует, но органически связан с композицией в целом, с развитием характеров и — более того — играет известную роль в сфере идей» [Гиршман, 1982, с. 114]. В монографии «ритм художественной прозы» М. М. Гиршмана представлен глубочайший анализ ритма как основополагающего элемента идиостиля писателя; важной частью этого анализа является рассмотрение произведения как единого целого.

Композиционно-нарративная организация формирует один из элементов макроуровня прозаического ритма. При изучении ритмической составляющей прозы исследователи обращаются к анализу ритма образного ряда и композиции [Эткинд, 1974], [Фатеева, 1995; 2003], [Семьян, 1974], [Федорова, 2012], [Иващенко, 2004].

Е. М. Волкова акцентирует композиционную роль ритма: «Ритм становится одним из композиционных средств, с помощью которых осуществляются эмоционально-смысловые сопоставления и повышается семантическая емкость художественного произведения». Нам близка трехуровневая концепция ритма С. Е. Силантьева и Е. Л. Пересветова, на примере прозы Бунина выделивших три элемента, составляющих ритм произведения: ритм художественной речи; ритм образа и ритм сюжета [Силантьев, Пересветов, 1988, с. 112]. Тогда как определение «ритм художественной речи» больше относится к микроуровню текста (фонетика, синтаксис, метрика), ритм образа и ритм сюжета относятся к макроуровню.

2.4. Понятие об авторском «мифе» Андерсона и об элементах «мифа» как ритмообразующих единицах поэтических и прозаических произведений писателя

Расширяя понятие идиостиля писателя в рамках анализа ритма его прозы и поэзии, Н. А. Кожевникова и Н. А. Фатеева выделяют необходимость вычленения в корпусе всех текстов писателя одного или нескольких метатекстов, которые содержат в себе информационный («генетический») код к

остальным его произведениям, «или же эти тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эсплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них» [Кожевникова и соавт., 1995, с. 181]. Данный «код», согласно взгляду исследователей, представлен семантическими комплексами, которые имеют сложную структуру, обладают множеством связанных с определенным образным рядом значений и принадлежат конкретной эмоционально-обусловленной памяти конкретной личности писателя — то есть являются частью его мировидения. Сюда входят как элементы ритма, фонетики и графики произведения, так и более крупные комплексы, формирующие предложения и фразы. Такие генетические коды Н. А. Кожевникова и Н. А. Фатеева называют «метатропами»: «Под метатропом будем понимать то семантическое отношение адекватности, которое возникает между поверхностно различными текстовыми явлениями разных уровней в рамках определенного художественного идиостиля. <...> Концептуальные метатропы — это некоторые устойчивые мыслительно-функциональные зависимости, образующие и синтезирующие обратимые цепочки “ситуация — образ — слово”, а также создающие из отдельных референтивно-мыслительных комплексов целостную картину мира» [Кожевникова, 1995, с. 181–183]. Д. Е. Максимов в работе, посвященной Блоку, подобные единицы называет «поэтическими интеграторами» [Максимов, 1981, с. 34].

Подход, который предлагает Н. А. Кожевникова и соавторы, близок к когнитивному направлению изучения метафоры как таковой; одной из главных работ в данном направлении является работа Дж. Лакофа и М. Джонсона (1982), в которой анализируется понятие концептуальной метафоры, или метафорического концепта [Lakoff, Johnson 1982], складывающегося в результате концептуального изложения информации об одной концептуальной сущности через обращение к другой, т. е. с помощью метафорического концепта conceptual domain. Каждый концепт не существует по отдельности; он объединен в систему. Таким образом, метафора может существовать как

система образов и признаков, каждый из которых репрезентирует всю метафору целиком.

В работе И. А. Кемаевой «Метафорические концепты в языке английской и американской поэзии» на материале текстов Киплинга, Лонгфелло, Уитмена и Суинберна автор доказывает, что для английской и американской поэзии существует ограниченный список общих метафорических концептов [Кемаева, 2003 с. 8]. Автор предлагает усложненную классификацию с формированием вариантов взаимного сочетания композиционных блоков метафор. Мы считаем ценной мысль И.А. Кемаевой о том, что в англоязычной поэзии XX века часто присутствует схема формирования метафоры от общего к частному: за метафорическим концептом следует его конкретизация до более частного метафорического концепта, в результате чего формируется поэтический образ. [Кемаева, 2003, с. 160].

Прозу Шервуда Андерсона уже рассматривали с точки зрения наличия «семантических ключей». Такой термин Дж.-Ф. Кинслер дает для понятия, максимально близкого к понятию «метафорический концепт»: «Книга “Уайнсбург, Огайо” опирается на повторяющиеся образы, отраженные друг в друге сцены и многозначные символы»²³ [Kinsler, 2021, p. 198], расшифровывать которые автор предлагает методом «замка и ключа» (method is the lock & key technique). Российские исследователи приходят к подобному же выводу; так, С. М. Пинаев отмечает, что «Специфика рассказов Ш. Андерсона — в их “закодированности”. Нащупать “код”, проникнуть за слой “видимостей” значит дойти до самого сокровенного в творческой лаборатории художника» [Пинаев, 2013, с. 33].

Учитывая пестроту терминологии, которую исследователи используют для обозначения систем авторских кодов как в отдельных произведениях, так и в полных корпусах текстов, отражающих и мировидение конкретного автора и составные части его послания читателям («метатекст», «система

²³ “Winesburg” relies upon repeated images, mirrored scenes, and multivalent symbols.

метафорических концептов», «комплекс поэтических интеграторов», «система концептуальных метатропов» и т. д.), в отношении специфически организованной и философски обоснованной системы образов и мотивов Андерсона мы откажемся от усложненных составных терминов и выберем понятие «миф», исторически закрепившееся за этой системой. Мы понимаем многообразие значений понятия «миф», образовавшееся на протяжении последних двухсот лет и особенно, в XX веке [Можаева, 2002, с. 305], однако полагаем, что в данной работе именно это понятие наиболее уместно.

Подробное рассмотрение «мифа» Андерсона мы считаем важным по причине необходимости оценки ритма его текстов на макроуровне — нам необходимо выявить закономерности повторов определенных образов, элементов сюжета или особенности композиции произведений, в которых бы отчетливо проявлялись черты авторского идиостиля.

И хотя о «мифе» Андерсона писали многие исследователи, смыслы, которые они вкладывали в понятие «мифа Андерсона», отличались друг от друга и друг друга дополняли. Как отмечает А. Б. Можаева, «Одним из главных средств гуманизации мифа становится осмысление мифологического сознания в категориях современной психологии» [Можаева, 2002, с. 311]. Так, К. Бенсон в работе “Fiction of Sherwood Anderson. An archetypal approach”, исследует связь образного ряда Шервуда Андерсона с «юнгианским мифом» и находит массу соответствий [Benson, 1969]. К. Бенсон в своей работе пользуется определением мифа, данным Марком Шорером в книге “The Necessity of Myth”:

*«Миф — это высший, управляющий образ, который придает философское значение фактам обычной жизни; то есть имеет организационную ценность для опыта»*²⁴ [Benson, 1969, p. 43].

Понятие «американского мифа» принято связывать в том числе с именем Уолта Уитмена, фигуры, оказавшей ключевое влияние на всю

²⁴ A myth is a large, controlling image that gives philosophical meaning to the facts of ordinary life; that is, which has organizing value for experience.

американскую поэзию и на творчество Шервуда Андерсона в частности. Метафорический концепт, представленный в поэзии Уитмена, в отечественной и мировой науке обозначается также как «миф», а сам Уитмен предстает как «поэт-пророк или мифотворец» [Allen, 1970, p. 64] именно в том смысле, в котором понятие «миф» употреблял Ролан Барт: «Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетающей реальностью, он ощущается как ее отсутствие» [Барт, 2004, с. 15]. В результате происходит прочная связь между означающим и означаемым и формируется новая система. Как отмечает П. Балдицын, «техника создания андерсоновского» мифа очень близка к вышеописанной; писатель использует на первый взгляд незначительные реально пережитые эпизоды и подсмотренные бытовые детали, чтобы, возведя их на уровень «универсального и вневременного обобщения», наделить их новыми смыслами: «В рассказе Андерсона обобщение перерастает из исторического и социально-бытового в универсальное, что свойственно мифу, на первый план выступает столкновение полярных начал бытия — жизни и смерти, мужчины и женщины, силы и подчинения, тела и духа, молодости и старости, уродства и красоты, дикости и приручения» [Балдицын, 2017, с.27].

О «мифе» Ш. Андерсона писал также Д. Андерсон, употребляя это понятие в контексте как мифотворчества писателя в отношении собственной судьбы, так и использования личного опыта при создании художественной реальности произведений [Anderson D., 1967, p. 4–18].

В мифе Андерсона Америка — страна плодородных кукурузных полей, в которых когда-то жили древние божества. Жители страны, которую захлестнула индустриализация, покидают родные широкие поля Среднего Запада и стекаются в города, где из-за работы на фабриках постепенно превращаются в бездушные автоматы; оставшиеся же в маленьких городках жители изнывают от тяжелого труда и не могут пробудить древних богов, управляющих жизненной силой американской земли. Люди, отказавшиеся от

той жизни, которую вели их предки, в конце концов становятся «гротесками», выбирая существование, выстроенное вокруг какой-либо одной истины, в которую они безоглядно верят; мир таких людей становится пустым и плоским. Для того чтобы жители Америки могли снова обрести прежнюю духовную мощь, они должны вернуться к простой («примитивной») жизни в общине и работе в полях; сподвигнуть на это их должен пророк, способный воспламенить народный дух. И однажды такой пророк народу является: пророками становятся разные андерсоновские персонажи, которых охватывает озарение.

Как мы видим, «миф» Андерсона предполагает наличие единых концептов, функционирующих во всех произведениях писателя, а ритм этих произведений обуславливает взаимное их расположение и чередование по отношению к временной составляющей. Нам следует подробнее остановиться на основных концептах андерсоновского «мифа», играющих важную ритмообразующую роль — это концепты «гротеска», «примитива», «маленького американского городка» и «американского пророка». Наличие этих концептов связывает воедино разнородные элементы «мифа» в единую систему; вокруг них, по сути, и выстраивается «миф» Андерсона как единая система мировидения. В этой главе мы дадим краткий обзор этих концептов, названия которых восходят к ряду литературоведческих и общекультурных понятий; мы подробно останавливаемся на них, так как в литературоведении в различных контекстах эти понятия имеют разные оттенки значений.

2.4.1. Концепт «гротеск»

Центральное место в системе образов книги Андерсона “Winesburg, Ohio” занимают так называемые «гротески». В данном случае это персонажи, отмеченные физическими или психологическими деформациями, которые символизируют внутренние конфликты человека и его неспособность к полноценному общению [Dunne, 2005, с. 89]. Есть мнение, что Андерсон первым после Э.-А. По, ввел термин «гротеск» в этом значении в американский литературный контекст [Rourke, 1959, с. 294; Глостанова, 2002, р. 417]. Если у

Э.-А. По гротеск в повествовании способствует созданию эффекта остранный, Андерсон использует этот концепт для раскрытия глубинных психологических проблем своих героев. Концепция «гротеска» в понимании Андерсона тесно связана с идеей искажения истины.

Несмотря на то, что термин присутствовал в культурном дискурсе довольно давно, само понятие гротескности в начале XX века было пересмотрено в связи с попыткой найти определение тем изменениям, которые произошли не только в искусстве, но и в мире в целом. В 1920-х годах Томас Манн считал гротескность «яркой чертой современного искусства», так как в искусстве XX века происходил общий разрыв и фрагментация традиционных эстетических категорий, в результате чего, согласно Манну, «гротеск является его наиболее подлинным стилем» [Mann, p. 240–241]. Модернистский «гротеск» — понятие неоднородное, включающее в себе элементы, представленные в разных философских концепциях. Преломление взглядов Дж. Рёскина, В. Кайзера и М. М. Бахтина мы находим в работе К. Рурк «Американский юмор», посвященной именно американскому контексту понятия «гротеск». По мнению Рурк, комическая сила народных традиций, адаптированная в литературных формах, пробуждает для общества в настоящем некоторые из формирующих энергий американской культуры [Rourke, 1959, с. 182]. Собирая воедино данные, полученные из работ, посвященных проблеме «гротеска», мы выделили основные свойства концепта «гротеск» для «мифа» Шервуда Андерсона.

1. Визуальность — важная составляющая общекультурного²⁵ понятия «гротеск»²⁶; поэтому гротескный персонаж у Андерсона подан в характерной описательной технике; краткий портрет внешности персонажа состоит из двух-

²⁵ Слово «гротеск» восходит к итальянскому *grottesca* — разновидность старинных живописных работ; согласно одной из гипотез, этимологический смысл гротеска — это «картина, подходящая для гротов»

²⁶ Рурк пишет о визуальном, описательном аспекте как неотъемлемой части гротеска, а также о напряжении чувств, которое авторы (в частности, Уолт Уитмен) «достигает, используя визионерские техники» [Rourke, 1959, с. 179].

трех элементов, однако этого хватает для создания яркого визуального образа (Мелвилл Стонер из “Out of Nowhere into Nothing” («Из Ниоткуда в Ничто»), Кейт Свифт и преподобный Кетрис Хартмен из Strength of God («Божья сила»).

2. Баланс «смешное/страшное»²⁷ смещен в сторону «смешного» благодаря утрированности черт гротескного персонажа, однако Андерсон никогда высмеивает гротескных персонажей (новелла ““Queer”” («Чудак»)).

3. Присутствует повышенная рефлексивность вокруг невозможности описать персонажа (как, например, в новелле “Hands” («Руки»))²⁸

4. Меняющаяся по ходу изложения референциальность: от «маски» бесстрастного отстраненного наблюдателя²⁹ за персонажем автор переходит к взгляду на персонажа с более близкого расстояния, предполагающего эмпатию; кроме сочувственного взгляда «вездесущего автора», в ряде случаев Андерсон дает дополнительный ироничный взгляд.

5. Связь с ночью, тенью, тьмой: «обычными точками пересечения Джорджа Уилларда с гротесками города являются темные переулки или боковые улицы, отдаленные и пустые поля или фермерские постройки или пустые железнодорожные пути и проселочные дороги, ведущие из Уайнсбурга. [Goodwin, 2009, p. 65].

²⁷ Джон Рёскин в «Камнях Венеции» (1853) отмечает, что «гротеск почти во всех случаях состоит из двух элементов: одного смешного, другого страшного» [Рёскин, 2009, с. 171].

²⁸ В концепции Дж. Харфама гротеск связан с ситуацией неопределенности, «состояния нахождения вне фокуса, вне досягаемости языка». [Harpham, 1982, p. 178]. Харфам связывает понятие «гротеск» с культурными истоками метафоры как связующего элемента двух основных средств образности — визуального и литературного, тогда как в метафоре «сама форма сопротивляется интерпретации, которую она требует» [Harpham, 1982, p. 178].

²⁹ Работа Вольфганга Кайзера (1963) содержит мысль о том, что «Гротеск – это мир, ставший чужим» [Kayser, 1963]. В работах М. Бахтина, освещающих суть гротеска, для нас важна мысль о том, что гротеск «раскрывает возможность совсем другого мира, другого миропорядка, другого строя жизни. Он выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности» [Бахтин, 1965, с. 57], а именно «ложная единственность» была причиной, из-за которой персонажи Андерсона становились «гротесками».

По мнению Дж. Гудвина, в текстах Андерсона прослеживается явная связь концепта «гротеск» и концепта «негритянский примитив» [Goodwin, 2009, p. 73].

2.4.2. Концепт «примитив»

Американский поэт Харт Крейн в своем эссе, посвященном прозе Андерсона (опубликовано в популярном в 1920-е годы новоорлеанском журнале “Double Dealer” за июль 1921 года), пишет: «Хотелось бы посмотреть, как Андерсон справляется с негритянским сюжетом. До сих пор это не было сделано никем без сентиментальности или жестокости, но прямота его видения могла бы произвести что-то новое и глубокое в этом направлении»³⁰ [Crane, 2006, p. 157].

Появление концепта «примитив»³¹ в текстах Андерсона обусловлено контекстом эпохи становления новой американской модернистской традиции, предполагавшей новое отношение к так называемой расовой границе. Как пишет О. Ю. Панова, в этот период наблюдается «проницаемость расовой границы», а сама граница «осознаётся как плодотворный культурный конструкт, связанный с понятием самобытности, своеобразия и

³⁰ I would like to see Anderson handle the negro in fiction. So far it has not been done by anyone without sentimentality or cruelty, but the directness of his vision would produce something new and deep in this direction.

³¹ Разграничение понятий «наив», «примитив» и «примитивизм» существует в искусствоведении давно; искусствоведческая терминология, сама по себе весьма противоречивая [Давыдов, 2008], тем не менее, используется в литературоведении. Согласно определению, данному А. В. Лебедевым, «в научной литературе термин «примитив», «примитивный» используется в двух значениях — расширительном и конкретно-историческом. «Примитивным» в первом значении называют всякое (в том числе — художественное) сознание, в рамках которого мир и человек неотделимы друг от друга <...> Им обозначают искусство древних внеевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое, народное искусство, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское творчество, иногда искусство душевнобольных. Под «примитивом» во втором значении понимают творчество мастеров, не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в общеевропейский художественный процесс XVII–XX веков» [Лебедев, 1996, с. 25]. Говоря об андерсоновском концепте «примитив», мы имеем в виду второе значение, т. е. примитив как «имитация примитива в соответствии с определенными авторскими задачами» [Давыдов, 2008, с. 186]; так, например, текст *The Man With Trumpet* Андерсон пишет от имени чернокожего трубача.

привлекательности черной и цветной Америки. Модернистский концепт примитива, актуализирующий восходящий еще к эпохе Джефферсона образ афроамериканца как существа импульсивного, чувственного, живущего “ощущениями, а не размышлениями”, подхватывается и обогащается в культуре негритянского ренессанса» [Панова, 2014, с. 30]. Также О. Ю. Панова отмечает: «В кружках американских культуртрегеров Уолтера Аренсберга, Альфреда Стиглица, среди художников и литераторов, близких к объединению “291”, было распространено увлечение самими разными формами “примитива” — африканской скульптурой и масками, традиционным искусством Японии и Китая» [Панова, 2014, с. 141]. Р. Голдуотер (1938) говорит о примитиве как о истоке вдохновения художника, а «примитивизмом» называет само течение, призванное осваивать художественные культуры, прежде именуемые «варварскими», но в синкретизме с открытиями новейших для конца XIX века направлений в искусстве (импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм) понимание «варварской культуры» позволяло добиться нового, незамутненного художественного взгляда [Goldwater, 1938]. В журнале “Camera Work” в 1912 году выходит знаменитая статья Гертруды Стайн о Пикассо, оказавшая влияние на искусство Америки 20-х годов XX века. Стайн подчеркивает, что «примитивное» не равно элементарному и простому: «африканская скульптура отнюдь не наивна, это очень и очень условное искусство» [Стайн, 2001, с. 362].

О. Ю. Панова говорит также о двух базовых топосах, которые были порождены репрезентацией расовых различий в Америке в аспекте ее апелляции к Ветхому Завету. И если первый топос «предполагает белое мессианство», а негры воспринимаются как народ рабов и «племя Хамово», то второй топос утверждает «мессианство черной расы», «благородство черного дикаря» и появление «мифологемы “примитивного эдема”» [Панова, 2014, с. 19]. Именно этот топос и избирает Шервуд Андерсон, вводя в свои тексты образ афроамериканца, способного более свободно выражать свои чувства и эмоции, человека незрелого и даже грубого, но обладающего чистым, незамутненным сознанием.

С андерсоновской концепцией «примитива» близко сопрягается взгляд писателя на «грубость» и «незрелость» (crudity) как таковые, присущие молодой американской нации:

*«Долгое время я считал, что грубость — неизбежное качество в создании действительно значимой современной американской литературы. И если мы грубые и ребячливые люди, то как может наша литература надеяться избежать влияния этого факта? Почему же нам нужно хотеть, чтобы она избежала?»*³² [Anderson, 1917, p. 437]

Crudity также является частым эпитетом, характеризующим стиль Уолта Уитмена [Redding, 2010]. В Америке Уитмен как поэт был признан далеко не сразу «из-за нарушения общепринятых норм для поэтических произведений»³³ [Blogget, 1934]. Через концепцию «незрелости» или «ребячливости» персонажами Андерсона, воплощающими чистое и наивное «примитивное сознание», становятся не только чернокожие гребцы, садовники и конюхи; в качестве «примитива» у Андерсона действуют также дети (новелла “I Want to Know Why”), а иногда — молодые, наивные девушки (новелла “The “Door of the Trap””).

2.4.3. Концепт «маленькой американский городок»

Если в названии первой книги стихов Андерсона (“Mid-American Chants”, 1918) содержится сообщение о том, что автор-поэт единым взглядом охватывает весь Средний Запад, то в книге “Winesburg, Ohio” автор фокусируется на конкретном хронотопе маленького городка. Название сборника наводит читателя на мысль о конкретной топографии — речь идет об американском городке, расположенном в одном из штатов Среднего Запада, и топоним выглядит похожим на реально существующий. Существуют

³² For a long time I have believed that crudity is an inevitable quality in the production of a really significant present-day American literature. <...> And if we are a crude and childlike people how can our literature hope to escape the influence of that fact? Why indeed should we want it to escape?

³³ Because of the violation of generally accepted norms for poetic works.

исследования, доказывающие, что именно Шервуда Андерсона следует считать родоначальником создания хронотопа маленького американского городка XX века [Kantarci, 2012, p. 2], несмотря на то что подобный хронотоп можно встретить и у Марка Твена. Однако в романах Твена время и пространство маленького американского городка приобретают условные черты; основным и наиболее проработанным исследователи считают у Твена хронотоп реки [Анцыферова, 2013], а не «маленького американского городка». Точку зрения, согласно которой именно Шервуда Андерсона можно считать родоначальником создания хронотопа маленького американского городка XX века, также высказывает Е. Макарова, которая отмечает, что этот хронотоп очень близок к бахтинскому хронотопу «*провинциального городка*» [Макарова, 2014]³⁴.

Исследователь творчества Шервуда Андерсона Дэвид Андерсон назвал это тип литературного единения места и времени «*мифический городок*» [Anderson D., 1995, p. 34]. Е. Макарова указывает на существование «особых видов времени» в книге Андерсона, например, «упущенное время» и «продолжительное настоящее», а также отмечает существенную роль оппозиции образов «город — природа» и вообще роль бинарных оппозиций в хронотопе маленького провинциального городка.

«Маленький американский городок» у Шервуда Андерсона выступает не просто фоном для развития событий, но становится полноправным персонажем произведения, микрокосмом американской провинции начала XX века [Taylor, 1956, с. 123]. Идея о «близком контакте американского городка с окружающей средой» высказывается и самим Шервудом Андерсоном: писатель упоминает о промежуточном положении маленького города между мегаполисом и прериями. В единственной своей фотокниге, созданной в соавторстве с

³⁴ Е. Макарова пишет: «Этот городок имеет множество разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую», и подчеркивает, что в таких маленьких городках «день не равен дню, год не равен году» [Бахтин, 2000, с. 181–182]. Идиллический хронотоп характеризуется парадоксальностью непрерывного, циклического фольклорного времени: «В идиллии жизнь была идиллически прикреплена, приурочена к определенному месту. Этим местом зачастую был маленький мирок, который довлел сам себе, а единство жизни поколений в идиллии определяется единством места, вековой прикреплённостью» [Бахтин, 2000, с. 158].

лучшими американскими фотографами-современниками (“Home Town” (1940) Андерсон назвал такой городок «хребтом страны»: «Небольшая община всегда была стержнем, позвоночником того живого организма, который мы называем Америкой, потому как она лежит между городами, в которых рождаются идеи, и земель, которая рождает силу»³⁵ [Anderson, 1940, p. 267].

О том, что «маленький городок» у Андерсона, возможно, играет роль всей «гротескной Америки», может говорить тот факт, что в первой новелле “Winesburg, Ohio” “The Book of the Grotesque” Андерсон, по наблюдению Дж. Гудвина, использует ряд формулировок, с его точки зрения, отчетливо перекликающихся с пунктами из американской «Декларации независимости»; из этого исследователь делает вывод: «вопреки всем основополагающим утверждениям, сделанным в Декларации, “The Book of the Grotesque” предполагает, что нынешнее состояние американского общества является состоянием неравенства и разобщенности»³⁶ [Goodwin, 2009, p. 60].

2.4.4. Концепт «американский пророк»

Концепт «Американский пророк» проявлен не во всех текстах Шервуда Андерсона, но частота его встречаемости настолько высока, а семантическое наполнение настолько своеобразно, что мы видим смысл обозначить основные его черты. Одна из таких черт связана с мотивом «видения» или «озарения», во время которого «пророк» видит движения людских масс, проходящих перед его глазами. О том, что в текстах Андерсона проявлены ипостаси «реалиста, мистика, пророка»³⁷, писали как современники Андерсона [Fagin, 1927, p. 147], так и современные авторы [Delvill, 1998], [Messik, 2020]. В книге “Winesburg, Ohio” (1919) образ пророка-писателя являет себя в открывающем книгу

³⁵ The small community has always been the backbone of the living organism we call America, because it lies between the cities where ideas are born and the land where strength is born.

³⁶ Contrary to any foundational claims made in the Declaration, however, “The Book of the Grotesque” assumes that the present condition of American society is one of inequality and disunity.

³⁷ realist, mystic, prophet.

рассказе “The Book of the Grotesque”. Старый писатель наблюдает процессию людей, которых когда-то знал и которые стали гротесками из-за приверженности к какой-либо единичной истине: All of the men and women the writer had ever known had become grotesques [Anderson, 1919, p. 3].

Очевидна также генетическая связь образа «пророка» Андерсона и «пророка» Уитмена как мистического героя, который связывает Бога и людей [Delvill, 1998]: в текстах и Уитмена и Андерсона религиозное мировоззрение лирического героя колеблется между христианским и языческим, оба «пророка» высказываются довольно декларативно. На этом сходство лирических героев заканчивается: «пророк» Уитмена зовет читателя в царство демократии и свободы и смотрит в будущее, а «пророк» Андерсона разворачивает нас лицом к прошлому Америки, воспекает древних богов и кукурузные поля. Следует упомянуть, что «политическими идеалами» Андерсона в 1910–1920 годы становятся президент Т. Джефферсон и Э. Джексон, которые представляли себе аграрную пасторальную традицию, укорененную в американском характере, подобно национальным лидерам, таким как Эней и Одиссей [Messik, 2020].

М. Делвилл пишет, что в американской традиции образ «американского пророка» первым после Уитмена возродил Артуро Джованитти: в «Обычной проповеди» (The “Sermon of the Common”) Джованитти пародирует евангельскую «Нагорную проповедь» [Delvill, 1998]. «Пророк» Джованитти, в отличие от «пророков» Уитмена и Андерсона, кощунствует и перекраивает Евангелие, он готов разрушить старый мир, если это приведет к свободе и равенству (и он уверен в том, что такое разрушение целесообразно). «Пророк» Андерсона, хотя иногда и делает попытки совершить какие-то насильственные действия (“The “American “Spring Song”””), в целом человеколюбив и богобоязнен.

Харт Крейн пишет о том, что «литературный пророк», встречающийся в модернистской поэзии двадцатого века, совсем не то же самое, что древний

пророк: «поэтическое пророчество “провидца” не имеет ничего общего с фактическим предсказанием или будущностью. Это особый тип восприятия, способный с поразительной ясностью и убежденностью постигать некую абсолютную и вневременную воображаемую концепцию»³⁸ [Crane, 2005, с. 826]. Таким образом, говоря о «пророке», мы скорее подразумеваем человека, способного к чрезвычайно сильной эмпатии, распространяющейся если не на все человечество, то как минимум на всю нацию. Образ «пророка», каким он представал у Андерсона, по сути, весьма близок к образу поэта; в итоге эти два образа оказываются двумя сторонами одного и того же концепта, только «провидец» нужен Андерсону для воплощения мифопоэтической ипостаси понятия, а «поэт» — для романтической. Дж.-Ф. Кинслер пишет, что характеристика «пророк», «мистик», «провидец» (prophet) была довольно популярной и встречалась в текстах американских искусствоведов по отношению к таким авторам, как Достоевский, Ницше и Лоуренс [Kinsler, 2021]. С образом «пророка» связывают мистические элементы поэзии Уитмена, но в своем эссе «Шервуд Андерсон» (1941) Л. Триллинг отмечает: «Никто, я думаю, не прокомментировал количество и качество мистицизма, вошедшего в мысли многих писателей двадцатых годов... <...> Кроме Андерсона, в качестве мистиков на ум приходят только Уолдо Фрэнк и Юджин О'Нил»³⁹ [Trilling, 1941].

Важно отметить, что сам Андерсон, хоть и пишет от имени «пророка», таковым себя не считает. В этом образе воплотилось не желание Андерсона быть одновременно рупором эпохи и наставником нации, а ощущение в

³⁸ [P]oetic prophecy in the case of the seer has nothing to do with factual prediction or futurity. It is a peculiar type of perception, capable of apprehending some absolute and timeless concept of the imagination with astounding clarity and conviction.

³⁹ No one, I think, has commented on the amount and quality of the mysticism that entered the thought of many of the writers of the Twenties. <We may leave Willa Cather aside, for her notion of Catholic order differentiates her; but,> in addition to Anderson, Waldo Frank and Eugene O'Neill come to mind as mystics.

необходимости подобного пророка. Необходимость такого образа Андерсон обозначил еще в романе *Windy McPherson's Son* (1916):

*«О, отец! Пошлите людям нового Христа, чтобы он собрал нас воедино — современного Христа с трубкой во рту, который будет и ругать нас и колотить, чтобы до нас, мерзавцев, притворяющихся, что они созданы по подобию Твоему, наконец-то дошло ...»*⁴⁰ [Anderson, 1916, p. 43–44].

Концепт «американский пророк» неоднороден; его правильнее было бы назвать «кластером»; часто он предстает в сочетании другими ключевыми концептами «мифа», образуя «гибридные фигуры». Так, в сочетании с концептом «гротеск» в текстах Андерсона формируется образ «гротескного пророка». В сочетании с концептом «примитив» формируется образ «певца». Элементы концепта «пророк» проявляются у Андерсона в различных персонажах: в писателе или историке, юродивом, враче, а также молодой женщине (“*Out of Nowhere into Nothing*”, “*Motherhood*”), воплощающей женскую ипостась «пророка».

Четырьмя рассмотренными нами концептами описание «мифа» Андерсона не исчерпывается, однако в этой подглаве мы обсудили именно их, так как вокруг этих понятий в литературе существует широкая научная коннотация, а наполнение, которое Андерсон вкладывал в каждое из них, может не соответствовать общепринятому. Описанные выше концепты присутствуют во многих проанализированных нами произведениях Андерсона, исходно и имплицитно; к ним как к постоянному «фону» добавляются новые отдельные образы, созданные Андерсоном на основе уже существующих в мировой культуре концептов.

Заключение

⁴⁰ Oh Father! Send down to men a new Christ, one to get hold of us, a modern Christ with a pipe in his mouth who will swear and knock us about so that we vermin who pretend to be made in Thy image will understand.

Таким образом, выше мы определили систему понятий и подходов, на которых будет базироваться наше исследование. Мы вычленили и обосновали основные логические траектории, по которым будет двигаться наш анализ текстов Шервуда Андерсона, написанных в период, условно обозначенный с 1917 по 1921 год, когда стиль американского классика претерпевал наиболее яркие перемены.

Мы подчеркнули важность анализа такого важного стилеобразующего элемента прозы и стихов как ритм, и определили необходимость исследования его не только на микроуровне (метрика, фонетика), но и на макроуровне (динамика ключевых образов и концептов). Обращение к теоретическому материалу, касающемуся истории изучения ритма литературных произведений, было необходимо для обоснования выбора используемых в работе подходов и методик. Так, наряду с анализом закономерностей встречаемости в текстах Андерсона определённых образов и мотивов, мы оценивали особенности синтаксиса произведений (повторы, инверсии), а также искали силлаботонический метр как в стихах, так и в прозаических текстах автора, в качестве гипотезы предположив, что «поющая проза», о которой говорил Андерсон [Ridout, 2006, p. 286], может содержать фрагменты силлаботонического метра, что соотносится с данными исследователей модернистской прозы, характерной особенностью которой может считаться наличие большого количества таких фрагментов [Towsend, 2021, p. 480].

В рамках первых подходов к анализу идиостиля Андерсона-прозаика и Андерсона-поэта мы проанализировали исторически закрепившееся в мировой американистике понятие «андерсоновского мифа», кратко изложили его нарративную составляющую и подробно остановились на основных формирующих его концептах: гротеск, примитив, маленький американской городок, американский пророк. Нами было показано то общее и те отличия, которые имеют эти концепты с терминами, имеющими широкое распространение в научной литературе.

Глава 2 АНАЛИЗ ПОЭТИКИ ТЕКСТОВ КНИГИ СТИХОВ ШЕРВУДА АНДЕРСОНА “Mid-American Chants”

Андерсон в письме Бену Хюбшу признавался: «Несколько лет назад я написал маленькую книгу “Песни Срединной Америки”, и она была тем самым импульсом, который способствовал появлению “Уайнсбурга. Огайо”, “Бедного белого” и “Триумфа яйца”. В течение двух других лет я работал над другой своей книгой, которую я назвал “Новый Завет”, и он прямо повлиял на роман “Many Marriages” (1923)» [Lenox, 1961, p. 36]⁴¹. “Mid-American Chants” (1918) был тем самым опытом, в котором проросло первое поэтическое «семечко» Андерсона.

Почти все критики — современники Андерсона увидели в наивности и технической «неумелости» его текстов не игру с формой, а большое препятствие на пути к их смыслу [Lenox, 1961, p. 32]; Андерсон воспринял это как неверное понимание его работы. Единственной статьей, которую Андерсон считал справедливой, — был обзор Элис Хендерсон, подчеркнувшей эмоциональность поэтических опытов Андерсона [Henderson, 1919]. Отношение В.-В. Брукса и У. Фрэнка к стихам Андерсона было весьма скептическим; друзья уговаривали Андерсона писать больше прозы и уйти от поэзии, однако Андерсон настойчиво продолжает поэтические эксперименты. Он пишет Фрэнку:

«Вы ошибались насчет “Песен”. Ваш аргумент о том, что я добьюсь большего прогресса, публикуя романы, хорош, но разве вы не видите, что я должен “показать миру кукиш”? Это (стихи) должно оставаться частью

⁴¹ Some years ago I wrote the little book “Mid-American Chants” and that led directly into the impulse that produced “Winesburg”, “Poor White” and the “Triumph of the Egg”. For two years I’ve been at work on another thing I call “A New Testament” that directly led to “Many Marriages” (4 Letter to Ben Huebsch, February 17, 1922).

*моего кредо. Если дорога ведет к разрушению, нужно воспринимать это как вызов»*⁴² [Jones, Ridout, 1953, p. 17].

Однако мнение современников Андерсона и литературоведов, исследовавших его стихи через 100 лет, разнятся. Филип Грисли говорит о «стилистической рыхлости и неоднородности» материала книги “Mid-American Chants”, что «грубость (неумелость) становится для Андерсона ценностью; таким образом, грубость — это честность»⁴³ [Greasley, 1975, p. 205]. Этот же автор отмечает, что в видимой «неумелости» стихов Андерсона проявляется влияние эстетики «вернакулярной» речи Уитмена, которой была свойственна «кажущаяся бесформенность и бытовая речь лирического героя»⁴⁴ [Greasley, 1975, p. 45].

Не только работу с «сырым» материалом языка исследователи считают ценным в книге “Mid-American Chants”. Так, Джеймс Шевилл полагает, что именно книга стихов “Mid-American Chants” была переломным периодом в творчестве писателя [Shevill, 1951, p. 92]. У. Линокс подчеркивает влияние на стиль Андерсона его поэтических экспериментов:

«Этот простой, эффектный стиль, столь зависящий от осторожного и продуманного использования слов, должен был стать как особенностью его произведений, так и причиной многих его разочарований. Поэтические элементы из Chants и Testament все больше и больше проникали в его прозу, и фрагменты его романов читались как страницы, вырванные из его сборников стихов. Эти элементы стиля — повторение ключевых слов или фраз, простота языка и структуры предложений и интенсивное использование образов и символов — <...> иллюстрируют их значимость как для прозы

⁴² You were wrong about the “songs”. Your argument that I will make more progress by bringing out the novels is all right, but don't you see I must snap my fingers at the world? That must remain a part of creed. It a road leads to destruction, one must take it as a sporting chance.

⁴³ Crudity becomes a value for Anderson; thus, crudity is honesty.

⁴⁴ Apparent formlessness and the informal narrative voice underlie Whitman's poetic style.

*Андерсона, так и для его поэзии. Эти элементы, работая вместе, достигают для него того типа “поющей прозы”, к которому он стремился*⁴⁵ [Lenox, 1969, p. 54].

Отдельные современники, несмотря ни на что, улавливали в стихах Андерсона новые звучания — так, например, Н. Фейгин упоминал особенную музыкальность прозы Андерсона и связь этой музыкальности с “Mid-American Chants”, отмечая, что тексты из книги стихов Андерсона «хотя и напоминали о манере Уитмена, все же они полны чувственных картин и музыкальности»⁴⁶. [Fagin, 1927, p. 147]. Таким образом, безусловно, фигура Шервуда Андерсона как поэта на протяжении прошлого столетия выглядела весьма неоднозначно: о его поэтических текстах критики порой оставляли прямо противоположные отзывы. Ввиду этой неоднозначности наша работа представляется нам возможностью пролить свет на причину столь разных мнений вокруг стихов американского прозаика.

§1. Сборник “Mid-American Chants” как этап творчества Шервуда Андерсона

Поздно получив среднее образование, с 1903 по 1905 год Шервуд Андерсон работает репортером в газете “Agricultural Advertising”, где пишет короткие эссе для колонок «Вздор и разум» (“Rot and Reason”) и «Деловые персонажи» (“Business Types”). В 1906 году Андерсон становится президентом United Factories Company, а с 1907 по 1913 владеет компанией Advertisement

⁴⁵ This simple, effective style, so dependent on his careful and studied use of words was to become one of the special characteristics of his works, just as it was also to become the reason for many of his disappointments. The poetic elements of his songs and testaments found their way more and more into his prose until often sections of his novels read like pages torn from his books of verse. These elements of style — repetition of key words or phrases, simplicity of language and sentence structure, and heavy usage of imagery and symbols — while they might be expected to be found in the poems of many authors, serve to illustrate that in Anderson's case they are as essential to his prose as they are to his poetry.

⁴⁶ His chants of “The Cornfields”, of “Industrial America”, of “The Beginning of Courage”, of “Manhattan”, of “Spring”, of “Planting”, of “The Middle World”, of “Stephen the Westerner”, of “The Lost Ones”, of “Dark Nights”, of “The Mating Time”, of “The Soul of Chicago” reminiscent though they were of the Whitmanic stride, were full of sensuous pictures and music.

for the Anderson Manufacturing Co и много ездит по стране, заключая контракты на размещение рекламных объявлений. Он женится на Корнелии Лейн, у пары рождается трое детей; пара сначала живет в Чикаго, потом, когда Андерсон работает в United Factories Company, они переезжают в Кливленд. Внешний успех дается писателю дорого: в 1907 году в Кливленде он переживает первый, а в 1912, уже после переезда в спокойную Элирию — второй, более серьезный нервный срыв, во время которого Андерсон частично теряет память и уходит из дома [Shevill, 1951, p. 55], [Ridout, 2006, p. 155–156]. После перенесенного нервного заболевания Андерсон переживает психологический перелом, который приводит его к разводу с Корнелией Лейн и полному уходу в литературное творчество.

Несмотря на то что первые два романа Андерсона (“Windy McPherson’s Son” (1916), “The Marching Men” (1917)) были приняты благосклонно и читателями, и критиками, Андерсон ощущает внутреннюю неудовлетворенность и расхождение между тем, что он хотел выразить в этих двух романах, и тем, что из этого вышло [Ridout, 2006, p. 225–240]. Андерсон ищет новый способ письма; он много читает, переписывается с Гертрудой Стайн. О книге Стайн *Tender Buttons* Андерсон напишет в «Истории рассказчика»:

«Как она взволновала меня! Вот эксперимент в чистом виде, оперирующий словами, оторванными от их смысла, — в обычном понимании слова “смысл” — и он часто необходим для поэта» [Андерсон, 1935, с. 248].

В Нью-Йорке Андерсон знакомится с издателями журнала *Seven Art*. Уолдо Фрэнк и Ван Вик Брукс, издатели, выражают надежду на то, что благодаря Андерсону проза американской провинции приобретет новое звучание. Андерсон в «Истории рассказчика» пишет, что под влиянием Фрэнка и Брукса изменилось его отношение к письму; его захватила идея создания «новой американской литературы»:

«Может быть, мы только хотели опровергнуть стариков из Новой Англии, которые так крепко зажали в тиски духовную жизнь Америки, — Эмерсонов, Хоуторнов и Лонгфелло?» [Андерсон, 1935, с. 262].

Именно по возвращении из Нью-Йорка в Чикаго Андерсон начинает писать стихи. Уолтер Ридо приводит текст неопубликованного письма Шервуда Андерсона, в котором он пишет в январе 1917 года адресатке по имени Бейб (Мариэтта Финли) о создании текста, в котором говорится о маленьком ребенке, бегущем через холодную улицу, и называет этот текст «прозаической одой» (*prose dyphiramb*) [Ridout, 2006, p. 243]. Ридо устанавливает, что речь идет о тексте “Hosanna”, вошедшем впоследствии в сборник “Mid-American Chants”.

В конце 1910-х годов XX века редакторы журналов охотно публикуют прозу Андерсона, но наотрез отказываются публиковать его стихи. Сам же Андерсон в этот период работы настолько поглощен поэтическими экспериментами, что даже в его личных письмах начинают появляться образы из книги “Mid-American Chants”:

*«Подожди, дорогой брат; я принесу Бога домой к людям, что обливаются потом на кукурузных полях. Мои песни проникнут в их сердца и научат их святости длинных проходов растущих вещей, которые ведут к престолу Бога людей...»*⁴⁷ [Jones, Ridout, 1953, p. 14].

Харриет Монро в июле 1917 года публикует семь стихотворений Андерсона в журнале “Poetry”. Однако вскоре после первых разгромных критических статей, последовавших за этой публикацией, она получает от Андерсона письмо с извинениями, где писатель выражает раскаяние в том, что подтолкнул редактора к невыигрышному проекту [Ridout, 2006, p. 286]. Тем не менее, в письме другу и издателю Уолдо Фрэнку он скажет: «И все-таки я

⁴⁷ You wait, dear Brother; I shall bring God home to the sweaty men in the corn rows. My songs shall creep into their hearts and teach them the sacredness of the long aisles of growing things that lead to the throne of the God of men...

всегда мечтал вырастить песню. Знаете, что-то такое, вроде семечка песни внутри прозы» [Ridout, 2006, p. 286].

В этих фразах, с нашей точки зрения, заключается определенная программа, задокументированная авторская интенция, проявляющая особенности мышления автора, определяющие его стиль. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания», писал А. Потебня [Потебня, 1905, с. 83]. Интонация, с которой Андерсон пишет о «семечке песни внутри прозы», равно как и само отношение Андерсона как к поэзии, так и к теме «незрелости» менталитета американского литератора, очень близки к словам из письма Кюхельбекера, когда он писал о самом себе и о своем месте в поэзии:

«хотя, может быть, я и был бы чем-нибудь со временем, но все мои произведения незрелы, несовершенны. Несмотря на то, никогда не буду жалеть о том, что я был поэтом»⁴⁸.

Ю. Б. Орлицкий в статье, посвященной поэтическим экспериментам Тургенева, пишет, что Тургенев «словно бы исследует “проницаемость” стиховой структуры одновременно “изнутри” — как поэт со стажем — и “снаружи”, как прозаик, мастер гармонической, лирически окрашенной прозы» [Орлицкий, 1991, с. 8]. То же самое, вероятно, можно сказать и о подходе Шервуда Андерсона к написанию стихов.

“Mid-American Chants” выходят отдельным сборником в 1918 году, и, несмотря на прохладный прием книги читателями, именно поэзию Шервуд Андерсон считал своим призванием. В одном из писем, адресованном падчерице, он писал: *«Правда заключается в том, что я всегда знал, что я по*

⁴⁸ Кюхельбекер. Письма // «Русская старина», 1875, № 7, стр. 352.; цит. по: Литературное наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. Из неизданного литературного наследия В.К. Кюхельбекера. Новые тексты. Статья Кюхельбекера «Поэзия и проза» (1835–1836), вступ. статья В. Н. Орлова — с. 390.

существо поэт, но я знал также и то, что в этом мире наименее желательно считаться поэтом»⁴⁹ [Jones, Ridout, 1953, p. 300].

1.1. Генезис стиля “Mid-American Chants”: биографический и литературно-исторический контекст

Уолтер Ридо, биограф Андерсона, упоминает о первом поэтическом опыте американского классика, найденном среди его личных записей, сделанных весной 1904 года перед его бракосочетанием с Корнелией Лейн. Это записи, в которых Андерсон размышляет о своей будущей жене и о женственности вообще [Ridout, 2006, p.112]; среди этих записей есть поэтический набросок.

So tender and so strangely unprepared.

It is the spring dear heart you feel.

The trees feel so

and we stand by and call it beautiful.

I think they suffer just as you do now. [Ridout, 2006, p. 115]

Ты так нежна, в невинности странна,

И всей душою чувствуешь весну,

Деревьев сень,

И вместе видим мы их красоту.

*Они страдают так же, как и ты*⁵⁰.

В этом же тексте также впервые появляется важный образ-символ, который писатель позже будет использовать неоднократно: образ молодого дерева теперь всегда будет для него символом человеческой жизни, а также союза мужчины и женщины. В сборнике новелл «Уайнсбург, Огайо» почти все

⁴⁹ The truth is that I have always know I was essentially the poet, but I have always known that the thing least to be desired in this world is to be known at: a poet... (Jones and Rideout, 1953 p. 300. Letter to his daughter-in law, Mary Chryst Anderson. (January 1, 1934)).

⁵⁰ Русский перевод стихов Ш. Андерсона, цитируемых в этом диссертационном исследовании, принадлежат автору работы, Ольге Аникиной.

романтические свидания персонажей будут проходить «под деревьями» [Андерсон, 1959, с. 40, 59, 72, 86].

Второй документ, в котором появляются образы и мотивы, которым предстоит воплотиться и в стихах и в прозе Андерсона, — так называемое *Amnesia Letter*, письмо, написанное Андерсоном во время его нервного срыва в Элирии в 1912 году, когда писатель ушел из дома и оставил жене записку, в которой он говорит о своем больном «я», о холоде ночи, о плачущих детях, о вое собак, об ударах, которые он получает от прохожих и об Эльсиноре, куда он хочет убежать [Ridout, 2006, p. 156–158], [Sutton, 1972, p. 656]. На первый взгляд случайные образы — ночь, детский плач, холод, насилие или его ожидание — позже эти образы появятся в прозе и стихах Андерсона, “American “Spring Song”” («Американская весенняя песнь»), “Song to the Laugh” («Песнь смеха») [Anderson, 1918, p. 65. 44], “Tales Are People...” («Истории — это люди...»), “The Unlihgted Lamps” («Неразгоревшееся пламя»), “The Man With The Trumpet” («Человек с трубой») [Anderson, 1921, p. i , 64, 268].

Э.Уилсон, американский критик, отмечал влияние Гертруды Стайн на тексты Андерсона: *«Андерсон, похоже, научился у нее как своим возвратным повторам или балладным рефренам, так и методу изложения истории с помощью серии простых повествовательных предложений почти как в букваре»* [Wilson, 193, p. 239]⁵¹. В своем «Предисловии» к “*Geography and Plays*” Гертруды Стайн (1922) Андерсон утверждает, что именно она заставила его глубоко осознать отдельные слова, их форму, текстуру и звучание [White, 1972, p. 16], то есть, иными словами, речь здесь идет именно о звуке, ритме и взаимодействии синтаксических единиц внутри текста.

Д. Стюарт в одной из своих статей, посвященных поэтике Андерсона, отмечает: «Влияние Уитмена на форму стихов Андерсона, равно как и влияние

⁵¹ Anderson seems to have learned from her both his recurrent or ballad refrains and his method of telling a story in a series of simple declarative sentences, almost like a primer.

Библии на них — очевидно»⁵². [Stuart, 2007]. Шервуд Андерсон, написавший предисловие для издания “Leaves of Grass” Уолта Уитмена (издание 1933 года), и сам был уверен в том, что *«любой американский писатель, на которого не повлиял Уолт Уитмен, был бы мертв для творчества»*⁵³ [Anderson and Stuart, 2007, p. 26]. Это было действительно так; существуют подробные исследования различного влияния поэтики Уитмена на стиль Эдгара Ли Мастерса и Вачела Линсея [Greasley, 1975, p. 128–150]; наиболее выражено, с точки зрения Ф. Грисли, эти различия проявляются в ритмических особенностях текстов Мастерса и Линсея и степени использования вернакулярного синтаксиса, хотя Грисли отмечает, что влияние “Spoon River Anthology” Мастерса на поэтику Андерсона скорее проявилось в текстах «Уайнсбурга, Огайо», чем в “Mid-American Chants” [Greasley, 1975, p. 128–129].

Сам Уолт Уитмен писал, что все его поэтические образы связаны друг с другом единым общим скелетом — «идеей, сплавляющей все остальное непреодолимым жаром» [Witman, 2004, p. 402]. Эта идея — трава, которая может быть чем угодно и всем одновременно. Трава как органический символ «божественного посредника» (divine average) [Witman, 2004, p. 172] становится трамплином для воображения поэта, поскольку оно расширяется, объединяя все сущее в едином «я» поэта. [Donway, 2022]. В текстах книги “Mid-American Chants” мы обнаруживаем похожую идею: символом «божественного посредника» у Андерсона становится ширь кукурузных полей, а образы книги представлены как «первоэлементы бытия», из которых собирается «скелет» общей идеи — движения от немоты к песне.

Уитмен не только изображает в своих текстах идеальное демократическое общество, но и дает многочисленные портреты рядовых американцев — членов

⁵² The influence of Whitman, as well as the Bible, is evident in the structure of Anderson's poems. The stanzas are based on the rhythm of everyday human speech.

⁵³ I think that any American writer who has not been influenced by Walt Whitman would be dead to the work of our most significant poet. (Viva Elizabeth Haught, “The Influence of Walt Whitman on Sherwood Anderson and Carl Sandburg” (master's thesis, Duke Univ., 1936, 41).

этого общества, каждый из которых обладает особой ценностью — этот аспект подчеркивает Уолтер Данвей [Donway, 2022]. Подход Уитмена предполагает не только демократический плюрализм, но и индивидуализм, пропаганду личных свобод, способных мирно сосуществовать друг с другом [Green, 2020]. Как пишет Л. Белоусов, поэзия Уитмена, «чутко реагирующая на социально-экономические и духовно-нравственные потрясения в жизни социума, стала своего рода идеологическим знаменем социалистического движения на рубеже XIX–XX вв. в англосаксонских странах» [Белоусов, 2024]. В отличие от уитменовского, посыл текстов Андерсона не столь оптимистичен; тексты книги “Mid-American Chants” наполнены скорее импульсивными восклицаниями, нежели продуманными гражданскими призывами.

Кроме Уитмена, М. Делвилл упоминает о поэтах — знаменитых современниках Андерсона — тех, с кем его сравнивали его друзья и издатели Фрэнк и Брукс и кого ему ставили в пример. В частности, Делвилл упоминает К. Сэндберга и А. Джованнitti. Делвилл не без оснований считает этих авторов предшественниками Андерсона, но не в отношении лирического наполнения текстов и не в содержании посыла, а в плане рецепции формы. Андерсон не только не последовал совету друзей «учиться у Сэндберга», но более того — он занял позицию, прямо противоположную позиции Сэндберга, и установил в ряде текстов диалог с своим современником, несмотря на то что, судя по высказываниям в письмах, сам Андерсон к творчеству Сэндберга относился весьма критично: «...*Сам он звучит, а большинство его стихов не звучат... Бен Хехт назвал его настоящим поэтом, который не умел писать стихи*»⁵⁴ [Jones, Ridout, 1953, p. 12].

Другие исследователи, в частности, Ф. Грисли, предполагают, что именно через поэзию Сэндберга Андерсон пришел к пониманию Уитмена и даже находят больше общего в поэтике Сэндберга и Андерсона, нежели Уитмена и Андерсона [Greasley, 1975 p. 203]. Сам Сэндберг отдавал должное таланту

⁵⁴ Most of his verses do not sing, but he does... Ben Hecht called him a true poet who couldn't write poetry.

Андерсона и ценил его стихи; он видел в нем в первую очередь своего коллегу-поэта⁵⁵.

Обращение Андерсона к поэзии, его эксперименты с верлибром, также можно интерпретировать как проявление особенностей визуального мышления писателя: как отмечал Д. Аттридж, современный верлибр исторически сформировался под действием печатной (визуальной) культуры, а ритмические его особенности являются результатом взаимодействия между зрением и звуком [Attridge, 1990, p. 1028–1029].

Итак, мы видим, что произведения Андерсона, как поэтические, так и прозаические, были сформированы на фоне модернистского литературного движения. Вероятно, существуют также и другие источники, послужившие импульсом для создания книги “Mid-American Chants” и для того языка, который Андерсон нашел для этой книги. Мы предполагаем, что вопросы генезиса первой поэтической книги, написанной классиком американской прозы, представляют собой отдельное поле для более глубокого исследования.

§2. Структура книги “Mid-American Chants”

2.1. Роль комплекса Заглавие + Предисловие

Определение места Mid-American — Срединноамериканские — соотносит тексты этой книги с конкретным территориально-политическим объектом. Упоминание Срединной Америки в названии книги Андерсона сразу же классифицирует ее в том числе и как гражданское высказывание; созданная примерно в этот же период времени ранняя проза (романы “Windy MacPherson’s Son” и “Marching Men”) также содержали в себе попытки подобного гражданского высказывания [Салманова, 1997].

Идея о том, что именно на Западе, в периферийных районах Америки, живут люди, наделенные большим физическим и духовным потенциалом и пассионарностью, была очень распространена в конце XIX — начале XX века. Немалую роль в формировании такого отношения к жителям фронта сыграл

⁵⁵ Существует малоизвестное стихотворение Сэндберга, посвященное Андерсону; В 1993 году оно было опубликовано в журнале The American Poetry Review [Sandberg, 1993, p. 31].

также Уолт Уитмен, писавший про людей «рожденных в страсти земель, простых, без натянутости, без покорности, этих из сердца Америки» [Уитмен, 1982, с. 128]. Историк Ф. Дж. Тернер отмечает, что именно этой территориальной группе американцев свойственны такие черты характера, как крайний индивидуализм и неординарность, способность полагаться только на собственные силы и справляться с невзгодами дикого Запада [Тернер, 2009, с. 39]. Возможно, в этом кроется причина того, что стихи книги “Mid-American Chants” Андерсон пишет от имени лирического героя — жителя Среднего Запада:

I am mature, a man child, in America, in the West, in the great valley of the Mississippi. My head arises above “The Cornfields”. I stand up among the new corn.

Chicago [Anderson, 1918, p. 13]

Вызрел я, мужчина-дитя, здесь в Америке, на Западе, в долине большой Миссисипи. Моя голова поднялась над маисовым полем. Стою посреди молодой кукурузы.

Второй аспект — использование слова chants, а не более употребимого songs в названии книги обусловлено семантикой первого; значение слова chant, имеющего французское происхождение, ближе к понятию «псалом», «песнопение», «напев», нежели к значению слова song — «песня», «баллада»; мы можем предположить, что название сборника должно настраивать читателя на возвышенный лад. Несмотря на это, большая часть «песен», содержащихся в книге, обозначены именно как songs (“Song of Cedric the Silent”, “Song of the Beginning of Courage”, “Song of The Theodor”, “Song to the Laught”), и всего лишь один текст озаглавлен как chant (“Chant to Dawn in a Factory Town”).

Книга предваряется предисловием, в котором автор пишет: «Я прошу только одного для этой книги песен: чтобы ей разрешили быть замеченной здесь и сейчас — моим временем и поколением»⁵⁶ [Anderson, 1918, p. 8]. В этом обращении к читателю, кроме попытки объяснить авторскую гражданскую

⁵⁶ For this book of chants I ask only that it be allowed to stand stark against the background of my own place and generation.

позицию, также заметна попытка Андерсона обезопасить книгу от критики, которая могла бы обвинить его в недостатке мастерства. Фраза «Честные американцы не будут требовать красоты» восходит к эссе Андерсона “Apology of Cruduty” (1904), где писатель говорит о «ребячливости» американцев, их «незрелости» как нации [Anderson, 1917, p. 437]. Также в предисловии Андерсон обозначил основные идеи, образы и мотивы книги: образ индустриализма как зла (terrible engine “Industrialism”), мотив обращения к прошлому (song belongs with and has its birth in the memory of older things than we know), мотив «сокрытия тайны» (The singer is neither young nor old but within him always there is something that is very old), мотив утерянной красоты и чистоты (that beauty does not yet belong to us), мотив пробуждения (In Middle America men are awakening), оппозиция образов «песня» и «немота» (we hunger for song, We do not sing but mutter in the darkness).

2.2. Система мотивов и образов книги “Mid-American Chants”

При анализе образов и мотивов книги “Mid-American Chants” мы обнаружили, что образ так называемого «американского пророка», от имени которого Андерсон пишет тексты, наполненные патетикой призыва к объединению американского народа, представлен несколькими ипостасями. Ипостась «пророка», которая отражает его человеческие несовершенства, мы обозначили как «гротескный пророк»; эта ипостась появляется в текстах “American “Spring Song””, “Song of the Soul of Chicago”, “Song of the Stephen the Westerner”. Этот «пророк» способен к насилию и разрушению, драматичен и противоречив, он словно бы постоянно стоит на распутье. Эта ипостась представляет собой поэтическое воплощение “Apology of Crudity” Андерсона и поэтому «гротескный пророк» отличается от «древнего американского пророка» или «истинного американского пророка» из текстов «Кукурузные поля» (“The Cornfields”), «Чикаго» (“Chicago”), “Song of Cedric the Silent”(«Песня Седрика Молчаливого»), “Song of The Theodor” («Песня Теодора»), где «пророк» обладает властью над людьми, имеет историю «волшебного появления» (рождение в кукурузных полях, понимание

собственной избранности), призывает их к конкретным действиям (к молитве, песне, к возвращению к древним богам и древним ремеслам).

Своеобразной переходной формой от образа «истинного американского пророка», способного вести за собой народы, к образу «гротескного пророка» — молодого и сильного, но дезориентированного в быстро обновляющемся мире индустриальной Америки, может считаться образ «пророка-старика», лишившегося прежней силы; его драматизм состоит в усталости, осознании близкой смерти.

I am tired and very old — just the muscles of my arms still alive.

“Song of the Break of Day” [Anderson, 1918, p. 21]

Я устал, и я очень стар — но живы еще мускулы в моих руках.

Образ «пророка-старика» часто встречается в первой половине книги; по ходу движения от начала к финалу образ «пророка» трансформируется от «сильной фигуры» («древний пророк») к «слабой» («старик», «гротескный пророк») и снова к «сильной» («певец»).

«Пророк-певец» — образ, эволюционировавший из «древнего пророка», рождённого в кукурузных полях и обладающего властью над людьми (как в текстах “The Cornfields” («Кукурузные поля»), “Manhattan” («Манхэттэн»), “Song of The Theodor” («Песня Теодора»)) и «гротескного пророка», наделенного «грубой душой», но драматично воспринимающего окружающий мир (как Стефан из текста “Song of the Stephen the Westerner” («Песня Стефана из Западных земель»)). «Пророк-певец» не претендует на священную роль пастыря народов, в отличие от тех ипостасей, которые говорят: «Я был послан, чтоб любовь поселить в сердцах моего народа» (“The Cornfields”). «Певец» призывает только к одному: к песне:

Sing.

Dare to sing.

Kiss the mouth of song with your lips.

In the morning and in the evening

Trust to the terrible strength of indomitable song.

“Song of the Singer” [Anderson, 1918, p. 13]

*Пойте!
Пытайтесь петь.
Целуйте губы песни горячей.
Ранним утром, вечерами
Доверьтесь силе песни нерушимой.*

Финал книги насыщен текстами, речь в которых ведется от имени «певца»: The “Song of the Singer” («Песня барда»), “Evening Song” («Вечерняя песня»), “Reminescent Song” («Песня воспоминаний»); вместе с появлением этой ипостаси «пророка» эмоциональный настрой книги меняется: от смятения и горечи, которыми пронизаны антивоенные тексты, расположенные перед самым финалом книги, Андерсон приходит к лирическим нотам (“Reminescent Song”), изображению пейзажа (“Evening Song”) и лирическим обращениям «Пойте!» к жителям Срединной Америки (The “Song of the Singer”).

Кукурузные поля / кукуруза. Кукурузные поля у Андерсона являются образом-символом глубинной сущности Срединной Америки. Б. Спенсер, раскрывая смысл образа «кукурузные поля», замечает, что «длинные упорядоченные ряды кукурузы не только символизировали завоевание человеком леса... [но также] имело место мифическое восприятие их как воплощения природной жизненной силы, противостоящей “бесплодной” религиозной традиции Новой Англии»⁵⁷ [Spencer, 1974, p. 60]. Спенсер имеет в виду противопоставление элементов присутствующего в культуре американцев-земледельцев «народного язычества» и духа пуританства, против которого восставало «новое поколение, рожденное в 1880-х, не готовое защищать наследие отцов» [Панова, 2015, p. 48].

⁵⁷ “the long aisles of corn in their orderly planting not only signified man’s conquest of the forest ... [but also] their mythic reincarnation of ... an elemental vitality to counteract the sterile religious tradition of New England.

У М. Бодкин в исследовании, посвященном архетипам в мировой литературе, кукуруза рассматривается как символ миропорядка, связанный с рождением и смертью; исследовательница трактует этот образ (так же, как и образ семени, упавшего в землю) через связь с сюжетом мировой культуры «воскресения из мертвых» и восходит к египетскому культу Осириса [Bodkin, p. 273]. Кукуруза как символ возрождения и воскресения встречается довольно часто не только в стихах, но и в прозе Андерсона; постепенно этот образ приобретает сакральное значение, связанное с предками, с древними традициями и стабильностью.⁵⁸

Будучи символом плодородия, кукуруза у Андерсона также является символом маскулинности, метафорой полового акта как такового: в стихотворении “The Mating Time” («Время гона») лирический герой, обезумев от страсти, увлекает женщину в кукурузные поля; герой стихотворения “The Stranger” ведет возлюбленную «из города в поля», и вдвоем они бредут по стране, «где растет кукуруза». В других книгах писателя образ кукурузы как символа половой любви будет подхвачен не единожды; в “Winesburg, Ohio” первый сексуальный контакт Джорджа Уилларда происходит сразу после прогулки, когда «Кукуруза была выше плеча и росла прямо на тротуаре» [Anderson, 1919, p. 60].

Женские образы книги “Mid-American Chants” представлены традиционными образами матери (“Night Whispers” — «Ночные шёпоты», Song Long After — «Песня далекого будущего», “Song of the Love of Women” — «Песня женской любви»)) и возлюбленной (“The Stranger” — «Бродяга», The “Reminescent Song” — «Песня воспоминаний», “The Mating Time” — «Время гона», “The Forgotten Song” — «Забытая песня»), в том числе — объекта полового влечения мужчины (“The Mating Time”, “Song of the Love of

⁵⁸ Например, в раннем рассказе «Посадка кукурузы», где сын пожилой пары уехал в Чикаго, но сами старики «оба держались близко к земле» и никуда не переселялись, так как отец «не хотел, чтобы кто-нибудь еще пахал одно из его полей, ухаживал за своей кукурузой, присматривал за вещами в сарае» [Anderson, 1962, p. 201].

Women””) и насилия (“Song of the Love of Women”, “Song of the Singer”). Однако традиционная роль женщины оспаривается самим автором в текстах книги; в “Song of the Love of Women” в словах автора звучит феминистский призыв к женщине, потерявшей свою личность и самостоятельность в патриархальном обществе:

*Have you nothing to offer but bread and your bodies —
Women, my women?
Long nights I have lain by you, sleepless and thinking —
Sisters, my sisters.*

“Song of the Love of the Women” [Anderson, 1918, p. 37]

*Разве всё, чем богаты вы — хлеб и ваше тело,
Девы, о девы мои?
Подле вас возлежал я ночами в раздумьях,
Сёстры, о сёстры мои.*

Этот призыв позже трансформируется в образ «новой женщины» и «женщины-пророчицы» в последующих прозаических книгах Андерсона: этот образ воплотился в героинях по имени Розалинда Уэскотт из “Out of Nowhere into Nothing”, Мэри Кокрейн из “Unlighted Lamps” и “Door of the Trap” — «Дверь ловушки» (“The Triumph of the Egg...”), Элен Уайт из “Winesburg, Ohio”, Элин Грэй из романа “Dark Laughter” («Темный смех»). Нам кажется важным подчеркнуть акцент Андерсона на образе «новой женщины», который автор делает многократно на протяжении всего творческого пути и, в частности, на протяжении периода «расцвета» с 1917 по 1921 год — от обобщенных и поданных довольно схематично образов из книги “Mid-American Chants” через образы Тенди и Элен Уайт из «Уайнсбурга, Огайо» к триумфальному эпизоду в финале “Out of Nowhere into Nothing”, где Розалинда Уэскотт претерпевает мистическую метаморфозу. Как свидетельствует ряд исследований, роль женского начала как в культуре в целом, так и в структуре личности отдельного человека была для Андерсона чрезвычайно важна [Nagy, 2023]. В более поздних произведениях Андерсон еще глубже освещает «женскую» проблематику не только в социальном поле, но и в

психоаналитическом; например, К. Бенсон обнаруживает, что в текстах Андерсона многократно проявляются свидетельства его высочайшей природной эмпатии по отношению к женщинам [Benson, 1969]; П. Наги, в свою очередь, отмечает, что в новелле «Мужчина, который хотел стать женщиной» Андерсон изобразил главного героя-мужчину, «который так глубоко идентифицирует себя с женской болью, что сам превращается в женщину, которая затем испытывает, что значит подвергаться мужскому насилию и сексуальному хищничеству с этой позиции»⁵⁹ [Nagy, 2023, p. 419–420].

Кроме традиционных женских образов, в книге “Mid-American Chants” встречается «женский гротеск», проявленный как женщина, потерявшая разум (“The Lover”) или как образ грозной богини с черными волосами:

*In the long house of hate,
In the long hours,
In the never-ending day;
Over the fields — her black hair flying —
My mistress
Terrible
Gigantic
Gaunt and drear.*

““Industrialism”” («Индустриализм») [Anderson, 1918, p. 31]

*В лонгхаузах ненависти,
Долгими часами
Нескончаемого дня,
Укутывая поля — развеваются черные волосы
Твои, о моя госпожа,
Чудовищная,
Гигантская,
Истощенная и печальная.*

⁵⁹ < I argue specifically that the genderqueer effects of male masochism — as conceptualized by Carol J. Clover — helps us to understand > Sherwood Anderson’s exploration of a male protagonist who identifies with women’s pain so profoundly that he himself transforms into a woman who then experiences what it means to be subjected to male violence and sexual predation from that position.

С образом гротескной печальной богини у Андерсона связан образ индустриальной Америки, страны, живущей капиталистической идеей накопления в погоне за успехом. Образ «индустриальный город» связан у Андерсона с темой ночи, тьмы, смерти, истощения, насилия, безумия (например, тексты (“Industrialism”, “Salvo” — «Бунт», “Song of Industrial America” — «Песня индустриальной Америки», “Song of Cedric the Silent”) и войны (Mid-American Prayer — «Молитва Срединной Америки», “War” — «Война», “Dirge of War” — «Панихида по войне») и является оппозицией образу кукурузных полей и «древних богов», обитающих в них. Образ индустриального города очень часто у Андерсона описывается похожими лексико-грамматическими конструкциями:

There was smoke in the passage and you laughed. Was it good — that black smoke. Look away to the streams and the lake. We're alive?

“Song of Industrial America” [Anderson, 1918, p. 15]

Дым висел в коридоре, смех звучал. Чёрный дым – чем же он был хорош? Вдаль гляди – там озёра, ручьи. Это – жизнь?

или

*Our corn is withered and our faces black
With smoke of hate.*

“We enter in” [Anderson, 1918, p. 73]

*Маис погиб, и в копоти лицо,
Всё в злобе, будто в дыме.*

или

*In the fields
Seeds on the air floating.
In the towns
Black smoke for a shroud.*

“Chant to Dawn in a Factory Town” [Anderson, 1918, p. 56]

*В полях
По ветру плывут семена*

*В городах
висит пелена тумана.*

Как отмечал М. Делвилл, «представление Андерсона о современной личности в “Mid-American Chants” является одним из вопиющих разрывов шаблона (sordid estrangement) о традиционной жизни в Срединной Америке. Андерсоновская ностальгия по “преданиям” доиндустриального общества и непосредственный опыт сельской жизни противопоставляется развитию городских условий труда, ведущих к отчуждению (человека) от самого себя»⁶⁰ [Delvill, 1998]. В этом высказывании Делвилл обращает внимание как на противопоставление в книге “Mid-American Chants” образов «сельской Америки» и «индустриального города», так и в целом на тенденцию, которая будет присутствовать во всех произведениях Андерсона — использование оппозиций образов.

Оппозиции образов «жизнь — смерть» (или «рождение — смерть»), «свет — тьма», «осень — весна», «песня — немота» в книге “Mid-American Chants” встречаются очень часто; эти оппозиции, с точки зрения К. Бенсона, позволяют писателю следовать задуманной символике примитивизма, провозглашенной в эссе “Apology of Crudity” [Benson, 1969, p. 53]. Частое для “Mid-American Chants” сцепление: «древний пророк» говорит от имени «древнего божества», погребенного в кукурузных полях; «древнее божество» каждый год весной наблюдает, как в земле просыпаются и всходят семена:

*In the deep ground roots and seeds,
In my breast seeds growing.
I'll not flame to life and cry for joy.
My spirit breathes its story of decay.*

[Anderson, 1918, p. 48]

⁶⁰ Generally speaking, Anderson's vision of the modern self in “Mid-American Chants” is one of sordid estrangement from the basic sources of Midwestern life and traditions. Anderson's nostalgia for pre-industrial lore and the unmediated experience of rural life is contrasted with the self-alienating dynamics of urban working conditions.

*Зерна и корни — лежат глубоко в земле.
 Семена прорастают в моей груди.
 Нет ни радости слёз, ни пламени жизни во мне,
 И выдыхает историю тлена мой бедный дух.*

«День» у Андерсона очень часто соседствует с «ночью»:

*Thin rift in time,
 A wedge of time, forever driven deep twixt days and nights*

[Anderson, 1918, p. 33]

*Щель времени.
 Клинья времени, забитый между днями и ночами.*

В стихотворении “Spring Song” («Весенняя песня») действие происходит в сезон возрождения природы, но мертвые прошлогодние листья «укрывают» таинственный храм:

In the forest, amid old trees and wet dead leaves, a shrine

[Anderson, 1918, p. 30].

В лесу, меж влажных мертвых листьев, притаился храм.

Образ «моста» в сборнике “Mid-American Chants” появляется довольно часто (20 упоминаний) и является сквозным (хотя и эпизодическим) для книг “Winesburg, Ohio” (1919) и “The Triumph of the Egg...” (1921).

On the bridges, on the bridges — swooping and rising, whirling and circling — back to the bridges, always the bridges.

“Song of the Soul of Chicago” [Anderson, 1918 p.22]

*По мостам, по мостам — то ввысь, то вниз — по кругу, по кругу — к мостам
 возвращаюсь, снова к мостам.*

Образ моста в мировой культуре связан с переходом между мирами. Согласно словарю символов Керлота, автор которого ссылается на Рене

Генона, мост обозначает соединение двух миров; в еврейской культуре мост — символ Завета и договора с Господом [Керлот, 1994, с. 330]. В английском языке часто используется выражение *to bridge the gap* — «преодолеть разрыв», «соединить края разрыва» [Карасик, 2021, с. 128]. Таким образом, мост, являющийся метафорой соединения (и объединения) прошлого и будущего, а также людей между собой, может являться элементом «проповеди американского пророка», как, например, когда «американский пророк» Андерсона восходит на мост или приводит туда весь американский народ в “*Song of the Beginning of Courage*”.

Ninety men upon the bridges ninety swift hawks in the sky.

I am come to the face of the gods through “The Cornfields”

[Anderson, 1918, p. 22]

Девяносто человек стоят на мосту, в небесах девяносто орлов.

К ликам древних богов я иду кукурузными полями.

Символом соединения с возлюбленной мост становится в “*The Reminescent Song*”, когда «пророк-певец» гуляет ночью, погруженный в мысли о любимой девушке:

Long and long I have walked alone,

Past the Cornfields and over the bridge,

Sucking the sweetness out of nights

[Anderson, 1918, p. 80]

Я долго, долго бродил одиноко,

Шел мостами, во тьме средь полей кукурузы,

Высасывал черную сладость ночи.

Мост становится метафорой невозможности перехода из одного состояния в другое, когда «гротескный американский пророк» не восходит на него, а стоит под мостом в грязи и лепит божка из речной глины:

*No one knew that I knelt in the mud beneath the bridge
In the city of Chicago*

[Anderson, 1918, p. 44]

*И не ведал никто: я стоял на коленях в грязи под мостом,
В людном Чикаго.*

Все стихотворение “American Spring Song” пронизано символами мистического «перехода»: ветер, весна, растерянность лирического героя (I tried to understand myself). Возможно, существует генетическая связь между текстом “American Spring Song” и новеллой «Чудак» (“Queer”) из “Winesburg, Ohio”, в которой «гротескный персонаж» Элмер Каули, стоя под условным «сводом моста», там, где «дорога, круто свернув направо, ныряла под железнодорожное полотно», беседует сам с собой и грозит Джорджу Уилларду телесной расправой:

«Я покажу этому Джорджу Уилларду! Он поймет! Я ему покажу!»
[Андерсон, 1959, с. 134].

В финале упомянутой новеллы Каули осуществляет свою угрозу и избивает Уилларда [Андерсон, 1959, с. 141]. В сцене драки между Элмером Каули и Джорджем Уиллардом появляется еще один ключевой для Андерсона образ — человеческая рука.

Как справедливо отмечают литературоведы, образ «руки» является ключевым в прозе Шервуда Андерсона [Аствацатуров, 2015]; в этой связи нельзя не упомянуть знаменитую одноименную новеллу из сборника «Уайнсбург, Огайо», где руки являются не только способом коммуникации между людьми — они также являются эротически окрашенным элементом текста. В книге “Mid-American Chants” образ моста и образ рук (действия, произведенного руками) очень часто оказываются связаны:

You watch my hand on the rail of this bridge. I press down. The blood goes down — there. That steadies me — it makes me all right. [Anderson, 1918, p. 15]

Ты видишь – рука моя на перилах моста. Пальцы сжимаются, кровь пробегает по ним. И от этого мне спокойней.

В “American Spring Song” «гротескный пророк», прежде чем прийти под мост и лепить глиняного божка, идет по улицам города и бьет всех прохожих окровавленными кулаками:

*Along a street I went and over a bridge.
I went through many streets in my city and over many bridges.*

*Men and women I struck with my fists and my hands began to bleed.
[Anderson, 1918, p. 44]*

*Шел я по улице, по мосту,
Через множество улиц и много, много мостов.
Я ударил каждого, кого встречал по пути — женщин, мужчин. Кулаки мои
были кровавы.*

К образу моста и мотиву перехода из одного состояния в другое в книге примыкает мотив сокрытия тайны (этот мотив станет ключевым в книге “The Triumph of the Egg...”). Древнему Пророку из этой книги более, чем какому-то другому образу, свойственно качество сокрытия внутри себя некой «иной испостаси»:

The singer is neither young nor old but within him always there is something that is very old [Anderson, 1918, p. 7].

«Певец не молод и не стар, но внутри него всегда есть что-то очень древнее (Предисловие к книге “Mid-American Chants”).

I am pregnant with song. My body aches but do not betray me.

[Anderson, 1918, p. 11]

«Я песней брюхат. Мое тело молчит, но терпит»

(«Кукурузные поля»)

Мотив «сокрытия тайны» у Андерсона всегда подразумевает потенциальную возможность перехода из одного качества в другое: из семени — в растение, из женщины-любви — в женщину-мать, из немоты — в песню.

Существуют и другие мотивы, присутствующие в книге “Mid-American Chants” (мотив войны, мотив насилия, мотив посевной страды, мотив пробуждения, мотив тоски по песне) и сквозные образы (мертвый ребенок, стена, оковы, луч света, могила, мелочи, городская грязь, поток воды, бумага), однако все они так или иначе связаны с основными, перечисленными выше. Многие из этих мотивов и образов получают дальнейшее развитие в книгах “Winesburg, Ohio” (1919) и “The Triumph of the Egg...” (1921).

2.3. Встречаемость ключевых образов в книге “Mid-American Chants” и ассоциативные связи между ними

Для каждого текста книги мы выписали ключевые образы, присутствующие в нем, потом составили таблицу в программе Excel 97–2003, при построении которой руководствовались принципом присутствие/отсутствие признака согласно двоичной системе (1–0). Определение устойчивой связи между сочетанием пар образов в текстах производился по стандартной формуле определения корреляции с выведением соответствующей таблицы (см. таблицу А.1. Приложения А).

Безусловно, наша методика предполагает ряд допущений. Количество текстов в книге “Mid-American Chants” составляет всего 49 единиц, чего недостаточно для проведения полноценного статистического расчета. Поэтому, ориентируясь на полученные коэффициенты корреляции, мы полагаем, что более корректно будет говорить не о статистической корреляции, а о статистической ассоциации в наблюдаемых парах образов.

И тем не менее, результаты корреляционного анализа выявляют тесную связь между образами «кукурузные поля» и «древние боги», что неудивительно: согласно «мифу» Шервуда Андерсона, древние божества живут в кукурузных полях. В данном случае коэффициент связи (корреляции) $r = 0,54$.

Высокую степень связи обнаружили образ *«древние боги»* и мотив *«посевная страда»*: $r = 0,42$. Эта ассоциация объясняется сквозной идеей о том, что древние боги возрождаются в кукурузных полях по весне, когда из земли поднимаются всходы. Важно, что более-менее достоверная связь мотива *«посевная страда»* и образа *«кукурузные поля»* нами обнаружена не была. Это означает, что семантически связанные между собой мотив *«посевная страда»* и образ *«кукурузные поля»* (с уже взошедшей и выросшей кукурузой) в текстах оказываются не связаны лексически и синтагматически, однако, являясь элементами концептуального «мифа» Андерсона, они в разных текстах начинают представлять друг друга по принципу устоявшихся семантических связей, за счет приема метонимии. Так, упоминание «семян» в тексте должно вызвать у читателя ассоциацию с полями, заполненными рядами молодой кукурузы.

Довольно тесную связь мы обнаружили между образами *«гротескный пророк»* и образом *«городская грязь/пыль/копоть»*, а также мотивом насилия, проявляющимся как повествование об убийстве или избиении ($r = 0,5$ и $0,55$ соответственно). В текстах, где появляется «гротескный пророк», всегда присутствует элемент насилия как проявление «грубости» или «незрелости» американцев — как, например, в текстах “American Spring Song”, “Song of the Stephen the Westerner”.

Тесная связь на уровне ассоциации ($r = 0,38$) была обнаружена между образом *«американский пророк»* и мотивом пробуждения ($r = 0,38$). Этот образ и этот мотив встречались в текстах, расположенных в начале книги, где Андерсон неоднократно повторяет элементы сюжета из «жизни американского пророка»: «пророк» пробуждается среди ночи и либо идет в кукурузные поля к «древним богам», либо с ним случается «пробуждение духовное», и он спешит в город, чтобы объединить людей с помощью песни.

Тесную связь мы обнаружили между появлением в текстах образов *«руки»* и *«немота»*: $r = 0,48$. «Немота» проявляется в репликах «американского

пророка» или «певца», сообщающих, что «люди разучились петь» (“Song of the Singer”, “The Song of the Industrial America”). Одновременно в этих же текстах описаны разнообразные действия, связанные с движениями рук; руки упоминаются в книге, согласно нашему подсчету, не менее 34 раз (всего текстов в книге 49). Ассоциативная связь между образом «руки» и образом «немота» выглядит показательной, тем более, что при чтении она на первый взгляд не бросается в глаза. Однако мы знаем, что одной из первых новелл, написанных для книги “Winesburg, Ohio” была новелла “Hands” — «Руки», ключевым мотивом которой является невозможность человека выразить себя, что соответствует «немоте» как неспособности к человеческой коммуникации:

«Ласкающее прикосновение пальцев учителя было его способом выражения» [Андерсон, 1959, с. 27].

Ряд текстов книги “Mid-American Chants” написаны от имени «маски» — беспризорник (“Hosanna”), маленькая букашка (“Song of the Bag”), пьяный делец (“Song of the Drunken Businessman”). Связь на уровне ассоциации ($r = 0,36$) была обнаружена между образом «маска» и образом «индустриальный город». Все «маски» из книги “Mid-American Chants” действуют в декорациях индустриального города.

Чтобы проследить более глубокие связи между образами и мотивами книги и рассмотреть их в зависимости от варианта художественной организации текста и совокупности с его ритмическими особенностями, остановимся подробнее на особенностях структуры сборника “Mid-American Chants”.

§ 3. Типы художественной речи в книге “Mid-American Chants”

3.1. Распределение типов художественной речи в книге “Mid-American Chants”

По форме художественного высказывания тексты книги “Mid-American Chants” подразделяются на стихотворные (30 текстов, 59,2%), прозаические миниатюры, написанные в форме версе (15 текстов, 30,7%). Также в книге

встречается гибридная форма, представляющая собой соединение прозы и стиха — т. н. прозиметрум (4 текста, 10,2%).

Если в качестве основного объединяющего все тексты книги признака рассматривать наличие персонажа, от чьего имени автор обращается к читателю (субъекта), тексты книги “Mid-American Chants” мы можем разделить на несколько групп:

- баллады-проповеди «американского пророка», содержащие сюжетный рассказ о предшествующей жизни «американского пророка» (в том числе баллады с ослабленным сюжетом): “The Cornfields”, “Chicago”, “Song of Cedric the Silent”, “Song of the Beginning of Courage”, “Song of The Theodor”, “Manhattan”, “Salvo”, “Song to the Laught”;

- проповеди «американского пророка», не содержащие сюжетного рассказа; важную часть текста составляет экспрессивное обращение к собеседнику либо короткий гражданский призыв: “Song of Industrial America”, “Song of the Break of Day”, “Revolt”, “American Spring Song”, “Industrialism”, “Chant to Dawn in a Factory Town”, “Song to the Sap”;

- тексты от имени «американского пророка», не содержащие ни конкретного сюжетного рассказа, ни патетического призыва, насыщенные лирическими образами: “Song of the Middle World”, “The Stranger”, “Song of the Love of Women”;

- обращение к читателю ведётся от имени «американского пророка» (“Night”, “Song of the Soil of Chicago”), однако сами тексты представляют собой гражданскую лирику с отчетливым посылом, отражающим политические взгляды автора;

- тексты, написанные от имени другой «маски» (кроме «американского пророка»): “Song of the Drunking Businessman” (пьяный горожанин), “Song of the Bug” (букашка), “The Beam” (луч света), “Night Whispers” (мертвый ребенок), “Hosanna” (маленький беспризорник), “We enter in”, Digre of War (погибающие на войне солдаты), “Little Song to a Western Stateman” (американский чиновник);

– тексты, в которых невозможно точно определить персонажей, от имени которых они написаны; это могут быть как стилизации под бытовые и обрядовые песни (“The Lillaby”, “The Forgotten Song”), так и лирические стихи, связанные с личными переживаниями автора, которому наиболее близка ипостась «американского пророка», которую мы обозначили как «певец» или «бард»: “Night Whispers”, “Unborn”, “A Visit”, а также любовная лирика (Reminiscent Song).

В ряде текстов определение персонажа, от чьего имени текст написан, вызывает затруднения (тексты “Unborn”, “Night Whispers”, “Rhythms”, “Forgotten Song” и др.) по различным причинам; в основном из-за того, что структура стиха (а большая часть таких текстов написана стихом) создает широкий контекстуальный ряд, и автор либо на протяжении текста меняет лирического персонажа (как в тексте “Salvo”), либо говорит одновременно и от некоего предполагаемого персонажа (чаще всего — «певца»), и от себя лично. Особенно отчетливо личные и автобиографические мотивы прослеживаются в текстах, касающихся нерожденного ребенка (“Unborn”, “Night Whispers”) и в любовной лирике (“Reminiscent Song”). В других текстах — напротив, «говорящий персонаж» определялся легко (“The Cornfields”, “Chicago”, “Song of Sedric the Silent”) и др.

Часть текстов, в которых «говорящий персонаж» определяется без труда, содержат элементы сюжета; в таких текстах присутствуют: главный персонаж («американский пророк»), история главного персонажа (пробуждение, посвящение, озарение, явление «пророка» народу), появляются и второстепенные персонажи (возлюбленная, брат, собеседник). В ряде случаев мы можем обнаружить кульминацию: в “Song of The Theodor” главный персонаж обретает силу слова и, торжествуя, воссоединяется с людьми; в “Song of the Stephan Westerner” — убивает любимую; в “American Spring Song” мастерит гротескного божка из речной глины. Тексты, в которых содержатся элементы сюжетной истории, мы занесли в таблицу Excel и на основании этой

таблицы построили график распределения подобных текстов внутри книги. На графике видно, что большая часть «сюжетных» текстов расположены в начале книги.

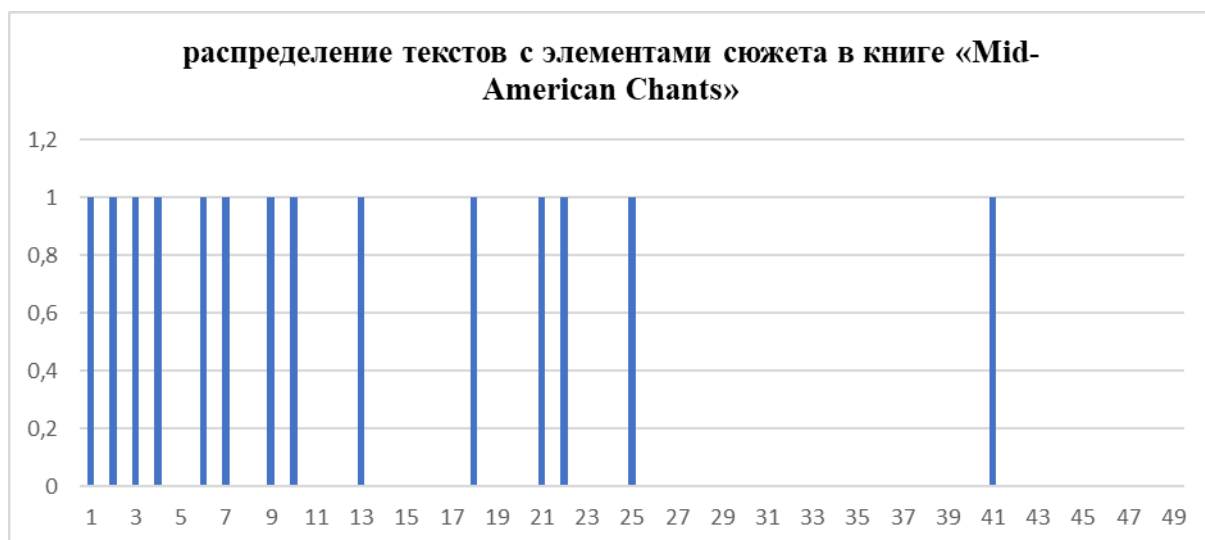


Рисунок 1 – Распределение текстов с элементами сюжета в книге “Mid-American Chants”

В таблицу А.2. Приложения А мы поместили все 49 текстов книги “Mid-American Chants”, обозначив их жанровую принадлежность. Напротив каждого текста книги мы выписали ключевые образы и мотивы, встречающиеся в этом тексте, и указали форму художественной речи (прозаическая миниатюра в форме версе, стихи, прозиметрум). В таблице А.3. Приложения А отражены результаты выделения силлаботонического метра в текстах книги. Выяснилось, что расположение в книге текстов с разными формами художественной речи имеет закономерности.

Как видно из рисунка 2, в начале книги расположено основное количество текстов, организованных как прозаическая миниатюра, написанная в форме версе; финал книги представлен стихами. Середина книги (с 24 по 30 текст) также полностью представлена стихами. Прозиметрумы встречаются как в первой (преимущественно), так и во второй половине книги; в финальной четверти прозиметрумы отсутствуют.

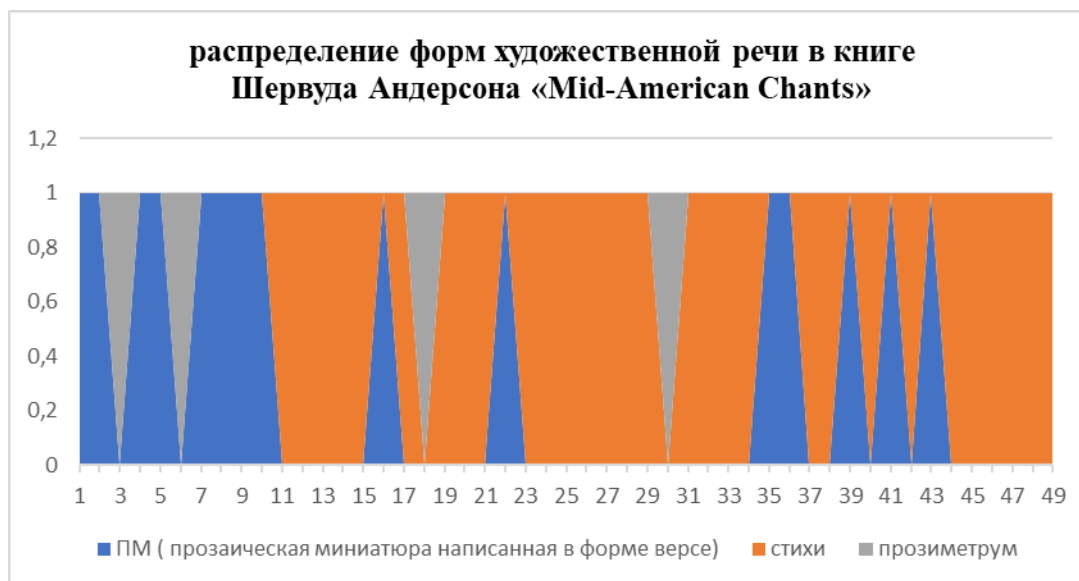


Рисунок 2 – Распределение форм художественной речи в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”

Мы предположили, что наличие в тексте нарративного элемента и форма художественного высказывания могут быть связаны между собой. С учетом данных, отображающих динамику появления в книге текстов с нарративным элементом (рисунок 1), и данных рисунка 2, отображающего динамику распределения в книге прозаических миниатюр, написанных в форме версе, мы совместили полученные параметры в одном графике (рис. 3.), понимая при этом, что объединяем на одной шкале элементы из разных понятийных рядов. Однако на одном графике они объединены не с целью противопоставления друг друга, а с целью наглядного обнаружения их взаимосвязи. Как можно заметить, области возникновения в книге текстов с сюжетом и прозаических миниатюр перекрывают друг друга в начале книги, тогда как в середине книги и в финале «перекрытие» выглядит не столь очевидным.

Таким образом, мы можем предположить, что наличие нарративного элемента в текстах и форма художественной речи, избранная автором для органичного воплощения нарратива, а именно прозаическая миниатюра, написанная в форме версе в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” имплицитно или эксплицитно связаны.



Рисунок 3. – Распределение текстов с элементами сюжета и текстов, написанных в форме прозаической миниатюры в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”

3.2. Динамика появления в текстах ключевых образов и мотивов в сочетании с разными типами художественной речи

От первого текста “The Cornfields” до 14-го текста ““The Planting” ” лейтмотивом всех четырнадцати текстов становятся два действия — явление «американского пророка» народным массам и его проповеди, содержащие изложение предшествующей жизни «пророка» (часто это наполненные метафорами и библейскими отсылками притчи, содержащие мотив перехода, оппозицию образов «жизнь — смерть») и патетический призыв «пророка» к «песне», к возвращению американцев из индустриальных городов в кукурузные поля, к отказу от войны и взаимной ненависти. Большая часть первой трети текстов представляют собой прозаические миниатюры, написанные в форме версе — таких текстов десять из четырнадцати.

Следует отметить, что все эти десять прозаических миниатюр содержат нарративный компонент и излагают эпизоды «биографии» «американского пророка» (“The Cornfields”, “Chicago”, Song of Cedric the Silent, “Song of the Beginning of Courage”, ““Song of The Theodor”, “Manhattan”, “Revolt”). В этих текстах, безусловно восходящих к библейской традиции, присутствуют

вариации одного и того же сюжета: «пророк» обнаруживает себя посреди кукурузного поля, «просыпается», «исцеляется» от скверны, ведет народные массы, входит в дома людей, поет песни (“Song of the Beginning of Courage”) либо пишет стихи (“Song of The Theodor”); словом, все перечисленные в первых текстах книги ипостаси (как безымянные, так и носящие имена Теодор и Седрик) — суть разные лица одного и того же «пророка» с одной и той же историей. В тексте “Salvo” (№13) история «пророка» изложена уже не в форме версейных строф, а в форме строф стихотворных:

*Out of the West and East men came to look at me.
Eyes gleamed in darkness and the world was pure.
Grown old by wondrous looks and dreaming out of time
I pass and do not come to life again.*

“Salvo” [Anderson, 1918, p. 33]

*Стекались люди с Запада и с Востока, чтобы на меня взглянуть.
Во тьме глаза сияли, мир чистотой дышал
Я постарел от взглядов, в безвременьи уснул,
Ушел и к жизни больше не вернусь.*

В тексте “Salvo” история «американского пророка» изложена всего лишь в четырех строках стихотворной строфы и является самым коротким по объему повествованием о персонаже по сравнению с другими текстами, написанными версейными строфами. Однако, несмотря на краткость, читателю эта история понятна, так как в предшествующих двенадцати текстах автор уже создал необходимый контекст: прозаические миниатюры первой трети книги были перенасыщены синтаксическими параллельными конструкциями и повторами: *Thin rift in time, / A wedge of time; By a chair a woman and a pair of eyes — eyes luminous and sure; Love leaping, whispering, clamoring, crying, / Love making time halt and creating me.*

В финале первой трети книги расположен текст №14 “The Planting” («Посевная»); в нем появляется первая авторская «маска» — пахарь,

метафорически изображенный как существо, крохотное по сравнению с широкими кукурузными полями. Однако, превратившись в «букашку на просторах широкого поля», человек не теряет способности видеть и слышать прекрасное: в момент пробуждения прекрасного в тексте становятся отчетливее и метр, и рифма:

*Man in the making — seeds in the ground,
O`er all my western country now a wind.*

*Rich, milky smell of cornfields, dancing nymphs,
And tiny men that turn away to dream.*

“The Planting” [Anderson, 1918, p. 34]

Люди крепнут — семена прорастают во тьме.
Ветер дует на западной нашей земле.

Молочный настой кукурузы и танец нимф.
Букашки-люди мечтают, головы наклонив.

“The Planting” обнаруживает семантическую и образную связь с текстом №45 Song of the Bug («Песня букашки»). В обоих текстах есть образ крохотного существа, однако, если в “The Planting” это существо живет трудом и сосуществует с природой, то букашка из “Song of the Bug” — гротескное изображение горожанина, представителя капиталистического общества:

*On I go in my own way doing my own work,
Biting the tender legs of other little bugs,
Spraying my spermatozoa on the warm ovaries of female bugs,
Undermining the walls of tall man-made towers.*

Song of the Bug [Anderson, 1918, p. 77]

Но я иду своей дорожкой, и я своим занят делом:
Я кусаю других козявок за лапки,
Поливаю спермиями теплые яйцеклетки самок,
Подтачиваю стены башен, построенных человеком.

Стихотворение под номером №15 “Song of the Middle World” не содержит патетических призывов и элементов гражданской лирики; несмотря на то что в тексте присутствуют основные образы, относящиеся к атрибутам «проповеди американского пророка» (кукурузные поля и живущие в них древние боги, заводские гудки, пылающие шахты), этот образный ряд помещен в иной контекст: повторяющиеся в начале и финале лунная ночь и тишина стихотворения устанавливают романтическую экспозицию, а экспрессивные восклицания оборачиваются меланхоличным раздумьем.

Сразу же за “Song of the Middle World” следует текст “The Stranger” («Бродяга», №16), продолжающий линию лирического высказывания; образный ряд здесь тот же — кукурузные поля, ночь, ветер. Но здесь добавляется образ возлюбленной, дается описание ее внешности с явной аллюзией на «Песнь Песней» Соломона:

Her eyes are like the seeds of melons. Her breasts are thin and she walks awkwardly.

[Anderson, 1918, p. 36]

Ее глаза — как тыквенные семечки. Худая грудь, нелепая походка.

Текст “The Stranger” — первый в книге, где встречается женский образ. Следующий текст “Song of the Love of Women” (№17) также развивает образ женщины-возлюбленной, но регистр этого текста уже иной; стихотворение содержит призыв к гражданским свободам для женщин, поднимая риторический вопрос:

*Разве всё, чем богаты вы — хлеб и ваше тело,
Девы, о девы мои?*

В сборнике есть параллельное этому тексту стихотворение — “Song Long After” (№35), в котором автор дает образ женщины-матери, чья жизнь посвящена ребенку. В этих текстах отразились размышления Андерсона о женщине как таковой; это подтверждается обнаруженными в записных книжках Андерсона черновыми набросками от 1904 года (один поэтический,

два прозаических). В прозаических набросках, которые Уолтер Ридо называет «Историей про бродягу и девочку» и «Историей про рыжеволосую женщину», Андерсон высказывает мысли, во-первых, о высокой степени женской эмпатии к чужой боли, а во-вторых, выражает сочувствие женщинам-работницам фабрики, изуродованным тяжелой работой. Лирический герой «весной, когда земля содрогается от радостных родовых схваток», думает о том, что эти женщины вряд ли откликнутся на «повеление Бога женскому роду» выходить замуж и рожать детей [Ridout, 2006, p. 112].

Следующий блок текстов содержит новый генеральный мотив — мотив насилия и более конкретно — мотив убийства. Этот мотив появляется в тексте “Song of Stephen the Westerner” (текст №18):

I have killed my beloved in the place of the deep straw and cast her away.

[Anderson, 1918, p. 39]

И убил я любимую и в ворохе сена оставил навек.

“Song of Stephen the Westerner” по форме высказывания представляет собой прозаическую миниатюру, написанную версейной строфой; убийца-Стефан (Стивен) — грубый и вспыльчивый «гротескный американский пророк». Мотив насилия поддерживается в следующем тексте (№19) “Song To the Lost Ones”, где в качестве источника насилия предстает индустриальный город:

Blood from the veins of young men pouring into the cities.

“Song to the Lost Ones” [Anderson, 1918, p. 41]

Так ежедневно город пьет кровь молодую.

В тексте “American Spring Song” (№21) насилие снова воплощается в образе «гротескного пророка», который избивает горожан; здесь мы видим параллель с текстом так называемого *Amnesia Letter*, написанного Андерсоном в 1912 году и адресованного Корнелии Лейн. В этом письме одним из ключевых был мотив насилия и страха перед чужим человеком, который может

избить человека, случайно встреченного на улице [Ridout, 2006, p. 156–157]. В стихотворении “Forgotten Song” (№20) насилие воплощено в образе волка, в прозаической миниатюре “The Beam” («Луч», №22) оно косвенно представлено в виде городской тюрьмы, сквозь решетку которой проникает луч света. В стихотворении “The Lover” («Любовник», №25) мотив убийства возводится к библейскому убийству одного брата другим.

Следующий короткий блок лирических стихов — тексты под номерами №№ 26, 29, 30. Первые два — “Night Whispers” и “Unborn” («Нерожденный») — миниатюры, где появляется образ мертвого ребенка, который впоследствии проявится и в прозаических текстах Андерсона (The “Motherhood”, “The Door of the Trap”). Лирический блок продолжается текстом, в котором разворачивается мотив плотского влечения (текст Song of “The Mating Time”, № 33). Это стихотворение образует параллель со стихотворением-стилизацией под обрядовую народную песню Forgotten Song (№20) и содержит рефрен Let’s be running, призывающий собеседницу к побегу в «кукурузные поля», предстающим воплощением свободы. Мотив побега в произведениях Андерсона всегда ассоциирован с образом кукурузных полей; этот мотив будет постоянно появляться в текстах Андерсона, как в стихах, так и в прозе: Брюс Дадли из “Dark Laughter” (1925) в буквальном смысле сбегает от своей богемной жены, живущей в мегаполисе и находит пристанище в маленьком городке, окруженном кукурузными полями. Джон Уэбстер из “Many Marriages” (1923) уходит из семьи ночью, чем способствует самоубийству бывшей жены (по сути, Уэбстер «убивает» ее своим уходом). Уолтер Сейерс из “Out of Nowhere into Nothing” «убегает» от опостылевшей жены на прогулку в кукурузное поле и уводит туда свою возлюбленную.

Предпоследняя четверть книги (перед финалом) представляет собой два блока текстов: во-первых, это стихи, написанные от лица «масок» — гротескных персонажей: Song of the Drunking Businessman («Песня пьяного бизнесмена», № 37), Song of the Bug (№ 45), Little Song to a Western Stateman («Песня чиновника с Запада», № 44). Этот блок представляет собой короткие

стихотворения (11–17 строк). Во-вторых, ближе к финалу книги появляется гражданская лирика, пронизанная антивоенными настроениями: Digre of War («Панихида по войне»), “We enter in” («Идем вперед»), Mid-American Prayer, War. Два из перечисленных текстов являются прозаическими миниатюрами, (Digre of War, Mid-American Prayer), а два других (“We enter in”, War) — стихами, причем это два текста (из трех во всей книге), наиболее выверенных по силлаботоническому метру: War целиком написано дактилем, “We enter in” — ямбом.

Все четыре финальных текста книги представляют собой стихи; Assurance («Завещание») завершает антивоенную линию, “Reminescent Song” завершает лирическую линию, “Evening Song” и “Song of the Singer” на торжественной ноте завершают мотив проповеди «американского пророка-певца»; теперь это не гротескный «пророк» Андерсона, а «пророк-певец», он выступает метафорой человеческой тоски по очищающей и освобождающей песне-молитве.

§4 Анализ текстов с различными типами организации художественной речи в книге “Mid-American Chants”

4.1 Стихи

Из 30 стихотворений книги 21 имеют среднюю длину от 3-х до 5-ти строф, в каждой строфе — от 2-х до 7-ми строк; в целом количество строк в стихотворениях — от 11 до 26. Семь текстов книги отличаются от этих средних величин; во-первых, это три стихотворения небольшого объёма: №№ 26, 29, 30: “Night Whispers” (3 строфы, 6 строк), “Unborn” (1 строфа, 5 строк), Night (1 строфа, 8 строк). Это лирические миниатюры, связанные между собой образом ночи, смерти и разрушения, появляющимися в каждом тексте, и мрачными, меланхоличными интонациями.

Стихотворения №12 “Industrialism” (5 строф, 40 строк), №20 Forgotten Song (7 строф по 5–6 строк) и №33 Song of the Matting Time (11 строф от 4 до 7 строк) отличаются большим объемом — от 30 до 49 строк. У этих текстов также есть общая черта — мотив «возвращения к древним богам», по-разному

воплощенный в каждом тексте; также во всех этих текстах представлена оппозиция образов «жизнь — смерть» и мотив «сокрытия тайны».

Исключением из обнаруженных нами закономерностей является текст №21 (“The “American “Spring Song””), в котором элементом структуры является строфа, состоящая из одного предложения, разбитого на строки, от одной до трех. В тексте 20 строф и, соответственно, 20 предложений, но строк в стихотворении 30. Строфы выглядят следующим образом:

*Under a bridge I crawled and stood trembling with joy
At the river s edge.*

*Because it was spring and soft sunlight came through the
cracks of the bridge
I tried to understand myself⁶¹. [Anderson, 1918, p. 44]*

Стихотворение “The American “Spring Song”” может быть примером того, как расположение строк влияет на наше восприятие текста и определение его типа художественной речи — как стихи или как прозу; по Гаспарову: «Стих есть речь, расчлененная на относительно короткие отрезки» [Гаспаров, 2001, с. 11], или: «Чем отличается стих от прозы? Дошкольник скажет: “Тем, что стихи печатаются короткими неровными строчками”» [Гаспаров, 1993, с. 5]. Мы видим, что в стихотворении “The “American “Spring Song”” Андерсон производит тот же самый процесс, который описан у Гаспарова: силой авторского веления он делит прозаические предложения на неравные по длине строки и записывает их в столбик. Кроме того, в этом тексте Андерсон использует метр: стихотворение “The American Spring Song” полностью метризовано, ведущим метром являются двусложники — хорей (33,3%) и ямб (23,3%); в целом доля двухсложного метра в этом стихотворении 56,6%,

⁶¹ От ликованья дрожал и стоял под сводом моста,
Где бежала река.
Солнце насквозь прошивало мой мост, и кругом бушевала весна.
Я себя пытался понять.

остальные 43,4% составляют трехсложные метры: анапест (23,4%) и амфибрахий (20%).

Во всех 30 стихотворениях книги присутствовал силлаботонический метр; процент строк, где он не определялся, составил от нуля до 5 строк (25% от всего объёма стихотворения *The “Song of the Singer”*). «Сбои» метра стихотворения, произошедшие из-за внедрения в него строк, метр в которых определить невозможно (короткие строки, состоящие из одного-трех слогов), присутствуют всего в пяти стихотворениях из 30-ти: №12 “Industrialism”, №33 *Song of “The Mating Time”*, №47 “Reminescent Song”, №48 “Evening Song”, №49 “Song of the Singer”. Как мы можем заметить на рисунке 1, стихи, в которых есть подобные «ритмические сбои», размещены на границах условных разделов книги; №12 располагается в первой «точке перехода», соответствующей границе расположения прозаических миниатюр, с которых начинается книга, и стихов, которыми она продолжается. №33 располагается после расположенных ближе к центру книги двух стихотворных миниатюр и следующих за ними двух прозиметрических текстов (№№29–32). Три последних текста (№№47–49) расположены непосредственно в финале книги.

При анализе метрического рисунка стихотворений книги “Mid-American Chants” (учитывался доминантный метр каждого отдельного стихотворения) выявлено, что ведущим метром в стихах книги является ямб: в 14 стихотворениях (46,6%) из 30 этот метр являлся ведущим, тогда как хорей был ведущим метром в пяти стихотворениях (16,6%) и являлся третьим наиболее часто встречающимся в книге видом метра. На втором месте оказался дактиль — в книге 8 стихотворений (26,6%), в которых дактиль является ведущим метром. Эти данные соотносятся с работами Э. С. Козленко [Козленко, 2016, с. 42] и Д. Аттриджа [Attridge, 1990, p. 1025] о преобладании ямбического рисунка в английской и американской поэзии конца XIX — начала XX века и о том, что ямбы начинают принимать формы, отличные от традиционных пятисложников и четырехсложников.

Концевая рифма, в том числе тавтологическая, хотя бы единожды присутствует в каждом из 30 стихотворений сборника. Силлаботонический метр также присутствует в каждом стихотворении сборника; таким образом, можно заметить, что среди 30 стихотворений книги ни одно из них по большому счету не подходит под современное определение верлибра, если под верлибром понимать «стих, не имеющий метра и рифмы и отличающийся от прозы только наличием заданного членения на стиховые отрезки (отмеченного в письменном тексте обычно графическим расположением строк, в устном — напевом)» [Гаспаров, 2001, с. 957]. В определении верлибра «Новой Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» А. Премингера и Т. В. Ф. Брогана также говорится, что верлибр «отвергает незаменимость рифмы с ее функцией разграничения строк и вместо этого связывает линеаризацию не с числом слогов, а с совпадением единиц смысла и единиц ритма, или с целостными импульсами высказывания, или просто с оптимальным выразительным расположением его текстового материала»⁶² [Preminger, Brogan, 1993, p. 1344–1345].

В отдельных текстах книги, тем не менее, присутствуют фрагменты, близкие к описанию той структуры верлибра, о которой мы находим упоминания в литературе [Гаспаров, 1993] [Preminger, Brogan, 1993]. Таким текстом является, к примеру “Industrialism”, в котором первая строфа отличается от всех других строф полным отсутствием силлаботонического метра и рифмы, однако начиная со второй строфы, метр и рифма появляются:

*In the long house of hate,
In the long hours,
In the never-ending day;
Over the fields — her black hair flying —
My mistress
Terrible*

⁶² it rejects the indispensability of rhyme with its line demarcative function and instead relates lineation not to number of syllables but to the coincidence of units of meaning and units of rhythm, or to integral impulses of utterance, or else simply to the optimal expressive disposition of its textual raw materials.

*Gigantic
Gaunt and drear*⁶³.

*I've got to die — you've got to die.
We do not fancy your thin hands,
That reach and reach into the vase...*
[Anderson, 1918, p. 31].

Таким образом, мы можем заключить, что во всех стихах книги присутствует силлаботонический метр. Ведущим метром стихов книги является ямб. Во всех текстах хотя бы единожды присутствует концевая рифма. Однако в структуре тех же самых текстов время от времени появляются строки (“Song to the Light”, “Song no the New Song”) или целые строфы (“Industrialism”, “Song to the Drunken Businessman”) без рифмы и без силлаботонического метра. Такие тексты располагаются в книге в важных точках, соответствующих своеобразным «ритмическим швам» между прозаическими миниатюрами и стихами, между прозиметрумом и стихами, а также тексты, построенные подобным образом, расположены в финале книги.

4.1.1. Пример анализа метрики стихотворения

“Rhythms”⁶⁴ («Ритмы») [Anderson, 1918, p. 52] — силлаботоническое полиметричное стихотворение, представляющее собой вариант «проповеди американского пророка»; эта «проповедь» насыщена дидактическими высказываниями и побудительными предложениями:

⁶³ В лонгхаузах ненависти,
На протяжении долгих часов
нескончаемого дня,
укрывая поля — развеваются чёрные волосы
твои, моя госпожа,
чудовищная,
гигантская,
истощённая и печальная.

И я умру — И ты умрёшь.
Длинна, тонка твоя рука
всё шарит в недрах сундука

⁶⁴ См. Приложение А.4. Примеры текстов из книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918). Рисунок А.1. Текст “Rhythms”.

Man, strike to kill 1001 – 2 стопы дактиля

*Rise now to sing*⁶⁵ 1001 – 2 стопы дактиля

Ритмически текст построен на контрасте экспрессивных патетических реплик «пророка» и спокойствия окружающего мира, в котором происходит действие стихотворения.

*Sweet in their meaning break the allied winds*⁶⁶ 100 10_ 100 11 (Дольник на основе дактиля)

и сдержанного повествования о полном достоинства будущем, к которому призывает «пророк»:

*My man / shall be / the fa / ther of / a tribe /, a race*⁶⁷ (010101010101 шестистопный ямб).

В этом стихотворении доля метра максимальная — 100% строк метризованы, но метр разнороден. При составлении профиля метричности выяснилось, что 12 строк в стихотворении (70,5%) написаны дактилем, 3 строки ямбом (17,6%) и 2 строки хореем (11,9%). Преобладание дактиля в начале текста и ямба в конце, на наш взгляд, создает напряженный ритм эмоционального призыва, сменяющегося спокойной уверенностью в финале.

4.2. Прозаические миниатюры, написанные в форме версе

Прозаические миниатюры открывают книгу; из 15-ти прозаических миниатюр восемь текстов (более 50%) находится в первой четверти сборника, преимущественно в самом начале. Длина прозаических миниатюр колеблется от 3-х строф, состоящих из 11 предложений (№22, “The Beam”) до 6 строф, в которых содержится 45 предложений (№41, “Mid-American Prayer”).

⁶⁵ Хотел убивать —

Встань и запой.

⁶⁶ В сладостный час утихнут ветра

⁶⁷ Он будет праотцем племени, новой расы

Средняя длина прозаических миниатюр книги — 4–6 строф, от 20 до 30 предложений в тексте. Примечательно, что самые объемные прозаические миниатюры находятся либо в самом начале книги (“The Cornfields”, 8 строф и 36 предложений; “Chicago”, 8 строф, 36 предложений), либо в конце: уже упоминавшаяся “Mid-American Prayer” и “Dirge of War” (11 строф и 43 предложения) — последняя прозаическая миниатюра в книге, за которой следуют четыре финальных стихотворения

Во всех 15-ти прозаических миниатюрах (100% текстов) были обнаружены фрагменты силлаботонического метра, и процент предложений, начало которых не противоречало метрическому прочтению, был достаточно велик; от 67% до 100% (в среднем 94,5%) предложений прозаических миниатюр содержали силлаботонический метр.

В прозаических миниатюрах процент предложений, начало которых не противоречило их метрическому прочтению как ямба, был самым высоким (33,4%); в отношении хорея этот показатель был равен 25,3%. В сумме двусложники встречались в 58,7% предложений, а предложения, содержащие фрагменты трехсложного метра, составили 35%. Количество предложений, где встречались бы фрагменты дактиля, составило всего 10,8%, фрагменты амфибрахия встречались соответственно 14,5% а анапест — в 9,7% предложений.

4.2.1. Пример анализа метра в прозаической миниатюре

“The Cornfields”⁶⁸ («Кукурузные поля») — первый текст книги, прозаическая миниатюра, написанная в форме версе, состоящая из 8 повествовательных строф, не урегулированных по объему (2–8 предложений), построенных из предложений разной длины; в 77% начала предложений не противоречат их метрическому прочтению. Вот пример строфы текста “The Cornfields”:

⁶⁸ См. Приложение А. 4. Примеры текстов из книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918). Рисунок А.2. Текст “The Cornfields”

*In the darkness of the night I awoke and the bands that bind me were broken. I was determined to bring old things into the land of the new. A sacred vessel I found and ran with it into the fields, into the long fields where the corn rustles*⁶⁹.

[Anderson, 1918, p. 11]

Основные мотивы, присутствующие в этом стихотворении — мотив пробуждения, мотив песни, мотив смерти и воскрешения, мотив освобождения от оков, мотив обращения к древности — задаются автором, чтобы обозначить отправную точку «мифического сюжета», а потом развить эти мотивы в других текстах. Важно, что эти мотивы, а также ключевые концепты и образы («пророк», «кукурузные поля», «оковы», «ветер», «древние боги» и т. д.), обозначенные в первом тексте, приобретают благодаря избранному автором языку атрибутивность «древних артефактов»; «древних» не в реальном мире, а в мире книги “Mid-American Chants”.

Основной риторический прием, на котором построен текст — анафора, восходящая к библейским текстам. «Пророк» говорит: «я буду петь свои песни...» «я их разорву на куски...», «я схороню свои песни...» (I will sing songs...<...> I will tear them... <...> I will hide my songs...).

Текст состоит из 36 повествовательных предложений. Длина предложений — от 4 до 12 слов. В 28 предложениях данного текста возможно метрическое прочтение (что составляет 77,7% всех предложений текста).

*In the darkness of the night I awoke and the bands that bind me were broken. I was determined to bring old things into the land of the new. A sacred vessel I found and ran with it into the fields, into the long fields where the corn rustles*⁷⁰.

In the darkness of the night...: 1010101 — 4 стопы хорей

⁶⁹ Я проснулся в ночной темноте, и оковы мои распались. Я был послан, чтоб в новые земли древний быт принести. Я нашел священный сосуд, я бежал с ним в поля, в ширь полей, где шумит кукуруза.

⁷⁰ Я проснулся в ночной темноте, и оковы мои распались. Я был послан, чтобы в новые земли древний быт принести. Я нашел священный сосуд, я бежал с ним в поля, в ширь полей, где шумит кукуруза.

I was determined to bring [old things into the land...]:1001001 — 3 стопы дактиля.

A sacred vessel I found and ran with it into the fields: 01010_ 0101010101: 2 стопы ямба, цезура, 5 стоп ямба.

Автор спорадически использует силлаботонический метр в виде фрагментов в начале (а иногда и в и середине) предложений. При подсчете наибольшее количество фрагментов соответствовало двусложным размерам — ямбу и хорю: в прозаической миниатюре “The Cornfields” из всех видов метра ямб встречался в 39% (11 предложений), хорей — в 28,5% (8 предложений), дактиль и амфибрахий — по 14,25% (по 4 предложения) и анапест — 3,6% (1 предложение). Мы можем сделать вывод, что процент предложений, не противоречащий метрическому прочтению, в тексте “The Cornfields” весьма высок. Это соотносится с данными исследователей англоязычной прозы, отмечающих, что именно двусложники чаще всего преобладают в метризованной прозе — как например в текстах В. Вулф [Towsend, 2021, p. 480].

4.3. Прозиметрумы

В книгу включено четыре прозиметрума:

№3 “Song of Industrial America” — 21 строфа версе (88 предложений) + $2 \times 3 = 6$ стихотворных строк-рефренов.

№ 6 “Song of the Beginning of Courage” — 3 строфы версе (14 предложений) + $2 \times 2 = 4$ стихотворных строки-рефрена.

№ 18 “Song of the Stephan the Westerner” — 9 строф версе (46 предложений) + $2 \times 4 = 8$ стихотворных строк-рефренов

№ 31 “A Visit” — 4 прозаических предложения + 2 стихотворные строки; последовательное расположение строф версе и стихов.

По расположению внутри книги прозиметрумы распределены равномерно в первых трех четвертях книги; в финале их нет.

Как можно заметить, взаимное расположение стихов и прозы в разных прозиметрумах оформлено по-разному. Так как Андерсон называл свои тексты «песнями», стихотворные строки, выделенные курсивом и повторяющиеся через определенное количество строф, в текстах №№ 3, 6 и 18 можно считать стихотворными «рефренами». В рефренах у Андерсона присутствует силлаботонический метр, в № 3 и № 18 это дактиль. В прозиметрической миниатюре № 31 “A Visit” одна из двух стихотворных строк написана анапестом, вторая — дактилем.

Впрочем, текст “A Visit” мы относим к прозиметрумам с некоторой оговоркой из-за его малого объема. В тексте “A Visit” две первые строки, которые мы расценили как стихотворные, также расположены друг над другом; однако, учитывая особенность расположения прозаических строк в книге (наличие «выступа»), нужно оговориться, что две первые строки “A Visit” могут просто выглядеть как стихотворные, но на самом деле являться прозаическими, в которых прозаическая строфика не реализовалась из-за их небольшой длины.

Что касается версейных строф других прозиметрумов книги “Mid-American Chants”, в них также возможно метрическое прочтение; в текстах №31 “A Visit” и № 18 “Song of the Stephan the Westerner” прочтение 100% прозаических строк не противоречило метрическому. Так, в №6 и № 18 в началах предложений прозаической части текстов мы обнаружили преобладание трехсложных метров (до 72,3% от всех обнаруженных фрагментов метра). Полученные нами данные относительно прозаической части прозиметрумов также соотносятся с результатами относительно силлаботонических метров в прозе Г. Джеймса [Jarvis, 2015] и с результатами К. Таунсенда, исследовавшего прозу В. Вулф и отмечавшего, что наряду с

преобладающими двусложниками в ней встречаются крупные фрагменты трёхсложного метра [Townsend, 2021, p. 478].

4.3.1. Пример анализа метрики прозиметрума

№ 6 Текст “Song of the Beginning of Courage” («Песня рождения мужества»⁷¹ [Anderson, 1918, p. 22] представлен автором в сборнике как «песня», однако, на наш взгляд, по жанровым характеристикам этот текст ближе к балладам. В первой строфе этого текста присутствует нарративный компонент, содержащий «историю американского пророка»; эта история напоминает аналогичную, изложенную в пяти предшествующих ему текстах книги “Mid-American Chants”, особенно — в “The Cornfields”, “Chicago”, “Song of the Cedric the Silent”. Мы можем предположить, что в “Song of the Beginning of Courage” представлен один из «вариантов» развития сюжета из жизни «американского пророка», в котором описывается основание «пророком» нового «королевства» (kingdom) и становление «пророка» отцом нации. Лирический герой призывает народ к духовному перерождению, которое может наступить только после возвращения людей в кукурузные поля, «назад, в материнское чрево» (to the womb of my mother). Мотив возрождения через страдание соседствует с оппозицией образов «жизнь — смерть», по смыслу связанной в данном тексте с образом кукурузы, которая возрождается каждый год заново и растёт снова даже когда её кто-то «вытоптал» (crush and trample).

По форме “Song of the Beginning of Courage” представляет собой 3 строфы verse (14 предложений) в сочетании двумя повторами двух стихотворных строк (см. Приложение А, рисунок А. Первая прозаическая строфа состоит из четырех предложений; их начало не противоречит метрическому прочтению:

I am come / with infi / nite slow / [ness into my kingship]. 001 001 001 — три стопы анапеста.

⁷¹ См. Приложение А.4. Примеры текстов из книги Шервуда Андерсона Mid-American Chants (1918). Рисунок А.3. Текст “Song of the Beginning of Courage”.

At night / I lay / down by / the win / dow. 01 01 01 01 0 — 4 стопы ямба.

The little/ flat bands / that bind my/ body were/ tense. 100 10 100 100 1 — 5 стоп дактиля (дольник на основе дактиля за счёт усечённой второй стопы).

I am / the first / to come / into / [the new kingship]⁷². 01 01 01 01 — 4 стопы ямба.

Так как прозиметрический текст имеет в названии слово Song и в книге определен автором как «песня», выделенные курсивом стихотворные фрагменты в данном случае можно расценить как стилизованный «песенный рефрен»:

Crush and / trample, / brother, / brother / — crush and / trample / `til you / die.

Do not / hold thy / hand from / strangling / — crush and / trample / `til you / die.

10 10 10 10 – 10 10 10 1 — 8 стоп хорей.

В прозаической части текста из 14-ти предложений прочтение десяти (71,4%) не противоречит метрическому; в начале этих десяти предложений чаще всего обнаруживался дактиль (4 предложения из десяти, т. е. 40%). Начало двух предложений (20%) не противоречит их прочтению как анапеста, такая же ситуация обнаруживается относительно ямба (20%). Начало еще двух предложений не противоречит их прочтению как ямба и амфибрахия (по 10%); таким образом, мы приходим к выводу, что начало семи предложений из десяти (70%) не противоречит их прочтению как трехсложных метров. Возможно, комбинация в одном тексте стихов и метризованной прозы нужна была Андерсону для создания в тексте как минимум двух «голосов»; каждый из них содержит «призыв», обращенный к народу. Первый «призыв» сформулирован

⁷² Бесконечно медленно я воцаряюсь в своем королевстве. Всю ночь пролежал я возле окна. И ремни, что стягивали тело мое, были крепки. Я первым здесь воцарился.

«пророком»: *By the long aisles of the corn you must go, little brothers, narrow and long the way* («Братья, идите узким и долгим путём вдоль кукурузного поля»).

Второй, возможно, также исходит от «пророка» и обращен к людям, тщетно пытающимся «вытоптать» кукурузу; сделать это, с точки зрения лирического героя, просто невозможно, поскольку кукурузное поле не имеет ни конца, ни края.

Crush and trample, brother, brother crush and trample `til you die.

*Do not hold thy hand from strangling crush and trample `til you die*⁷³.

4.4. Особенности метрики книги “Mid-American Chants” в целом

При анализе метрического рисунка книги (учитывался доминантный метр каждого отдельного текста) выявлено, что ведущим метром является ямб — этот метр преобладает в 20 текстах из 49, а по общему процентному соотношению количество текстов, где среди обнаруженных в книге фрагментов метра преобладает ямб — около 40%, причем в версе этот показатель соответствует 33,4%, а в стихах — около 45%. Общее количество строк, написанных двусложным силлаботоническим метром (в стихах) было довольно высоко — в 69% строк. Подобная же картина складывалась и относительно выявления двусложников в начале предложений в версе (в 58,7% предложений). В среднем в 65,5% текстов в целом по книге были обнаружены фрагменты метра в виде ямба, хорей или их комбинации.

На третьем месте по преобладанию в отдельных текстах в процентном соотношении оказался дактиль — таких текстов было 10 из 49, что составило 20,4%. Анализ динамики распределения как двусложников, так и трехсложников внутри книги никакой закономерности не выявил, но при анализе отдельно дактилического метра обнаружилось, что к финалу книги суммарное количество дактилических фрагментов закономерно растёт.

⁷³ Бей, топчи ее, братишка — бей, топчи, пока не сдохнешь!
Задушить ее не выйдет — бей, топчи, пока не сдохнешь!

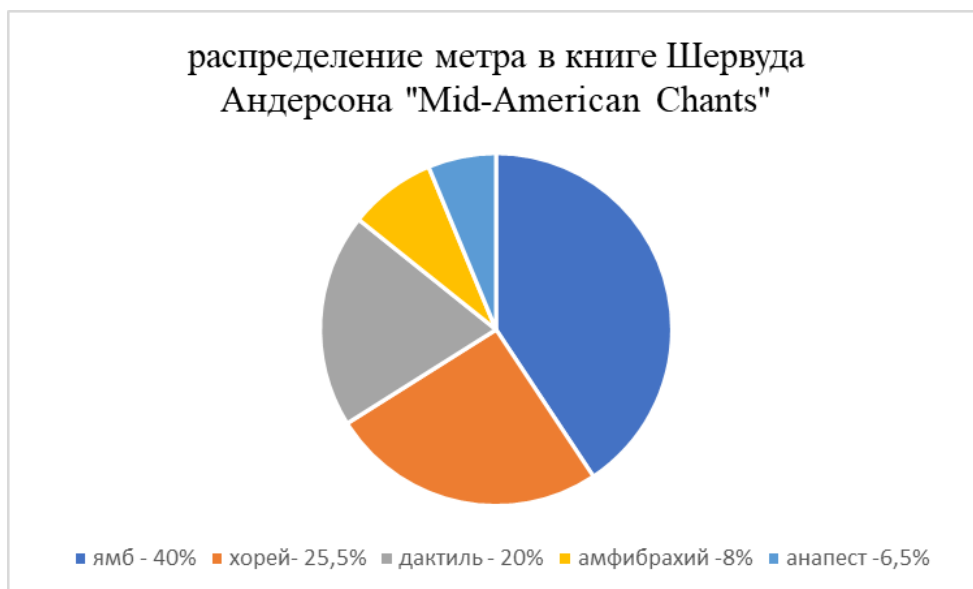


Рисунок 4 — Распределение метра в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”



Рисунок 5 — Динамика двухсложного метра в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”



Рисунок 6 — Динамика дактиля на протяжении книги “Mid-American Chants”

Соотношение двусложные/трехсложные метры среди предложений прозаических миниатюр, написанных в форме версе, было равно 1:1,53; в стихах это соотношение равно 1:1,75. Относительное единообразие соотношения предложений, содержащих фрагменты двусложных и трехсложных метров в прозе, и строк, написанных двусложником, по отношению к строкам, написанным трехсложником, в стихах предполагает определенное стилевое единство прозы и стихов в книге Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”.

Любопытные результаты дал анализ распределения в текстах (и в книге в целом) строк и предложений, в которых отсутствовал силлаботонический метр. В целом в прозаических миниатюрах количество предложений, прочтение которых противоречило метрическому прочтению, составляло от 0%, как например в тексте “The Stranger” (№ 16), до 8 предложений (31%), как например в тексте “Chicago” (№ 2). В первых десяти текстах книги было больше всего предложений без силлаботонического метра. Все эти десять текстов в начале книги “Mid-American Chants” являются прозаическими миниатюрами, написанными в форме версе (8 текстов) или прозиметрумами (два текста).

Важно отметить, что метрически вся книга “*Mid-American Chants*”, согласно нашему анализу, представляет собой движение от прозаических миниатюр, написанных в форме версе, в которых преобладает двусложная метрика, к текстам, представляющим собой стихи, в которых преобладают трёхсложники, преимущественно дактиль. Создаётся впечатление, что, создавая стихи, Андерсон ищет способы лишить их предсказуемого ритма, что максимально приблизило бы их к прозе. Такое же наблюдение, только относительно стихотворений Тургенева, мы нашли в работе Ю. Б. Орлицкого: «Тургенев постоянно ищет новые формы стиха, приближающиеся по своим выразительным возможностям к прозе. И в этом поиске писатель не был одинок» [Орлицкий, 1997, с. 7–8].



Рисунок 7 — Процент неметризованных строк/предложений в структуре книги Шервуда Андерсона “*Mid-American Chants*”

Выводы

Книга “*Mid-American Chants*” появилась в то время, когда репутация чикагского ренессанса была на пике, и это совпало с периодом перелома в

поэтике Шервуда Андерсона. Не представляет сомнения влияние на стиль Андерсона традиции Уолта Уитмена, особенно в использовании свободного стиха и обращении к национальной тематике и близость к поэтическим экспериментам Карла Сэндберга и Артуро Джованитти. «Книга стихов», как называл ее автор, была написана после завершения романа “*Marching Men*”, гражданский посыл которого был не только начальным этапом поиска духовного спасения для личности и нации, но и одним из этапов формирования собственного стиля. Формирование стиля Андерсона не прекратится никогда; каждая последующая книга будет написана по правилам, отличающимся от предыдущих.

Ключевыми мотивами, присутствующими в книге “*Mid-American Chants*”, являются: «мотив сокрытия тайны», «мотив насилия», «мотив пересечения границы», «мотив рождения и смерти». Образы книги по большей части представлены оппозициями, противопоставляющими индустриальный город и сельскую Америку, «песню» и «немоту». Ключевые образы книги включают: «кукурузные поля» как символ исконной Америки; «американского пророка» в нескольких ипостасях; «семена» как символ воскресения из мертвых; «индустриальный город» как воплощение зла и разрушения; «мост» как символ перехода и связи между мирами; «руки» как метафору человеческого общения. Ассоциативные связи между различными образами и мотивами — такими как «кукурузные поля» и «древние боги», «гротескный пророк» и «городская грязь», «руки» и «немота» — позволяют лучше понимать основные идеи автора. Образ «американский пророк», восходящий к ключевому образу Уитмена, в книге “*Mid-American Chants*” «расщепляется» на несколько ипостасей; основные: собственно «американский пророк», «гротескный американский пророк» и «пророк-певец» («бард»). Эти ипостаси «пророка» как равнодушного гражданина Америки впоследствии будут встречаться и в прозе писателя. «Гротескный пророк», представляющий собой противоречивую, драматическую ипостась лирического героя, воплощающую

«незрелость» или «грубость» американской нации, является воплощением идей Андерсона, изложенных в статье “The Apology of Crudity”.

Отдельную часть работы составила оценка форм художественной речи в книге; мы обнаружили в ней прозаические миниатюры (15 текстов), стихи (30 текстов) и форму, являющуюся совмещением стиха и прозы — прозиметрумы (4 текста). Согласно данным Ридо и Саттона, одними из первых текстов этой книги Андерсон пишет тексты “Hosanna”, “The Cornfields”, Chicago, “Song of Cedric the Silent”. Это прозаические миниатюры, структурной единицей которых является малая прозаическая строфа — версе. Три из четырех этих текстов написаны как стилизованные «проповеди» вымышленного «американского пророка», которые характеризует лаконичная, упрощенная речь, отсутствие сложных предложений, риторика и стилистика, близкая к текстам Библии.

Создание Андерсоном «нового мифа» Среднего Запада вписано в традицию, которую впоследствии развивали многие американские авторы, создавая, к примеру, «Округ Йокнапатофа» (Уильям Фолкнер) или «Долину Салинас» (Джон Стейнбек). В трех из четырех текстах, написанных Андерсоном первыми (“The Cornfields”, “Chicago”, “Song of Cedric the Silent”) присутствуют элементы сюжета и излагается «предыстория» «американского пророка». В дальнейших текстах эта «предыстория» может опускаться, и, чтобы ее обозначить, автор дает в последующих текстах короткие отсылки к изложенному в начале книги сюжету; ключевые образы, фигурирующие в нем («семя» «кукуруза / кукурузное поле», «мотив пробуждения»), в последующих текстах начинают работать как метонимия сюжетных поворотов андерсоновского «мифа». Таким образом, картина «мифа» Шервуда Андерсона по ходу книги раскрывается с помощью нарративных элементов, используемых в начале книги для того, чтобы в стихах, которыми книга завершается, образы и кластеры образов с большей легкостью образовывали между собой устойчивые парадигматические связи.

Фрагменты силлаботонического метра были обнаружены во всех 15-ти прозаических миниатюрах (100%), и процент обнаруженных фрагментов метра был достаточно велик — от 67% до 100% (в среднем 94,5%) предложений версе содержали силлаботонические метры (преимущественно ямб), что соотносится с другими научными работами, посвященными выявлению силлаботонического метра в прозе модернистов [Towsend, 2021, p. 480]. Стихи книги неоднородны по структуре. В книге присутствуют как полностью силлаботонические тексты с однородным метром (№ 40 War, № 42 “We enter in”, № 34 “Song for Lonely Road”), так и полиметричные тексты.

Чем ближе текст к началу или финалу книги, тем меньший его объем не противоречит метрическому прочтению; чем ближе текст к середине книги, тем чаще мы можем обнаружить в нем силлаботонический метр. В начале книги высока плотность текстов, написанных в форме версе; в таких текстах в 100% присутствует нарративный компонент. Ближе к финалу книги высока плотность текстов, написанных стихом.

Таким образом, поэтическое творчество Шервуда Андерсона, в частности сборник “Mid-American Chants”, представляет собой важный этап в развитии его художественного метода. Система образов книги “Mid-American Chants” отражает характерные для начала XX века противоречия между традиционным укладом жизни Срединной Америки и индустриализацией. В контексте модернистской американской поэзии книгу “Mid-American Chants” можно рассматривать как явление, представляющее интерес благодаря формальным особенностям: архаичность здесь сочетается с новизной, экспрессивность отдельных текстов с четкой продуманностью структуры. Именно об этом пишет М. Делвилл, отмечая, что своеобразие книги “Mid-American Chants” в том, что она «первый (и, возможно, последний) значительный пример популистской традиции» в американской литературе [Delvill, 1998].

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА КНИГИ НОВЕЛЛ “Winesburg, Ohio” (1919)

“Winesburg, Ohio” (1919) — признанный шедевр Шервуда Андерсона. Это серия взаимосвязанных повествований, действие которых происходит в вымышленном городке Уайнсбург. Так как книга “Winesburg, Ohio” (1919) была переведена на русский язык [Андерсон, 1959, с. 19–183], в этой и других главах мы будем писать ее название на русском «Уайнсбург, Огайо». Большую часть цитат, касающихся образов и мотивов, мы будем приводить также в переводе 1959 года; цитаты на английском языке будут приводиться в случае, если в переводе 1959 года нечетко отражены важные для исследования лексические обороты.

§1. Степень изученности проблемы

1.1. Роль биографии писателя в создании книги новелл «Уайнсбург, Огайо»

Шервуд Андерсон начал работу над книгой «Уайнсбург, Огайо» в 1915 году после нескольких неудачных попыток написать историю молодого художника [Anderson, D., 1967, с. 206]. Этот период был особенно важным в творческой биографии писателя; в 1912 году Андерсон пережил нервный срыв и оставил успешную карьеру в рекламном бизнесе, чтобы полностью посвятить себя литературе [Love, 1968, с. 78]. Этот опыт во многом определил проблематику его будущих произведений, в том числе и «Уайнсбург, Огайо», а также послужил катализатором для переосмысления Андерсоном собственного подхода к литературе. «Уайнсбург, Огайо» можно рассматривать как художественное воплощение этого переосмысления, где автор исследует темы одиночества, отчуждения и поиска себя в контексте маленького американского городка.

По данным исследователей, при создании «Уайнсбурга, Огайо» Андерсон опирался на личный опыт жизни в провинции. Хотя Уайнсбург и вымышленный город, он вобрал в себя черты реальных городов, в которых жил писатель [Mellard, 1968, с. 56]. Это позволило Андерсону создать убедительный

и детализированный портрет американской провинции начала XX века. Ряд новелл из «Уайнсбурга, Огайо» явились результатом пережитых Андерсоном событий, а ряд протагонистов этих рассказов были реальными людьми. Так, в частности, протагонист рассказа «Шарики из бумаги» (“Paper Pills”) доктор Рифи, согласно данным биографа Андерсона Уолтера Ридо, имел реального прототипа — доктора Филипа Рифи, жившего в Элирии, куда в 1907 году семья Андерсонов переехала после неудачи Шервуда в качестве руководителя компании United Factories [Ridout, 2006, p. 128].

У. Филипс также предполагает отсутствие у Андерсона в начале работы понимания общей формы произведения, так как только в трёх последних (по очереди написания и по расположению в книге) новеллах содержатся функциональные элементы, играющие важную роль в построении нарратива всей книги, а именно – в трёх последних новеллах завершаются основные сюжетные линии и арки главных персонажей (Джордж, его мать и доктор Рифи). Эти несколько последних новелл имеют хорошо прописанные финалы, которые отсутствуют в большинстве новелл книги. С точки зрения Ц Филипса, чувство формы пришло к Андерсону под конец его двухлетней работы, приблизительно в 1917 году. К этому же времени, очевидно, в понимании автора сформировался и образ нарратора, пожилого писателя, внутри которого «живет юноша» [Philips, 1951].

1.2. Роль коротких заметок, написанных для журнала *Agrycultural Advertysing*; колонки “Buisness Types” и “Rot and Reason” (1904) как этапа в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо»

Отношение литературоведов к ранним эссе Шервуда Андерсона, написанным в 1902–1905 годах, до сих пор двойственное. Исследователь жизни писателя и его биограф Ирвин Хау в статье «Успех и его последствия», отмечает, что «серия полубеллетристических портретных зарисовок, написанных в качестве рекламного материала, была неудачна», и что писатель «лишь постепенно осознал всю их низкопробность» [Хау, 1997, 322–346]. Другой исследователь, Д. Шевилл, также писал о невысокой значимости

рекламных материалов, написанных Ш. Андерсоном, утверждая, что единственная важность этих первых попыток написания заключается в том, что они раскрывают характер Андерсона в молодости [Schevill, 1953] К. Таунсенд [Townsend, 1997] и У. Ридо [Rideout, 2006; 191–192], напротив, выявляют элементы становления стиля писателя в эссе, которые Андерсон писал для колонок “Rot and Reason” и “Business Types”.

Образ юноши, амбициозного, талантливое, только-только прибывшего из провинции и стремящегося добиться успеха, будет довольно часто появляться в ранних зарисовках Шервуда Андерсона, таких, как “The Solicitor” (1904) или “Good Fellow” (“Buisness Types@ (1904)). После этот герой появится и в мемуарах Ш. Андерсона — «мальчик», который был послан к сложному клиенту на задание [Rideout, 2006; 191–192]. В сборнике рассказов «Уайнсбург, Огайо» также одним из ключевых является образ молодого человека Джорджа Уилларда, который уезжает в большой город, чтобы сделать карьеру в бизнесе.

Судя по «Мемуарам», первые путевые наброски Андерсона относятся к 1901 году [Carver, 1984], [Rideout, 2006; 191–192]. Сначала он и в самом деле писал рекламные тексты для сельскохозяйственных товаров, и это ему удавалось, так как ему был знаком фермерский быт [Rideout, 2006; 191–192], [Carver, 1984]. К 1902 году относится его первая заметка The farmer wear clothers, опубликованная в Agrycultural Advertysing.

...в округе живет хотя бы один молодой человек, и, если это так, то, скорее всего, в этом же поселке живет и его девушка — как минимум, одна из. В воскресный полдень молодой человек выбирает лучшего жеребца из всей конюшни, холит и лелеет его, запрягает и едет вниз по дороге, везя за собой безукоризненно чистую коляску. У этого парня есть деньги в кармане — хотя,

*скорее всего, это банковский чек — а в сердце у него живет желание всего-навсего хорошо одеваться...*⁷⁴ [Anderson, 1989].

Такой стиль авторской колонки в рекламном журнале пришелся по сердцу и читателям и издателю, и вот уже в 1903 году ежемесячные заметки колонки Шервуда Андерсона “Rot and Reason” (а позже — колонки “Buisness types”), написанные в том же духе, стали изюминкой журнала [Rideout, 2006; 191–192]. В отдельных эссе исследователи слышат отзвуки деталей будущих новелл писателя; обнаруживаются многочисленные стилистические и образные переключки; к примеру, Ридо предполагает, что фраза *hands were made to work withand not to head with* интонационно и образно переключается с ключевым рассказом «Руки» из книги «Уайнсбург, Огайо» [Rideout, 2006; 191–192]. Полный цикл эссе Buisness types состоял из 11-ти частей, и, по мнению исследователей, большинство из них не списано с натуры, а является литературным вымыслом (clearly attempts at fiction [Rideout, 2006; 191–192]). В этих эссе, по сути, уже имеющих все признаки рассказов, есть сюжеты, динамика, кульминация и, в ряде случаев — неожиданная концовка, как, например, в тексте The Hot Yang `un and the Cold Old`Un. [Anderson, 1989, p. 93–97].

В эссе The Boyish Man обнаруживается еще один ключевой мотив, впоследствии нашедший развитие в прозе Андерсона, — мотив «сокрытия тайны», который, по сути, является описанием одного из компонентов личности героя или его субличности.

*...Но скажите мне, когда вы были маленьким мальчиком, вы когда-нибудь притворялись, будто вы не один человек, а два?*⁷⁵ [Anderson, 1989, p. 100–102].

⁷⁴ If There are any yang fellows about the place, and there always is, at least one. On Sundays afternoon, he hitches up the best horse in the barn, carefully groomed for the occasion, and drives off down the road in a spotlessly clean buggy. That fellow has dollars in his pocket — very likely a bank account — and down in his heart there is a longing to be just as well dressed...

У. Ридо отмечал, что образ глухого человека в заметке «Горячая юность и холодная старость» (“The Hot Yang `un and thr Cold Old`Un”) и образ случайного прохожего, встреченного Элис Хайдмен (рассказ “Adventure”, «Уайнсбург, Огайо») на темной улице во время дождя, имеют генетическую связь. Человеческая глухота, отсутствие понимания людьми друг друга, «разговоры в тишине» и скрытые диалоги, когда персонажи не слышат и не слушают друг друга, станет одной из ключевых идей сборника «Уайнсбург, Огайо» [Rideout, 2006; 191–192].

Нам представляется логичным вывод, что ранние работы Андерсона, особенно его статьи для *Agrycultural Advertysing*, сыграли значительную роль в формировании его более позднего литературного стиля. В частности, мы полагаем, что колонка Business Types стала первой попыткой создания Шервудом Андерсоном своеобразной «человеческой комедии» американского общества начала XX века; как мы знаем, наиболее удачной из этих попыток была книга «Уайнсбург, Огайо».

1.3. Роль ранних романов в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо»

Первым романам писателя “Windy McPherson`s Son” (1916) и “Marching Men” (1917) (в русском переводе «В ногу!») не было суждено попасть в топы продаж, однако критика и читатели приняли их положительно. Как пишет Н. Мамброл, «все романы Андерсона, кажется, возникают из одного великого момента его жизни, когда он ушел с фабрики по производству красок и оставил позади благополучную жизнь среднего класса Элирии»⁷⁶ [Mambroll, 2021]. Андерсон впоследствии признавался, что два его первых романа были «результатом не столько моего собственного чувства жизни, сколько чтения

⁷⁵ Whan you were a little boy did you ever pretend you were two people?

⁷⁶ Indeed, all of Anderson`s novels seem to arise out of the one great moment of his life, when he walked out of the paint factory and left behind the prosperous middle-class life of Elyria.

романов других»⁷⁷ [Anderson, 1942, p. 289]; возможно, именно поэтому в 1916 году он активно ищет новые пути для формирования совершенно иного высказывания. “Windy McPherson’s Son” (1916) и “Marching Men”, по мнению Дж. Х. Ферреса, были первым этапом поиска Андерсоном пути к «духовному спасению» [Ferres, 1959, p. 89]. По мнению исследователя, «спасение» приходит в момент возвращения главных героев обоих романов к кукурузным полям, к возделыванию земли, что ведёт их «идет рука об руку, как они поймут, с нищетой, ограничениями, невежеством того вида существования, от которого они бежали»⁷⁸ [Ferres, 1959, p. 91].

Также в ранних романах Андерсона, по мнению Дж. Ферреса, появились первые проявления идеи «гротескности» любой беспрекословной истины, которую человек способен поставить превыше всего в своей жизни. Главные герои, Макферсон и Макгрегор, весьма пафосно декларируют поиски собственной истины, но для того, чтобы ее достичь, и тот и другой выбирают принцип «ради достижения цели все методы хороши». [Ferres, 1959, p. 89], что полностью обесценивает их романтические порывы, в том числе и для них самих. Оба эти героя обладают чертами «гротеска», так как привержены некой неизменной правде, однако оба они способны эту «гротескность» осознавать. «Прозрение» протагониста, происходящее в обеих этих книгах, станет в дальнейшем для Андерсона важным мотивом, который снова и снова будет повторяться в его текстах. «Единственная правда» и «спасение», которые осознал в себе Макферсон, заключалась в понятии отцовства как такового. Макгрегор принял в себе «единственную правду» в виде возможности достижения национального единства через выражение массовых протестов — и герою было практически неважно, против чего протестовать. Но на самом деле

⁷⁷ “Both “Windy McPherson’s Son” and at least in the writing, “Marching Men”, had been the result not so much of my own feeling about life as of reading the novels of others.

⁷⁸ The salvation through regeneration and purification, which they are seeking in an agrarian, elemental, Old Testament kind of existence, goes hand in hand, they will realize, with the poverty, the narrowness, the ignorance of the kind, of existence from which they have fled.

ни одна «истина», ни другая таковыми не являются; именно на это Андерсон обращает внимание читателя в финалах обоих романов [Ferres, 1959, p. 87–91].

1.4. Роль поэтических опытов, в частности — сборника “Mid-American Chants” (1918) в формировании стиля книги «Уайнсбург, Огайо»

О том, что «импульсом, который поспособствовал появлению книги «Уайнсбург, Огайо» была книга “Mid-American Chants”, Андерсон признавался в письме Бену Хюбшу, которое мы цитировали выше. Ряд современных исследователей ищут и находят доказательства влияния поэтических опытов писателя на его прозу. Так, М. Гарсиа прослеживает эволюцию метафор Андерсона от “Mid-American Chants” до «Уайнсбург, Огайо», подчеркивая последовательное использование образов, связанных с природой и сельским хозяйством, и образов, связанных с индустриальным городом [Garcia, 2020]. И. Хау (1951) отмечает, что, в то время как в “Mid-American Chants” люди Среднего Запада изображены как «толпа» или «хор голосов», в «Уайнсбурге, Огайо» Андерсон изображает отдельных людей, и каждый из них наделен уникальным голосом. [Howe, 1957, с. 97]. Р.-А. Папинчек исследует, как Андерсон используют модернистские приемы в обеих книгах, в частности, структуру, тяготеющую к мозаичности и фрагментации [Papinchak, 1992].

1.5. Влияния Э. Л. Мастерса и Г. Стайн

У. Филипс упоминает о роли поэмы Эдгара Ли Мастерса “Spoon River Anthology”: «Возможно, чтение книги Мастерса за полгода до того, как была написана первая новелла для книги “Уайнсбург, Огайо”, помогла создать форму “книги про гротескных персонажей” как коллекцию скетчей, где герои были бы представлены как персонажи в развитии, и которая бы представляла срез общества маленького городка»⁷⁹ [Philips, 1966, p. 273]. Когда в 1919 году критики сравнивали эти две книги — Андерсон всячески отрицал влияние Мастерса, но Филипс объясняет это тем, что Андерсон испытывал к Мастерсу

⁷⁹ Very probably this reading of Master's book just six months before the writing of the first Winesburg story helped shape the “book of the grotesque” into a collection of sketches in which the characters would be related in their environment and treated as a cross section of villiage life.

ревность из-за прежних отношений Мастерса с женой Андерсона Теннесси Митчелл [Philips, p.273]. Тем не менее, форма высказывания, которую избрал Мастерс в “Spoon River Anthology”, а именно — жанр эпитафии, помогающий поэту создать длинный каталог персонажей, представляющих средний класс жителей Америки, очень близок к «каталогу» жителей Срединной Америки, который создает Андерсон в «Уайнсбурге, Огайо». Как писал в предисловии к русскому изданию «Антологии реки Спун» А. Сергеев, «каждый окончивший жизненный путь житель Спун-Ривера говорит о себе только правду, обнажая перед светом болезненные истины, кровоточащие раны» [Сергеев, 1990, с. 4]; то же самое можно было бы сказать и о персонажах Андерсона.

Если влияние Мастерса исследователи, доверяющие свидетельствам самого Андерсона, считают спорным, то влияние Гертруды Стайн не оспаривается никем. «С тех пор как я впервые столкнулся с творчеством мисс Стайн, я всегда думал о ней как об отважнейшем первопроходце в литературе моего времени», писал Шервуд Андерсон в коротком эссе «Творчество Гертруды Стайн» [Андерсон, 1999]. В этом же эссе Андерсон вспоминает, какую популярность имели книги Гертруды Стайн “Three Lives” (1909) и “Tender Buttons” (1914) и какое они произвели впечатление на него самого. Андерсон акцентирует то, что сам считает наиболее ценным в ее творчестве, а именно — детализацию, фиксацию на «мелочах» и бережное отношение к слову: «Нашелся один художник, <...> готовый жить среди слов-садовников, слов-работяг, слов-хулиганов, среди усердных и бережливых, безропотных и покинутых обитателей этого святого, полузабытого города» [Андерсон, 1999]. По мнению исследователей, влияние Гертруды Стайн в книге «Уайнсбург, Огайо» сказалось даже на уровне стилистики. Известно, что из черновиков Андерсон убрал большую часть местоимений; У. Филипс и Я. Тарстон полагают, что этот прием Андерсон позаимствовал у Г. Стайн. Так, например, предложение *The story of Wing Biddlebaum is a story of hands* в первоначальном варианте звучало как *a story of his hands*. [Philips, 1966, p. 279]; в процессе работы над текстом Андерсон сократил слово *his*. В русском переводе М.

Колпакчи вычеркнутое автором слово было «возвращено», и в переводе это предложение звучит как «История Уинга Бидлбома — это история о *его* руках» [Андерсон, 1959, с. 54].

Однако влияние Гертруды Стайн на книгу Андерсона стилистикой не ограничивалось. В эссе о Пикассо Гертруда Стайн писала: «Человек видит то, что видит, остальное — реконструкция по памяти, а художнику нет дела до реконструкции» [Стайн, 2001, с. 374]; в этом принципе писательницы отражается способ писать, «показывая, а не рассказывая», изображая, подобно Пикассо, вещи, «увиденные без всяких ассоциаций, просто увиденные» [Стайн, 2001, с. 373–374]. Этот же принцип берет на вооружение Шервуд Андерсон, создавая фрагментарную картину маленького американского городка в книге новелл «Уайнсбург, Огайо» и своих «гротесков», каждый из которых был изображен посредством двух-трех коротких предложений. «Гротески» Андерсона — не «реальные» персонажи; по большому счету это «конструкты» и «выдумки» — *fabulations*, как их называет Д. Стоук [Stouk, 1985, p. 303]. «В своих попытках писать художественную литературу Андерсон подходил к сказочному через включение фантазии, кошмара, аллегории и элементов мифа»⁸⁰ [Stouk, 1985, p. 303]. В письме Д. Макдональду в 1929 году Андерсон цитирует мысль Сезанна о том, что между искусством и жизнью нельзя ставить знак равенства, но они существуют параллельно. Также он упоминает об интересующем его особом виде искусства, которое, «будучи отделенным от жизни, оно также имеет свою собственную жизнь — ту, которую очень редко (мало) понимают»⁸¹ [Jones, Ridout, 1953, p. 189]. И, наконец, в своем программном эссе «О реализме» Андерсон напишет, что персонаж, имеющий реального прототипа, как только история начинается, «больше не [живет] в

⁸⁰ In his attempts to write fiction, Anderson approached the fabulous through the inclusion of fantasy, nightmare, allegory, and elements of myth.

⁸¹ I am afraid somewhat that you get [? art] is too separated from life. Cezanne said it was parallel to life. It is best explanation I have ever said. And in being separated from life, it has also a life of its own, a thing very little understood.

мире реальности... Он теперь житель моего воображаемого мира»⁸² [Anderson, 1947]. Во всех этих мыслях Андерсона прослеживается влияние философии Г. Стайн.

Как отмечает О. Ю. Панова относительно эссе Андерсона «О реализме», «Андерсон убежден: внимание к повседневности, к мелочам — великое начинание, ибо среди обыденного и рутинного пролегает путь, ведущий к новому, подлинному открытию Америки» [Панова, 2015, с. 130]. Внимание к крохотным деталям и полутонам в прозе Андерсона О. Ю. Панова также связывает с влиянием творческого метода Гертруды Стайн, который исследовательница характеризует как «способность отбросить данные опыта, памяти, усомниться в том, что видит мозг, и всецело довериться глазу» [Панова, 2015, с. 138]. В письме Ван Вин Бруксу Андерсон писал, что в своем новом тексте (этот текст так никогда и не был написан) хочет показать «автобиографию вторичного “я” человека, странных, неназванных фантазий, которые роятся в его мозгу, вещей, которые, кажется, не имеют никакой связи с действительностью»⁸³ [Jones and Rideout, 1953, p. 49].

1.6. Работа Андерсона с черновиками «Уайнсбурга, Огайо»

Согласно данным Я. Тарстона, первоначально Андерсон создал новеллу “The Book of the Grotesque”, которая впоследствии стала прологом к сборнику. В этой новелле писатель сформулировал ключевую идею своего произведения: каждый человек в течение жизни выбирает одну или несколько истин, которые становятся основой его мировоззрения. Однако, если человек пытается жить,

⁸² < With a few words I have changed him completely. Now he has black hair and a black mustache. He is short and has broad shoulders>. And now he no longer lives in the world of reality. He is a denizen of my own imaginative world.

⁸³ <I am proposing to write a book to be called “Industrial Vistas”, In me, and, I fancy, in most men, odd, detached fancies are born, blossom, sometimes like flowers, sometimes like evil-seeming weeds, then appear to pass>. It is to be the auto biography of a man’s secondary self, of the queer, unnamed fancies that float through his brain, the things that appear to have no connection with actualities.

руководствуясь только этими истинами, он превращается в «гротеск» — искаженную версию самого себя [Thurston, 1966, с. 332].

Затем, согласно данным Я. Тарстона, последовала новелла “Hands” («Руки»), в процессе написания которой Андерсон осознал, что нашел нужную идею повествования [Thurston, 1966, с. 333]. Эта новелла стала своеобразным шаблоном для остальных рассказов сборника: краткое, но емкое повествование, сосредоточенное на одном персонаже и раскрывающее его внутренний конфликт.

О создании первых текстов сборника Андерсон писал, что идея пришла к нему в одно мгновение и он написал книгу за один присест:

«Я написал книгу за один присест, в течение нескольких дней. Я много, много работал. Ни слова из написанного не было выброшено, и истории сохранились в том виде, в котором я их написал» [цит. по: Phillips, 1951, p. 263].

У. Филипс подробно изучил сохранившиеся рукописи и сопоставил даты публикаций как первых рассказов Андерсона, так и его первых книг — то есть романов. Согласно этим данным, первая новелла из книги «Уайнсбург, Огайо» (“The Book of the Grotesque”) была написана самое позднее в конце 1915 года, примерно тогда же была написана и вторая новелла “Hands” (обе опубликованы в начале 1916 года). А первая книга с фамилией Андерсона на корешке появилась только в сентябре 1916 года. Таким образом, часть информации, касающаяся написания первых историй из сборника «Уайнсбург, Огайо», скорее всего, является частью авторского мифотворчества относительно собственной биографии.

У. Филипс также установил, что семь новелл, в том числе «Смерть», «Отъезд», «Прозрение», и «Благочестие», состоящее из четырех частей — написаны в начале 1917 года, тогда как большая часть рассказов были написаны в конце 1915 — в 1916 годах. Также было установлено, что в «Уайнсбург, Огайо» переключались многие имена и образы, встречающиеся в

рукописи неопубликованных романов, на оборотной стороне которого были написаны самые первые рассказы из сборника; один из романов назывался “Tablot Whittingham”, где главный герой по имени Тэблот жил в городе Клайд, Огайо (родной город Андерсона).

Ключевым в создании сборника стало появление сквозного персонажа, Джорджа Уилларда, молодого журналиста из Уайнсбурга. Этот герой, обладающий чертами трикстера, стал связующим звеном между отдельными новеллами, придав сборнику целостность и единство. Джордж Уиллард не только объединяет различные истории, но и символизирует надежду на преодоление изоляции и отчуждения, которые испытывают другие персонажи. Имя Джорджа Уилларда и его образ сложились из таких имен героев ранних неопубликованных романов Андерсона, как Тэблот Уиттингейм, Джорд Боллингер, Джо Велливер. Доктор Рифи, как и отец Тэблота Уиттингейма, был доктором в маленьком американском провинциальном городке. В книге про Тэблота встречалась также девушка по имени Тэнди Хард (это имя Андерсон потом даст героине новеллы «Тенди»). Всё это были эпизодические герои, но в «Уайнсбурге» они стали главными. У. Филипс подчеркивает, что в черновиках эти герои были прописаны так же «гротескно», с учетом двух-трех доминирующих черт характера. По мнению У. Филипса, это оказалось слабым местом для крупной формы, но удачной находкой для короткой новеллы.

Множественные исправления, сделанные в рукописи, и разночтения, обнаруживаемые исследователями при изучении рукописи, ранних журнальных публикаций и, наконец, книжного варианта историй, говорит о долгой и кропотливой работе над словом. «Этот способ очень похож на тот, как поэт работает над рукописью», пишет Филипс [Philips, 1966, p. 311].

У. Филипс и Я. Тарстон предполагают, что приблизительно 9/10 исправлений были сделаны после написания первого варианта черновика — и что в своих «воспоминаниях» Андерсон честен только в том, что большинство исправлений были сделаны единожды. В тексте рассказа «Руки» обнаружено

99 изменений слов и фраз, 58 добавлений, 21 выражение было удалено или заменено на другое [Philips, 1966], [Turston, 1966]. Например, слово *strange*, которое Андерсон употребил сначала для характеристики одного из самых своих любимых героев Уинга Бидлбома, было заменено на оборот *worth a book for itself* — «для объяснения потребуется целая книга» [Philips, 1966, p. 277].

Фраза из черновика

The story of Wing`s Biddlebaum`s hands is strange a book for itself.

в итоговом варианте стала звучать как

The story of Wing`s Biddlebaum`s hands is worth a book for itself. [Philips, 1966, p. 278]

Фонетическое стяжение *is strange* имевшее место в первом варианте, было заменено автором на более звучное и отчетливое *is worth*.

Таким образом, данные биографических источников свидетельствуют о том, что создание «Уайнсбург, Огайо» было тесно связано с личным опытом и творческим кризисом Андерсона, а также с литературными влияниями текстов Э. Л. Мастерса и текстов Г. Стайн, а также личной переписки с ней. Процесс создания сборника «Уайнсбург, Огайо» был более сложным и продолжительным, чем то, как сам автор представляет этот процесс в своих воспоминаниях.

§2. Структура книги «Уайнсбург, Огайо»

2.1. Заголовочный комплекс

Соотнесение населенного пункта, обозначенного в заглавии «Уайнсбург, Огайо», с конкретной топографией Срединной Америки говорит о связи с топосом, согласно которому в периферийных районах, недалеко от фронта, живут люди, обладающие жизнестойкостью и пассионарностью [Тернер, 2009, с. 39]. Но в «Уайнсбурге, Огайо» жизнестойкость персонажей оборачивается их «выгоранием» и общей усталостью от жизни, а пассионарность выливается в

чужачества и асоциальное поведение (как, например, в новеллах «Чужак» — “Queer”, или «Порядочность» — “Respectability”).

Исследователь творчества Шервуда Андерсона Р.-А. Папчинек в сборнике статей, посвященных книге «Уайнсбург, Огайо», опубликовал данные семейных воспоминаний Тадеуша Б. Харда, уроженца Клайда, Огайо, чей отец Герман Хард (1877–1963) был другом детства Шервуда Андерсона. Герман Хард приводит убедительные доказательства того, что большая часть топографии Уайнсбурга на самом деле является топографией Клайда — такого, каким этот городок был в конце XIX века [Hurd, 1992, p. 163–181], соотнося каждый из имеющихся в книге топонимов с реально существующим. Безусловно, обнаружение реального города-прототипа «Уайнсбурга» не отменяет дополнительных смыслов, как заложенных автором в образ описанного им городка, так и возникающих эксплицитно.

2.2 Композиция сборника

Композиция «Уайнсбурга, Огайо» мозаична, однако истории оказываются тесно связаны в единое повествование. Стилистические особенности языка произведения характеризуются сочетанием четкости, лаконизма и элементов устной традиции сторителлинга, использованных в художественном тексте. Автор повествует о жизни маленького городка Срединной Америки и вовлекает читателя в повествование не за счет напряженности действия, а путем разгадывания глубинных психологических мотивов поступков. Сфера интересов Андерсона — не внешние, а скрытые, тайные течения событий, корни которых лежат в глубинных движениях души героев повествования.

В сборнике «Уайнсбурге, Огайо» 22 новеллы; одна (“Godliness. A Tale in Four Parts”) состоит из четырех частей, и поэтому в некоторых источниках указано, что новелл в повествовании 24. Новеллы взаимно связаны и объединены общим местом действия (вымышленный городок Уайнсбург в штате Огайо), но также и являются самостоятельными произведениями, раскрывающими судьбу одного или нескольких персонажей. Следует

упомянуть, что в многократно переизданном издании советских времен 1959 г. с предисловием Б. Канделя новелл всего 21 — из советского издания сборника был исключен рассказ “Godliness”. Исключение одной новеллы из сборника 1959 года, возможно, объясняется соображениями советской цензуры, так как в рассказе автор слишком прямолинейно дает аллюзию на библейскую притчу об Аврааме и Исааке (Быт., 22), а также на сцену битвы Давида и Голиафа (1 Царств, 17) [Achilles, 1917]⁸⁴.

Анализу стилистических особенностей сборника «Уайнсбург, Огайо», который по праву считается вершиной творчества писателя, посвящено много работ. Многие работы рассматривают «мозаичность» стиля и временные лакуны между отдельными новеллами [Каули, 1973], [Sutton, 1972, p. 434], [Cowley, 1960, p. 66], [Fussel, 1960, p. 107]. М. Каули использует термин «эпифании», или «озарения», взятый из произведений Д. Джойса, и говорит об особом звучании текста, способствующем появлению «внутреннего света» истины, не высказанной в лоб. М. Каули и Э. Фассел говорят об этом произведении как о переходной форме между сборником рассказов и романом. М. Ландор по отношению к сборнику «Уайнсбург, Огайо» употребляет термин «роман в новеллах», об этом же пишет Р.-А. Папинчек [Papinchak, 1992, с. 89], отмечая самодостаточность как отдельных новелл, так и сбалансированное единство всего сборника в целом.

⁸⁴ В ряде исследований, например, в книге Н. Покорн (2012) выявляются влияния цензуры, в том числе и идеологической, в социалистических странах (в частности, в Федеративной Республике Югославии). Исследовательница выяснила, что процент детских книг, в которых без сомнений определялись бы правки цензора, продиктованные антирелигиозной программой государства, составил не менее одной трети всех исследованных случаев [Pokorn, 2012, 139–141]. А. Коэн (2015) анализирует точность русских переводов сказок 1978–2014 годов и выясняет, как именно в переводах 1978–1990 годов из повествования исчезают религиозные элементы; к примеру, в сказке «Золушка» сокращен абзац, касающийся дерева на могиле матери и изменен контекст слова «Господь» на слово «Бог» [Coene, 2015, p. 57, 64, 67]. Исходя из этих данных, мы можем предполагать, что новелла “Godliness” («Набожность»), в которой присутствуют несомненные библейские отсылки, но не представлен сквозной персонаж Джордж Уиллард, а также отсутствуют пересечения с другими персонажами книги и элементы сюжета, влияющие на смысловую наполненность остальных новелл, была исключена из издания 1959 года по идеологическим соображениям.

В большей части новелл сборника в качестве протагониста действует сквозной персонаж, молодой журналист Джордж Уиллард — за исключением трех новелл (“Godliness. A Tale in Four Parts” — «Набожность. История в четырех частях», “The Book of the Grotesque” — «Книга о гротескных людях» и “Paper Pills” — «Шарики из бумаги»), где Джордж Уиллард не появляется вовсе. По всей вероятности это связано с тем, что указанные три новеллы были написаны до того, как Андерсон придумал Уилларда [Burbank, 1964, с. 112]. Каждая новелла представляет собой лишь фрагмент жизни персонажа, оставляя многое недосказанным и открытым для интерпретации [Phillips, 1951, p. 67].

§3. Образы и проблематика

3.1. Основные образы сборника «Уайнсбург, Огайо» как элементы «мифа» Андерсона

А. «Маленький американский городок» и «гротеск»

Основной анализ концепта «маленький американский городок», так же, как и концепта «гротеск», мы дали в 1-й главе настоящего исследования; здесь же мы укажем, что для концепта «маленький американский городок» в книге «Уайнсбург, Огайо» характерно воплощение микрокосма провинции начала XX века — это «хребет страны», как его называл сам Андерсон [Anderson, 1940, P. 267]; его важная черта — то, что М. Бахтин называл «идиллическим хронотопом» [Бахтин, 2000, с. 181 - 182], в котором время приобретает черты условной категории и всё более походит на «безвременье», а физический труд является важной частью существования жителей такого «маленького американского городка».

Для воплощения концепта «гротеск» в книге «Уайнсбург, Огайо» характерны также перечисленные выше качества: смещение баланса «смешное/страшное» в сторону смешного, однако гротески Уайнсбурга являются не предметами автосркой насмешки, а, скорее, объектами горькой иронии. Черты характера гротескных персонажей чётко прорисованы, их описания лаконичны и утрированы, что создаёт яркие визуальные образы, однако присутствует повышенная рефлексивность вокруг невозможности

достичь максимальной точности описаний. Также имеет место связь «гротесков» с образами тьмы, ночи, тени: большое количество ключевых сцен, в которых действуют «гротески», проходят в декорациях ночных улиц или затемнённых комнат («Божья сила», «Книга о гротескных людях», «Учительница», «Приключение», «Руки» итд).

Б. «Кукурузные поля / кукуруза»

Кукуруза — основная сельскохозяйственная культура, выращиванием которой живет Уайнсбург. Жители городка работают в поле; эта работа, а также чистка маиса становятся в книге метафорой рутинных, однообразных, парализующих разум занятий жителей маленького городка. В новелле “Queer” («Чудак») полоумный Мук, единственный слушатель Элмера Каули, лущит маис [Андерсон, 1959, с. 136], но коммуникация Элмера и Мука не завершается ничем: после того, как горячая речь Элмера заканчивается, Мук с безразличным лицом возвращается к своему занятию.

В новелле «Невысказанная ложь» (“Untold Lie”) два работника также занимаются чисткой кукурузы (Андерсон, 1959, с. 144). Беседа Рея и Хола о выборе в жизни мужчины проходит среди кукурузных полей:

Так они стояли, затерявшись в большом пустынном поле между аккуратно сложенным в кучи маисом на фоне отдаленных желтых и алых холмов... [Андерсон, 1959, с. 145].

В данном случае работа мужчин с кукурузой является как напоминанием о серых однообразных буднях жителей маленького городка, так и метафорой «мужского разговора», предваряющей беседу персонажей о выборе взрослого человека и о его ответственности за собственные поступки.

Упоминание о кукурузе появляется в раздумьях Джорджа Уилларда в новелле «Прозрение» (“Sophistication”) не менее пяти раз; следует отметить, что эта новелла играет важную роль в динамике развития образа Джорджа; именно в ней с героем происходят необратимые внутренние перемены. Размышляя о будущем, Джордж чувствует неуверенность и тревогу:

Он знает, что, вопреки смелым разглагольствованиям товарищей, его жизнь и смерть будут случайны, что он игрушка ветров, что ему суждено, как стеблю маиса, увянуть на солнце [Андерсон, 1959, с. 171].

В кукурузных полях Джордж гуляет с возлюбленной, и именно эта прогулка надолго остается в его памяти:

Потом остановились у изгороди, за которой лежало поле с молодыми посевами маиса. Джордж снял пиджак.

— Да, я остался здесь, в Уайнсбурге... да... я еще не уехал, но я стал более взрослым [Anderson, 1959, с. 173].

В новелле “Nobody Knows” («Никто не знает») происходит «инициация» Джорджа Уилларда как мужчины — первый его телесный контакт с женщиной происходит возле кукурузного поля; мимо этого поля Джордж бредет на свидание и видит «маис, вышиной по плечо» [Андерсон, 1959, с. 53]. Здесь и в других фрагментах кукуруза олицетворяет не только монотонный труд; она является еще и символом плодородия, тесно связанным с мужскими образами: с играющим роль героя-любовника Джорджем Уиллардом, с Холлом Уинтерсом из новеллы «Невысказанная ложь», принимающим серьезное решение насчет предстоящей женитьбы.

В новелле “Godliness” («Набожность») Джесси Бентли, изображенный как «гротескный американский патриарх», возделывает скудную землю Северного Огайо, где молодая кукуруза «жухнет и гибнет» [Anderson, 1919, p. 56]. Плохой рост кукурузы в хозяйстве набожного Джесси — возможно, один из признаков его «гротескности», губящей вокруг него все живое.

Ключевая роль образа «кукуруза» в книгах “Mid-American Chants” и «Уайнсбург, Огайо» подчеркивает генетическую связь этих двух книг, особенно тех текстов сборника новелл, которые, согласно биографическим данным, были написаны одновременно с текстами книги 1918-го года. Именно поэтому в новелле “Godliness” («Набожность»), написанной одной из первых, кукуруза упоминается так часто.

В. «Руки»

Вынесенный в название второй новеллы (“Hands” — «Руки») образ рук является метафорой всего человеческого в человеке; у животного есть ноги, лапы, пальцы, когти; однако руки — преимущественно человеческая часть тела. Героиня новеллы “Adventure” («Приключение») Элис Хайндмен, поддавшись «необъяснимому» порыву и выбежав на улицу обнаженной, возвращается домой по-животному, «на четвереньках», буквально *crawled on hands and knees* [Anderson, 1919, p. 134]. После многолетней сублимации и избегания проявление «телесности» в поведении героини является обращением к ее животной природе, при котором она метафорически «лишается» рук.

Образ рук в книге «Уайнсбург, Огайо» выражает целый ряд значений. Очень часто руки являются отражением всей жизни персонажа, как правило, наполненной тяжелой работой, как у Джесси Бентли и его братьев, после долгого рабочего дня сидящих возле костра, протянув к огню потрескавшиеся красные руки [Anderson, 1919, p. 57]. Руки также являются авторским способом показать психологические травмы (как у Уинга Бидлбома из новеллы «Руки») или лишения, как у бабушки Тома Фостера, старой прачки из новеллы «Опьянение» (“Drink”): «Ее руки были изуродованы тяжелой работой. Когда она бралась за швабру или метлу, эти руки напоминали высохшие стебли плюща, обвившие дерево» [Андерсон, 1959, с. 149]. Узловатые, большие руки доктора Рифи — отражение силы характера персонажа и аскезы настолько суровой, что внутреннее напряжение становится калечащим оружием, направленным на самого героя:

Руки доктора Рифи были непомерно велики. Когда они были сжаты, суставы пальцев казались некрашенными деревянными шариками величиной с орех, насаженными на стальные стержни» [Андерсон, 1959, с. 30].

Также в психологическом портрете доктора Рифи, привыкшего теревить в руках мелкие предметы, преимущественно обрывки бумаги и карандаш — те самые предметы, которые существуют только в мире человека и предназначены для выражения мыслей на бумаге (новеллы «Шарики из бумаги» и “Death” — «Смерть» [Андерсон, 1959, с. 33, с. 163]), движения рук являются метафорой

бесконечной человеческой рефлексии и способом избавиться от навязчивых мыслей.

Для Уинга Бидлбома руки — единственно возможный способ коммуникации с людьми. Персонаж наделен человеческой речью, но выразить себя может только движениями руки и прикосновениями:

Рассказ о Уинге Бидлбومه — это рассказ о его руках. Их неутомимое движение, напоминающее биение крыльев пойманной птицы, и дало ему кличку, которую придумал для него какой-то безвестный поэт из жителей городка [Андерсон, 1959, с. 24].

Для буфетчика Эда Хендби демонстрация силы рук — единственный способ проявления мужской галантности:

Его тело томилось возделением, и он знал только один способ выразить свои чувства. Схватив модистку в объятия и крепко держа ее, несмотря на сопротивление, он целовал ее, пока она не обессилела. <...> и тут же, выпрыгнув из шарабана, схватил ее за плечи своими сильными руками [Андерсон, 1959, с. 124].

Для Джо Уэллинга из новеллы «Человек с идеями» руки — средство агитации окружающих, способ убеждения в собственной правоте:

— *Давай! Давай! Давай!* — кричал Джо в экстазе. — *Следить за мной! Следить за мной! Смотрите на мои пальцы! Смотрите на руки! Следите за моими ногами! Следите за моими глазами!..*⁸⁵ [Андерсон, 1959, с. 58].

Состояние растерянности и замешательства Андерсон передает, изображая трясущиеся руки: руки трясутся у Алисы Хайндмен, вернувшейся домой после ее вечерней прогулки в обнаженном виде [Anderson, 1919, p. 134], руки трясутся у Джорджа Уилларда, когда, глядя на мертвую мать, он вспоминает любимую девушку [Андерсон, 1959, с. 167].

Руки в «Уайнсбурге, Огайо» помогают персонажам выразить невыразимое: Джордж Уиллард в новелле «Пробуждение», переполненный

⁸⁵ «"Now! Now! Now! Now!" shouted the excited man. "Watch me! Watch me! Watch my fingers! Watch my hands! Watch my feet! Watch my eyes!"» [Anderson, 1919, p. 116].

новыми чувствами, «поднял руки вскинул их над головой, бормоча какие-то слова» [Андерсон, 1959, с. 127]; ощущая родство с другими горожанами, он «хотел бы, чтобы у него хватило мужества вызвать их всех из домов и пожать им руки» [Андерсон, 1959, с.127].

Руки будут важным образом и в других произведениях Андерсона. В “Mid-American Chants” руки — метафора силы:

Strong hands have gripped the rope whereby the horses were tied [Anderson, 1918, p. 23].

Сильные руки держат веревку, к которой привязаны кони.

Или метафора слабости:

To me there came men whose hands were withered [Anderson, 1918, p. 29]

И шли ко мне люди, чьи руки иссохли.

В книге “The Triumph of the Egg...” (1921) у многих персонажей в момент бессилия или психологического напряжения также начинают дрожать руки: *I am a helpless man — my hands tremble*, — говорит писатель, наблюдающий из окна, как на пороге его дома умирают истории. Во время беседы с Мелвиллом Стонером руки дрожат у Розалинды Уэскотт [Андерсон, 1959, с. 302]; эта беседа протекает настолько экспрессивно, что в конце концов они начинают дрожать и у Мелвилла [Андерсон, 1959, с. 303]; у Уолтера Сейерса «беспокойные руки» [Андерсон, 1959, с. 311]; чтобы поведать матери обо всем, что гнетет душу, Розалинда «стискивает руки» [Андерсон, 1959, с. 337] и так далее.

Г. «Ручей / маленькая река»

Образ ручья не является ключевым в книге новелл «Уайнсбург, Огайо», но мы должны упомянуть о нем как о вспомогательном образе, который становится гротескным андерсоновским воплощением образов «реки» и «вода», которые «изначально были призваны сыграть огромную роль в культуре США и в культурной самоидентификации американцев» [Анцыферова, 2013, С. 5]. В частности, Марк Твен считается первым американским писателем, в полной мере представившим этот образ в американской культуре: в предисловии к

книге «Жизнь на Миссисипи» Твен писал: «бассейн Миссисипи — это остов нации» [Твен, 1960, с. 229].

Через маленький Уайнсбург течет ручей Уайн-Крик («Винный ручей»), и ряд персонажей живет в прибрежной зоне — как, например, «человек с идеями» Джо Уэллинг, чей дом расположен в «рощице, за которой главная улица Уайнсбурга пересекала речонку Уайн-Крик» [Андерсон, 1959, с. 54], или Рей Пирсон, живущий «в покосившемся деревянном домишке на берегу ручья» [Андерсон, 1959, с. 142]. Несмотря на нужду, которая ограничивает желания и возможности Рея, его дом «на берегу ручья» является для него единственным пристанищем покоя и радости:

Наверное, ему вспомнились уютные вечера, проведенные с тонконогими ребятишками в покосившемся домишке на берегу ручья [Андерсон, 1959, с. 148].

С описания дома Рея начинается новелла «Невысказанная ложь», им же и заканчивается — по сути, с помощью образа ручья повествование закольцовывается. Ручей в данном случае выступает как элемент незаметного существования гротескного жителя маленького городка; это существование никогда не изменится так же, как ручей никогда не станет широкой рекой, но пока ручей все еще течет, в этой жизни будут время от времени присутствовать маленькие радости.

В долине ручья Уайн-Крик живет персонаж новеллы «Набожность» Джесси Бентли; он в раздумьях бредет вдоль ручья в эпизоде, когда дома рождает его жена, а когда он думает о жителях Уайнсбурга, живущих в долине ручья Уайн-Крик, он воспринимает их как народ Израиля, сражавшийся с филистимлянами в долине Эла [Anderson, 1919, p. 68], и в итоге провозглашает себя *only true servant of God in all the valley of Wine Creek* — единственным истинным слугой Господа во всей долине ручья Уайн-Крик [Anderson, 1919, p. 77].

Название ручья Уайн-Крик — «винный ручей», становится понятным в свете сюжета новеллы «Набожность». В Библии вино является важным даром

Всевышнего людям⁸⁶; в новелле «Набожность» Уайнсбург — «гротескная земля Израилева», «богатая» хлебом, роль которого выполняет кукуруза, и вином, роль которого выполняет ручей Уайн-Крик.

Место, где происходит кульминационная сцена в новелле «Набожность», во время которой Джесси Бентли пытается совершить жертвоприношение (которое в итоге тоже окажется «гротескным»), также находится возле ручья, «у моста, где ручей спускался из-под деревьев», и «там, где от ручья тянулась поляна, поросшей мелкими кустарниками». [Anderson, 1919, p. 107]. Ручей становится своеобразным «свидетелем» странной сцены, произошедшей между дедом и внуком; когда Давид спасается от деда бегством, он входит в ручей и бредет через него [Anderson, 1919, p. 108, 109]; это действие выглядит как отсылка к ритуалу крещения.

В “Mid-American Chants” в “Song of The Theodor” также присутствует ритуальное омовение «американского пророка» в ручье; однако здесь «ручей» обозначен словом stream, которое можно перевести как «поток»:

My body was bathed in a cold stream. Again and again my body was bathed. The cold water ran over my body and chilled the warm blood that runs beneath the surface of the skin [Anderson, 1918, p. 26].

Холодный поток омывал мое тело. Снова и снова его омывал. И остужал мою теплую кровь, что течет под кожей.

Другой «гротескный американский пророк» из текста “American Spring Song” также заходит в речные воды и лепит из речного ила «гротескного божка»:

*Out of the mud at the river s edge I moulded myself a god,
A grotesque little god with a twisted face,*

⁸⁶ Вынос вина и хлеба Мельхиседеком Аврааму (Быт. 14:18), или Второзаконие: «И благословит тебя, и размножит тебя, и благословит плод чрева твоего и плод земли твоей, и хлеб твой, и вино твое...» (Второзаконие 7:13), или оттуда же: «око Иакова видит пред собою землю, обильную хлебом и вином» (Второзаконие 33:28).

A god for myself and my men [Anderson, 1918, p. 26].

Из глины из речной я смастерил божка,

Гротескного божка с корявым лицом.

Для себя смастерил и для людей моих.

Образы Джесси Бентли, вообразившего себя «новым патриархом» и пытавшегося совершить ритуальное жертвоприношение и «гротескного американского пророка» из “Mid-American Chants”, слепившего божка из речного ила и проповедующего среди горожан, которых недавно избивал, на наш взгляд, обнаруживают много общего — не только на сюжетном уровне, но и на уровне сопутствующего ряда образов и мотивов (небольшая река, ил, мотивы проповеди и насилия). Учитывая то, что Андерсон, согласно биографическим данным, писал новеллу «Набожность» одновременно с текстами из “Mid-American Chants”, мы можем предполагать генетическую связь между новеллой «Набожность» и стихотворением “American Spring Song”.

Д. «Дерево/деревья / яблоня/яблоки»

В Уайнсбурге «под деревьями» гуляют влюбленные и обнимаются городские парочки: Джордж Уиллард с модисткой Беллой Карпентер «прогуливались под деревьями и изредка целовались» [Андерсон, 1959, с. 72], Сара Кинг и «человек с идеями» Джо Уэллинг «гуляли под деревьями, и Джо говорил...» [Андерсон, 1959, с. 59], Сет и Хелен «шли по улицам под деревьями» [Андерсон, 1959, с. 86], Элизабет Уиллард из новеллы «Мать» вспоминает мужчин, с которыми встречалась в молодости:

В боковых улицах городка, в темноте под деревьями, они брали ее за руку, и она думала, что нечто не высказанное ею находит себе исход и сливается с чем-то не высказанным ими [Андерсон, 1959, с. 40].

Сень деревьев как место встречи мужчины и женщины напоминает библейский сюжет, и, на наш взгляд, это не случайно: если в Уайнсбурге есть «река из вина», то должно быть и «древо познания».

Образ дерева (яблони) в новелле «Шарики из бумаги» играет важную роль: сам доктор Рифи и его жизнь описаны с помощью метафоры плодовых деревьев, дающих «маленькие кривобокие» яблоки [Андерсон, 1959, с. 31]. Эти «гротескные» яблоки остаются на деревьях осенью, когда все хорошие яблоки уже собраны (*The apples have been taken from the trees by the pickers* [Anderson, 1919, p. 20]), а на деревьях остались только уродливые плоды, «которыми пренебрегли сборщики». Доктор Рифи, нелюдимый и аскетичный, зовет другом только Джона Спениарда, владельца «плодового питомника» [Андерсон, 1959, с. 31], что в оригинале звучит как *tree nursery* [Anderson, 1919, p. 19]. Кроме новеллы «Шарики из бумаги» в сборнике «Уайнсбург, Огайо» Джон Спениард больше не встречается как персонаж — он появляется и исчезает, будучи связан только с доктором Рифи, и образ хозяина плодовых деревьев в «гротескном раю» может считываться как метафора Бога, незаметного и безликого.

Когда учитель Уинг Бидлбом повествует молодому Джорджу Уилларду об «идиллическом золотом веке», он упоминает о старике, к которому стекались люди и «который сидел под деревом в маленьком саду и вел с ними беседу» [Андерсон, 1959, с. 25]. Сидящий под деревом мудрец, наделенный даром говорить с другими людьми — тем самым даром, который напрочь отсутствует у жителей Уайнсбурга — воплощает недостижимый идеал и метафорически также связан с образом Бога. В новелле «Чудак» Элмер Каули, так и не достигнув понимания людей, изображенных в образе полоумного горожанина с неподвижным лицом, обращается к верхушкам деревьев, подобно тому, как молящийся обращается к богу:

“I won't stand it”, he yelled, looking up at the bare branches of the trees. “I'm not made to stand it” [Anderson, 1919, p. 238].

Как мы видим из вышесказанного, кластер образов «дерево/деревья / яблоня/яблоки» в сборнике «Уайнсбург, Огайо», обнаруживает связь с библейскими мотивами. Кроме того, он играет интертекстуальную роль: например, в книге “Mid-American Chants” деревья также воплощают

священную силу природы; например, в стихотворении “Spring Song” среди деревьев находится таинственный храм:

In the forest, amid old trees and wet dead leaves, a shrine [Anderson, 1959, p. 30].

В книге “The Triumph of the Egg...” (1921) под деревом сидит героиня новеллы “Out of Nowhere into Nothing” Розалинда Уэскотт в моменты «пророческих озарений», а в романе “Dark Laughter” (1925) главный герой Брюс Дадли будет задаваться вопросом, «похожи ли женщины на деревья?» [Anderson, 1925, p. 95].

Возможно, метафора «дерево — человеческая жизнь» восходит к уитменскому “I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing” («Я видел дуб в Луизиане») [Whitman, 1881, p. 105–106]. Согласно словарю символов Керлота, дерево — древний символ, обозначающий «жизнь космоса» и неистощимую жизнь, поэтому оно эквивалентно символу бессмертия, а также «символизирует человеческую природу» и «соответствует Кресту Искупления, и Крест в христианской иконографии часто изображается как Древо Жизни» [Керлот, 1994, с. 171].

Е. «Лунный свет / луна»

Лунный свет не является ключевым образом книги, однако Андерсон помещает его в текст именно в тех эпизодах, которые касаются серьезных переломных моментов в жизни персонажей; часто образ луны встречается рядом с образом ручья. Например, Джесси Бентли, пока рождает его жена, бродит по окрестностям Уайнсбурга, смотрит на текущий ручей и в лунном свете видит «людей старых времен», которые жили на этой земле и пасли свои стада:

*Before him in the moonlight the tiny stream ran down over stones, and he began to think of the men of old times who like himself had owned flocks and lands*⁸⁷ [Anderson, 1919, p. 68].

⁸⁷ Перед ним в лунном свете бежал по камням ручеек, и он начал думать о людях старых времен, которые, как и он сам, владели стадами и землями.

Нед Карри, прежде чем уехать из города, проводит ночь с Элис Хайндмен на берегу ручья Уайн-Крик; это будет единственная ночь за всю жизнь Элис, которую она проведет с мужчиной. Светит луна, и влюбленные понимают, что «они не могут беседовать»:

The moon came up and they found themselves unable to talk [Anderson, 1919. p. 125].

Действие новеллы «Пробуждение», в которой Джордж Уиллард ввязывается в драку с буфетчиком, но в его душу приходит «новое мужество» [Андерсон, 1959, с. 130], происходит в новолуние; новая фаза луны в данном случае может являться метафорой внутреннего обновления героя. Луна в «Уайнсбурге, Огайо», кроме того, является метафорой недостижимого и романтического, как например, в новелле “Loneliness” («Одиночество»):

В это время года ночь могла бы быть отличной — с луной на небе... <...>, но все было по-другому [Андерсон, 1959, с. 118].

В книге “Mid-American Chants” луна изображена также в романтическом ореоле:

*His Imperial Majesty the Moon!
Sweep down, O moon, past wind-swept towns and cultivated fields,
Past me and all my men that yearn and strive toward gods.*⁸⁸
[Anderson, 1918, p. 48]

Также в “Mid-American Chants” луна появляется во фрагментах, передающих эмоцию печали и утраты:

*The moon dips down,
The dull winds blow.
My “Unborn” son is dead*⁸⁹ [Anderson, 1918, p. 53].

⁸⁸ Ваше величество, лунный свет!

Плывите же, лунный свет, мимо обветренных городов, бороненных полей,
Мимо меня с народом моим, тоскующим по богам.

Следует отметить, что, по сравнению с “Mid-American Chants”, образ луны в «Уайнсбурге, Огайо» встречается реже; в более поздних произведениях Андерсон еще реже обращается к образу луны, и он из ключевых (для “Mid-American Chants”) становится эпизодическим.

Ж. «Мост»

С точки зрения юнгианской психологии, а также согласно теории архетипов [Bodkin, 1934, p. 79], мост олицетворяет баланс между одним миром и другим или является метафорой «перехода» из одного состояния в другое. Переход из состояния бодрствования в сон через ауру полусна, в которой к герою приходит, пожалуй, главное, в жизни переживание: визит «гротескных людей», которые один за другим, словно призраки, являются в его комнату (“The Book of the Grotesque” и Loneliness из книги «Уайнсбург, Огайо»; “Song of Theodor” из книги “Mid-American Chants”). Это может быть переход от безверия к вере (“American “Spring Song”” из “Mid-American Chants” и Godliness из «Уайнсбург, Огайо»), а может быть переход из состояния трезвого разума в пограничное состояние опьянения (“Drink” из сборника «Уайнсбург, Огайо»).

На шоссе, идущем от Уайнсбурга, был мост, и опьяневший юноша добрался до него [Андерсон, 1959, с. 155].

В любом из приведенных примеров этот переход растянут, акцентирован, прорисован. Также образ моста может быть маркером ритуала инициации, как в рассказе «Никто не знает», где происходит инициация Джорджа Уилларда как мужчины:

Они перешли по мосту через речушку и миновали еще один свободный участок, где рос маис [Андерсон, 1959, с. 53].

Мост в «Уайнсбурге, Огайо» показан как место, в котором может совершиться иной, более глобальный переход — от жизни к смерти, как у

⁸⁹ Луна опускается.

Ветер уныл.

Умер мой нерожденный сын.

Дэвида Бентли, которого дед привозит в такое место «у моста, где ручей тек под деревьями», что Дэвида сразу же охватывает смертельный ужас. Важно отметить, что в месте «перехода» в новелле «Набожность» сконцентрировано несколько ключевых образов: дерево, мост и ручей.

*When David saw the place to which they had come he began to tremble with fright, and when they stopped by the bridge where the creek came down from among the trees, he wanted to spring out of the phaeton and run away*⁹⁰ [Anderson, 1919, p. 107].

Таким образом, мы видим, как, используя конвергенцию ключевых образов в кульминации текста, Андерсон достигает большей выразительности, используя при этом минимум речевых средств.

3.2. Проблематика сборника новелл «Уайнсбург, Огайо»

Книга «Уайнсбург, Огайо» затрагивает широкий спектр проблем, многие из которых были новыми для американской литературы начала XX века. Одним из центральных мотивов сборника новелл является одиночество и отчуждение. Практически все персонажи книги страдают от неспособности установить глубокие эмоциональные связи с другими людьми. Это одиночество часто усугубляется социальными нормами и ожиданиями, которые ограничивают возможности самовыражения [Thurston, 1966, с. 67].

Еще одна ключевая проблема — конфликт между индивидуальностью и социальными нормами. Персонажи Андерсона часто страдают из-за невозможности примирить свои внутренние желания и стремления с ожиданиями общества. Эти конфликты и являются основными деформирующими силами, при воздействии которых на характер и судьбу человека он рискует стать «гротеском», если примет решение найти для себя удобную форму абстрактной «истины», согласно которой человеку становится

⁹⁰ Когда Дэвид увидел место, куда они пришли, он задрожал от страха, а когда они остановились у моста, где ручей вытекал из-под деревьев, он хотел выскочить из фаэтона и убежать.

проще и безопаснее жить. Гротескные образы книги — результат болезненной трансформации человека, просто пытающегося выжить (как это, например, происходит в новеллах «Руки», «Приключение», «Чудак»).

Проблема конфликта искусства и творчества вообще с повседневной реальностью персонажей также проходит через весь сборник. Многие герои «Уайнсбург, Огайо» — это нереализованные художники, писатели или мыслители, чьи творческие импульсы были подавлены обстоятельствами жизни — как, например, в новелле «Мать»:

Она направилась к шкафу, вынула оттуда небольшую коробку и поставила ее на стол. В коробке лежали принадлежности для грима; их оставила в числе других вещей какая-то театральная труппа, которую судьба забросила в Уайнсбург. Элизабет Уиллард решила стать прекрасной [Андерсон, 1959, с. 41].

«Поэты» и «поэзия» многократно упоминаются в сборнике. Андерсон говорит, что нужен «поэт», который бы умел рассказать о руках Уинга Бидлбома из новеллы «Руки»⁹¹: «Справиться с подобной задачей мог бы только поэт» [Андерсон, 1959, с. 25]. Имя, которое носил Уинг Бидлбом, «придумал для него какой-то безвестный поэт» [Андерсон, 1959, с. 25]. Джесси Бентли из новеллы «Набожность» в периоды опьянения был охвачен «каким-то грубым животным поэтическим пылом» [Anderson, 1919, p. 58]. Уош Уильямс из новеллы «Порядочность» даже ненавидел «от всей души, с увлечением поэта» (Андерсон, 1959, с. 71), жена банкира Уайнсбурга организовала «дамский клуб для изучения поэзии» (Андерсон, 1959, с. 85). Упоминания «поэтов» или «поэзии» в прозе Андерсона встречается не только в «Уайнсбурге, Огайо». В романе “Poor White” Хью, перебирая в ладони цветные камешки, чувствует себя поэтом [Anderson, 1920, p. 366]. В романе “Many Marriages” главный герой

⁹¹ Подобная повышенная рефлексивность вокруг вынужденной авторской «немоты», связанной с невозможностью точного описания персонажа характерна для концепта «гротеск» в системе «мифа» Андерсона.

Джон Уэбстер говорит: *Perhaps I am a poet...* [Anderson, 1923, p. 281] — «Возможно, я поэт».

Вероятно, к упоминаниям о «поэте», который «дал имя Бидлбому» («Уайнсбург, Огайо») или способен «продержаться до последней минуты» (“Many Marriages” [Anderson, 1923, p. 281]), Андерсон прибегает в случаях, когда ему необходимо избежать излишней патетики при повествовании о травматичных испытаниях, которые переносят главные герои (отчуждение, одиночество, переломные моменты судьбы).

Андерсон также затрагивает тему изменения американского общества в начале XX века. Уайнсбург находится на перепутье между старым, сельским укладом жизни и новой, индустриальной эпохой. Это создает дополнительное напряжение в жизни персонажей. Социальная проблема принятия женщины как личности, которая, наряду с мужчиной, должна развиваться и работать над собой, достигает кульминации в монологе Джорджа Уилларда, который обращается к Элен Уайт в новелле *Sophistication*:

Может быть, это не мое дело, но мне хочется, чтобы вы стали не такой, как все женщины. Вы меня понимаете? Повторяю, это не мое дело, но я хочу, чтобы вы стали удивительной женщиной. [Андерсон, 1959, с. 73].

Идея формирования «новой женщины», «женщины будущего Америки» излагается в реплике незнакомца, обращенной к маленькой девочке по имени Тенди из одноименной новеллы:

Будь храброй и не бойся любви! Будь чем-то большим, чем только женщина! Будь Тенди! [Андерсон, 1959, с. 93].

Проблематика сексуальности также играет важную роль в сборнике. Андерсон одним из первых в американской литературе открыто заговорил о сексуальных желаниях и фрустрациях своих персонажей. Многие «гротески» Уайнсбурга страдают именно из-за подавленной или неправильно понятой сексуальности [Townsend, 1987, с. 45], как, например, Уинг Бидлбом из новеллы «Руки», доктор Рифи из новеллы «Шарики из бумаги» или Элис Хайндмен из новеллы «Приключение».

§4. Особенности стиля книги «Уайнсбург, Огайо»

Язык «Уайнсбург, Огайо» отличается уникальным сочетанием различных стилистических приемов. Я. Тарстон выделяет четыре основных компонента языка сборника [Thurston, 1966, с. 333–335]:

Использование литературизмов (т. н. явлений johnsonese), устаревшего литературного стиля, заимствованного Андерсоном у любимых писателей — Вальтера Скотта, Джейн Остин и Фенимора Купера [Bidney, М, 1993, с. 56]. Например: *The fruition of the year had come* (“год избывал”) Этот прием создает контраст между высоким стилем и простотой описываемых событий, подчеркивая иронию и трагикомичность ситуаций.

Применение библейских интонаций и ритмических структур придает тексту особую выразительность, подчеркивает духовные искания персонажей и одновременно способствует поддержанию Андерсоном той традиции, которой он следовал, когда писал “Mid-American Chants”. Андерсон реализует библейскую традицию путем использования в текстах параллельных конструкций, дополнительных повторений, круговых каденций и каталогизации [Rigsbee, 1970, с. 78]. Особенно ярко это, по мнению М. Bidney проявляется в новеллах, связанных с темой веры, таких как “Godliness” и “Strength of God” [Bidney, 1993, с. 78].

Как указывает Э. Ауэрбах, для текстов Библии характерна парадоксальность, лаконизм, достижение максимального эмоционального эффекта при минимуме выразительных средств, прием умолчания; речь ветхозаветных персонажей представляет собой «жестко сталкивающиеся между собой слова». [Ауэрбах, 1976, с. 30]. Этот же прием — лаконичное умолчание — постоянно использовал Шервуд Андерсон; неслучайно в ряде новелл он обращается именно к ветхозаветной притче, пытаясь ее перекроить, переписать — и одновременно подражать ей. Все события в маленьком гротескном городке в той или иной степени приобретают сродство с древними притчами; все события, происходящие в городке — одновременно происходят как будто «в

вечности», они являются отражением вечных законов, приобретших с течением времени гротескное звучание.

Использование коллоквиализмов, элементов разговорного языка, характерных для устной традиции сторителлинга. Этот прием помогает Андерсону создать эффект непосредственности и аутентичности в изображении жизни маленького городка. Разговорные элементы способствуют индивидуализации речи персонажей, делая их более живыми и узнаваемыми. Также коллоквиализмы Андерсон использует в характеристиках персонажей, как это отмечает [Messik, 2020], выделяя, к примеру, разговорное “Queer”, употребленное у Андерсона как прозвище семьи Коули.

Использование усредненного по сложности языка: большинство предложений имеют простую грамматическую структуру и синтаксис. Р. Асселино назвал это «стиль без стиля»⁹² [Asselineau, 1966, с. 352], который характеризуется намеренной стилистической бедностью. Здесь Андерсон, с точки зрения Асселино, продолжает традицию Марка Твена, а впоследствии ее унаследует Хэмингуэй. Например, в 4-м абзаце «Введения» к «Уайнсбургу, Огайо» слово thing встречается целых пять раз [Asselineau, 1966, p. 348]. Наиболее часто встречающиеся слова в «Уайнсбурге, Огайо», по данным исследователя — feel, think [Asselineau, 1966, p. 349]. Еще одна характерная особенность — большое количество союзов «и». Эта черта идет из американской традиции сторителлинга, а также из библейской традиции. Кроме того, Андерсон избегает местоимений и предпочитает называть персонажей по именам, а не «он» или «она», и это тоже роднит его стиль с обеими традициями [Asselineau, 1966, p. 350].

Сочетание вышеперечисленных стилистических приемов создает уникальный язык «Уайнсбурга, Огайо», одновременно поэтичный и простой, архаичный и современный.

⁹² Style that lacks style

Мы видим, что и структура книги «Уайнсбург, Огайо», и образы, и даже стилистические особенности новелл довольно хорошо изучены как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении. Однако в отечественной науке совсем не представлены попытки рассмотреть стиль «Уайнсбург, Огайо» с точки зрения поиска той самой «поющей прозы» которой Андерсон пытался достичь.

§5. Силлаботонический метр в прозе Шервуда Андерсона

Поиск метрических фрагментов в книге «Уайнсбург. Огайо» выявил количественную неоднородность метра в разных текстах: процент предложений, в которых бы определялись фрагменты метра, варьировал от 6,08% (новелла «Мыслитель») до 41,5% (новелла «Книга о гротескных людях»). Часто в прозаических предложениях мы обнаруживали фрагменты силлаботонического метра, которые не вписывались в параметры, предусмотренные нашей методикой, позволяющей считать прочтение фрагмента не противоречащим присутствию силлаботонического метра, если в начале предложения обнаруживаются четыре стопы двусложного метра или три стопы трехсложного [Орлицкий, 2002, с. 48]. Однако в ряде случаев мы обнаруживали более короткие, равные по длине фрагменты одного и того же силлаботонического метра, встречающиеся подряд и разграниченные цезурой, как, например, в следующем примере:

On the grassy bank / Wing Biddlebaum had / tried again to drive / [his point home]⁹³.

Начало не соответствует метрическому интервалу, принятому нами в этой научной работе в качестве эталона, так как представляет собой не четыре стопы хорея, а три, повторенные три раза подряд:

10101 10101 10101 *his point home*.

⁹³ Сидя на травянистом пригорке, Уинг Бидлбом снова принялся убеждать своего собеседника [Андерсон, 1959, с. 25]

Расположение в тексте этих внезапно возникающих ритмических элементов, не подходящих для нашей строгой классификации стандартных метрических фрагментов, было несистемным, и между выявленными фрагментами в большинстве случаев отсутствовали подхватывы.

Наиболее часто встречающимся видом метра в обнаруженных фрагментах был ямб, за исключением первой новеллы (“The Book of the Grotesque”), где ведущим метром был хорей. Ямб в начале предложений, где обнаруживались фрагменты метра, встречался в среднем в 56% случаев.

На первом месте по количеству обнаруженных предложений с фрагментами метра был текст “The Book of the Grotesque” (41,5% предложений). На втором месте — новелла “Hands”, вторая в книге; в ней содержалось 32 предложения с фрагментами силлаботонического метра из 135, что составило 23,7%. На третьем месте — первая часть новеллы “Godliness” с 20,7% предложениями (34 из 164).

Во время анализа текстов книги «Уайнсбург, Огайо» на предмет присутствия в них предложений с фрагментами силлаботонического метра, мы отметили, что часто эти же предложения обнаруживают характерные особенности синтаксиса. Так, в этих предложениях мы обнаружили инверсии — «нарушения обычного порядка следования членов предложения, в результате которого один из элементов оказывается выделенным и получает специальные коннотации эмоциональности или экспрессивности» [Арнольд, 2009, с. 219], а также повторы синтаксических конструкций, т. е. случаи синтаксического параллелизма — языкового явления, заключающегося в «повторении синтаксических конструкций, имеющих похожий или одинаковый порядок» [Астафьева, 1963]. По данным А. Кузнецовой, в отечественном литературоведении синтаксические параллелизмы как средство выражения экспрессии изучено недостаточно, но в английском языке таких исследований было много, и параллельные конструкции рассматриваются как средство языковой экспрессии [Кузнецова, 2003]. Б. В. Томашевский рассматривает

синтаксический параллелизм как прием, часто используемый в поэзии [Томашевский Б.В., 1983. с. 277], а В. М. Жирмунский видит в нем композиционный принцип строфической фольклорной лирики [Жирмунский, 1975, с. 477, 478].

Пример использования Андерсоном синтаксического параллелизма:

*No, it / wasn't a / youth, it / was a / woman, / young, and / [wearing a coat of mail like a knight]*⁹⁴ [Anderson, 1919, p. 2].

Прочтение этого предложения не противоречит метрическому: 10101010101010 — предложение начинается с семи стоп хорея.

Пример предложения с инверсией:

*Listless/ly she / went a/bout the / [disorderly old hotel looking at the faded wall-paper and the ragged carpets]*⁹⁵ [Anderson, 1919, p. 34].

Начало этого предложения не противоречит метрическому прочтению: 10101010 — 4 стопы хорея.

В предложениях с инверсиями возможность метрического прочтения обнаруживалась реже — 20% до 54% предложений отдельных новелл выявляли подобное прочтение. Однако в предложениях с синтаксическими параллельными конструкциями ситуация была иной. Возможность метрического прочтения начала предложений с синтаксическим параллелизмом обнаруживалась гораздо чаще: от 57 до 89% случаев в каждой отдельной новелле. В среднем процент предложений, начало которых можно было трактовать как силлаботонический метр, среди всех предложений с синтаксическими параллельными конструкциями был равен 61,03%.

Таким образом, можно сделать вывод о связи силлаботонического метра и синтаксических выразительных средств; в текстах книги Шервуда Андерсона

⁹⁴ Нет, даже не юноша, а молодая девушка в рыцарской кольчуге [Андерсон, 1959, с. 20]

⁹⁵ Равнодушно бродила она по запущенной старой гостинице, поглядывая на выцветшие обои и истрепанные ковры... [Андерсон, 1959, с. 34]

«Уайнсбург, Огайо» предложения с синтаксическими параллельными конструкциями в большом проценте случаев обнаруживают явления возникновения метра.



Рисунок 8 — Встречаемость предложений с фрагментами силлаботонического метра среди предложений с синтаксическими параллельными конструкциями в новеллах книги Шервуда Андерсона “Winesburg, Ohio”

Мы проанализировали предложения, в которых были обнаружены синтаксические параллельные конструкции и инверсии. Каждое такое предложение было расположено в определенных фрагментах текста, контекст которых содержал сообщение о том или ином событии либо описывал то или иное действие. Образы и мотивы, появление которых сопровождалось появлением инверсий или синтаксических параллельных конструкций:

- мотив одиночества — в 10 новеллах;
- мотив старости — в 4-х новеллах;
- мотив ностальгии — в 4-х новеллах;
- мотив «посевной» (плодородие, родящая земля) — в двух новеллах.

Также в новелле «Книга о гротескных людях» (“The Book of the Gtoresque”) предложения, в которых употреблялись инверсии или параллельные синтаксические конструкции, встречались в абзацах, где присутствовало авторское разъяснение ключевого концепта «гротеск».

Подробно результаты анализа встречаемости параллельных конструкций и инверсий и анализ встречаемости фрагментов силлаботонического метра в новеллах книги Шервуда Андерсона “Winesburg, Ohio” даны в Приложении Б., в таблице Б.1.

5.1. Исследование силлаботонического метра отдельных новелл

В новелле “Paper Pills” синтаксис характеризуется преобладанием длинных описательных предложений. Из семи предложений с синтаксическими параллельными конструкциями в шести (85,7%) прочтение не противоречило метрическому, а из пяти предложений с инверсиями не противоречило метрическому прочтение трех из них (60%). Во всех указанных предложениях рассказывалось об одиноком существовании персонажа. Если рассматривать инверсию как средство «экспрессивного синтаксиса языка», то станет заметно, что в следующем примере (начало предложения противоречит метрическому прочтению) инверсия подчеркивает слово *alone*, помещая его в начало, сразу привлекая внимание к изоляции, обособленности персонажа.

*Alone in his musty office in the Heffner Block above the Paris Dry Goods Company's store, he worked ceaselessly, building up something that he himself destroyed.*⁹⁶

В следующем примере словосочетание «десять лет» помещено в начало предложения; таким образом, инверсия подчеркивает длительность одинокого существования доктора Рифи.

⁹⁶ Один в своем затхлом кабинете в доме Хефнера, над мануфактурным магазином «Париж», он неустанно трудился, строя то, что затем сам разрушал [Андерсон, 1959, с. 30].

*For ten years he had but one friend, another old man named John Spaniard who owned a tree nursery.*⁹⁷

Как мы видим, начало предложения не противоречит его метрическому прочтению: *For ten years he had but one friend* : 001001001 — анапест.

В новелле “Paper Pills” начало 20-ти предложений из 71-го метрическому прочтению не противоречит:

В семи случаях мы обнаружили ямб:

«He was / an old / man with / a white / beard and / huge nose/ and hands:

010101010101

В пяти случаях — хорей:

*Ev/eryone / in Wines/burg won/dered why / she mar/[ried the doctor]*⁹⁸.
101010101010 010.

Амфибрахий обнаружен четырежды:

*He smoked / a cob pipe / and after / his wife's death / [sat all day in his empty office close by a window]*⁹⁹: 010 010 010 010 – 4 стопы амфибрахия.

Дактиль — трижды:

*Once on a / hot day in / August he / tried but [found it stuck fast and after that he forgot all about it that was covered with cobwebs]*¹⁰⁰. 100 100 100 10 [0 100 1...]

В новелле “The Teacher” («Учительница») из 11 предложений, в которых мы обнаружили синтаксический параллелизм, начало восьми из них (72,7%) не противоречило метрическому прочтению. Вот описание снега как объекта, усиливающего холод и отчуждение между жителями Уайнсбурга:

⁹⁷ За десять лет доктор Рифи подружился только с одним человеком, тоже стариком, владельцем плодового питомника, по имени Джон Спениард [Андерсон, 1959, с. 31].

⁹⁸ Все в Уайнсбурге недоумевали, почему она вышла замуж за доктора [Андерсон, 1959, с. 30].

⁹⁹ Доктор курил ореховую трубку. После смерти жены он целыми днями сидел в своем пустом кабинете у сплошь затянутого паутиной окна, которого никогда не открывал [Андерсон, 1959, с. 30].

¹⁰⁰ Как-то в душный августовский день ему захотелось распахнуть это окно, но оказалось, что раму крепко заело, а потом доктор и не вспомнил о своем намерении [Андерсон, 1959, с. 20].

It had / begun / to snow / abo/ut ten / o'clock / [in the morning] and a wind sprang up and blew the snow [in clouds along Main Street]¹⁰¹.

010101010101 — 6 стоп ямба.

Это сложносочиненное предложение, состоящее из двух частей, соединенных союзом «и», с которым описываются одновременно происходящие действия с помощью параллельных конструкций, построенных по одной схеме: подлежащее + сказуемое + обстоятельство с союзом *in*. В предложении присутствует конвергенция выразительных средств: параллельная синтаксическая конструкция и силлаботонический метр.

Подобную же картину мы видим в новелле “Loneliness” («Одиночество»), где в точках с наиболее выраженным эмоциональным содержанием мы видим конвергенцию приемов: метризация предложений и параллельная синтаксическая конструкция.

He never / grew up and / of course / [he couldn't understand people and he couldn't make people understand him]¹⁰²: 010 010 010 — предложение с параллельной синтаксической конструкцией начинается с пяти стоп амфибрахия.

Еще один пример из того же самого рассказа:

He could / draw well / enough / and he / had ma/ny odd / [delicate thoughts hidden away in his brain that might have expressed themselves through the brush of a painter, but he was always a child and that was a handicap to his worldly development]¹⁰³.

010101010101: Начало предложения с параллельной конструкцией не противоречит прочтению как силлаботонического метра — шеститопный ямб.

Выводы

¹⁰¹ Он (снег) начал падать часов в десять утра, затем поднялась метель, проносившая тучи снежной пыли по Мейн-стрит [Андерсон, 1959, с. 103].

¹⁰² Он так и не стал взрослым и, конечно, не понимал людей и не мог добиться, чтобы они понимали его [Андерсон, 1959, с. 103].

¹⁰³ Он довольно хорошо рисовал, в его голове таилось много оригинальных, тонких мыслей, которые могли бы найти себе выражение под кистью художника, но он навсегда остался ребенком, и это препятствовало его жизненным успехам [Андерсон, 1959, с. 113].

Книгу новелл «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона можно рассматривать как своеобразный мост между реализмом XIX века и модернизмом XX века. Андерсон сохраняет внимание к деталям и социальному контексту, характерное для реалистической традиции, но при этом вносит элементы модернистской фрагментарности, субъективности и психологизма. Это делает «Уайнсбург, Огайо» не только значимым произведением своего времени, но и важным этапом в развитии американской литературы в целом.

Исследование генезиса «Уайнсбурга, Огайо» проливает свет на процесс создания этого конкретного произведения и дает базу для понимания творческого метода Шервуда Андерсона в целом, демонстрируя сочетание влияния современников (Э.-Л. Мастерс, Г. Стайн) и экспериментального подхода к форме. Андерсон смог соединить высокий литературный стиль и библейские интонации с разговорной речью, создав тем самым уникальный литературный язык, способный передать сложность и противоречивость человеческого опыта.

Концепты «американский гротеск» и «маленький американский городок», разработанные Андерсоном, помогли ему выразить глубинные аспекты человеческой психологии и социальных отношений в контексте американской провинциальной жизни. Через образы персонажей – «гротесков» Андерсон смог показать трагедию одиночества и отчуждения, которые стали центральными темами модернистской литературы.

Анализ ритмических особенностей книги Шервуда Андерсона «Уайнсбург, Огайо» выявил сложные закономерности появления в текстах ключевых образов и их концептов; в частности, в фрагментах текста, соответствующих переломным моментам сюжета, наблюдается конвергенция образов и мотивов — таких, как «ручей», «деревья», «мост».

Анализ закономерностей появления в книге силлаботонического метра дал несколько примечательных результатов. Так, во вступительной новелле “The Book of the Grotesque” («Книга гротеска») была обнаружена высокая

концентрация предложений, прочтение начала которых не противоречило метрическому (41,5% предложений), но в книге присутствовали и тексты, в которых процент таких предложений был крайне невелик. Например, в новелле “A Man of Ideas” («Человек с идеями») было обнаружено всего 7% таких предложений, что может быть вариантом так называемых «случайных метров», обнаруженных в прозаическом тексте, написанном на английском языке, тогда как обычное содержание «случайных метров» в русском прозаическом тексте, согласно данным В. Е. Холшевникова обычно не превышает 7–10% [Холшевников, 1985, с. 134–142]. По сути, в книге только 5 новелл (20%), в которых процент предложений, начало которых не противоречило бы метрическому прочтению составил более 20%: это новеллы «Книга гротеска», «Руки», «Шарики из бумаги», «Никто не знает», первая часть новеллы «Набожность». По большому счету, наш анализ затрагивал именно закономерность обнаружения «случайных» метров в большинстве новелл, и такая закономерность была обнаружена.

Анализируя предложения, прочтение которых не противоречит метрическому, мы отметили, что в большинстве из них присутствуют особенности синтаксиса: синтаксические параллелизмы либо синтаксические инверсии. Мы проанализировали новеллы с точки зрения синтаксиса, нашли в них по возможности все предложения, в которых бы встречались синтаксические инверсии или синтаксический параллелизм и определили процент предложений с фрагментами силлаботонического метра. Выяснилось, что среди предложений с параллельными синтаксическими конструкциями процент предложений, начало которых не противоречило бы метрическому прочтению, был довольно высок и составил в среднем 61% (от 31,2% до 91,6%).

В 14 текстах из 25-ти (56%) предложения с параллельными синтаксическими структурами или синтаксическими инверсиями были важной частью абзацев, в которых повествование отражало ключевые мотивы: мотив одиночества (в 10 новеллах), старости (в 4 новеллах) и ностальгии в (4 новеллах). Таким образом, мы имеем дело с конвергенцией выразительных

средств, выражающейся вольном или невольном использовании автором синтаксических и ритмических паттернов (силлаботонический метр) в фрагментах текста, семантически связанных с важными для всей книги мотивами: одиночество, ностальгия, старость.

Несмотря на попытку нашего подробного исследования ритмических особенностей книги новелл «Уайнсбург. Огайо», мы не отрицаем субъективность нашей оценки. Будущие исследования могут выиграть от разработки более точных критериев для идентификации этих элементов; так, мы видим в нашем исследовании потенциал для вычислительного анализа. Дальнейшие исследования в этой области могут способствовать дальнейшему прояснению взаимосвязи между формой и содержанием в модернистской литературе и углублению нашего понимания роли силлаботонического метра в прозе Шервуда Андерсона.

ГЛАВА 4. КНИГА “THE TRIUMPH OF EGG. A BOOK OF IMPRESSIONS FROM AMERICAN LIFE IN TALES AND POEMS” (1921) КАК ПРИМЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Как отмечает М. М. Гиршман в труде «Ритм художественной прозы», «в литературном произведении материал составляющих его элементов не может быть метафизически отграничен от взаимосвязи и построения этих элементов» [Гиршман, 1982, с. 41]. М.М. Гиршман подчеркивает, что значимость отдельных частей произведения просматривается только в их совокупности и «единство художественного произведения есть столько же итог, сколько и исходная точка его формирования, предшествующая всем без исключения деталям» [Гиршман, 1982, с. 42]. Так, М. М Гиршман подходит к необходимости определения некой общей точки, из которой вырастает метфизическая сущность текста, что соотносится с мыслью Х.-Г. Гадамера, касающейся авторской интенции: «усилия герменевтики направляются на то, чтобы восстановить “точку приложения” в духе художника, которая только и призвана сделать полностью понятным значение произведения искусства» [Гадамер, 1988, с. 217–218]. Одновременно с этим идеи Р. Барта и М. Фуко, нивелировали знак равенства между авторской интенцией и смыслом произведения, существовавшее в биографическом и психологическом методах изучения литературы, в том числе ввиду того, что литературный текст способен выходить за рамки собственного контекста.

Разница между первым и последующими (в том числе переводными) изданиями книги Ш. Андерсона “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) демонстрирует проблему авторской интенции в XX веке. В СССР и в постсоветском пространстве современной России эта книга никогда не была опубликована в том виде, как была задумана автором. Так, в первое издание книги на русском языке «Торжество яйца. Книга впечатлений из нашей американской жизни» [Андерсон, 1925] включено 13 произведений из шестнадцати, в том числе стихотворный пролог и новеллы “Senility” («Старчество») и “Motherhood”

(«Материнство»); однако имеющиеся в первом англоязычном издании книги фотографии из этого издания (и из последующих изданий на русском языке) исключены. Во втором издании новеллы из этой книги были переведены группой переводчиков и опубликованы на русском языке вместе с другими текстами [Андерсон, 1959], в том числе вместе с неполной публикацией сборника «Уайнсбург. Огайо» (без новеллы “Godliness” — «Набожность»). Третий вариант перевода (результат работы замечательного российского переводчика В. Гольшева) представлен в издании 2002 года и переиздан в 2013 году [Андерсон, 2000], [Андерсон, 2013], эта версия содержит 5 текстов из шестнадцати, имеющихся в книге. Такая выборочная публикация, по всей видимости, обусловлена смысловой и образной связью между опубликованными новеллами книги «Триумф яйца» и «Уайнсбург, Огайо». Однако для создания целостной картины и понимания значимости изначального ритмического рисунка книги “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) нам важно понимать, какой она должна была быть в первом издании книги.

Ввиду того что мы считаем полное название книги “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” более правильным, чем название, существующее в русских переводах («Триумф яйца», «Торжество яйца. Книга впечатлений из нашей американской жизни»), в нашей работе будет использоваться сокращенное оригинальное название The “Triumph of the Egg...”; названия новелл будут даваться в оригинале.

§1. Генезис The Triumph of the Egg...

Неопубликованное письмо Андерсона Т. Берроу, датированное кануном Нового 1918 года и хранящееся в архивах библиотеки Ньюберри (Майкл Д. Уэст цитирует его в своей статье), подтверждает, что отдельные новеллы книги были созданы в тот же самый период, когда Андерсон завершал «Уайнсбург, Огайо»:

*«маленький журнал под названием “The Little Review” через месяц или два опубликует мой рассказ под названием “Триумф яйца”, который я особенно хочу, чтобы вы увидели»*¹⁰⁴ [West, 1968, p. 676].

В работе, посвященной в том числе исследованию особенностей психологии личности Шервуда Андерсона, Роберт Дж. Крафт указывает, что Тригант Барроу был близким другом и психоаналитиком писателя, с которым Андерсона познакомил его жена Теннесси Митчелл летом 1916 года. Сам Барроу очень высоко ценил эмпатию Андерсона и его умение проникать в души людей и писал, что «В своем роде Шервуд был психологом»¹⁰⁵ [Kraft, 1969, p. 139]. Данные о близком общении с другом-доктором, а также том, что Андерсон в годы написания *The Triumph of the Egg...* интересуется психологией и психоанализом, объясняют тот факт, что в отдельных текстах книги проявляется влияние этого направления (“Seeds” — «Семена»), позволяющее Андерсону довольно смело для своего времени представить человеческую сексуальность. Кроме того, в этой книге Андерсон делает врачей и психоаналитиков героями своих новелл (“Seeds”, “Unlighted Lamps”, “Senility”).

Безусловно, при написании книги “*The Triumph of the Egg...*” Андерсон следовал в том числе и прежним стилистическим приемам, уже отработанным во время написания “*Winesburg, Ohio*” и “*Mid-American Chants*”, строфу из которой Андерсон выбрал в качестве эпиграфа. Однако Джон У. Кроули пишет, что мировоззрение Андерсона претерпело ряд изменений в период между созданием книг “*Winesburg, Ohio*” (1919) и “*The Triumph of the Egg...*” (1921). Исследователь предполагает, что эти изменения были обусловлены растущим разочарованием Андерсона в «Америке как стране маленьких городков» и его растущим интересом к модернистским литературным приемам [Crowley, 1990, стр. 45].

¹⁰⁴ The poor little magazine called The Little Review will be publishing in a month or two a tale of mine called The Triumph of the Egg I am particularly anxious to have you see.

¹⁰⁵ Sherwood Anderson was an original psychologist in his own right.

Не исключено, что отдельные новеллы книги были написаны под влиянием личных воспоминаний писателя. Например, такое мнение у критиков складывается о новелле “I Want to Know Why”. Биографы писателя Уолтер Ридо и Ким Таунсенд пишут, что, когда Андерсону было 18 лет (в 1895 году), его мать умирает от туберкулеза, а отец подолгу пропадает из дому, и Шервуд, практически свободный от опеки отца, ухаживает за лошадьми и живет в конюшне *Harvey & Yetter's*, что отражается в новелле “I Want to Know Why” , где действие происходит в конюшнях и на ипподроме [Ridout, 2006, p. 59–61], [Townsend, 1987, p. 28]. В книге «История рассказчика» встречаются эпизоды из юности писателя, очень напоминающие элементы сюжетов новелл из книги “The Triumph of the Egg...”. Так, например, в IV части книги, повествующей о жизни писателя в Нью-Йорке, можно найти подслушанный монолог женщины, о котором Андерсон писал, что «из тысячи таких фраз, слышанных мною за день, одна застревала у меня в голове»:

«Я лежала на спине, на крылечке, и свет уличного фонаря падал на лицо моей матери. Но что толку? Я не могла сказать ей, о чем я думаю. Она не поняла бы меня. Рядом с нами жил человек, который часто проходил мимо нашего дома и улыбался мне. Я чувствовала, что он знает все, о чем я не могу сказать матери» [Андерсон, 1935, p. 243].

Человек, который «проходил мимо дома» и знал, о чем думает женщина, очень похож на Мелвилла Стонера из новеллы “Out of Nowhere into Nothing”, который тоже «знал», чем живет Розалинда Уэскотт, а весь «подслушанный» монолог очень напоминает сцену, где Розалинда пытается рассказать матери о мучающих ее сомнениях; героиня также лежит на спине возле ног матери [Anderson, 1921, p. 251].

Важным текстом, из которого, по мнению У. С. Пфайфер, “The Triumph of the Egg...” (а также романы “Many Marriages”, 1923 и “Dark Laughter”, 1925) был неопубликованный роман Андерсона “Mary Cochran”. Уильям Пфайфер и Уолтер Саттон дают убедительные доказательства того, что к рукописи этого

романа Андерсон многократно возвращался — как минимум, упоминания о нем встречаются в переписке с 1916 по 1930 год. [Sutton, 1972, p. 332], [Pfeiffer, 1978]. М. Пфайфер предоставляет краткое содержание сохранившейся рукописи “Mary Cochran”, приводя доказательства того, что это был роман о молодой женщине, которая переезжает из маленького городка в Огайо в Чикаго в поисках независимости и самореализации» [Pfeiffer, 1978, 251–252]. Исследователь отмечает сходство между персонажами и ситуациями в романе и реальными людьми и событиями из жизни Андерсона в Чикаго в 1913 году. Пфайфер рассматривает, как части “Mary Cochran” были преобразованы в отдельные новеллы; в частности, в “The “Door of the Trap”” (впервые опубликована в мае 1920 года) и в “Unlighted Lamps” (впервые опубликована в июле 1921 года) [Pfeiffer, 1978, 256]. Исследователь прослеживает влияние феминистских идей на роман — именно феминизм в 1920–1921-м годах был темой бесед Андерсона с Флойдом Деллом, писателем и поборником социальных свобод; жена писателя, скульптор Теннесси Митчелл, также участвовала в этих беседах [Pfeiffer, 1978, 253–254].

Джон Кроули отмечает влияние Гертруды Стайн на стиль книги “The Triumph of the Egg...” [Crowley, 1990, с. 47], в частности, к результату такого влияния исследователь относит фрагментированную повествовательную структуру книги и элементы потока сознания, обнаруженные в отдельных новеллах. Сохранилось высказывание самой Герруды Стайн о новелле “The Egg” (её Андерсон рассылал друзьям задолго до публикации сборника; писательница упоминала, что “The Triumph of the Egg...” имеет «концепцию стиля» (style conception) [White, 1972, p. 19]. Так как Б. Хюбш был издателем не только Андерсона и Стайн, но также и Джеймса Джойса (Хюбш издал «Дублинцев» в 1916 году), Майкл Уэст пишет о вероятности влияния на Андерсона рассказов Джойса [West, 1968, p. 691], а Уолтер Саттон приводит доказательства того, что Андерсон хорошо знал тексты Джойса и многому у него учился [Sutton, 1972, p. 656].

Уолтер Саттон, кроме упоминания о том, что Андерсон в период, предшествующий созданию “The Triumph of the Egg...” читал многих модернистских авторов (В. Вулф, Дж. Джойса), описывает сам процесс работы писателя над книгой, отмечая, что он был «в высшей степени интуитивный и часто спонтанный» [Sutton, 1972, p. 142], что Андерсон верил в силу подсознания и полагался на то, что он называл «моментами озарения» [Sutton, 1967, p. 145] и «писания из собственных нервов» [Sutton, 1967, p. 150], способ, при котором писатель полностью погружался в эмоциональный ландшафт повествования. Его подход к редактированию фокусировался на попытке уловить верный тон и атмосферу текста, а не на механике нарратива; при редактировании прозаических произведений Андерсон занимался процессом доработки, читая свои истории вслух, чтобы оценить их ритм, звук и эмоциональное воздействие [Sutton 1972, p. 152]. Мы можем предположить, что на стиль книги “The Triumph of the Egg...” повлиял комплекс факторов, включая увлечение Андерсона модернистскими техниками (Гертруда Стайн, Джеймс Джойс, Д.-Г. Лоуренс), общение с врачами-психоаналитиками, влияние друзей с прогрессивными взглядами (Ф. Делл, Т. Митчелл).

§2. Структура книги “The Triumph of the Egg...”

2.1. Роль заголовочного комплекса.

2.1.1. Концепты «яйцо» и «мотив сокрытия тайны» как элементы андерсоновского «мифа»

Название книги акцентирует внимание читателя на новелле “The Egg”, которая и дала название всей книге. Дж.-Ф. Кинслер предполагает, что и название книги, в котором фигурирует яйцо как символ, и смысловое наполнение этого символа Андерсон взял из эссе Д.-Г. Лоуренса «Корона» (1915) [Kinsler 2006, p. 156], в котором есть следующие строки:

Эго, самосознающее эго остается фиксированным, последней оболочкой вокруг нас. <...> Находясь в безопасности в вечных стенах яичной скорлупы,

*мы не имеем ни смелости, ни энергии, чтобы ее расколоть, мы падаем, как запертая курица, в чистый поток разложения*¹⁰⁶ [Lawrence, 1988, p. 286].

Кроме идей Лоуренса, возможно, в названии книги проявилась характерная для «мифа» Андерсона особенность — возникновение его на базе уже существующего мифологического и библейского контекста. Концепция космического яйца или мирового яйца как символа Вселенной была распространена в мифологиях и космогониях разных культур¹⁰⁷. В частности, в иудаизме, в мистической части его учения, называемого каббалой, существует понятие «клиппа» (קליפה — ивр., мн.ч клиппот קליפות), что означает «кора», «оболочка», «скорлупа»; этот образ символизирует силы зла, демонические силы, покрывающие собой добро, подобно скорлупе и препятствующие его выходу [Грин, 2006, с. 30–32]. Г. Шолем в словаре еврейской мистики дает каббалистическое определение клиппы как «темных сил <...>, оболочки, в которой содержатся плененные искры Божественного света» [Шолем, 2014, с. 117]. В книге “The Triumph of the Egg...” Андерсон также использует слово shell — панцирь, оболочка, скорлупа:

По вечерам, после того как детей укладывали спать, ничто уже не нарушало целостности той скорлупы, в которой жил Хью [Андерсон, 1959, с. 259].

¹⁰⁶ The ego, the self-conscious ego remains fixed, a final envelope around us. And we are then safe inside the mundane egg of our own self-consciousness and self-esteem. <Safe we are! Safe as houses! Shut up like unborn chickens that cannot break the shell of the egg. . . > Safe within the everlasting walls of the egg-shell we have not the courage, or the energy, to crack, we fall, like the shut-up chicken, into a pure flux of corruption, and the worms are our angels.

¹⁰⁷ П. Макандэн в работе, посвященной символической роли яйца в культуре, ссылается на Ригведу, где из Хираньягарбхи (Золотого яйца) рождается вселенная [Mukundan, 2022]. Д. Коста подробно анализирует христианскую символику пасхального яйца, которое традиционно восходит к образу гроба, внутри которого возникает «вечная жизнь»; автор прослеживает происхождение символики пасхального яйца в древнегреческой легенде о фениксе, которую христиане переняли еще в первом веке нашей эры; со временем фокус сместился с птицы на само яйцо и его скорлупу [Costa, 2013]. Дж. Трессидер пишет о связи «белоснежной чистоты скорлупы и тайны, скрытой под ней», с мотивом непорочного зачатия [Трессидер, 2001].

«Я — дом, и мои ставни разболтались», — говорило его сознание. Он видел себя живым существом, которое заключено в скорлупу и пытается пробиться наружу. [Андерсон, 1959, с. 259–260].

В данном случае «скорлупа», сквозь которую герой пытается проникнуть наружу — по сути, та самая еврейская «клиппа», т. е. зло и рутина. Мотив «сокрытия тайны», влекущий за собой проникновение под эту оболочку и обнаружение спрятанной истины, занимал Андерсона на протяжении долгих лет. У. Линокс отмечает: «Он чувствовал, что его работа как художника — сначала проникнуть внутрь. Прежде чем он сможет начать писать, он должен сначала войти в свой предмет как можно глубже»¹⁰⁸ [Lenox, 1961, p. 14]. Сам Андерсон использовал словосочетание «проникнуть внутрь всего», когда писал о своем творческом методе: *I want in everywhere. To go in is my aim in life* [Anderson, 1935, p. 150], что можно перевести как «Я всегда стремился проникнуть внутрь чего-то. Проникнуть — главная цель моей жизни». В стихотворении “Poet” из сборника “A New Testament” Андерсон пишет, что если бы он мог проникнуть в жизнь каждого американского мужчины, женщины и ребенка (буквально: «внутри его жизни»), то случилось бы чудо и мы наконец-то могли бы увидеть настоящую Америку:

*If I could be brave enough and live long enough I could crawl inside the life of every man, woman and child in America*¹⁰⁹ [Anderson, 1927, p. 59].

В книге “The Triumph of the Egg...”, как и в других книгах Андерсона «мотив сокрытия тайны» тесно связан с образом беременной женщины [Anderson, 1919, p. 3], [Anderson, 1918, p. 11]. Беременность женщины или символическая «беременность» мужчины, ощущающего внутри себя некое иное существо (мотив, часто встречающийся у Андерсона — писатель из “The

¹⁰⁸ He felt that it was his job as an artist: to penetrate first. Before he could begin to write he must first enter into his subject as deeply as he could.

¹⁰⁹ Если бы я был достаточно смелым и прожил бы достаточно долго, я бы мог проникнуть в жизнь каждого мужчины, женщины и ребенка в Америке.

Book of the Grotesque”, Мелвилл Стоунер из “Out of Nowhere into Nothing”, «американский пророк» из “The Cornfields”) так или иначе – потенциально проживает некое «продуктивное время» — беременное, носящее плод, рождающее, снова беременное» [Бахтин, 2000, с. 240].

Кроме вышеперечисленных метафорических значений яйца невозможно отказаться от интерпретации его в качестве символа Америки, живущей в ожидании собственного триумфа. Словарь Брокгауза и Ефрона 1904 года содержит информацию о том, что «Ни в каком другом государстве искусственное разведение птиц с помощью инкубаторов не имеет такого широкого распространения, как в Америке» и приводит соответствующие цифры. Эти данные демонстрируют, с одной стороны, «фасад» американской действительности, а с другой — объект той самой «американской мечты», цифры продаж американских яиц за границу, которые на бумаге выглядят так впечатляюще. На фоне этих цифр понятно, что в новелле “The Egg” («Яйцо») занятие главного персонажа — отца, разводящего кур — было выбрано не случайно.

Биограф Андерсона У. Ридо упоминает о том, что в жизни писателя присутствовал эпизод, послуживший одной из предпосылок создания рассказа “The Egg”. Это была ситуация, связанная с неудачным бизнес-проектом, касающимся продаж инкубаторов для цыплят: в 1906 году Андерсон организовал продажи таких инкубаторов через компанию *United Factories*. Текст, написанный Андерсоном для продажи инкубаторов, был хорош, и продажи взлетели. Однако сама техническая разработка была несовершенна и вскоре в компанию стало приходить огромное количество писем, содержащих печальные и даже страшные истории, связанные с использованием неудачной разработки. Ридо отмечает, что Андерсон в этот период жизни испытывал не только финансовые проблемы, но серьезную эмоциональную катастрофу — ее Ридо называет первым нервным срывом 1907 года [Ridout, 2006, p. 126–127]. Неудача в бизнесе была причиной перелома в жизни Андерсона; эта ситуация была связана с опытом крупных финансовых и эмоциональных потерь. Мотив

бренности и хрупкости любого живого существа, мотив обреченности на провал любого человеческого начинания в сознании писателя оказались связаны с символическим образом курицы или яйца. По сути, изображенные в новелле “The Egg” цыплята-двухголовые уроды и куры, в муках погибающие от постоянных инфекционных заболеваний, являются метафорой человеческих страданий: «Человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печальми» (Иов. 14:1–2). В русском переводе Ю. Гальперна при описании кур-уродов слово «гротеск» не сохранено: «у кур иногда рождаются уроды, как и у людей» [Андерсон, 1959, с. 216], однако в оригинале предложение выглядит иначе: *Grotesques are born out of eggs as out of people*. [Anderson, 1921, p. 51]. Как мы видим, в этом фрагменте текста два ключевых элемента мифа — концепт «гротеск» и кластер образов «яйцо» — у Андерсона тесно связаны.

2.1.2. Роль подзаголовка и эпиграфа

Подзаголовок книги содержит уточняющую и объясняющую информацию: *A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems*. Такие длинные подзаголовки уже практически не встречались в XX веке; зато они часто встречаются в названиях романов XVII–XVIII веков (Л. Стерн, Дж. Свифт, Д. Дефо), когда беллетристика еще не до конца обособилась от других видов сочинений как самостоятельный вид литературы, и названия книг часто служили явными индикаторами жанра произведения [Fowler, 1982, p. 92]. Вероятно, в случае с подзаголовком книги Шервуда Андерсона мы имеем дело с ситуативной заменой традиционной нормы на более архаичную. Однако, в отличие от длинных подзаголовков романов XVII–XVIII веков, подзаголовки Андерсона не маркирует жанр, а напротив, размывает его границы, так как мы имеем дело не просто со сборником коротких историй, но с «Книгой впечатлений об американской жизни в историях и стихах». Кроме того, используя архаичную форму подзаголовка, автор разворачивает читателя лицом к прошлому — то есть делает то, к чему Андерсон часто призывал в патетических «проповедях» «американского пророка» из поэтической книги Андерсона “Mid-American Chants”.

Многозначное слово *impression* в подзаголовке книги с большой вероятностью может быть переведено как «впечатление», однако коннотация этого слова влечет за собой еще одно, неявное значение, а именно — «слепок», «образ», что важно для нас, так как в структуру книги, кроме стихов и новелл, входят фотографии скульптур («гипсовых слепков») работы Теннесси Митчелл, и которые так и названы в книге: *Impressions in clay*. Мы предполагаем, что в данном случае Андерсон имел в виду оба значения слова *impression*: и слепок как нечто застывшее во времени, и впечатление как элемент индивидуального восприятия литературного персонажа — скульптором.

Эпиграфом к книге является строфа из стихотворения The “Chant to Dawn in a Factory Town”, вошедшего в книгу “Mid-American Chants” (1918); в использовании этой строфы проявляется интертекстуальность, а противопоставление образов сельской местности и города является одной из ключевых бинарных оппозиций Андерсона.

*In the fields
Seeds on the air floating.
In the towns
Black smoke for a shroud.
In my breast
Understanding awake. [Anderson, 1918, p. 57]*

*В полях
По ветру плывут семена
В городах
Висит пелена дымовая
В сердце моем
восходит прозрение.*

Возможно, использование именно этого фрагмента из стихотворения книги “Mid-American Chants” дает возможность Андерсону заявить о поэтической составляющей своей книги. В романе Андерсона “Dark Laughter” (1925) есть фрагмент, в котором мы снова встречаемся с «летающими по воздуху семенами»; эта метафора у Андерсона связана с образом поэзии.

*What a floating disconnected thing Bruce felt himself. He was a strong man physically. Why had he never taken hold of life with his hands? Words — the beginning of poetry, perhaps. The poetry of seed hunger. “I am a seed, floating on a wind. Why have I not planted myself? Why have I not found ground in which I can take root?”*¹¹⁰ [Anderson, 1925, p. 59].

Дж.-Ф. Кинслер прослеживает связь эпиграфов книг *The Triumph of the Egg...* Андерсона и *Cane* Тумера, где присутствует мотив пророчества и мистики, а также “Purple of the dusk”, фиолетовый сумрак, рифмующийся с образами Андерсона из “Mid-American Chants”: *In the towns / Black smoke for a shroud*» [Kinsler, 2021, p. 158].

Oracular.

Redolent of fermenting syrup,

Purple of the dusk,

*Deep-rooted cane.*¹¹¹

Cane [Toomer, 1923, p. 1]

Дж.-Ф. Кинслер доказывает, что именно Тумер в данном случае наследует Андерсону, а не наоборот:

Хотя «Уайнсбург, Огайо» часто рассматривается текст, оказавший более сильное влияние, я убежден, что форма «Триумфа яйца», сочетающая в себе короткие рассказы и стихи, а также его финальный подробно проработанный рассказ (имеется в виду новелла “Out of Nowhere into

¹¹⁰ Каким неприкаянным обломком Брюс чувствовал себя! А ведь он был сильным физически. Почему же он так и не смог удержать свою судьбу в своих собственных руках? Пожалуй, поэзия начинается со слов. Поэзия — это зерно, которое жаждет вырасти. «Я как семечко, летящее по воздуху. Почему я еще не посадил это семечко? Почему я не нашел места, где бы я мог пустить корни?

¹¹¹ Пророческий.

Благоухающий бродящим сиропом,

Фиолетовый сумрак,

Тростник с глубокими корнями.

Nothing”), оказали большее влияние как на содержание, так и на структуру прозапоэтической книги Тумера «Тростник»¹¹² [Kinsler, 2021, p. 158].

2.2. Кольцевая композиция книги

Андерсон использует кольцевую композицию в расположении текстов: книга имеет короткий поэтический эпиграф, а также начинается и заканчивается стихотворениями. Кольцевая композиция, на наш взгляд, выбрана не случайно, так как форма в данном случае послужила воплощением содержания книги и одного из ключевых ее мотивов, мотива «сокрытия тайны» и образа скорлупы яйца как оболочки:

1. Стихотворный пролог “Tales are People Who Sit on the Doorstep of the House of My Mind...”;
2. Короткий поэтический эпиграф, взятый из первой книги стихов Андерсона “Mid-American Chants”;
3. Фотографии гипсовых скульптур (авторы Теннесси Митчелл и Юджин Хатчинсон);
4. Основная часть книги (новеллы и поэтический текст “The Dumb Man”, представляющий собой прозаическую миниатюру, написанную в форме версе);
5. Центральный текст “The Man in the Brown Coat” (произведение, в котором присутствуют и прозаические, и стихотворные фрагменты);
6. Основная часть книги (новеллы);
7. Финальная новелла (повесть из шести частей) “Out of Nowhere into Nothing”;
8. Заключительный поэтический текст, стихотворение “The Man With The Trumpet”.

¹¹² Although “Winesburg, Ohio” is often viewed as the more influential text, it is my belief that *The Triumph of the Egg’s* form, blending short-story and poetry, along with its final extended story — had a greater influence on the structure of *Cane*.

В Приложении В нашей работы мы поместили таблицу В.1., иллюстрирующую сравнение структуры книги Шервуда Андерсона “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) и книги Джина Тумера “Cane” (1923). Эта таблица составлена на базе сравнительной таблицы из книги Дж.-Ф. Кинслера [Kinsler, 2021, p. 158–159] расширена и дополнена нами. Из таблицы видно, что Андерсон располагает тексты внутри книги, чередуя прозу, стихи и тексты, сочетающие стихи и прозу. То же самое делает Тумер; в отличие от книги Андерсона в его сборнике прослеживается более жесткая структура: между прозаическими и прозиметрическими текстами книги “Cane” (1923) расположены стихи — от одного до трех стихотворений — из-за этого книга Тумера становится похожей на слоеный пирог.

Мы согласны с Дж.-Ф. Кинслером, который полагает, что книга “The Triumph of the Egg...” состоит из двух частей, на границе которых расположен текст “The Man in the Brown Coat” [Kinsler, 2021, p. 158], сочетающий в себе прозу и стихи. Кинслер относит этот текст к стихам. Действительно, несмотря на то, что в традиционных русскоязычных изданиях текст “The Man in the Brown Coat” публикуется вместе с новеллами [Андерсон, 1959, p. 245–249], в сборнике “A New Testament” (1927), который Андерсон позиционирует как книгу стихов, текст “The Man in the Brown Coat” опубликован как стихотворение [Anderson, 1927, p. 71–76].

Таким образом, несмотря на то что в книге разрыв между I и II частями никак не обозначен, при анализе расположения текстов видно, что перед текстом “The Man in the Brown Coat” и после него, соответственно, расположены тексты *Senility* и *Brothers*, главные герои которых — персонажи-«двойники», безумный старик - «лекарь», ищущий пациентов на железнодорожной станции, и безумный старик, твердящий о братстве со всеми людьми. Далее мы видим такое же зеркальное расположение текстов, в которых центральной темой является женская сексуальность (“The New Englander”, “The

Door of the Trap”, идущие после центральной новеллы, и “Unlighted Lamps”, идущий до нее). Так образуется «ядро» сборника, центром которого становится прозиметрический текст — и деление книги на первую и вторую части выглядит логично.

Первые шесть прозаических текстов повествуют: о разрушении невинности (“I Want to Know Why” — «Я хочу знать почему»), о пленении личности старыми верованиями (новелла “Seeds” — «Семена»), об оковах холодного брака (“The Other Woman” — «Другая женщина»), о гротескном поражении клишированной «американской мечты» (“The Egg” — «Яйцо»), о неумении человека вовремя сделать первый шаг навстречу ближнему (“Unlighted Lamps” — «Незажженные светильники» [Андерсон, 1925, с. 79], или «Неразгоревшееся пламя» [Андерсон, 1959, с. 225]). Перед центральным текстом расположен тест «Старость» (или «Старчество», как в издании 1925 года [Андерсон, 1925, с. 105] — “Senility”); его сюжет повествует об одиночестве и невозможности человека вырваться из собственного бессилия. Это своеобразный тупик, самая глубокая точка эмоционального провала, через который писатель ведет читателя книги.

Во второй части — семь прозаических текстов, которые также повествуют о людях, попавших в ловушку тяжелых обстоятельств или собственных консервативных взглядов, но герои финальных повествовательных текстов уже способны найти свой собственный путь освобождения. У. Ридо пишет о “The Triumph of the Egg...” как о книге, представляющей оптимистический взгляд на жизнь, преимущественно благодаря последней новелле “Out of Nowhere into Nothing”. [Rideout 2006, 404–405].

§3. Фотографии Рэймонда Хатчинсона как проект в проекте

Особенностью книги “The Triumph of the Egg...” является включение в книгу визуальных элементов — семи черно-белых фотографий, сделанных Юджином Рэймондом Хатчинсоном, классиком пикториализма,

принадлежавшим к кругу Альфреда Штиглица и принимавшим активное участие в жизни артистического Нью-Йорка. На фотографиях запечатлены работы скульптора, жены Шервуда Андерсона Тенниси Митчелл, названные в книге *Impressions in clay*.

Появление фотографий в начале книги в качестве отдельного «проекта в проекте», а не в качестве иллюстраций, расположенных по мере повествования, можно объяснить преобладающим визуальным мировосприятием писателя и его любовью к визуальным видам искусств, и к фотографии в частности. Во время работы рекламным агентом в *Agricultural Advertising* Андерсон в том числе имеет дело и с фотографией [Rideout, 2006, p. 152–211]. Об умении Андерсона фотографировать косвенно свидетельствуют детали из новеллы “Out of Nowhere into Nothing”: при описании дома, в котором живет и работает Уолтер Сейерс, Андерсон, использует профессиональные термины: *dark room*, *developing liquid* — это camera obscura и проявитель.

Кроме общедоступности, фотография к 20-м годам XX столетия сделалась еще и флагманом нового искусства. Альфред Штиглиц, к которому Андерсон относился как к другу, приобрел международную репутацию профессионала благодаря своим фотоработам и культуртрегерской деятельности. Сьюзен Сонтаг в эссе «Америка через тусклое стекло» проводит параллели между подходами к изображению действительности Альфреда Штиглица и Уолта Уитмена: «Подобно Уитмену, Штиглиц не видел противоречия между, с одной стороны, превращением искусства в средство отождествления себя с сообществом людей и — с другой — возвеличиванием художника как героической, романтической особи»... [Сонтаг, 2022 с. 42–46]. В эссе Сонтаг «Меланхолические объекты» нашлось место и для самого Шервуда Андерсона и его «сюрреалистической концепции “гротесков”» как визуальных объектов [Сонтаг, 2022, с. 66–67].

При подробном рассмотрении фотографий и попытке найти связь между ними и персонажами книги, читатель может обнаружить довольно мало

соответствий портретов описаниям героев книги. Например, среди представленных скульптур имеются два женских портрета, названные “Labor” («Труд») и “She worked her way through college” («Она прокладывала себе путь в колледже»), которые можно лишь косвенно соотнести с двумя женскими персонажами — с женой Уолтера Сейерса (новелла “Out of Nowhere into Nothing”), которая ежедневно работала (labored) в своем саду и была художавой так же, как и персонаж, созданный Теннесси Митчелл, и с Мэри Кокрейн (новелла “The Door of the Trap” — «Дверь ловушки»), о которой говорится, что она училась в колледже. Однако первый портрет, хоть и изображает художавую женщину, все-таки не соответствует описанию жены Сейерса, которая, кроме прочего, была еще и ухоженной богатой хозяйкой большого дома; второй же портрет изображает женщину гораздо старше, чем героиня Андерсона.

Среди пяти мужских портретов встречаются изображения эпизодических персонажей, например, портрет чернокожего из новеллы “I Want to Know Why” («Я хочу знать, почему»), так и обозначенный в книге, и портрет, обозначенный “Well-To-Do”, («Зажиточный»). Есть и портреты главных персонажей, как, например, гипсовый слепок, подписанный «Мелвилл Стонер» (персонаж повести “Out of Nowhere into Nothing”) и портрет безымянного «отца семейства», неудачника-предпринимателя из новеллы “The Egg”. Возможно, эти снимки можно интерпретировать как иллюстрации к книге, однако их описания также не вполне соответствуют представленным в тексте. Например, про Мелвилла Стонера у Андерсона сказано, у него «был длинный ястребиный нос и давно не стриженные растрепанные волосы» (Андерсон, 1959, с. 294). Однако, если присмотреться к фотографии, мы видим, что у персонажа, воплощенного Теннесси Митчелл, довольно аккуратная прическа.

Так мы приходим к выводу, что, хотя фотографии Ю. Хатчинсона, сделанные с работ Т. Митчелл, благодаря подписям под ними могут поначалу восприниматься читателями как иллюстрации, — на самом деле таковыми не

являются. Возможно, размещение такого визуального контента в книге стихов и прозы было продиктовано попыткой автора апеллировать к т. н. «визуальному бессознательному», понятие которого сформулировал В. Беньямин. Возможно, работа «оптически бессознательного» происходит в зазоре, возникающем при обнаружении несоответствия визуального одного образа вербальному. Этот «зазор» и есть та самая «цезура», в которой сцепляются прошлое и настоящее, называемое и вместе с этим не имеющее названия [Беньямин, 2023, с. 40].

Кроме сказанного выше, фотографии, являясь, по сути «маской маски» реальных или «возможных», несостоявшихся персонажей книги, заслоняют от нас «реальность» самих гипсовых слепков, выполненных Теннесси Митчелл: рассматривая снимки, сделанные каждый с одного-единственного ракурса, через объектив фотоаппарата Юджина Хатчинсона, читатель не может быть уверен, что имеет полное представление о работах скульптора, якобы представленных на этих снимках. Таким образом, фотография в данном случае демонстрирует читателю одно из воплощений «гротескности» той информации, которую некто по умолчанию представляет как единственно возможную и истинную. Именно заикленность человека на единственной истине и приводит его к «гротескности», то есть к превращению в искаженную версию самого себя [Thurston, 1966, с. 332]. Это происходит потому, что фотография не является способом точной фиксации реальности, а «природа, обращенная к камере — это не та природа, что обращена к глазу», так как в ней «место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» [Беньямин, 2023, с. 40].

Идея «гротескности» фотографии как явления отражена в одном из эпизодов новеллы “Out of Nowhere into Nothing”. Персонаж новеллы “Out of Nowhere into Nothing” Уолтер Сейерс, семейный человек, изнывающий под гнетом быта, муж «холодной жены», ищущий спасения в любви молодой девушки, которая дает мужчине освобождение и очищение — не только один

из главных героев новеллы “Out of Nowhere into Nothing”, но и «персонаж-двойник» протагонистов будущих романов Андерсона — Джона Уэбстера из “Many Marriages” (1923) и Брюса Дадли из “Dark Laughter” (1925). Если Брюс Дадли мечтает стать писателем, то Уолтер Сейерс — несостоявшийся певец, забросивший занятия музыкой ради семейного бизнеса. До встречи с Розалиндой Уэскотт Уолтер Сейерс занимается фотографией, чтобы убить свободное время — *putting in his Saturday afternoons and Sundays*.

*Блуждая с фотографическим аппаратом, Уолтер Сейерс некоторое время был почти счастлив. Он следил за игрой света на стволе дерева или на луговой траве, и это удовлетворяло какой-то живший в нем инстинкт. Занятие фотографией было делом неверным, тонким. В верхнем этаже дома он устроил себе темную комнату и проводил там вечера*¹¹³ [Андерсон 1959: 314].

Однако счастье, которое Уолтер Сейерс получал от занятий фотографией, оказалось мнимым. В финале третьей части повести, когда в душе Сейерса наступает прозрение, он разбивает камеру о ствол дерева, и в тот момент, когда аппарат разбивается, в ушах героя звучит «песня»:

*Он занес аппарат над головой и с размаху ударил им о ствол дерева. Резкий треск — сломались хрупкие детали — прозвучал в его ушах нежной музыкой. Как будто с его губ слетела песня*¹¹⁴ [Андерсон, 1959, с. 316].

Ситуация, при которой персонаж освобождает свою «внутреннюю песню», разбив фотоаппарат, имеет несколько трактовок; безусловно, это авторский способ показать перерождение героя, его возвращение к собственному «я». Символическое «освобождение» героя происходит после

¹¹³ For a time the use of the camera made Walter Sayers almost happy. The study of light, playing on the trunk of a tree or over the grass in a field appealed to some instinct within. It was an uncertain delicate business. He fixed himself a dark room upstairs in the house and spent his evenings there [Anderson, 1921, p. 210].

¹¹⁴ He swung the box above his head and brought it down with a thump against the tree trunk. The sharp breaking sound — the delicate parts of the machine being broken — was sweet to his ears. It was as though a song had come suddenly from between his lips [Anderson, 1921, p. 214].

того, как он уничтожает (разбивает) устройство, создающее «ложные истины», претендующие на то, чтобы называться единственно возможными «портретами реальности». Аллегорический смысл образа разбитого фотообъектива, призванного, с точки зрения обывателя, правдиво фиксировать окружающую действительность, иллюстрирует демонстративный отказ самого Андерсона от дословного и однозначного описания реальности. Свое отношение к реализму, как он его понимал, Андерсон изложил в программной статье «О реализме»:

Публика, не умея разглядеть тонкие нюансы, которые и автору не всегда доступны, нарекает его реалистом. Такое мнение возмущает писателя. «Да никакой я, черт возьми, не реалист», — говорит он... <...> Не лучше ли признать, что реализм — в смысле верности жизненной правде — всегда неважное искусство, что не мешает ему тем не менее приносить прекрасные плоды в журналистике. Иначе говоря, так называемые великие реалисты не были, да и не желали быть реалистами» [Андерсон, 1982, с. 256].

Таким образом, появление в начале книги “The Triumph of the Egg...” (1921) фотографий гипсовых скульптур помогает расслаивать действительность на несколько слоев, и ни один из них не отражает истину. Эта многослойность способствует перетеканию одной реальности в другую, и в итоговой пестроте не остается ничего верного или неверного, а тот, кто выбирает какой-то один способ видения, сам становится «гротеском», в том понимании, в котором «гротеск» представлен в книге Андерсона “Winesburg, Ohio” [Андерсон, 1959, с. 19–22]. Поэтому появление в последней прозаической новелле книги “Out of Nowhere into Nothing” фотографа Уолтера Сейерса и его манипуляции с фотоаппаратом несут дополнительную символическую, объединяющую функцию, возвращающую нас в начало книги и заставляющую взглянуть на представленные фотографии по-новому.

§4. Стихи как элемент «кольцевой композиции»

В русскоязычных изданиях отсутствуют переводы текстов двух текстов из этой книги, которые сам Андерсон позиционировал как «стихи» (“The Dumb

Man”, “The Man With The Trumpet”); поэтический пролог *Tales are people who sit on the doorstep of the house of my mind...* был переведен П. Охрименко и дан в первом издании книги на русском языке «Торжество яйца...» (1925). Все перечисленные тексты Андерсон включил во вторую книгу стихов “A New Testament” (1927), и первый текст в ней уже получит название “The Story Teller” [Anderson, 1927, p. 63–64]. Таким образом, книга “The Triumph of the Egg...” вобрала в себя тексты и из предыдущей поэтической книги “Mid-American Chants” (1918) (эпиграф), и из следующей, той, которой еще не существовало на момент издания “The Triumph of the Egg...” Это еще одно свидетельство целостности, непрерывности, взаимного перехода одних и тех же мотивов, образов, идей и целых текстовых фрагментов из одной книги в другую.

Стихи, начинающие книгу и завершающие ее, представляют собой концептуальные ориентиры, насыщенные библейскими отсылками и сквозными образами, составляющими в итоге конвергентное схождение элементов авторского «мифа», которые призваны направить внимание читателя к основным идеям книги — и создает таким образом стилистический контекст.

4.1. Образность, фонетика и метрика стихотворения “Tales are People Who Sit on the Doorstep of the House of My Mind...”

*Tales are people who sit on the doorstep of the house of my mind.
It is cold outside and they sit waiting.
I look out at a window.*

*The tales have cold hands.
Their hands are freezing.
[Anderson, 1921, p. 1]*

*Истории — люди, сидящие на пороге дома моего разума.
На улице холодно, но они сидят и ждут.
Я смотрю в окно.*

*Замерзли их руки.
Закоченели.*

Это стихотворение расположено вместо фронтисписа, перед титульным листом с названием книги. Главный герой стихотворения — писатель (поэт), стоящий у окна и наблюдающий, как на порог «дома его воображения» приходят истории; персонаж является своеобразным воплощением образа «пророка» из “Mid-American Chants” (“Song of The Theodor”) или писателя из «Книги о гротескных людях» из «Уайнсбурга, Огайо». Объектами, «проплывающими мимо пророка», являются «персонажи-истории»:

*Many tales come to sit for a few moments on the doorstep
and then go away*¹¹⁵ [Anderson, 1921, p. 1]

В книге “The Triumph of the Egg...” образ «пророка», способного видеть невидимое, кроме заглавного текста, появляется многожды, в том числе в новелле, занимающей, по мнению Дж.-Ф. Кинслера, центральное расположение в книге, — “The Man in the Brown Coat”, где пророк — историк, который пишет книги, посвященные истории «трех разных народов». Объектами, «проплывающими» перед мысленным взором историка-пророка, являются народы всего мира [Anderson, 1921, p. 98]. Кроме «народов», перед лицом историка «проплывает» реальное лицо — лицо его жены [Anderson, 1921, p. 100]. В финале повествования оба лица сливаются в одно:

*I'll tell you what — sometimes the whole life of this world floats in a human face in my mind*¹¹⁶ [Anderson, 1921, p. 100].

В стихотворении “The Man With The Trumpet” «пророк» — чернокожий трубач, призывающий, чтобы люди строили себе новые храмы. Перед его глазами также «проплывают» люди, бредущие по улицам [Anderson, 1921, p. 268]. Помимо образа мужчины-пророка, в книге “The Triumph of the Egg...” появляется «женщина-пророчица» (Розалинда из новеллы “Out of Nowhere into Nothing”). Видения, проплывающие мимо нее, — пожилые и молодые люди,

¹¹⁵ Много разных историй приходит, чтоб чуть-чуть посидеть на пороге,
а после уйти.

¹¹⁶ Знаете ли, что я вам скажу? Иногда вся жизнь мира проплывает в моем сознании одним человеческим лицом [Андерсон, 1959, стр. 258].

являющиеся воплощением внутренних вопросов и ответов героини [Anderson, 1921, p. 177].

Любопытна визуальная конструкция стихотворения “Tales Are People...”: автор использует ступенеобразное смещение строк, когда переходит к рассказу о том, как персонаж подходит к окну и смотрит из окна, как на ступеньках его дома сидят «персонажи-истории». Однако автор уточняет, что это не просто дом, а *house of my mind*; таким образом, дом воображения писателя (или «дом его разума») имеет конструкцию городского строения, а взгляд «рассказчика» похож на взгляд из окна обычного горожанина. В издании 1927 года (книга “A New Testament”) такое расположение строк отсутствует и три строфы объединены в одну.

«Персонажи-истории» — гротескные городские нищие, их много, и их жизнь мимолетна: *Many tales come to sit for a few moments on the doorstep* [Anderson, 1921, p. 1]. Мимолетность подчеркивается дважды повторяющейся строкой, в которой говорится, что истории умирают на пороге «дома воображения» поэта — в этом впервые появившемся мотиве мимолетности начинает воплощаться импрессионистический аспект книги, отраженный в заглавии (*a Book of Impressions*), который впоследствии разовьется в образ быстро фиксируемой реальности, приравненной к реальности фотографического кадра.

«Персонажи-истории» в стихотворении антропоморфны и гротескны, подобно персонажам из «Книги о гротескных людях»: у одного из них золотой зуб, старуха-нищенка закуталась в плащ. Поэт тревожен и мучим виной; рекуррентный повтор подчеркивает это: *I am a helpless man — my hands tremble*¹¹⁷ [Anderson, 1921, p. 1]. Еще большую экспрессивность придает строке ситуативное употребление глагола *tremble*, выбивающегося из подчеркнутой лексической незамысловатости стихотворения, в котором более ожидаемо мог бы появиться глагол *to shake* и конструкция *hands are shaking*. Как мы уже

¹¹⁷ Я слабый человек — трясутся руки.

упоминали выше, Андерсон часто употребляет глагол *tremble* и в сборнике “Mid-American Chants” и в «Уайнсбурге, Огайо».

В книге “The Triumph of the Egg...” образ «пророка», родственного таковому из “Mid-American Chants”, «раскалывается» на множество двойников, и ни один из них не может подарить людям песню, за исключением финальной ипостаси — чернокожего трубача из завершающего книгу текста “The Man With The Trumpet”.

Андерсон использует эллипсис в предложении, где появляется слово *hands*, и это не случайно: образ рук, один из ключевых для Андерсона, выделен не только структурно, с помощью рекурренции, но и синтаксически. Также показательно слово *helpless*, которое одновременно может читаться как «беспомощный» и как «неспособный помочь другому». Таким образом, в строке конвергентно сходятся выразительные и изобразительные средства, что создает высокую экспрессивность фрагмента текста и акцентирует на нем внимание.

Рассказчик не называет себя, он безымянен и безатрибутивен, однако в тексте существует строка: *I should be sitting on a bench like a tailor*. Андерсон использует фонетическую близость слов *tailor* и *(story)teller*, выводя значение обоих слов на первый уровень сообщения: рассказчик — это персонаж, готовый созидать нечто, тот, кто умеет (хочет) ткать (*to weave*) из некоего материала — очевидно, из того, который имеется в пространстве, называемом *house of my mind* — из нитей мысли (*of the threads of thought*). Однако персонаж отнюдь не всемогущ, потому что руки его дрожат, не слушаются (*tremble*), да и с ориентацией в пространстве собственного *house of my mind* у него проблемы:

I feel in the darkness but cannot find the doorknob [Anderson, 1921, p. 1]

(Иду наощупь в темноте, дверную ручку не нащупаю никак).

Писатель из «Книги о гротескных людях» в “The Triumph of the Egg...” превратился в существо, хоть и наделённое сочувствием и состраданием, но на самом деле беспомощное и бессловесное. Беспомощность этого существа проявляется в не только в слове *helpless*, но и в мотиве немoty (неспособности рассказать историю), берущем начало в данном конкретном участке всей, структурно единой, конструкции книги “The Triumph of the Egg...” Этот мотив будет подхвачен во втором «стихотворном» тексте книги “The Dumb Man”.

Текст “Tales Are People...” в редакции 1921 года представляет собой семь строф, каждая из которых состоит из одного или нескольких прозаических предложений (в редакции 1927 года строф пять, так как первые три строфы объединены). В тексте 21 повествовательное предложение, начало пятнадцати из них (71,4%) не противоречит метрическому прочтению, а отдельные предложения представляют цельные метрические фрагменты; так, например, финальное предложение текста представляет собой десять стоп ямба:

Many / tales are / dying / in the / street be/fore the / house / of my / mind:
101010101010101

Но и предложения в середине текста обнаруживают такие же длинные метрические цепочки:

*The street / before / the door / _ of the / house / of my / mind is / filled with / tales*¹¹⁸.

010101_ 10101010101. Три стопы ямба, цезура, шесть стоп хорей.

В стихотворении “Tales are people...” мы обнаружили преобладание двусложников: в 7 строках (33,3% от всего объема текста) ямб, в 4-х строках (19%) хорей; амфибрахий и анапест встречались каждый в двух строках по (9,5%).

4.2. Образность, фонетика и метрика текста “The Dumb Man”

Эпитет *dumb* в названии текста “The Dumb Man” может быть переведен как «тупой» или как «немой», в зависимости от контекста. В нашем случае правомерны оба варианта. Мотив немoty / вынужденного молчания появляется

¹¹⁸ Вся улица напротив дверей моего разума заполнена историями.

многократно на протяжении всей книги “The Triumph of the Egg...”, подчеркивая гротескность и самой немоты ею охваченных персонажей: на протяжении всей книги герои будут бороться с собственной немотой (как старый доктор из новеллы “Unlighted Lamps”), или противостоять чужой немоте (как дочь старого доктора из “Unlighted Lamps” или Розалинда Уэскотт из “Out of Nowhere into Nothing” в беседе с матерью), их неспособность к коммуникации будет приобретать черты бессмысленной, полубессвязной болтливости (как в новелле “Senility”) или всепоглощающих, мучительных плотских желаний (“Seeds”, “The Other Woman”). Каждый из этих дефектов, образовавшихся в человеческих душах, лечатся словом, речью или песней (так, например в новелле “Seeds” художник Ле Рой не идёт в постель к отчаявшейся женщине, предложившей ему себя, а проводит с ней много часов в разговорах на прогулках в парке), либо уже не лечатся ничем: доктор из “Unlighted Lamps” не успеет поговорить с дочерью и умирает, а у безумного старика из Senility так и не находится нужных слов, чтобы объясниться с собеседником. Единственный персонаж, в полной мере обладающий голосом и способностью выражать себя — чернокожий трубач из “The Man With The Trumpet”, а также все второстепенные и третьестепенные чернокожие персонажи, появляющиеся на страницах “The Triumph of the Egg...” и поющие негритянские песни.

Изложим сюжет текста “The Dumb Man”: существует некий дом, в котором находятся трое мужчин (молодой и щеголеватый — *dandified*, седобородый старик и мужчина со злыми глазами — *who has wicked eyes*) на первом этаже и женщина, ожидающая любви — наверху (*upstairs*). В дом приходит четвертый, белый молчаливый мужчина (*white silent man*), он поднимается наверх к женщине и смотрит на нее, ничего не говоря; тем временем внизу трое мужчин приходят в движение: старик ложится на пол, засыпает и более не просыпается, щеголь также ложится на пол и смеется, а злобный мужчина носится в бешенстве по комнате. Изложение сюжета, весьма краткое и темное, предваряется и завершается словами автора, в которых

говорится о его бессилии и невозможности в принципе рассказать эту историю, что экспрессивно раскрывается в риторических вопросах в финале:

If I could understand him I could understand everything. I could run through the world telling a wonderful story. I would no longer be dumb.

*Why was I not given words? Why am I dumb?*¹¹⁹ [Anderson, 1921, p. 4]

Таким образом, мы имеем дело с рамочной конструкцией; рамкой становится образ рассказчика, неспособного поведать историю, заключенную между вводными и заключительными строфами. При этом сама история, по сути, является несущественной настолько, что превращается в изложение, напоминающее кукольное представление или сокращенный сценарий пантомимы. Ни один персонаж текста не наделен речью, кроме рассказчика, и поэтому они не могут поведать о себе. Автор пишет свои предположения о том, что могут символизировать некоторые из них:

The white silent one may have been Death.

*The waiting cager woman may have been Life*¹²⁰ [Anderson, 1921, p. 3].

Но уверенности у рассказчика нет, как нет и понимания, кем являются остальные персонажи и о чем вообще эта история, какой в ней смысл и есть ли он вообще. По сути, перед нами — использование «минус-приема» на уровне сюжета, результат которого — сюжет без сюжета, отклоняющийся от норм сторителлинга, обманывающий читательское ожидание и создающий эффект остранения в читательском восприятии. Этот эффект перекликается с эффектом, который создают фотографии гипсовых скульптур Теннесси

¹¹⁹ Если б я понял его, я понял бы всё.
Я побежал бы по свету, излагая прекрасный рассказ.
Я б не был немым.

Почему я не наделен словами? Почему я нем?

¹²⁰ Тот белый и молчаливый — возможно, был Смертью.

Женщина, ждавшая в заточении, возможно, была Жизнью.

Митчелл, и с вопросами, возникающими при первом беглом взгляде, брошенном на снимки: «Кто все эти люди? Зачем мне смотреть на них и что-то о них знать?» В конце концов созерцание фотографий, так же, как и чтение текста “The Dumb Man” оказывается отражением множества отражений реальности внутри воспринимающего сознания и пародией на любое реалистичное изложение любого сюжета. В некотором смысле текст “The Dumb Man” стал попыткой написать то, что исследователи называют American short story («американской короткой историей»), особенности которой заключаются в «усилении внутреннего сюжета и ослаблении сюжета внешнего, в усложнении композиции, в ее многоплановости, в тенденции к лиризации, в широком использовании подтекста, внутреннего монолога» [Оленева, 1973, с. 246]. Этот «внутренний монолог» по большей части состоит из риторических вопросов. Е. А. Скородумова, изучавшая риторические вопросы на материале англоязычных художественных текстов, характеризует их как косвенные речевые акты, лишённые коммуникативного признака и выполняющие функцию некоего сообщения «логоинтеллектуального характера»; их основная функция — «привлечь внимание, усилить впечатление» [Скородумова, 2009, с. 137]; исследовательница связывает возникновение риторических вопросов у модернистов влиянием Джойса. Это прием, который потом Андерсон перенесет в свои романы “Many Marriages” и “Dark Laughter” и который подвергнется критике Хэмингуэя, став объектом его пародии. Вот так выглядят риторические вопросы в романе “Dark Laughter”:

*Why have I not planted myself? Why have I not found ground in which I can take root?*¹²¹ [Anderson, 1925, p. 59]

Как пишет Д. Стоук, в пародийном романе Хэмингуэя “Torrents of Spring” фигурирует писатель, который «каждому встречному сообщает, что его «бросила жена», при этом у этого писателя явно отсутствует талант и он не умеет рассказывать истории» [Stouck, 1985, p. 302]. Однако Стоук подчеркивает

¹²¹ Почему я еще не посадил это семечко? Почему я не нашел места, где бы я мог пустить корни?

главное: Хэмингуэй, несмотря на этическую неприемлемость пародийного текста, в “Torrents of Spring” провел важную работу и «выделил аспекты работы Андерсона, которые стали ценными чертами современного постмодернистского романа: нереальные, надуманные сцены, нелепый символизм, персонажи комиксов, свободный сюжет и бесчисленные авторские заметки, обсуждающие ход книги с читателем. Это выдающиеся черты нескольких произведений Андерсона, книг, которые традиционно рассматривались как бессвязные неудачи, неуклюжие эксперименты»¹²² [Stouck, 1985, p. 304].

Хотя Андерсон и относил “The Dumb Man” к стихам (возможно, в англоязычной литературоведческой традиции этот текст мог бы быть отнесён к prose poem, стихотворениям в прозе), с нашей точки зрения этот текст представляет собой прозаическую миниатюру, написанную в форме версе, оно построено из двадцати строф, каждая из которых состоит из одного или нескольких прозаических предложений. Обращают на себя внимание отличия в двух разных публикациях этого текста, сделанных при жизни автора: в книге “The Triumph of the Egg...” (1921) каждое предложение начинается с новой строки, строфы разделены межстрофными интервалами и более никак не маркированы. В издании “A New Testament”, которое автор позиционирует как книгу стихов, Андерсон отказывается от такого расположения предложений и внутри строф располагает их подряд, так, как обычно располагаются прозаические предложения внутри абзацев. Кроме того, строфы в книге “A New Testament” (1927) маркированы специальным разделяющим значком¹²³.

¹²² <Hemingway wrote his mean-spirited parody of Anderson in order to dispel the anxiety of influence he felt in relation to his literary mentor; but in so doing> he highlighted aspects of Anderson's work that have become valued features of the contemporary postmodern novel: unreal, far-fetched scenes, ludicrous symbolism, comic book characters, loose plot, and myriad author's notes discussing the progress of the book with the reader. These are prominent features of several of Anderson's fictions, books that have traditionally been viewed as incoherent failures, fumbling experiments.

¹²³ Во всех текстах стихах книги “A New Testament”, где имеет место деление на строфы, в начало строф помещен значок, напоминающий три знака: греческую букву альфа, знак «га» из расширенного латинского юникода (лигатура OI: Cj) либо, что более вероятно, значок Cj,

Редакция 1927 года имеет и другие незначительные отличия: в отдельных случаях Андерсон убирает тире и заменяет его точкой: *My tongue would be torn loose. It would rattle against my lips*¹²⁴ [Anderson, 1927, p. 56]; или запятой: *The three men are waiting — waiting*¹²⁵ [Anderson, 1921, p. 1] превратилось в *There three men are waiting, waiting* [Anderson, 1927, p. 57].

В отличие от текста “Tales Are People...” в тексте “The Dumb Man” из 56 предложений всего в 31-м (55%) начало не противоречит его прочтению как силлаботонического метра. Разновидности этого силлаботонического метра представлены приблизительно поровну и двусложниками (28,5% — 16 предложений), и трехсложниками (25% — 14 предложений). В ряде случаев определение метра представляло трудности; так, в отдельных предложениях начало текста метризовано, однако в этих фрагментах мы имеем дело с т. н. «метрической амбивалентностью», как, например, в следующем случае, где метр может быть интерпретирован как ямб или как дактиль:

*There is/ a sto/ry. _ I can/not tell it/. _ I have/ no words/*¹²⁶. 01010 01010 0101:

Три фрагмента ямба, каждый по две стопы

There is a / story. /I cannot / tell it /. I have no / words/. 10010 10010 1001:

Три фрагмента дактиля, каждый по две стопы.

Финальное предложение текста начинается с трех стоп дактиля:

называемый еще «Q с хвостиком крючком» и входящий в алфавит лютеранских миссионеров в Папуа — Новой Гвинее [Priest, 2004]. Этот знак можно найти в приложении В. Нашей работы на рисунке В.2.2, иллюстрирующем фрагмент из книги “A New Testament”. Такая буква встречается в лютеранской Библии [British and Foreign Bible Society, 1965, p. 105] и в миссионерских букварях [Нунум, 1989] с 20-х годов XX столетия и обозначала специфический нёбно-губной звук. Не исключено, что Андерсон, чья заинтересованность афроамериканской культурой была высока, мог использовать эту специфическую букву для обозначения строф.

¹²⁴ Был бы свободен язык — рокотал бы он там, за зубами.

¹²⁵ Трое мужчин ждали — ждали.

¹²⁶ Существует рассказ. — Не могу изложить его. — Слов не хватает.

*I have a / wonderful / story to / [tell but know no way to tell it]*¹²⁷ [Anderson, 1921, p. 4]: 100 100 100

Идея «немоты» в этом предложении превращается в формулу, и шесть стоп ямба в финале предложения позволяет автору придать этой формуле ритмическую однородность: *to tell but / know no way / to tell it* /: 101010101.

4.3. Образность, фонетика и метрика текста “The Man With The Trumpet”

Андерсон относил текст “The Man With The Trumpet” к стихам, но если обратить внимание на его строфику, то мы можем заключить, что и этот текст также мы можем отнести к прозаическим миниатюрам, написанным в форме verse¹²⁸.

Финальный текст “The Man With The Trumpet” написан от лица чернокожего трубача. В книге “The Triumph of the Egg...” образ афроамериканца является сквозным, начиная с рассказа “I Want to Know Why” («Я хочу знать, почему»), где чернокожие персонажи, о которых повествует ребенок (еще один «наивный» персонаж) являются в детской картине мира мерилom нравственной чистоты: *Им вполне можно довериться, они честнее с ребятами. Не знаю, почему* [Андерсон, 1959 с. 186]. Когда мальчик наблюдает, как его любимый жокей идет в бордель, он думает: *«Это было гадко. Негр бы не пошел в такое место»* [Андерсон, 1959, с. 193].

В книге “The Triumph of the Egg...” чернокожие персонажи воплощают концепт «негритянского примитива», и в них проявляется второй «базовый топос», утверждающий «благородство черного дикаря», о котором писала О. Ю. Панова [Панова, 2014, с. 19], отмечавшая, что «культурная модель черной расы сближает негров с другой “восточной нацией” — древними евреями, подкрепляя сложившийся топос негров как избранного народа, Израиля, томящегося в Египетском плену» [Панова, 2022, с. 328–329]. Такие персонажи,

¹²⁷ Есть прекрасный рассказ, но я не умею его рассказать.

¹²⁸ В книге A New Testament (1927) сохраняется версейная строфика текста “The Man With The Trumpet” и характерный значок в начале строф.

хотя и являются людьми грубоватыми, обладают чистым, незамутненным сознанием и способны свободно выражать свои чувства и эмоции (новеллы “The Door of the Trap”, “Out of Nowhere into Nothing”, роман “Dark Laughter”).

Чернокожие персонажи в книгах Андерсона обычно не выходят на передний план, а становятся фоном и объектом рефлексии автора или протагониста; их появлению почти всегда сопутствует упоминание о музыке или песне, например в новелле “Out of Nowhere into Nothing”: *There was music in the negro's voice, perhaps a dance in it*¹²⁹ [Anderson, 1921, p. 226]. Или в новелле “The Door of the Trap”: *The children were playing on the floor and the negress sat in the chair by the window with his youngest child in her arms, crooning one of the negro songs*¹³⁰ [Anderson, 1921, p. 129]. Скорее всего, никакого прототипа у чернокожего трубача из стихотворения “The Man With The Trumpet” нет; карьера Луи Армстронга в Чикаго начнется только в 1922 году, хотя позиционирование персонажа этого стихотворения как музыканта может восходить к т. н. «эпохе джаза», названной так с лёгкой руки Ф. С. Фицджеральда. Как пишут искусствоведы С. В. Соколов и Д. А. Спирёв, джаз оказывается «своего рода “донором”, способным транслировать состояния и трансформации актуального культурного пространства» [Соколов, Спирёв, 2022, с. 255]. Безусловно, джазовый оркестр не мог обойтись без трубы, саксофона или тромбона. Однако не исключена и версия, согласно которой название текста апеллирует к Ветхому завету, книга Неемии: «Каждый из строивших препоясан был мечом по чреслам своим, и *так* они строили. Возле меня находился трубач» [Неемия 4:18–20]¹³¹. Если это так, то подобный трубач может являться своеобразным «предтечей» некоего истинного «американского пророка».

¹²⁹ В голосе чернокожего была музыка, и, может быть, танец

¹³⁰ Дети играли на полу, и негритянка сидела на стула возле окна, держа на руках самого младшего, напевая какую-то негритянскую песню.

¹³¹ В переводе на английский язык начало отрывка звучит так: *Every one of the builders had his sword girded at his side as he built. And the one who sounded the trumpet was beside me.* Этот отрывок посвящён эпизоду, когда Неемия получил разрешение восстановить полуразрушенный Иерусалим и начал строительство городской стены.

Также образ трубы может восходить к эсхатологическим мотивам; чернокожий персонаж говорит о том, что он *gone outward to the doorstep of the house of God, gone to God's throne room with their hands in mine*¹³² [Anderson, 1921, p. 268]. Описанное в тексте «восхождение к Господнему Престолу» отражает мотив «спасения», ключевой в христианстве в целом и в протестантизме в частности [Добреньков, 2022]. Таким образом, «Человек с трубой» предстает перед читателем ещё и как Мессия, Спаситель.

Текст “The Man With The Trumpet” написан Андерсоном от первого лица; надевая «маску» афроамериканца, Андерсон снова использует прием Уитмена. Присутствующий в тексте гражданский призыв к созданию новой Америки как «нового храма», который построит каждый американец не только для общества, но и для себя самого, также восходит к философии Уитмена, предполагающей не только демократический плюрализм, но и индивидуализм, пропаганду личных свобод, способных мирно сосуществовать друг с другом [Donway 2022]. Кроме того, надевая «маску» чернокожего персонажа, Андерсон, по сути, пишет стилизованный текст — такой, какой мог бы быть написан поэтом-представителем гарлемского ренессанса. Анализ текстов афроамериканских авторов (Лэнгстона Хьюза и Каунти Каллена) провели исследовательницы Г. Чугуненкова и А. Тюльберова; ими было установлено, что в таких текстах «позиция субъекта в имплицитном варианте может выражаться через указание на отношение к объекту оценивания, который может быть представлен местоимениями 3 лица» [Чугуненкова, Тюльберова, 2022, с. 76]; то же самое мы видим в тексте Андерсона: субъект оценочно относится к условным «Другим», которых он называет *They*. Известно, что Андерсон хотел написать текст не «от имени чернокожего, а изнутри чернокожего» [Turner, 102].

Весь текст построен на противопоставлении действий чистого, незамутненного сознания негритянского «примитива» (*I stated; I got up out of*

¹³² вышел бы наружу к порогу дома Божьего, вошёл бы в тронный зал Бога, держа их всех за руки.

*my chair; I said they might build temples; I threw my words at faces; I threw my words like stones; I scattered words in alleyways; I crept at night and threw my words; I said that life was life; I whispered words at night; I told my people; I said they might build temples*¹³³) и действий белых людей —американских обывателей, тех самых, кого Андерсон называет *Well-to-do: They had tongues like me, Their eyes wavered, Their minds came out of them*¹³⁴. И количественно, и качественно эти действия отличны друг от друга: в первом случае мы имеем дело с активным залогом, с экспрессивными глаголами *threw*, *scattered*, *crept*. Во втором случае вспомогательный глагол *to have* всего лишь элемент конструкции, а не признак действия, тогда как остальные глаголы относятся не к действиям самих людей, а к движениям их глаз (*wavered*) и их разума, который также действует пассивно, под влиянием действий персонажа-трубача (*came out of them*). Стихотворение построено на анафоре, представляющей собой конструкцию «I + Verb Past Indefinite Tense»; предложения с данной конструкцией находятся в сильной позиции и иерархически в данном тексте располагаются в более выгодном, акцентированном положении.

“The Man With The Trumpet” оказался самым метризованным текстом в книге. Он состоит из 20 предложений разной длины, прочтение девятнадцати из них (95%) не противоречит метрическому. Оставшееся предложение оказалось слишком коротким, чтобы можно было учитывать его метр; это второе предложение стихотворения (*I was in a room with them*). В одном предложении был обнаружен трехсложник:

*What I am / trying to / say is this*¹³⁵ — 100100100 – дактиль

Весь остальной текст представляет собой ямб (предложений — 60%) и хорей (3 предложения — 12%).

¹³³ «Я заявил»; «я встал со своего стула»; «я сказал, что они могут построить храмы»; «я бросил свои слова в лица»; «я бросил свои слова, как камни»; «я разбросал слова в переулках»; «я подкрался ночью и бросил свои слова», «я сказал, что жизнь есть жизнь», «я шептал слова ночью», «я сказал своему народу», «я сказал, что они могут построить храмы».

¹³⁴ «У них были языки, как у меня», «Их глаза бегали», «Их разум выходил из них».

¹³⁵ Что я хотел сказать — это...

Реплики, из которых состоит монолог чернокожего персонажа — обрывочные, но содержащие единый посыл и преимущественно метризованные:

*I said / a mil/lion temp/les might / be built, / that door/steps might / be cleaned*¹³⁶. 0101010101,0101010. — пять стоп ямба, цезура, три стопы ямба.

Использование метра позволяет автору, во-первых, создать иллюзию возвышенной речи персонажа, воплощающего не только концепт «примитива», но и концепт «пророка»; таким образом, предложения с силлаботоническим метром становятся «опорными точками проповеди»:

*I sta/ted it / as de/fini/ely as / I could*¹³⁷ : 010101010101 — 6 стоп ямба;

Had I / been white / and strong / and young / enough / I might / have plunged / through walls /... ¹³⁸ 0101010101010101 — 8 стоп ямба;

*By God / I made / their minds/ flee out / of them. / Their minds / came out / of them / as clear / and straight / as a/nything /could be. / I said /they might / build temp/les to / their lives*¹³⁹. 010110101.0101010101010101.010101010101 — 18 стоп ямба.

Кроме того, так как речь ведется от лица музыканта, держащего в руках трубу, — силлаботонический метр играет важную роль, создавая решетку пусть расшатанного, но все-таки чётко определяемого ритма, с наличием сильных и слабых долей, создающих эффект звучащего на заднем плане музыкального произведения.

Кроме ритмических нюансов, в середине и финале текста появляются:

- внутренняя (точная и приблизительная) рифма: **strong** — **gone** — **throne** — **stones**; **white** — **nights**; **build** — **street** — **seeds** — **crept** — **street** — **build** — **sweet**;

¹³⁶ Я говорил: они построить могут миллион прекрасных храмов и могут мусор убрать со своих порогов.

¹³⁷ Я заявил это настолько жестко, насколько мог.

¹³⁸ Если бы я был белым, достаточно сильным и молодым, я бы нырнул сквозь стены...

¹³⁹ Ей-богу, я выбил из них мозги. Их разум вышел из них, насколько возможно, прямым и ясным. Я сказал: чтоб жить, пусть построят храмы.

- ассонансы: **gone** — **God**;

- консонансы: **strong** — **gone**, **house** — **hands**;

- аллитерации: **scattered** — **crept**; **straight** — **street** — **stones**, а также валлийский тип аллитерации, когда в одной строке содержатся две симметрические аллитерации: **I whispered words at night into a telephone**.

а также играющие эмфатическую роль рекурренции слов **definitely** as I **could**, **gone**, **minds**, **street**, **build**, **words**, **stones** и т. д.

Возможно, текст “The Man With The Trumpet” может служить одним из примеров того, как Андерсон разрабатывал литературный образ «негритянского примитива» и создавал соответствующую текстовую оркестровку.

Таким образом, анализ текстов, помещенных в начало и финал книги “The Triumph of the Egg...”, проясняет, как Андерсон с помощью размещения стихов в книге прозы формирует ее ритмическое решение на макроуровне, а именно — располагая прозаические новеллы между двумя полюсами, которыми являются стихи, в начале содержащие идею закрепощения, растерянности и «немоты», но в финале их сменяет идея свободы, которая приходит к американцам посредством раскрепощения их внутренней музыки — «песни».

§5. Прозиметрические тексты книги The Triumph of the Egg...

5.1. Анализ стилистических особенностей текста “The Man in the Brown Coat”, его роль в композиции сборника

Основная часть текста “The Man in the Brown Coat”¹⁴⁰ («Человек в коричневом пальто» [Андерсон, 1925, с. 111] или «Человек в коричневой куртке» [Андерсон, 1959, с. 245]) написана от первого лица; по сути — это описание рабочего дня учёного; в течение всего этого дня происходит только одно реальное событие: в окне проплывает лицо жены героя. Главный

¹⁴⁰ Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat” из книг “The Triumph of the Egg...” и “A New Testament” даны в приложении В.2. к этой работе, на рисунках В.2.1. и В.2.2.

персонаж новеллы — историк, чей мир замкнут пределами его рабочей комнаты; его мысли путаются, на протяжении текста он противоречит сам себе. Он смотрит в окно на «проплывающую» мимо жену, так же, как писатель из “Tales Are People...”, который видит проходящие мимо его дома антропоморфные истории; оба персонажа находятся внутри *the house of [my] mind*. То есть, по сути, большая часть жизни историка протекает внутри его головы.

Я люблю работать один в своей комнате, за закрытой дверью. У меня много книг. Народы проходят в этих книгах одни за другим. В комнате тихо, но книги полны грохота [Андерсон, 1959, с. 246].

С одной стороны, историк — провидец, способный видеть как движение народных масс (абстрактное действие), так и мельчайшую мысль его реальной супруги (также нереальное действие, происходящее в мире идей).

Жена ушла из дому. Она не подозревает, что я знаю малейшую ее мысль на протяжении всей ее жизни [Андерсон, 1959, с. 247].

С другой стороны, мужчина, с его слов, «не знает ничего» — по крайней мере, ничего из той сферы, которую можно назвать реальностью; по сути, он всего лишь мечтатель, живущий в собственной скорлупе. Его беспомощность отражена в финале третьего прозаического фрагмента:

Женщина, чье лицо только что проплыло через мою картину, ничего не знает обо мне. Я ничего не знаю о ней [Андерсон, 1959, с. 247].

В середине текста мы встречаемся с образом оболочки, метафорически связанной с ключевым концептом «яйца» и «скорлупы», сквозь которую беспомощный персонаж не способен проникнуть; на этот раз такой оболочкой является его собственная одежда — коричневый пиджак (сюртук, пальто). Мотив беспомощности продолжается и в финале текста, таким образом, персонаж из “The Man in the Brown Coat” связан с персонажем-автором из стихотворения “Tales Are People...”, с онемевшим рассказчиком из “The Dumb

Man”, с героиней новеллы “Seeds”, неспособной выразить себя; с доктором и его дочерью из новеллы “Unlighted Lamps”, с болтуном-стариком из “Senility”, а также с его «двойником» — стариком из рассказа “Brothers”, с безмолвными женщинами — матерью Элси из “New Englander” («Уроженка Новой Англии»), матерью Розалинды Уэскотт из “Out of Nowhere into Nothing” и безымянной молчаливой матерью из “Motherhood”; с молчащими людьми, слушателями музыканта-трубача из “The Man With The Trumpet”. По сути, все перечисленные персонажи — маски одного и того же «немого», не умеющего выразить себя героя.

В тексте есть еще одно действие — история, которую персонаж изучает и описывает — и она происходит в сознании героя, существует одновременно с реальностью и имеет свой внутренний сюжет (сюжеты): военные действия, перемещения в пространстве персонажей этой «второй реальности». Персонажами являются великие полководцы прошлого и их армии, о которых говорится в стихотворных строках, повторяющихся подобно рефрену.

Всего в тексте всего четыре стихотворные вставки. Самая объемная — первая, состоящая из пяти строк. Количество строк в остальных отрывках следующее: 3 — 2 — 3; каждая строка представляет собой отдельное предложение. Вот содержание этих стихотворных вставок: исторические персонажи идут в бой, то поднимаясь на холм, то спускаясь с холма, то устремляясь в лес. Единственное действующее лицо, остающееся неподвижным (*stood on a hill*) — генерал Гинденбург. Также в тексте (1-й отрывок) появляется луна, восходящая из-за кустов; это единственный неодушевленный персонаж стихотворного текста.

General Pershing rode down a hill and into a battle.

*Alexander rode down a hill and into a battle*¹⁴¹ [Anderson, 1921, p. 98].

Ритмически строфы представляют собой дольник — размер, которым написаны многие английские детские песенки. Конструкция зачина

¹⁴¹ Генерал Першинг съехал с холма и устремился в бой
Александр съехал с холма и устремился в бой [Андерсон, 1959, с. 246].

представляет собой подлежащее (имя собственное) + глагол в действительном залоге + определение места. Такая конструкция имеет много общего с известной английской народной песенкой про мальчика Джека и девочку Джилл:

*Jack and Gill went up the hill
To fetch a pail of water;
Jack fell down and broke his crown
And Gill came tumbling after*¹⁴²

Песенка была очень популярна в Европе и Америке в XIX веке и была опубликована в Лондоне в 1806 году в 15-страничной брошюре *Jack & Jill and Old Dame Gill* [Delaney, 2012, p. 107], а в Америке — в 1902 году в сборнике “*Mother Goose's nursery rhymes, tales and jingles*” [Williams, 1892, p. 62–63]¹⁴³. Появление детской песенки в книге “*The Triumph of the Egg...*” не случайно: в концепции «американского примитива» Андерсона «детское» сознание, чистое от предрассудков и не испорченное ханжески-пуританским буржуазным обществом, тождественно сознанию «негритянскому». В сюжетной новелле “*The Egg*” также встречается детская песенка, помещенная непосредственно в прозаический текст: *Hippity Hop to The Barber Shop, [I sang shrilly]*¹⁴⁴ [Anderson, 1921, p. 53–54]. Этот фрагмент — также цитата из детской песенки из книги «Сказки Матушки Гусыни»¹⁴⁵.

Текст “*The Man in the Brown Coat*”, занимающий центральное место в книге “*The Triumph of the Egg...*”, в сборнике стихов “*A New Testament*” также

¹⁴² Джек и Джилл спустились с холма
Чтоб принести воды
Джек упал, шапку потерял,
Джилл укатилась в кусты.

¹⁴³ Еще одна американская версия песенки, близкая ритмически к интересующим нас фрагментам была опубликована в журнале для детей *St Nicholas Magazine* в январе 1884 г (автор Margaret Johnson), а третья — в *Fun and Frolic* (Лондон и Нью-Йорк, 1900), за авторством Clifton Bingham [Delaney, 2012, p. 107].

¹⁴⁴ «Скок там, скок тут, пусть меня остригут!» — пронзительным голосом запел я [Андерсон, 1959, с. 218].

¹⁴⁵ Fowke, Edith Fulton (Comp.); Marchiori, Carlos (illus.). *Sally go round the sun; 300 children's songs, rhymes and games*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970. P. 122, 154.

помещен автором в середину книги (текст № 32 из пятидесяти семи текстов). В книге “A New Testament” читатель не может не обратить внимание на особые обозначения начала строф (см. Приложение В, рис. В.2.2). Первые строфы текстов обозначены заглавной буквицей. В ряде текстов книги “A New Testament” первые строфы не маркированы никак (“Singing Swamp Negro” — «Негр, поющий “болотный джаз”» [Anderson, 1927 p. 44]; “A Young Jew” — «Молодой еврей» [Anderson, 1927, p. 61]; “The Healer” («Целитель») [Anderson, 1927, p. 26] и “A Youth Speaking Slowly” – «Юноша, говорящий медленно» [Anderson, 1927, p. 48] не разделены на строфы и в них нет дополнительных маркеров, но в остальных, где присутствуют прозаические строфы, каждая строфа маркирована специальным значком¹⁴⁶.

В тексте “The Man in the Brown Coat” такая маркировка в отдельных строфах отсутствует — и это происходит именно там, где в издании 1921 года эти строфы даются мелким шрифтом и отделены от остального текста с помощью астерисков — так, как разделяются фрагменты стихотворного текста в поэмах. В редакции 1927 года астериксами отделены все подобные строфы, за исключением первой (в издании 1927 года именно в этом фрагменте текста находится разрыв страницы). Эти строки являются стихами, в них есть тавтологическая рифма и силлаботонический метр, они построены по типу взаимного синтаксического параллелизма.

Napoleon went down into a battle riding on a horse.

Alexander went down into a battle riding on a horse.

General Grant got off a horse and walked in a wood.

General Hindenburg stood on a hill.

*The moon came up out of a clump of bushes*¹⁴⁷ [Anderson, 1921, p. 97].

¹⁴⁶ См. примечание к стр. 191 этой работы.

¹⁴⁷ Наполеон, сидя на коне, устремился в бой.

Александр, сидя на коне, устремился в бой.

Генерал Грант сошел с коня и углубился в лес

Генерал Гидденбург стоял на холме. Луна вошла из-за кустов [Андерсон, 1959, с. 245].

Последняя, прозаическая строка в тексте обозначена так, как автор обозначает только поэтические строки, но по смыслу относится не к стихотворной части данного произведения, а к прозаической: *Some day I shall make a testament unto myself*. [Anderson, 1927, p. 1976]¹⁴⁸.

Такие разные подходы к обозначению границы между прозаическими и стихотворными фрагментами текста могут свидетельствовать о постоянном авторском поиске формы и ее обозначения в тексте, при этом если в издании 1921 года текст “The Man in the Brown Coat” можно принять за новеллу, то в издании 1927 года его же можно принять за стихи. В редакции 1921 года в тексте 99 предложений; в редакции 1927-го — 100; количество строк, обозначенных как стихотворные, соответственно 13 и 14 (13 и 14% соответственно).

На микроуровне ритм прозаических фрагментов “The Man in the Brown Coat” представлен чередованием неметризованных и метризованных кусков, причем метр приходит в текст вместе с образом жены историка:

*My wife / is some/where in / this house / where fo/r [hours now I have been sitting and writing]*¹⁴⁹

010010010010010_10010010. Предложение начинается с пяти стоп амфибрахия, после цезуры три стопы дактиля.

Метр эпизодически встречается во фрагментах текста, где персонаж повествует о себе, но когда речь заходит о его занятиях — о написании исторических книг — он начинает захватывать довольно длинные фрагменты текста:

*This is / my room / in which / I work/. Alrea/dy I / have wri/tten three / [histories of peoples]. I have / told how / states were / formed and / battles / fought*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Когда-нибудь я составлю свое собственное завещание

¹⁴⁹ Моя жена ходит по нашему дому, где я сижу вот уже несколько часов и пишу [Андерсон, 1959, с. 245].

01010101. 01010101 [...]. 101010101010.

Первое предложение не противоречит его прочтению как четырёхстопного ямба, второе — как шестистопного ямба, третье — как шестистопного хорей.

Такие же метризованные куски возникают, когда описывается прогулка жены:

*There is / a yel/low hou/se oppo/site our / house/*¹⁵¹. 0101010 0101010.: две части, каждая по три стопы ямба.

Таким образом, по результатам анализа микроуровня ритма прозиметрического текста “The Man in the Brown Coat” мы можем предполагать, что с помощью использования силлаботонического метра автор выделяет наиболее значимые по смыслу действия или слова.

5.2. Анализ стилистических особенностей текста “Motherhood”¹⁵²

Если в прозиметрическом тексте “The Man in the Brown Coat” в издании 1921 года стихотворные фрагменты отделены от прозаических графически — с помощью астерисков, то в тексте “Motherhood” стихи ничем не отделены от близлежащих прозаических фрагментов. Если главный персонаж текста “The Man in the Brown Coat” продолжает линию «пророка» («мужчины-провидца»), то текст “Motherhood” открывает новую линию образов — линию «провидицы-женщины». Героиня “Motherhood” безымянна, вернее, автор не называет нам ее имени, и поэтому она приобретает черты глобального, обобщенного мифологического персонажа.

В книге «Уайнсбург, Огайо» перед глазами старого писателя (персонаж тоже не имеет имени) проплывает процессия людей, и он способен видеть ее, потому что внутри него как будто присутствует еще один человек. Это состояние он описывает через образ беременной женщины:

¹⁵⁰ Комната, где я работаю — это моя комната. Я уже написал историю трех разных народов. Я рассказал, как возникли государства и как происходили сражения [Андерсон, 1959, с. 245].

¹⁵¹ Напротив нашего дома — дом желтого цвета [Андерсон, 1959, с. 246].

¹⁵² На русский язык текст Motherhood («Материнство») был переведен П. Охрименко и был опубликован единожды, в издании «Торжество яйца» 1925 года [Андерсон, 1925, с. 173–177].

*He was like a pregnant woman, only that the thing inside him was not a baby but a youth*¹⁵³ [Anderson, 1919, p. 3].

Ситуация, когда внутри одного человека (предмета) спрятан еще один человек (предмет), как мы видели в других книгах Андерсона, воплощает мотив «сокрытия тайны» и часто связан с образом женщины. Так образ женщины становится тоже частью кластера образов, связанных с яйцом; по сути, женщина и сама — живое «яйцо», и роль ее двойка, то есть она может как выносить плод и дать начало новой жизни, так и заключить мужчину в некое подобие тюрьмы, которым является семья, как это делают женские персонажи из “The Door of the Trap”, “The Other Woman”, “Out of Nowhere into Nothing” а также из романов “Many Marriages” и “Dark Laughter”.

Сюжет текста “Motherhood” и образный ряд дают нам прямую связь с новеллой “The New Englander” из “The Triumph of the Egg...” и “Song of “The Mating Time” из книги “Mid-American Chants”, однако, если в стихотворении эротическая встреча влюбленных происходит в мечтах героя, в новелле “The New Englander” и в тексте “Motherhood” она становится частью сюжета.

Также связь текстов “Motherhood” и “The New Englander” прослеживается далее, в тех фрагментах текстов, где каждая из героинь ночью слышит плач нерожденных детей:

Тысячи детей была похоронены в невспаханной почве. Они боролись за то, чтобы выйти наружу, боролись за то, чтобы выйти к ней [Андерсон, 1925, с. 176].

Где-то, казалось, очень далеко, раздавались пронзительные крики детей. Крики становились глуше. Они теперь напоминали крики неродившихся малюток, взывавших к ней накануне ночью [Андерсон, 1959, с. 283].

В новелле “Out of Nowhere into Nothing” также описывается ситуация, когда ночью женщина слышит что-то, прорастающее из земли:

¹⁵³ Старый писатель напоминал собой женщину, ожидающую ребенка, но внутри у него был не младенец, а юноша [Андерсон, 1959, с. 20].

Что-то схороненное в земле, глубоко в земле, хотело прорасти. Кора Сейерс понимала это [Андерсон, 1959, с. 325].

Возможно, образ детей, похороненных в поле и пытающихся выбраться из-под земли, связан с цитатой из Евангелия от Иоанна: «...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна 12:24 — Ин. 12:24). Так в текстах книги “The Triumph of the Egg” через метафору «детей-семян» снова появляется оппозиция «жизнь — смерть», которую в точно таком же воплощении мы встречали в книге “Mid-American Chants”.

*My “Unborn” son is dead*¹⁵⁴ [Anderson, 1918, p. 53].

*Man in the making — seeds in the ground*¹⁵⁵ [Anderson, 1918, p. 34].

Текст “Motherhood” представляет собой прозиметрическую композицию, состоящую из фрагментов метризованной прозы, внутрь которой помещен фрагмент, организованный как стихи и выделенный с помощью «астерисков». Из 52 предложений текста начало 38-ми предложений (71%) не противоречило их метрическому прочтению как силлаботонического метра; двухсложники преобладали над трехсложниками и составили 63% всех обнаруженных метризованных фрагментов: в 13 случаях был обнаружен хорей, в 11 случаях ямб. В начале 8 предложений встречался амфибрахий, что составило 21% от всего количества метризованных строк, а в пяти — анапест (13%), в одном предложении — дактиль (2,6%).

Так, первое предложение текста представляет собой семь стоп ямба

*Below / the hill / there was / a swamp / in which / cattails grew*¹⁵⁶.
0101010101010.

Третье предложение также представляет собой семь стоп ямба: *She went / beyond / the tree / to where / the grass / was long / and matted*¹⁵⁷.
010101010101010.

¹⁵⁴ Умер мой нерожденный сын.

¹⁵⁵ Люди крепнут — семена прорастают во тьме.

¹⁵⁶ У подножия холма лежало болото, где росли тростники [Андерсон, 1925, с. 175].

Описание женщины-пророчицы располагается в середине этого текста, после первого разделения «астериксами»; данный фрагмент текста является также его кульминацией; он приведен нами в Приложении В. 3 (рис. В. 3). Фрагмент, содержащий это описание, граничит с двумя другими метризованными фрагментами, каждый из которых касается персонажей-мужчин, которые появляются в тексте. Первый фрагмент описывает ритмические действия мужчины во время полового акта. Второй — до следующих астериков — касается сына, находящегося в животе у матери, и, быть может, имитирует толчки, которые ощущает женщина во время движения ребенка. Каждый из этих отрывков по преимуществу состоит из коротких предложений (5–7 слогов), каждое из которых является отдельной строкой; длинные строки содержат цепочки стоп силлаботонического метра. Пример:

*He learned / the rhythm of / firm strong hands / [pulling// at the teats of/ cows]*¹⁵⁸ [Anderson, 1966, p. 169].

010 010 010_1010101. Три стопы амфибрахия, четыре стопы хорей.

Описание женщины (ее портрет в тексте) представлено короткими предложениями, составленными из слов и словосочетаний с долгими гласными (*evenings, was large and strong, swinging along*). По мнению У. Саттона, исследовавшего звукопись Уитмена, подобная лексика, с долгими гласными и звуком «о», способствует нагнетанию атмосферы меланхолии: «Это “темные” гласные с точки зрения настроения, а также звука» [Sutton, 1959, p. 253]. Также в фрагменте, касающемся описания женщины, присутствуют множественные аллитерации на «l» (*herself, along, small hill, milked, large, legs, swinging along*) и внутренние рифмы (*She was large and strong. Her legs went swinging along. The son within her went swinging along*). Перед и после фрагмента с «портретом женщины» — куски текста с многочисленными анафорами: *He became, He plowed, He planted*.

¹⁵⁷ Она пришла к дереву, где место было покрыто длинной спутанной травой [Андерсон, 1925, с. 175].

¹⁵⁸ Он познал ритм сильных, здоровых рук, тянущих вымя коров [Андерсон, 1925, с. 175].

Также в финальной части текста встречаются рифмы (field – filled, sparse — grass), повторы (слова stone и stones повторяются пять раз, field — пять раз, children — дважды, ground — дважды), анафоры (They struggled to come out of the ground. They struggled to come to her), аллитерации на S (stones, spring, stuck out, sloped, sparse grass).

Центральная часть текста “Motherhood”, посвящённая ритму жизни, связывает первую часть, насыщенную витальными образами, с третьей, относящейся к теме смерти. «Ритм жизни» в заключительной части “Motherhood” передан метризованными предложениями. Например:

She arose / from her seat / on a large / stone and went / to the farmhouse/.

0010010010010010. Пять стоп анапеста с женской клаузулой.

Слово *rhythm* («ритм»), несколько раз повторенное в тексте, нам видится важным элементом всей конструкции, потому что ритм — важный стилеобразующий прием в “Motherhood”.

§ 6. Анализ стиля отдельных прозаических текстов книги “The Triumph of the Egg...”

6.1. Анализ стилистических особенностей текста “Senility” («Старчество» [Андерсон, 1925, с. 105])

Текст “Senility” завязки, развязки и кульминации не имеет; посути это фрагмент — сценка, подсмотренная на железнодорожной станции. Большая часть текста представлена отрывочными репликами персонажа — безумного старика, городского юродивого по имени Том. Старый Том — человек, сидящий на ступеньках железнодорожной станции маленького городка; он когда-то давно женился по любви, против воли отца. Он воображает себя целителем и пристаёт к прохожим, пытаясь рассказать им свою жизнь. Рассказ получается обрывочным, бессвязным — бессвязность речи персонажа, как мы говорили выше, является у Андерсона одной из интерпретаций мотива человеческой немоты.

По форме “Senility” представляет собой прозу. Андерсон использует в этом тексте необычное расположение тире, восходящее к экспериментам в книге “Mid-American Chants”, например:

She thinks I do not know — everybody thinks Tom does not know — I have bought her a long dress that comes down to the ground — my name is Tom, a blacksmith — I am seventy-five and I hate old age — I take warts off the hands and no blood comes — people may write to me and I answer the letters — all is free¹⁵⁹
[Anderson, 1921, p. 96].

Тире, создающие дополнительные паузы, делят предложение на короткие фрагменты, формируя «рваный» ритм и усиливая экспрессивность фрагментарной речи персонажа. Фонетически реплики богато насыщены аллитерациями: (в данном примере: *coughs*, *colds*, *consumption*). Эти короткие фрагменты предложения, разделенные с помощью тире, в ряде случаев не противоречат метрическому прочтению, но не могут быть учтены в нашем исследовании, потому что слишком короткие.

Рваная, задыхающаяся речь старика, воображающего себя врачом, — это утрированный вариант экспрессивной речи врача-психоаналитика из новеллы Seed, который так же беспомощен и изможден, как персонаж “Senility”, и так же, как он, вряд ли способен лечить людей, потому что постарел и устал не физически, а «где-то внутри» (реализация «мотива сокрытия тайны»: человеческое тело становится чем-то вроде «яйца», в котором спрятано нечто иное): *My body is not tired but something inside me is old and worn-out¹⁶⁰*
[Anderson, 1921, p. 21].

¹⁵⁹ Она думает, я не знаю — все думают, Том не знает — я купил ей длинное платье, и оно волочится по земле — меня зовут Том, я кузнец — мне семьдесят пять лет, и я ненавижу старость — я снимаю бородавки с рук, и не бывает крови — мне можно писать, и я отвечаю на письма — у меня все бесплатно! [Андерсон, 1925, с. 109].

¹⁶⁰ Что-то во мне износилось и состарилось, хотя тело мое не ощущает усталости [Андерсон, 1959, с. 195].

По ходу повествования, сбивчиво излагаемого стариком из *Senility*, читатель выясняет, что у него есть жена тридцати лет от роду, она симпатичная и ходит «красиво» (*my wife walks prettily*), но она хромоножка (*she has a twisted foot*) [Anderson, 1921, p. 96]. Здесь мы также встречаемся с мотивом «оболочек, скрывающих внутри себя нечто»; в данном случае роль оболочки выполняет платье и обувь. Хромоногая женщина также встретится нам в новелле “Seeds”; женщина с нелепой походкой фигурирует в “Mid-American Chants”: *Her breasts are thin and she walks awkwardly*¹⁶¹ [Anderson, 1918, p. 36]. С нашей точки зрения, у Андерсона появление женщины-«хромоножки» является попыткой создать новый тип женской нестандартной «неэстетичной» красоты.¹⁶²

Всего в тексте “*Senility*” мы нашли 38 предложений, начало которых не противоречит их прочтению как силлаботонического метра; это составило 53,5% всех предложений текста. В 52,6% всех случаев обнаруженного силлаботонического метра (20 случаев) это был ямб, в 18,3% (13 случаев) — амфибрахий, в 12,7% — хорей, также встречались дактиль и анапест (по 3 случая, 4,22% для каждого вида метра).

6.2. Стилистические особенности новелл *Brothers* и *Seeds*, их роль в композиции сборника.

Если новелла “*Senility*” в книге предшествует «центральному» тексту книги “*The Man in the Brown Coat*”, то новелла “*Brothers*” («Братья») находится сразу после него. Эти две новеллы, в которых изображены два гротескных персонажа, представляющих героя-юродивого как одну из ипостасей «гротескного американского пророка», а третья ипостась — персонаж центрального текста (“*The Man in the Brown Coat*” — «Человек в коричневой

¹⁶¹ Глаза моей любимой — как тыквенные семечки. Худая грудь, нелепая походка.

¹⁶² Также, не исключено, появление образа женщины-хромоножки у Андерсона может быть оммажем романам Достоевского (например, «Бесам»), которого Андерсон ценил больше, чем других русских писателей. В частности, в ответ на предположение критиков Андерсон утверждал, что писателем, который «открыл мне глаза на то, какие возможности могут быть в развитии моей собственной жилки, был не Лоуренс, а Достоевский, который всегда был для меня единственным великим мастером» — *opened my eyes to what the possibilities might be in the development of my own vein was not Lawrence but Dostoevsky who has always been the one great master to me* (Sherwood Anderson, *Selected Letters*, ed. Charles E. Modlin Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1984, p. 26).

куртке»), который хотя и в своем уме, но столь же беспомощен и неспособен к самовыражению.

Протагонист новеллы “Brothers” — человек, который считает всех людей братьями — и певца Карузо, и актрису, героиню скандальной истории, и человека, убившего жену, и кандидата в президенты. Рассказывая о своем детстве, старик сбивается и называет своего отца то плотником, то мореходом.

*Our father went away to sea in a ship. That is the way our names [became confused]. You understand that. We have different names, but we are brothers. We had the same father. We played together in a barn back of our father's house. For hours we lay together in the hay in the barn and it was warm there*¹⁶³ [Anderson, 1921, p. 113].

Речь персонажа метризована: первое предложение фрагмента, приведённого выше, начинается с 5 стоп хорея: *Our / father / went a / way to / sea [in a ship] 101010101* ; второе предложение — с двух стоп дактиля: *That is the/ way our names/ became conf/[used] 100100100*; начало шестого выполнено семью стопами ямба: *For hours / we lay / toge/ther in / the hay [in the barn and it was warm there] 1010101010*.

Не исключено, что *Our father was a carpenter* — аллюзия к библейскому: «не плотников ли Он сын? не Его ли Мать называется Мария, и братья Его Иаков и Иосий, и Симон, и Иуда?» (Мф., 13:55). Также ремесло отца может быть связано с работой ветхозаветного Ноя.

Once when there was a storm, the wind nearly swept our house away. How the wind blew! и *Our father went away to sea in a ship* — две фразы, представляющие собой аллюзию как на Всемирный потоп и Ноев ковчег¹⁶⁴, так и на известную английскую песенку, которая также была широко распространена в Америке,

¹⁶³ Но отец, видите ли, ушел на корабле в море. И тут случилось, что наши фамилии перепутались. Вы знаете, как это бывает. У нас разные фамилии, но мы — братья. У нас был один отец [Андерсон, 1959, p. 256].

¹⁶⁴ Но с тобою Я поставлю завет Мой: ты войдешь в ковчег, и с тобою сыновья твои, и жены сыновей твоих (Быт. 6:18–22).

— *A Sailor Went to Sea'sea*¹⁶⁵, которая сначала звучала как *My Father Went to Sea*¹⁶⁶ [Curtis, 2004, p. 425].

Уолтер Саттон писал об Андерсоне:

*«Он был человеком, который не принадлежал к церкви, но которого постоянно и глубоко занимала идея о том, что все мы — Христос и все мы — крестоносцы»*¹⁶⁷ [Sutton, 1972, p. 306].

Можно было бы предположить, что персонажа с подобным мировоззрением автор хочет показать в новелле “Brothers”, однако Андерсон использует обман читательского ожидания в эпизоде, где «гротескный Христос» в экспрессивном монологе доходит до такого исступления, что, переполненный чувствами, душит голыми руками маленькую собачку, единственного своего друга и спутника. «Гротеск Христа» оказывается неспособным любить ближнего; однако слов авторского осуждения в тексте нет. Это бесстрастный, свободный от сентиментальности взгляд наблюдателя, объясняющего поведение старика тем, что «дух человека, убившего жену, вошел в тело этого бедного одинокого старика» [Андерсон, 1959, p. 257], и тем, что «гротескный провидец», страдающий за весь мир, волей-неволей заставляет страдать и ближнего.

Начало и конец новеллы закольцованы: экспозиция зачина и финала совпадают, действие происходит в загородном доме повествователя, наблюдающего из окна за осенним дождем и летящими по ветру листьями. Новелла “Brothers” имеет рамочную композицию, так как внутри новеллы есть еще одно повествование — сюжетная миниатюра о романе женатого мужчины и офисной работницы. Подобный сюжет станет для Андерсона своеобразным клише (он будет повторяться как в книге “The Triumph of the Egg...” — в

¹⁶⁵ Моряк уходит в море, в море

¹⁶⁶ Отец уходит в море

¹⁶⁷ He was a man who did not belong to a church but had a continuing and deep concern over the idea that “We are all Christ and we are all crucified”.

мифопоэтической повести “Out of Nowhere into Nothing”, так и в романе “Many Marriages”). Но иногда даже любовь к женщине не может помочь; именно это и происходит во вставной новелле, где женатый мужчина, не добившись взаимности, убивает собственную жену. К такому исходу его подталкивают второстепенные вещи, «мелочи»: не включенный в коридоре свет и пробегающая в темноте фигура незнакомого мужчины. По сути, этот кратко изложенный детективный сюжет имеет много общего с сюжетами Достоевского.

Образ жены для незадачливого мастера ассоциируется с образом ползучего растения, оплетающего его тело: *His wife in particular was like some strange unlovely growth that had attached itself to his body* ¹⁶⁸[Anderson, 1921, p. 106]. Через этот образ текст “Brothers” перекликается с новеллой Seeds, где врач-психоаналитик сетует на то, что он «оплетен чем-то крадущимся, ползучим»: *I am a man covered by creeping crawling things* [Anderson, 1921, p. 32].

В новелле “Brothers” «спрятано» еще одно пояснение, проливающее свет на смысл нескольких фраз, связанных с образом деревьев из этой и других новелл: *He looked at her as one might look at a star or across a country of low hills in October when the leaves of the trees are all red and yellow gold* ¹⁶⁹ [Anderson, 1921, p. 105]. Это слова мужчины, влюбленного в девушку из Айовы, которую он сравнивает с звездой или холмом, на котором растут деревья, горящие красным и золотым. Образ деревьев и их листьев встречаются в элементах «рамочного повествования» как в “Brothers”, так и в “Seeds”, где герой говорит: *I would like to be a leaf blown away by the wind* ¹⁷⁰ [Anderson, 1921, p. 32]. В наиболее полной мере образ «дерево» раскрыт в финальной мифопоэтической

¹⁶⁸ Особенно жена сделалась каким-то странным некрасивым растением, прицепившимся к его телу [Андерсон, 1959, с. 252].

¹⁶⁹ Он глядел на нее, как можно глядеть на звезду или на ряд низких холмов в октябре, когда листья на деревьях горят красным и желтым золотом [Андерсон, 1959, с. 251].

¹⁷⁰ Я хотел бы быть листком, гонимым ветром [Андерсон, 1959, с. 201].

повести “Out of Nowhere into Nothing”, в мифопоэтической новелле “The Door of the Trap” и в романе “Dark Laughter”. Объяснение метафоры кроется во фразе персонажа из Seeds:

Людские жизни — это молодые деревца в лесу. Их душат вьющиеся растения — мысли и убеждения, посаженные теми, кто давно умер. Меня самого оплели и душат эти растения [Андерсон, 1959, р. 257].

Пример, как через метафору дерева Андерсон выражает идею человеческой цельности и свободы, иллюстрирует новелла “The Door of the Trap”. Сначала в тексте появляется образ старой чернокожей служанки, которая нянчится с детьми главного героя и поет негритянские песни:

Потом на долгие промежутки времени они как будто отодвигались вдаль, как напевающий голос няни-негритянки. Как ни странно, негритянка всегда была для него чем-то действительно существующим. Он чувствовал между собой и ею какое-то взаимное понимание. Она была вне его жизни. Он мог смотреть на нее, как смотрят на дерево [Андерсон, 1959, р. 260].

Потом «молодым деревцем» становится Мэри Кокрейн (героиня двух новелл — “The Door of the Trap” и “Unlighted Lamps”). Мужской персонаж новеллы испытывает к Мэри Кокрейн чувства, которые и сам неспособен объяснить:

«Да, в ее жизни еще ничего не было. Она может стать чем угодно или ничем. Она подобна юному деревцу, которое еще не приносило плодов», — думал он [Андерсон, 1959, р. 265].

Роберт Дж. Крафт полагает, что в тексте “Seeds” лучше всего проявлен талант Андерсона-психоаналитика; автор статьи называет данный текст «скорее дискуссией, чем историей»¹⁷¹. Крафт полагает, что новелла появилась

¹⁷¹ It is more of a discussion than a story.

благодаря беседам с доктором Тригантом Барроу¹⁷² [Kraft, 1969, p. 139]. Действительно, в этой новелле появляется образ врача-психоаналитика, который говорит о себе, что он «оплетен чем-то крадущимся, ползучим». Согласно сюжету новеллы, психоаналитик не может вылечить страдающую пациентку; зато художник, вызывающий ее на разговор — может. Врач-психоаналитик, таким образом, представлен «немым» и беспомощным — по сути, это не врач, а «гротеск врача», внутри которого «что-то изнашивается» («мотив сокрытия тайны»): *My body is not tired but something inside me is old and worn-out*¹⁷³ [Anderson, 1921, p. 21]. «Немота» врача-психоаналитика сродни «немоте-болтовне» старика, воображающего себя врачом, из текста “Senility”. Природа такой болтовни — в попытке прорваться через «скорлупу» собственного бессилия, когда человек *...ищет пути, преследуя трудную мысль. Но вдруг видит, что зашел в тупик. Что-то внутри него останавливается. Происходит небольшой взрыв. Человек раздражается словами, и речь его подчас становится неразумной* [Андерсон, 1959, p. 195].

Таким образом, в прозаических текстах Senility и Brothers проявляется один из важнейших, на наш взгляд, структурообразующих принципов книги “The Triumph of the Egg...”. Чем дальше мы продвигаемся от начала книги к ее финалу, тем меньшую роль играют внешние атрибуты сюжета как элемента наррации, а на первый план выступает метасюжет и метатекст, проводящий авторскую идею.

§7. Анализ новеллы в шести частях “Out of Nowhere into Nothing” как финального прозаического элемента книги “The Triumph of the Egg...”, его роль в композиции книги

7.1. Обзор исследований новеллы “Out of Nowhere into Nothing”

В статье 1927 года, посвященной искусству Шервуда Андерсона как рассказчика, Н. Фейгин отмечает новеллу “Out of Nowhere into Nothing” особым

¹⁷² A psychologist friend, Dr. Trigant Burrow, whom Anderson met through Tennessee in the summer of 1916, said of him <...>, That insight is perhaps best revealed in a story Anderson published in 1918 called “Seeds”.

¹⁷³ Что-то во мне изнашивается и состарилось, хотя тело моё не ощущает усталости [Андерсон, 1959, с. 195].

образом, подчеркивая, что в ней суммируются все фазы творчества Шервуда Андерсона:

Здесь есть «невнятность» персонажей, которую мы видели в «Уайнсбурге» <...>. Здесь есть бунт против нашего коммерческого успеха, в котором есть «глубоко укоренившаяся вульгарность». Здесь есть мысль о битве полов. Здесь есть понимание, что «возможно, я учусь думать». <...>. И, наконец, здесь есть сам Андерсон в образе Мелвилла Стонера¹⁷⁴ [Fagin, 1927, p. 275].

Дэвид Андерсон также смотрит на новеллу “Out of Nowhere into Nothing” как на одно из наиболее значимых произведений в контексте всего творчества Андерсона, отмечая, что эта новелла «представляет собой кульминацию тем и приемов, которые Андерсон развивал на протяжении всей своей карьеры»¹⁷⁵ [Anderson, D., 1995, p. 83].

Уолтер Ридо, анализируя эту новеллу в составе сборника “The Triumph of the Egg...”, пишет, что отдельные новеллы в книге «повествуют о замкнутых, загнанных людях, для которых всегда существует некое окончательное, хотя и неполное, освобождение <...>: “I Want to Know Why” — первая история в книге, говорящая о том, что чувствительный человек не может прорваться сквозь стену жизни; однако “Out of Nowhere into Nothing” — последняя и, безусловно, самая длинная история заявляет, что даже чувствительный человек [сквозь эту стену] прорваться способен»¹⁷⁶ [Rideout, 2006, p. 404–405].

В. В. Кузедна и Л. О. Гречуха, анализируя финальную новеллу книги, отмечают роль таких оппозиций образов, как «село — город», «жизнь —

¹⁷⁴ There is the “inarticulateness” of the characters that we saw in Winesburg <...>. There is a rebellion against our commercial success, which has a “deep-rooted vulgarity”. There is the idea of a battle of the sexes. There is the understanding that “maybe I’m learning to think”. <...> And finally, there is Anderson himself in the image of Melville Stoner.

¹⁷⁵ It’s represents the culmination of the themes and techniques Anderson has developed throughout his career.

¹⁷⁶ “I Want to Know why”, the first tale in the book, declares that the sensitive cannot break through the wall of life; “Out of Nowhere Into Nothing”, the last tale and by far the longest, declares that the sensitive can.

смерть», «день — ночь», «свет — тьма», «цветущие деревья — увядшие деревья», а также анализируют образы двух главных мужских персонажей, Мелвилла Стоунера и Уолтера Сейерса, через эти оппозиции [Кузедна, Гречуха, 2019].

Влияния Уолта Уитмена и Германа Мелвилла на образный ряд в новелле “Out of Nowhere into Nothing” обнаруживает М. Бидни (Bidni, 1992); в частности, образ дерева, под которым любит сидеть главная героиня Розалинда Уэскотт М. Бидни считает связанным с рецепцией Андерсоном «растительного мира Уитмена» (Bidni, 1992, p. 519), а имя одного из главных героев Мелвилла Стоунера — нечто вроде оммажа, жеста уважения Г. Мелвиллу [Bidni, 1992, p. 124].

Автор книги о трансформациях концепта «афроамериканский примитив» в мировоззрении различных представителей американского модернизма М. Уэйлен рассматривает становление взглядов Андерсона на образ афроамериканца и первым удачным опытом воплощения его в произведениях называет книгу “The Triumph of the Egg...”, отмечая трагизм фигуры чернокожего садовника в новелле “Out of Nowhere into Nothing” [Whalan, 2007, p. 84]. А. Сагимура рассматривает повесть “Out of Nowhere into Nothing” как произведение, в котором представлено символическое решение расового конфликта между белыми «захватчиками Америки» и чернокожими воинами из песни негра-садовника, которую Уолтер Сейерс слышит ночью:

Тогда в этой песне звучал вызов. Она была обращена к женщинам поселка, на который готовились напасть, и в ней были одновременно ласка и угроза. «Утром мы убьем ваших мужей, и братьев, и возлюбленных. Потом мы придем в поселок к вам. Мы будем крепко обнимать вас» [Андерсон, 1959, с. 325].

Сагимура отмечает, что эта песня подразумевает «воображаемую перекрестную идентификацию» Уолтера Сейерса с «черными захватчиками и насильниками»¹⁷⁷ [Sugimura, 2021, p. 1].

Будучи финальным прозаическим текстом книги *The Triumph of the Egg...*, новелла “*Out of Nowhere into Nothing*”, согласно нашему предположению, должна завершать развитие основных образов и мотивов книги и проливать свет на проблемы, поставленные автором по ходу книги.

7.2. Анализ макроуровневых ритмообразующих элементов новеллы “*Out of Nowhere into Nothing*” («Из ниоткуда в ничто»)

Новелла “*Out of Nowhere into Nothing*” имеет самый большой объем (чуть более трех авторских листов английского текста) по сравнению с другими текстами книги “*The Triumph of the Egg...*”, и потому ее правильнее было бы назвать повестью в шести частях. Она расположена ближе к финалу книги — это последний прозаический текст перед финальным стихотворением “*The Man With Trumpet*”.

Особенности ритмического макроуровневого решения этого текста находятся в зависимости от композиционной структуры повести, однако ей не ограничиваются. Кроме роли композиции, ритм “*Out of Nowhere into Nothing*” на макроуровне формируется динамикой распределения по тексту основных ключевых образов и кластеров образов, а также особенностями пунктуации (необычное использование тире) и сложной системой повторов, включающей в себя повторение стихотворного рефрена в финальной, шестой части. Кроме перечисленного, в тексте новеллы встречается ряд семантических «ключей», объясняющих философию Андерсона (пусть даже несколько «лобовым» способом); эти афористичные фразы типа *the key to the gateway was love* («ключом к воротам является любовь») маркируют фрагменты текста как ключевые точки, в которых мы можем наблюдать конвергенцию разнообразных

¹⁷⁷ The song suggests the complexity of Sayers's desire since its lyrics imply his fancied cross-identification with black invaders and rapists.

выразительных средств. Этот раздел посвящён анализу обнаруженных ритмообразующих элементов.

7.2.1 Композиция новеллы “Out of Nowhere into Nothing”

В новелле “Out of Nowhere into Nothing” повествуется о внутреннем перерождении героини Розалинды Уэскотт; это перерождение, поначалу медленное и внешне незаметное, в финале приводит молодую женщину к новому состоянию, новому взгляду на мир и к обретению новой силы. Сюжет новеллы нелинеен; в нем присутствуют флешбэки (воспоминания главной героини) и параллельное повествование о втором главном герое — Уолтере Сейерсе, женатом возлюбленном Розалинды Уэскотт. Часть, посвященная герою Уолтеру Сейерсу, содержит еще одно повествование — историю негра-садовника, работающего в саду у его жены, и историю песни, которую тот поет каждый вечер. Композиция книги, таким образом, напоминает даже не яйцо, а многослойную луковицу.

Длина частей повести не одинаковая. Самой длинной является первая часть, ее объем в оригинальном издании 1921 года составляет 29 страниц. Вторая часть составляет 5 страниц, третья — 10, четвертая — 5 страниц. Пятая часть составляет 12 страниц; финальная, шестая часть повести составляет 35 страниц. Таким образом, соотношение частей по объему составляет примерно 6:1: 2:1: 2,5:7 — более короткие завершённые фрагменты помещены внутрь повествования; более объёмные — в начало и конец.

Композиционное членение прозаической повести на главы дополняется другими элементами, играющими роль пауз. Такими элементами являются отбивка с помощью звездочек и абзацный отступ. Абзацы имеют разную длину, от одного до 14-ти предложений.

7.2.2. Особенности пунктуации

Кроме членения прозаического текста с помощью абзацев, предполагающих небольшую по продолжительности паузу, и отбивок «астериксами», в тексте присутствует работа автора с тире как с элементом, позволяющим делать дополнительные паузы. Одна из них находится на

странице 180, и ее появление также связано с повторяющейся конструкцией, связанной с насосом, ведром и водой:

*Now he was winding the clock. In a moment his feet would
be on the stairs —*

*There were six houses to be seen from the windows of the Wescott house*¹⁷⁸

[Anderson, 1921, p. 180].

В первом издании книги “The Triumph of the Egg...” строка, оканчивающаяся на *on the stairs*, нависает над следующей строкой, начинающейся с заглавной буквы. Это использование пунктуации в прозе похоже на то, как Андерсон использовал тире в книге “Mid-American Chants”, располагая его на границах кусков предложений с разным силлаботоническим метром. Мы полагаем, что этот прием у Андерсона берет свое развитие из его опыта написания стихов; длительность паузы в данном случае должна быть примерно такой, какой бывает стиховая пауза на границе членения строк в стихах.

7.2.3. Повторы в новелле “Out of Nowhere into Nothing”

Кроме перечисленных выше способов членения текста и образования пауз, разных по длительности, в тексте присутствуют ритмически более или менее точно повторяющиеся элементы, как стихотворные, так и прозаические; они способствуют смысловой структурности текста и помогают автору организовать звенья системы его концептуального «мифа» в единое целое. Мы отметили три наиболее важных повторяющихся элементов.

- 1) Две стихотворные строки, появляющиеся в VI главе, которые оказываются одновременно текстом песни матери героини и Уолтера Сейерса:

¹⁷⁸ В русском переводе Т.и В. Ровинских (1959 г.) тире опущено. Финал абзаца с многоточием вместо тире выглядит так:

«Вот он заводит часы. Через секунду послышатся его шаги на лестнице...

Из окон дома Уэскоттов были видны шесть домов».

Life the conqueror over death,

*Death the conqueror over life*¹⁷⁹ [Anderson, 1921, p. 257, 262].

Эти две строки – важный семантический «ключ» повести; повторенный четырежды, он резюмирует мысль о постоянном возрождении жизни — одну из основных идей Андерсона, многократно повторяющихся в “Mid-American Chants”.

- 2) Эпизод, в котором отец героини с помощью насоса накачивает воду в ведро, а потом несет ее домой, является метафорой однообразия жизни в маленьком городке и отражает мотив рутины.

...отец накачает ведро воды насосом у двери кухни. Он внесет ведро в дом и поставит на ящик у кухонной раковины. Немного воды выплеснется на пол кухни. Послышится мягкий звук... [Андерсон, 1959, с. 302].

Эпизод с ведром воды встречается в новелле семь раз. На рисунке 11 показана динамика появления этого образа по ходу повести. Как мы видим, основное количество повторов этого эпизода приходится на начало повести.



Рисунок 8 — Динамика появления эпизода «Насос-Ведро-Вода» в новелле Шервуда Андерсона “Out of Nowhere into Nothing”

¹⁷⁹ Жизнь — победительница смерти.

Смерть — победительница жизни [Андерсон, 1959, с. 342, 346].

- 3) Эпизоды, связанные с попыткой женщин оградить подругу (первый эпизод) или дочь (второй эпизод) от союза с мужчиной; они повторяются дважды, например:

*God, Rosalind, don't do it, don't do it*¹⁸⁰ [Anderson, 1921, p. 258, 262] (второй эпизод).

Роль этих повторов, во-первых, когезивная¹⁸¹, связующая повествование. Во-вторых, расположение повторяющихся элементов в начале и в конце новеллы (например, эпизод с насосом) или только в частях, предшествующих финалу (песня *Life the conqueror over death*, фраза *Don't do it!*) работает как прием, усиливающий эмоциональное напряжение финала произведения.

- 4) Семантические формулы.

Семантические формулы раскрывают заложенные автором смыслы и образы, которым прежде в книге объяснения не было. Формулы появляются в тексте схожим способом, впрочем, с очень характерным для Андерсона сюжетным ходом: на персонажа снисходит озарение, и он внезапно начинает понимать вещи, которых ранее не понимал. Иногда этому озарению способствуют звучащие в голове персонажа «тихие голоса» (*little voices, small voices, hidden voices*).

Первая формула находится на 200-й странице книги (28-я страница повествования) и объясняет значение видения мраморной лестницы, раскрывая, что ключом к запертым воротам в конце лестницы является любовь (*the key to the gateway was love*); понять это главной героине помогают «тихие голоса».

Вторая формула появляется на стр. 203; это «гротескная формула», и произносится она от имени некоего писателя: “*Sex, — he cried. — It is by*

¹⁸⁰ Не делай этого! О, Розалинда, не делай! [Андерсон, 1959, с. 345].

¹⁸¹ Вслед за И. Р. Гальпериным, мы понимаем под когезией «особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность (темпоральную/пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр.» [Гальперин, 2007, с. 74].

understanding sex I will untangle the mystery”¹⁸². Проблема пола — действительно, один из серьезных вопросов, которым посвящена новелла, но Андерсон вкладывает эту фразу в уста «Другого» и здесь она звучит как «чужое слово». Эта «формула» в тексте связана с криком, а не с «тихими голосами».

Третья формула дается на странице 222; она связана с открытием, который делает Уолтер Сейерс, *The kiss is acceptance. Any physical contact with another is acceptance*¹⁸³. К идее о том, что поцелуй есть примиряющее действие, Сейерса приводят *little voices* в его голове.

Четвертая формула дается на странице 265, где раскрывается образ Мелвилла Стоунера, который кажется Розалинде похожим на чайку, которая парит над городом и возносит его к небу: *His spirit floats above the town of Willow Springs*¹⁸⁴. Это финал повествования, в котором уверенная в себе Розалинда обретает новый, «пророческий» дар и покидает родной город; с героиней происходит преображение, и девушка теперь представляет собой средоточие света.

7.3. Динамика появления элементов «мифа» Андерсона в повести “Out of Nowhere into Nothing”

7.3.1. Анализ ключевых образов новеллы “Out of Nowhere into Nothing”

На протяжении повести читатель встречает как уже известные ему по предыдущим произведениям автора образы, концепты, кластеры образов и их оппозиции (как, например, концепт «гротесков», «пророка», «примитива», образ «кукурузных полей», оппозиция образов «жизнь — смерть»), так и другие, прежде не встречающиеся, но играющие важную роль в повествовании и в воплощении авторского замысла.

«Пророк» и «пророчица». В новелле “Out of Nowhere into Nothing” центральное место занимает сама Розалинда Уэскотт. Она обладает

¹⁸² «Пол! — кричал он. — Поняв проблему пола, я распутаю тайну!» [Андерсон, 1959, с. 309].

¹⁸³ Поцелуй означает примирение. Любое физическое соприкосновение с кем-нибудь означает примирение [Андерсон, 1959, с. 320].

¹⁸⁴ Его призрак витает над Уиллоу-Спрингсом [Андерсон, 1959, с. 348]

способностью видеть невидимое — например, процессию проплывающих мимо нее призраков [Андерсон, 1959, с. 292]. Эти люди спускаются по мраморной лестнице в некое ущелье, среди них — старики и юноши, а также одна молодая девушка, похожая на Розалинду, но «чем-то милее и душевно чище, чем она» [Anderson, 1921, p. 177]. Розалинда — не просто женщина-пророчица, она — единственная из «пророков» Андерсона, способная увидеть в проплывающей процессии себя самоё.

Вторым «пророком» является Мелвилл Стоунер; третьим «пророком» (безусловно, гротескным) является писатель, пытающийся раскрыть тайну пола. Он появляется во II главе и сразу же исчезает.

«Певец». Оппозиция образов «певцов» представлена образом певца, способного петь, — «истинного певца», и певца, который петь не может, — «гротескного певца». И тот и другой образы являются ключевыми для Андерсона, они встречаются как в книге “Mid-American Chants”, так и в “The Triumph of the Egg...”, особенно часто — в стихах книги. «Гротескным певцом» у Андерсона становится Уолтер Сейерс, женатый возлюбленный Розалинды Уэскотт; «истинным певцом» — негр-садовник жены Уолтера Сейерса. С образом «истинного певца» в книге напрямую связан концепт «негритянского примитива», а оба они тесно связаны с образом «песни»; к примеру, в новелле впервые звучит песня, когда появляется негр-садовник.

Оппозиция образов «песня — немота». Если с мотивом «песни» тесно связан негр-садовник, то с «немотой» — сам Уолтер Сейерс, певец, неспособный петь. Также с «немотой» связан образ «тихих голосов», который появляется в периоды, когда персонажи ищут для себя нужное слово или принимают решение. Мы проследили закономерности появления образов «песня» и «немота» на протяжении всей новеллы и выяснили, что «немота» встречается преимущественно в начале и середине новеллы, а «песня» в середине и финале. Середина новеллы (с 49-й страницы по 76-ю, что соответствует III, IV, V частям) демонстрирует сгущение образов «песни» и «немоты» и сменяемость их друг другом.

Кластер «яйцо — скорлупа — тайна». Образ яйца или скорлупы являются проявлением мотива «сокрытия тайны». Любые закрытые помещения, в том числе офис отца Розалинды, офис Уолтерса Сейерса, фотоаппарат, комната, а также нечто тайное, заключенное внутри человека, в том числе и ребенок в чреве женщины — все эти образы Андерсон связывает с образом яйца. Финал “Out of Nowhere into Nothing” завершает развитие кластера «яйцо». Роль «оболочки» и «тайны» в данном фрагменте текста играют тело и душа Розалинды Уэскотт, которая обнаруживает внутри себя свет, о котором ранее она не имела понятия:

*There was a sensation of boldness. She had herself become something that within itself contained light. She was a creator of light*¹⁸⁵ [Anderson, 1921, p. 267].

«Кукурузные поля». Поля простираются за городком Уиллоу-Спрингс, где проходит большая часть действия новеллы. Именно в полях происходит встреча Розалинды и Мелвилла Стоунера («пророчицы» и «пророка»).



Рисунок 9 — Динамика отношений между оппозициями образов «Песня» и «Немота» в новелле Шервуда Андерсона “Out of Nowhere into Nothing”

¹⁸⁵ Розалинду охватило ощущение уверенности. Она сама превратилась во что-то, таящее внутри свет. Она была творцом света [Андерсон, 1959, с. 349].

Место, где проводит время Розалинда Уэскотт, бродя в раздумьях по возвращении в родной городок, — кукурузные поля на окраине; там происходит встреча Розалинды Уэскотт («истинной пророчицы») и Мелвилла Стоунера («гротескного пророка»). По дороге, идущей через кукурузные поля, Розалинда покидает Уиллоу-Спрингс, двигаясь навстречу новой жизни. В момент, когда отец Розалинды смотрит на взрослую дочь новым взглядом, она видится ему в облике настоящей богини кукурузных полей:

Несколько мгновений он стоял и смотрел на дочь. От всей ее фигуры веяло жизнью. <...> Волосы у нее были золотистые, как волокна кукурузных початков. В этот миг Розалинда была подлинной дочерью страны маиса... [Андерсон, 1959, с. 332].

По сравнению с предыдущими воплощениями образа кукурузы в текстах Андерсона, новелла “Out of Nowhere into Nothing” является первым произведением, в котором автор так явно рисует связь конкретного персонажа и ключевого образа-символа Срединной Америки.

«Дерево/Молодое дерево». Появляется в повествовании несколько раз, в большинстве фрагментов — под ним в раздумьях сидит главная героиня; в саду у Уолтера Сейерса пальцы нелюбимой жены крепко сжимают ствол деревца, и этот жест символизирует несвободу молодого человека. Образ дерева маркирован не только как символ средоточия чистоты и витальности; также это ярко сексуализированный образ. «Дерево» в центральных частях повествования связано с образом «сад» и является его частью. Образ «сад» появляется во фрагменте, касающемся жизни Уолтера Сейерса, и связан с оппозициями образов «песня — немота», «истинный певец — гротескный певец»,

«Мелочи». Мелочи, детали, мелкие насекомые (пчелы, жуки) появляются в тексте, когда автор заставляет персонажей разглядывать самые крохотные вещи и слушать самые тонкие звуки. Генри Миллер отмечал, что проза

Андерсона выявляет особую «зацикленность на мелочах»¹⁸⁶ [Miller, 1962, p. 174]; важность, которую Андерсон придает мелочам и деталям, на наш взгляд, также берет истоки в книге стихов “Mid-American Chants”, где этот образ проявлен в полной мере. С «мелочами» как «крохотными проявлениями жизни» связаны эпизоды, когда Розалинда Уэскотт, сидя под деревом, наблюдает за навозными жуками [Андерсон, 1959, с. 290], или Мелвилл Стонер осенью слушает жужжание пчел в мерзлой траве [Андерсон, 1959, с. 303]. Так Андерсон указывает на микроскопические детали, в которых может скрываться истина, ускользающая от взгляда обывателя, обращающего внимание лишь на события и вещи, приносящие практическую пользу.

Вот почему я пришел туда и прижался лицом к мерзлой траве. Пчелы были охвачены экстазом жизни, а я упустил жизнь [Андерсон, 1959, с. 303].

В книге “Mid-American Chants” есть стихотворение, которое называется «Песня букашки» (“Song of the Bug”), где транслируется похожая мысль:

*There is a certain dignity in my life if you could but understand it,
You great bug that keep thinking such almighty thoughts,
Hark to the little song of my kind.
It would be well for you if you could understand that*¹⁸⁷ [Anderson, 1918, p. 77].

Кластер «Индустриальный город» включает в себя все атрибуты большого города: вечерние огни, небоскребы, дым, копоть и грохочущие железные машины [Anderson, 1918; p. 15–19, 56–58]; при продвижении вглубь текста каждый из этих атрибутов начинает работать как метонимия, т. е. появляясь в тексте, он способен вызывать в памяти читателя остальные части кластера. Этот кластер образов создает оппозицию образу «маленького американского городка», жители которого занимаются сельским хозяйством. Развитие этой оппозиции происходит еще в книгах “Mid-American Chants”

¹⁸⁶ obsession with details

¹⁸⁷ В моей жизни есть особое достоинство, хотя какое — вам непонятно.
Вы, большие козявки, думающие свои великие думы!
Я пою вам песенку, а вы напрягите свой слух;
Для вас же было б лучше, если бы вы смогли все понять.

(1918) и “Winesburg, Ohio” (1919). В работе У. Линокс, где проводится анализ образов книги “Mid-American Chants” в сравнении с прозаическими текстами Андерсона, автор отмечает, что и в тех, и в других текстах «Два различных мира обозначены, с одной стороны, “городами” и “промышленностью”, а с другой стороны, “родными полями”»¹⁸⁸ [Lenox, 1961, p. 55].

В книге стихов “Mid-American Chants” все образы, призванные представлять кластер «индустриальный город», мрачны и печальны, как «истощённая, мрачная госпожа» (*My mistress / “Terrible/ Gigantic / Gaunt and drear”*) из стихотворения “Industrialism” [Anderson, 1918, p. 31]. Однако в повести “Out of Nowhere into Nothing” Андерсон рисует не просто пестроту, суету и шум большого города; он показывает его своеобразную красоту и величие:

Казалось, весь город стремился ввысь. Он отрывался от земли и поднимался в воздух. Возникала иллюзия. Мрачные фабричные трубы, которые весь день были чем-то застывшим, холодным, бездушным, торчащим над крышами и изрыгавшим клубы черного дыма, теперь превращались в стройные, устремленные к небу столбики света и колеблющихся полутонов [Андерсон, 1959, с. 317].

В отличие от «Уайнсбурга, Огайо», где «индустриальный город» выведен за пределы повествования, в повести “Out of Nowhere into Nothing” город (Чикаго) показан как место, где происходит первое чувственное пробуждение главной героини [Андерсон, 1959, с. 308–310, 316–319].

Розалинда пробуждалась от того оцепенения, в котором прожила в Уиллоу-Спрингсе в ранние девические годы [Андерсон, 1959, с. 309].

Таким образом, все составляющие кластера «индустриальный город» в повести “Out of Nowhere into Nothing” не несут однозначно отрицательной коннотации, как это было, к примеру, в “Mid-American Chants”. Теперь у

¹⁸⁸ The two differing worlds are signified on the one hand by “cities” and “industry” and on the other hand by “cornfields”.

«индустриального города» более сложное, неоднозначное наполнение и эмоциональная окраска; возможно, Андерсон показывает читателю, что, как и в душе главной героини Розалинды Уэскотт, в жизни в целом достижение гармонии возможно только при определенном балансе между двумя полярными явлениями.

7.3.2. Динамика появления ключевых образов в новелле “Out of Nowhere into Nothing”

Динамика появления ключевых образов в разных частях новеллы представлена в Таблице 1.

Таблица демонстрирует, как Андерсон использует образы для создания эмоционального и смыслового напряжения в разных частях повести. Особенно заметно увеличение частоты появления образов «Песня» и «Кукуруза» в финальной части, что может указывать на их ключевую роль в разрешении основных конфликтов произведения.

Таблица 1

Образ	I	II	III	IV	V	VI
	глава	глава	глава	глава	глава	глава
Пророк/Пророчица	4	1	0	0	0	1
Песня	2	0	1	0	6	8
Яйцо/Скорлупа	2	1	1	1	1	4
Мелочи	3	1	0	1	1	1
Кукуруза	3	0	0	0	0	10
Индустриальный город	0	2	1	0	0	0

В финале повести мы можем наблюдать высокую концентрацию всех ключевых образов и их кластеров; в совокупности мы насчитали 24 случая их возникновения на данном участке текста. Это соотносится с мыслью Дж.-Ф. Кинслера о сведении воедино в финале всех сюжетных линий для достижения эффекта «гештальта» [Kinsler, 2021, p. 179]. К наблюдению Дж.-Ф. Кинслера мы можем добавить, что в начале повести обнаруживается высокая концентрация ключевых образов и их кластеров, сравнимая с финальной: в начале ключевые образы встречаются в совокупности 14 раз, тогда как в других частях повести это количество составляет от двух до восьми. Безусловно, такое сгущение образов связано в том числе и с длиной частей, составляющих произведение. При подсчете количества образов на страницу текста самой насыщенной также оказалась финальная часть (от двух до трех образов на страницу текста); на втором месте была часть номер 2 (2 ключевых образа на страницу текста), на третьем — первая часть и пятая часть (от одного до трех образов на страницу текста). Что касалось 3 и 4 частей повести, в них хотя концентрация ключевых образов была невысока, они отличались качественно: именно здесь появляются и исчезают насовсем составные элементы кластера «индустриальный город», который появляется обособленно от других ключевых элементов андерсоновского «мифа» и противопоставлен им.

7.3.3. Корреляционный анализ образов новеллы “Out of Nowhere into Nothing”

Корреляционный анализ выявил ряд значимых ассоциативных связей между образами и их кластерами; интерпретация этих корреляций позволяет глубже понять структуру и смысловые связи в повести. В Приложении В.4. дана Таблица приложения В.4., взятая из программы Excel 1998–2007 и представляющая выявленные корреляционные (ассоциативные) связи.

Из таблицы В.4. ввиду ее большого объема мы исключили очевидную корреляцию: образ «песня» и «идеальный певец» («негртиянский примитив») в тексте всегда встречались вместе, $r=1,0$. Абсолютная корреляция между этими образами указывает на их неразрывную связь в повествовании. Это

подчеркивает значимость темы самовыражения и аутентичности, воплощенной в образе «идеального певца» (негра-садовника). Также из таблицы мы исключили графы, пересечения которых при подсчете не показали никаких связей или коэффициент корреляции составлял сотые доли целого числа — так, например, кластер «индустриальный город» не выявил связи ни с одним изучаемым элементом.

«Кукуруза» и «крохотные вещи/детали» ($r = 0,4$). Умеренная ассоциация между этими образами связана с эпизодами в кукурузном поле, где персонажи наблюдают за мелкими деталями природы. Это отражает внимание Андерсона к микрокосму и его веру в значимость малого в понимании большого.

Кластеры образов «Пророк/пророчица» и «Кукуруза/кукурузные поля» выявили умеренную связь $r = 0,38$. «Кукурузные поля» упоминались в повести не только во время проявления «пророческой сущности» Розалинды или Мелвилла Стонера, поэтому связь между этими двумя кластерами образов не высокая, но очевидная.

«Пророк/Пророчица» и «Тихие голоса» ($r=0,29$): Эта связь отражает способность Розалинды Уэскотт воспринимать то, что недоступно другим и подчеркивает роль героини как медиума между видимым и невидимым мирами.

«Тихие голоса» и «Немота» ($r=0,26$): Эта ассоциация указывает на парадоксальную связь между тишиной, безмолвием и невозможностью творческой реализации человека (неспособность петь) и внезапными мыслями, похожими на откровение, что может метафорически обозначать трудности коммуникации и самовыражения в обществе.

«Пророк/пророчица» и «яйцо/скорлупа» ($r=0,16$): Ассоциация слабая, но положительная; она могла появиться в расчетах ввиду того, что в финале повести Андерсон несколько раз возвращается к сопряженному с кластером «яйцо/скорлупа» мотивом «сокрытия тайны под оболочкой»:

Она сама превратилась во что-то, таящее внутри свет. Она была творцом света [Андерсон, 1959, с. 349].

Обнаруженные связи демонстрируют сложную систему отношений между образами, которая создает многослойную структуру повествования и углубляет его смысловое наполнение. Они также отражают мастерство Андерсона в создании целостной и взаимосвязанной образной системы, где каждый элемент играет важную роль в раскрытии основных тем и идей произведения.

Выводы

Из вышесказанного можно сделать вывод, что книга “The Triumph of the Egg...” (1921) — произведение, являющееся синтезом нескольких искусств — прозы, стихов, скульптуры и фотографии, а также результатом совместного творчества троих: самого Шервуда Андерсона, скульптора Т. Митчелл и фотографа Ю. Хатчинсона.

Андерсон начинает и заканчивает книгу стихами. Кольцевая композиция отражает одну из ключевых идей, являясь отражением мотива яйца как оболочки, в которую заключены все люди одновременно и каждый по отдельности, при этом понимание самой крошечной детали помогает понять целое [Anderson, 1921, p. 5].

Три текста, которые Андерсон называет «стихотворениями» (под определение «стихотворение» подходит только одно из них, “Tales are people...” а два остальных являются прозаическими миниатюрами, написанными в форме версе), образуют кольцевую композицию книги, устанавливая связь формы книги с ее заголовочным комплексом. Интертекстуальная роль «стихотворений» проявляется в содержащихся в стихах отсылках как к ключевым образам и мотивам самой книги “The Triumph of the Egg...” (оппозиции образов «песня — немота», «белое — черное»; концепты «пророка», «гротеска», «американского примитива»; «мотив сокрытия тайны» и т.д.), так и к другим двум книгам Шервуда Андерсона — книгам стихов “Mid-American Chants” и “A New Testament”, книге новелл

“Winesburg, Ohio”, роману “Dark Laughter”. Это свидетельствует о непрерывности творческого процесса автора, а также о глубокой взаимосвязи между различными его произведениями.

Книга “The Triumph of the Egg...” объединяет различные формы художественного выражения: прозу, стихи, тексты, в которых проза и стихи совмещены, а также визуальные объекты, которыми являются фотографии. Текстовая составляющая книги воспринимается читателем на уровне структурном, сюжетном, логическом — словом, в рецепции текстовых объектов так или иначе большую роль играет человеческое сознание. Однако составляющая визуальная (фотографии гипсовых слепков), не будучи иллюстративным материалом в привычном понимании, призвана включить т. н. «оптическое бессознательное», расщепляющее логику текстового послания и формирующее дополнительные, альтернативные «реальности», благодаря которым однозначный смысл прочитанного навсегда «ускользает» от читателя, а читательский опыт взаимодействия с книгой смещается в поле случайного, индивидуального эксперимента.

Вводя в книгу визуальный элемент и стихи, Андерсон достигает возможности говорить с читателем языком «замены, подобия и метафоры» [Goodvin, 2009, с. 59] и с первых страниц «приучает» к необычному для сюжетной новеллистики способу чтения: как в стихах, расположенных в начале книги, в новеллах читатель будет обращать внимание не только на сюжет, но и на синтаксические повторы, и на описательные элементы, помещенные в повествование не только для создания атмосферы (пейзаж) или описания сеттинга (интерьер), но и для дополнительных смысловых акцентов: не просто сельский пейзаж, а кукурузное поле как символ Срединной Америки; не просто интерьер трактирчика возле станции, но стеллажи с заспиртованными птицами-уродцами («гротесками») как метафора нескончаемых человеческих страданий (новелла “The Egg”).

Особенности ритмического решения книги проявляются в чередовании прозаических и поэтических текстов, создающем особый ритм восприятия и позволяющий автору варьировать интенсивность эмоционального воздействия на читателя.

Кольцевая композиция книги включает в себя не только «оболочку» в виде стихов в начале и финале книги. Если принять точку зрения Дж.-Ф. Кинслера, что текст “The Man in the Brown Coat” находится на границе двух частей книги [Kinsler, 2021, p. 158], можно заметить, что перед ним и после него находятся новеллы “Senility” и “Brothers”, главные герои которых — юродивые. Перед новеллой Senility расположена новелла “Unlighted Lamps”, главная героиня которой — девушка по имени Мери Кокрейн; после новеллы Brothers находится текст “The Door of the Trap”, где завершается история Мэри Кокрейн. Таким образом, середина книги построена по принципу внутренней симметрии; центральный текст с двух сторон обрамляют новеллы, семантически друг с другом связанные.

Андерсон продолжает развивать линию «гротесков», начатую в книге “Winesburg, Ohio” (1919). Важной отличительной чертой книги “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” становится развитие важных для «мифа» Андерсона концептов («концепт афроамериканского примитива», концепт «яйца» как метафорическое воплощение мотива «сокрытия тайны под оболочкой») и новой проблематики. В частности, ряд текстов демонстрирует изучение автором природы женской сексуальности и женской психологии, а также взгляды автора, представляющие его как сторонника предоставления женщинам более широких социальных свобод (новелла “Seeds”, “The New Englander”, “Out of Nothing into Nowhere). Важным результатом исследования динамики образов Андерсона на протяжении книги The Triumph of the Egg... было обнаружение и развитие нового воплощения образа «американского пророка», а именно его женскую ипостась. Женщина, способная дать начало новой жизни, описана как «древняя богиня» в прозиметрической новелле “Motherhood”, но у нее живое лицо

героини Розалинды Уэскотт из “Out of Nowhere into Nothing”, которая к финалу повести освобождается от всего наносного, «гротескного» и сдерживающего духовный рост и наконец переживает мистическую трансформацию, становясь источником света.

В письме Андерсону молодой афроамериканский поэт Джин Тумер признал: *«Уайнсбург, Огайо» и «Триумф яйца» являются элементами моего роста. Трудно думать о собственном росте (взрослении) без них»*¹⁸⁹ [Томер, 2006, р. 102]. В письме Тумер довольно подробно описывает свои впечатления от новеллы “Out of Nowhere into Nothing” из сборника «Триумф яйца». На наш взгляд, новелла *“Out of Nowhere into Nothing” является (если пользоваться терминологией Н. А. Кожевниковой и Н. А. Фатеевой) главным «разъясняющим и сопрягающим метатекстом» [Кожевникова и соавт., с. 181] книги “The Triumph of the Egg...”, а стихи и прозаические миниатюры, написанные в форме версе, являются дополнениями к нему.* Финальная новелла и три «стихотворения» (в определении Андерсона) составляют текстово-метатекстовую цепочку, в которой сцеплены важнейшие семантические формулы и даны образы, имеющие ключевое значение для понимания смыслов, которые автор преподносит в зашифрованном виде: истинная жизнь кроется в мелочах (“The Dumb Man”, “Out of Nowhere into Nothing”); жизнь всегда сопряжена с преодолением барьеров / разрушением «сковывающих движения» оболочек (“Out of Nowhere into Nothing”; “The Man With Trumpet”); любовь это единственный способ достижения силы для того, чтобы эти оболочки разрушить (“The Dumb Man”, “Out of Nowhere into Nothing”); творчество («песня») возможно только в случае, если человек внутренне свободен (“Tales Are People...”, “Out of Nowhere into Nothing”; The Man with Trumpet); если внутренней свободы нет, первый шаг для того, чтобы она появилась, — признание собственной немоты (“Tales Are People...”, “The Dumb Man”, “Out of Nowhere into Nothing”; The Man with Trumpet).

¹⁸⁹ “Winesburg, Ohio” and the “Triumph of the Egg” are elements of my growing. It is hard to think of myself as maturing without them.

Анализ ритма книги на микроуровне выявляет использование повторов на различных уровнях языка (фонетическом, лексическом, синтаксическом), создающих особый ритмический рисунок прозы, наличие фрагментов силлаботонического метра в прозаических текстах, использование параллельных синтаксических конструкций и анафор, необычное использование тире, цитатность как прием.

Нам удалось проследить тесную связь книги “The Triumph of the Egg...” с книгой стихов “Mid-American Chants” — как на уровне ключевых образов и кластеров ключевых образов, так и в отношении ритмических особенностей отдельных текстов. Одним из самых важных аспектов этого пересечения мы считаем развитие в книге “The Triumph of the Egg...” мотива свободы и духовного роста, связанного с оппозицией образов «песня — немота», являющегося ключевым в “Mid-American Chants” (1918).

Таким образом, сочетание прозаических и стихотворных техник делают книгу The Triumph of the Egg... сложным произведением, наследующим опыту, который Андерсон наработал как писатель и поэт. Внедрение в начало книги фотографий гипсовых скульптур, выполненных женой писателя Теннесси Митчелл, добавляет к прозе и стихам еще и визуальный элемент; тем самым Андерсон делает книгу “The Triumph of the Egg...” (1921) уникальным художественным объектом, представляющим синтез различных искусств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы предполагаем два основных посыла, сформировавших поэтику Андерсона. С одной стороны — это визионерская в своей основе техника «показывать, а не рассказывать», позволяющая автору создавать фрагментарные, но детальные описания персонажей и событий. Условием создания таких текстов является принципиальный отказ от традиционных законов сторителлинга, как то: создание «классических арок» персонажей, наличие в рассказе завязки, кульминации и развязки и т. д. Множество эллиптических лакун в повествовании провоцируют читателя или исследователя к подключению парадигматического элемента восприятия, при котором рассказанная писателем фрагментарная история начинает «пересобираться» на уровне рецепции. Характерные примеры такого типа прозаических текстов — тексты “Senility”, “Motherhood”, “The Man in the Brown Coat” из книги “The Triumph of the Egg”, сюжет в которых имеет вспомогательный характер и текст строится по принципам «потока сознания» (“Senility”, “The Man in the Brown Coat”), либо сюжет становится формальным шаблоном (“Motherhood”), в который автор вписывает собственный образный ряд, позволяющий наполнить старую схему новыми смыслами.

Однако при написании стихов Андерсон напротив, стремится не фрагментировать текст, а упорядочить его — насытить синтагматическими связями, более характерными для прозы (*Вы бы видели, как я цеплялся за ровные линии кукурузных полей...*¹⁹⁰ [Ridout, 2006, с. 256]). Стихотворными текстами, в которых обнаруживаются вышеупомянутые связи, являются “Song of the Bug”, “Little Song to a Western Stateman”, “Song of the Drunking Businessmen” (“Mid-American Chants”), “Tales Are People...”, “The Man with Trumpet” (The Triumph of the Egg...); в перечисленных примерах, возможно, работает художественная продуктивность внутренних противоречий текста, о

¹⁹⁰ You should see as I clutched at the ordered cornfields...

которой Л. Выготский писал в «Психологии искусства»: «автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет» [Выготский, 1986, с. 6].

Иногда Андерсон совмещает обе техники; в результате мы имеем дело со сложной структурой текста. В ряде случаев сам автор не стремился к четкому определению той художественной формы, в которой написано его произведение. Например, текст “The Man in the Brown Coat”, в структуру которого автор поместил несколько стихотворных фрагментов, в книге “The Triumph of the Egg...” (1921) среди других новелл смотрится как новелла. Однако в книге стихов “A New Testament” (1927) этот же самый текст расположен среди других, которые Андерсон позиционировал как «стихи».

Дж. Гудвин, исследователь концепта «американский гротеск», также высказывает мысль о том, что техники, которые Андерсон использует в прозе, — не повествовательные, а описательные, берущие истоки в визуальном восприятии мира [Goodwin, 2009, p. 59]. Работой с визуальным образом и тяготением к визуальной культуре можно объяснить возникновение одного из ключевых концептов Андерсона — «гротеска», нашедшего воплощение в книгах «Уайнсбург, Огайо», “Mid-American Chants” и “The Triumph of the Egg...”

Нельзя исключить, что возможность писать и стихи, и прозу в случае Андерсона была обусловлена именно особенностями визуального мышления автора и восприятия им современной ему визуальной культуры, в частности, произведений художников-импрессионистов, сюрреалистов и фотографов. Андерсон работал непосредственно с самими визуальными объектами и встраивал их в структуру текстов: например, в книге “The Triumph of the Egg...” он использовал фотографии Ю. Хатчинсона, выполненные с гипсовых слепков работы скульптора и жены писателя Теннесси Митчелл. Последняя книга американского классика — “Home Town” (1941), представляет собой текст

Андерсона, сопровождающийся работами фотографов *Farm Security Administration* (FSA). *Home Town* (1941), по сути, является одним из вариантов «андерсоновских каталогов американских жителей», выполненным на сей раз в форме фотокниги.

В книгах, которые Андерсон позиционирует как книги стихов, встречаются не только верлибры; в “*Mid-American Chants*” мы обнаруживаем тексты, форма художественной речи которых самим Андерсоном определялась как *looseform* («свободная форма»); О. Панова называет эту форму великим открытием Шервуда Андерсона [Панова, 2009, с. 227]. Проанализировав тексты, написанные в *looseform*, включенные в книгу “*Mid-American Chants*”, нам удалось уточнить форму художественной речи, в которой они написаны, согласно имеющимся в настоящее время представлениям о взаимодействии прозы и поэзии и о стиховом начале в прозе [Орлицкий, 1991], [Орлицкий, 2002]. Анализ таких текстов, как “*The Cornfields*”, “*Song of The Theodor*”, “*Mid-American Prayer*”, и других выявил, что эти тексты можно классифицировать как прозаические миниатюры, написанные в форме версе. Во всех прозаических миниатюрах встречаются различные виды повторов, анафоры и рифмы — те же приемы, что и в стихах книги “*Mid-American Chants*”; их постоянное обнаружение не может не «провоцировать» при чтении и не создавать в воспринимающем читательском сознании установку на восприятие таких текстов как стихи.

Шервуд Андерсон в личной переписке неоднократно упоминал, что стремится, чтобы его проза была «поющей»: «И все-таки я всегда мечтал вырастить песню. Знаете, нечто вроде семечка песни внутри прозы»¹⁹¹ [Jones and Ridout, 1953, p. 283]. Известно, что стихи книги “*Mid-American Chants*” (1918) создавались параллельно с черновиками, предшествовавшими новеллам из книги о провинциальном городке Уайнсбург [Sutton, 1972], из чего мы делаем вывод, что стиль Шервуда Андерсона как автора прозы и как автора

¹⁹¹ I have, however, dreamed all the time that I might be planting song. You know, something like song seeds in the prose, I guess.

стихов формировался одновременно. Учитывая взгляд самого автора на собственную прозу, и его стремления сделать ее «поющей», мы провели анализ его прозы (как прозаических миниатюр, так и отдельных новелл) на предмет их ритмических и фонетических особенностей. Гипотеза о том, что, возможно, в «поющей» прозе встречаются фрагменты силлаботонического метра, предварила наши попытки найти подобные фрагменты. Для поиска мы использовали методику, предложенную Ю. Б. Орлицким [Орлицкий, 2006, с. 48], при которой фрагментом силлаботонического метра в прозе могут считаться идущие подряд четыре стопы двусложного метра и три стопы трехсложного. Мы не ставили целью составить точный метрический профиль того или иного произведения Андерсона; нам было важно убедиться в использовании Андерсоном силлаботонического метра в прозаических текстах и, по возможности, выяснить распределение метра в текстах.

Во всех 15-ти прозаических миниатюрах книги “Mid-American Chants” (100% текстов) мы обнаружили предложения, начала которых не противоречили метрическому прочтению. Процент таких предложений был очень высок и составил от 67% до 100% (в среднем 94,5%). Полученные цифры говорят о том, что Андерсон во время написания прозаических миниатюр книги “Mid-American Chants” ориентировался на силлаботоническую метрику.

Оценивая встречаемость силлаботонического метра в прозаических миниатюрах книги “Mid-American Chants”, мы предположили, что и в других прозаических произведениях Шервуда Андерсона может встречаться силлаботонический метр в гораздо большем объеме, нежели так называемые «случайные метры» [Холшевников, 1985, с. 134–142]. Анализ новелл книги “Winesburg, Ohio” (1919) выявил метрическую неоднородность входящих в нее текстов: процент предложений, начало которых не исключало возможность их метрического прочтения, варьировал от 6,08% (новелла “Thinker”) до 41,5% (новелла “The Book of the Grotesque”). Если первый случай (“Thinker”) вписывается в определение т. н. «случайных метров», процент которых в прозаическом тексте составляет 10–15%, то в случае новелл “The Book of the

Grotesque”, а также “Hands” и первой части новеллы “Godliness” количество предложений, начало которых не противоречило бы метрическому их прочтению, было выше (соответственно, 23,7% и 20,7%).

При более внимательном рассмотрении прозаических предложений, начало которых не противоречило бы их метрическому прочтению, мы отметили, что в таких предложениях часто обнаруживаются синтаксические инверсии или синтаксический параллелизм; по данным многих исследователей, в том числе И. В. Арнольд и И. М. Астафьевой, такие особенности синтаксиса в английском языке являются частым способом выделения семантически значимых фрагментов текста либо используются для обозначения повышенной эмоциональности или экспрессивности [Арнольд, 2009; с. 219], [Астафьева, 1963], что и подтверждалось нашим исследованием.

Исследование поэтики Шервуда Андерсона 1918–1921 годов завершает анализ книги “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921) как целостного арт-объекта, включающий интерпретацию интертекстуальной роли заголовочного комплекса (заглавие, подзаголовки, эпиграф), изучение работы Андерсона с визуальными объектами (фотографии гипсовых слепков) и анализ стихотворных текстов “Tales are peoples...”, “The Dumb Man”, “The Man With The Trumpet”, прозиметрических текстов “The Man in the Brown Coat”, “Motherhood”, прозаических новелл “Senility”, “Seeds”, “Out of Nowhere into Nothing”.

Сложная система образов и мотивов книги “The Triumph of the Egg...” выявляет ее тесную связь с двумя предыдущими книгами Андерсона — “Mid-American Chants” (1918) и “Winesburg, Ohio” (1919). Особенность динамики образов и мотивов в книге “The Triumph of the Egg...” состоит в том, что все они, а также все ключевые концепты «мифа» Андерсона конвергентно сходятся в финальной новелле книги “Out of Nowhere into Nothing”, а финальный стихотворный текст “The Man With The Trumpet” является интертекстуальным связующим элементом книги “The Triumph of the Egg...” (1921) и более поздних произведений Андерсона, в частности, романа “Dark Laughter” (1925),

где автор продолжает разрабатывать концепт «чернокожего примитива» и реализует его наиболее полно.

Подробный анализ романа “Dark Laughter” не входил в задачу нашего исследования, но определение форм художественной речи Андерсона в разных произведениях, написанных в условно взятый период с 1917 по 1921 год, и анализ прозиметрумов как одной из таких форм — все это так или иначе заставляло нас обращаться к более поздним произведениям американского классика, в которых мы неизменно обнаруживали сходные элементы структуры, те же самые ключевые концепты авторского «мифа» и варьирование форм художественной речи. Мы согласны с исследователем современной прозы М. Брэдбери, который подчеркивает, что художественный язык Андерсона в конце 20-х годов прошлого века перешел к экспериментальной риторике и что “Many Marriages” и “Dark Laughter” «сопоставимы с “поэтическими” авангардными работами, такими как “The Enormous Room” Э. Э. Каммингса (1922) или “Великий американский роман” Уильяма Карлоса Уильямса (1923)¹⁹²» [Bradbury, 1983, pp. 50–51]. Также нельзя не процитировать Дэвида Стоука, рассматривавшего наследие Андерсона в духе постмодерна и отмечавшего, что эксперименты Андерсона обеспечивают «важную связь между модернизмом первой четверти этого века и сегодняшней американской литературой» [Stouk, 1985].

В качестве наиболее значимых влияний, которое оказала не только проза Шервуда Андерсона, но и его поэзия, следует назвать влияние книги “The Triumph of the Egg...” на поэтику Джина Тумера [Toomer, 2006, p. 102], [Kinsler, 2021, p. 158] и на структуру его книги “Cane” [Scruggs, 2000], [Hutchinson, 2018].

Основываясь на вышесказанном, мы можем сделать следующие выводы.

1. Рассматривая поэтику Шервуда Андерсона в контексте американской литературы начала XX века, мы можем говорить о её

¹⁹² [“Many Marriages” and “Dark Laughter”] <...> are comparable with 'poetic' avant-garde works like E. E. Cummings's “The Enormous Room” (1922) or William Carlos Williams's “The Great American Novel” (1923).

однозначной встроенности в этот контекст; эта встроенность обнаруживается как в прозаических текстах Андерсона, так и в его стихах. Наследование традиции Уолта Уитмена, ориентация на опыты Карла Сэндберга и Стивена Крейна, ученичество у Гертруды Стайн — не единственные, хотя и наиболее часто упоминаемые исследователями поэтики Шервуда Андерсона влияния. Не меньшую роль в генезисе поэтики американского классика сыграла ориентация на визуальную городскую культуру, влияние визуальных искусств, в том числе искусства фотографии, а также современные автору авангардные веяния, в том числе увлечение разными формами «примитива», обусловленное близостью круга его общения к деятельности галереи «291» и журналам *Seven Art, Poetry, Little Review*. Тексты Шервуда Андерсона из книг “Mid-American Chants” и “The Triumph of the Egg...”, созданные в рамках разных форм художественной речи, обнаруживают связь с поэтическими техниками, характерными для Америки начала XX века.

2. Период творчества Шервуда Андерсона, начавшийся приблизительно в 1917 году, когда писатель написал большую часть текстов для книги “Winesburg, Ohio” (1919), и до 1921 года, когда был издан сборник новелл и стихов “The Triumph of the Egg, A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems”, можно обозначить как «период расцвета» творческого потенциала американского классика, не только благодаря тому, что именно в этот период вышли в свет самые известные его произведения, но также потому что этот период характеризуется напряженной работой автора над стилем, экспериментами с разными формами художественной речи, и, в итоге, формированием уникальной авторской поэтики.

3. В стихах и в прозе Андерсона прослеживается общность мотивов и ключевых концептов авторского «мифа», объединяющие все написанное американским классиком в единый метатекст, постоянно дополняемый и расширяемый в каждом последующем произведении.

4. При создании прозы и стихов Андерсон, как и многие литераторы-модернисты, использовал разные техники: в прозаических произведениях

присутствует фрагментарность и недосказанность, в стихах — элементы сюжета и множество синтагматических связей.

5. Уникальность поэтической книги “Mid-American Chants” состоит в множественности форм художественной речи, представленной в ней. В книге встречаются силлаботонические стихи, верлибры, прозаические миниатюры, написанные в форме версе (строфически организованная стихоподобная проза), а также прозиметрумы.

6. Техника создания «поющей прозы», как ее называл сам Андерсон, с нашей точки зрения, включает в себя использование в прозе силлаботонического метра, преимущественно двухсложного (ямб и хорей), что соотносится с данными исследователей англоязычной прозы, отмечающих, что именно двусложники чаще всего преобладают в метризованной прозе — подобное явление встречается, например, в текстах В. Вулф [Towsend, 2021, p. 480].

7. Книга “The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems” (1921), являясь целостным арт-объектом, представляет собой пример синтетического взаимодействия разных видов искусств в творчестве Шервуда Андерсона, определяя писателя не только как классика американской прозы, создавшего новый тип «мозаичного» повествования, но как представителя авангардного искусства Нью-Йорка 20-х годов XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Андерсон Ш.* Торжество яйца. Книга впечатлений из нашей американской жизни / пер. с англ. П. Охрименко, предисл. М. Левидова, критич. очерк П. Розенфельда. – М.: Совр. проблемы, 1925. – 257 с.
2. *Андерсон Ш.* История рассказчика. – М., 1935. – 318 с.
3. *Андерсон Ш.* Рассказы: пер. с англ. – М.: ГИХЛ, 1959. – 507 с.
4. *Андерсон Ш.* О реализме, 1924 / перевод: М. Зинде // Писатели США о литературе. В двух томах. Сост. А. Николукин. Т. 1. – М.: Прогресс, 1982. – С. 256–258.
5. *Андерсон, Ш.* Драйзер (1916) / пер. с англ. Л. Беспаловой // Писатели США о литературе. В двух томах. Сост. А. Николукин. Т. 1. – М.: «Прогресс», 1982. – С. 254–256.
6. *Андерсон, Ш.* Избранное. Пер. с англ. / сост. и предисловие М. Ландора. – М.: Худож. лит., 1983. – 527 с.
7. *Андерсон Ш.* В ногу! / пер. с англ. Е.М. Салмановой. – СПб: «Наука», серия «Литературные памятники», 1997. – С. 5–365.
8. *Андерсон Ш.* Правильно выбрать войну / пер. с англ. Е.М. Салмановой. – СПб: «Наука», серия «Литературные памятники», 1997. – С. 295–322.
9. *Андерсон Ш.* Творчество Гертруды Стайн / пер. А. Борисенко и В. Сонькина // Иностранная литература. – 1999. – № 7. [Электронный ресурс]. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/7/tvorchestvo-gertrudy-stajn.html>
10. *Андерсон Ш.* Уайнсбург, Огайо: пер. с англ. – М.: Текст, 2002. – 262 с.
11. *Андерсон Ш.* Уайнсбург. Огайо. Рассказы. – М.: Эксмо, 2013. – 704 с. – (Библиотека всемирной литературы).
12. *Андерсон Ш.* Свадьба за свадьбой / Пер. Д. Кузиной. – М.: «Текст», 2021. – 128 с.

13. *Anderson, Sh.* Windy McPherson's Son. Chicago: University of Chicago Press, 1916. P. 43–44.
14. *Anderson, Sh.* An Apology for Crudity // The Dial. A Fortnightly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information. Chicago: The Dial Publishing Co. 1917. Vol. 63. Nov. 8, 1917. P. 437–438.
15. *Anderson, Sh.* "Mid-American Chants". N.Y.: John Lane Company; London: John Lane, 1918. 82 p.
16. *Anderson, Sh.* Winesburg, Ohio. NY: B.W. Huebsch, Inc., 1919. 304 p.
17. *Anderson, Sh.* Poor White. NY: B.W. Huebsch, Inc., 1920. 271 p.
18. *Anderson, Sh.* "The Triumph of the Egg. A Book of Impressions from American Life in Tales and Poems". NY: B.W. Huebsch, Inc., 1921. 269 p.
19. *Anderson, Sh.* "Dark Laughter". New York: Boni and Livergant, 1925. P. 74.
20. *Anderson, Sh.* A New Testament. New York: Boni and Liveright, 1927. 118 p.
21. *Anderson, Sh.* Puzzled America / ed. By Charles Scriber's Sons. New York, London 1935. 287 p.
22. *Anderson, Sh.* Memoirs / Editor Paul Rosenfeld. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942. 530 p.
23. *Anderson, Sh.* A Writer's Conception of Realism // The Sherwood Anderson Reader / Ed. Paul Rosenfeld. Boston: Houghton Mifflin, 1947. P. 344–346.
24. *Anderson, Sh.* Sherwood Anderson: Short Stories / Ed. Maxwell Geismar. New York: Hill and Wang, 1962. 326 p.
25. *Anderson, Sh.* Selected letters / Ed. Charles E. Modlin. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984. 261 p.
26. *Anderson, Sh.* Early Writings / Ed. By Ray Lewis White. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1989. 180 p.
27. *Anderson, Sherwood, and Stuart Downs.* [Introduction] // The American Poetry Review. 2007. Vol. 36, No. 3. P. 25–27.

Список литературы на русском языке

1. *Абрамов А. А.* Мотивная организация романа в новеллах Шервуда Андерсона «Уайнсбург, Огайо» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи : Материалы 5-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов 28 ноября 2012 г. – Екатеринбург : Изд-во ФГАОУВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», 2012. – С. 64–70.
1. *Амирова О. Г., Хижлаева А. А.* Образное сравнение в рассказах Шервуда Андерсона // Сборник научных трудов по материалам XXIII Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. – Уфа: БГПУ, 2023. – С. 164–166.
2. *Анастасьев Н.* Шервуд Андерсон // История литературы США: в 8 т. Т. 6: Литература между двумя войнами. Кн. 1 / отв. ред. Е. А. Стеценко. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 855 с.; кн. 2 / отв. ред. Е. А. Стеценко. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 91–127.
3. *Анцыферова О. Ю.* Миссисипи Марка Твена как социокультурный конструкт // Вестник Ивановского Государственного университета. – 2013. – Вып. 1 (13). – С. 5–13.
4. *Анцыферова О. Ю.* Топос североамериканского городка в произведениях Робертсона Дэвиса и Стивена Кинга («Пятый персонаж» и «Возрождение») // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 3. – С. 319–324. URL: [https://doi: 10.18500/1817-7115-2024-24-3-319-324](https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-3-319-324), EDN: [MEOAQF](#)
5. *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. – М.: Флинта; Наука, 2009. – 384 с.

6. *Астафьева И. М.* Лингвистическая природа синтаксического повтора // Ученые записки 1-го МГПИИЯ им. М. Тореца. – М., 1963. – Т. 28. – Ч. 1. – С. 16–45.
7. *Аствацатуров А. А.* История в деталях. О рассказе Шервуда Андерсона «Руки» // Аствацатуров А. И не только Сэлинджер: десять опытов прочтения английской и американской литературы. — М.: Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. — С. 195–217.
8. *Аствацатуров А. А.* Шервуд Андерсон // Нева. – 2011. – №10. [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/10/aa19-pr.html>
9. *Ауэрбах Э.* Рубец на ноге Одиссея // Мимесис. – М.: «Прогресс», 1976. – С. 20.
10. *Бакирова Л. Р.* Ритм художественной прозы С. Т. Аксакова (на материале рассказа «Ловля мелких зверьков») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12 (66). – Ч. 1. – С. 18.
11. *Балухатый С. Д.* Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи // Известия Самарского государственного университета. – 1922. – Вып. 3. – С. 14–25.
12. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.
13. *Барт Р.* Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 312 с.
14. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
15. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
16. *Бахтин М. М.* Эпос и роман / Формы времени и хронотопа в романе. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 181–182.
17. *Белоусов Л. С., Байбакова Л. В.* Поэзия Уолта Уитмена как источник популяризации социалистической мысли в США и Великобритании (конец XIX – начало XX вв.) // Клио. – 2024. – № 11(215). – С. 232.

18. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2023. – 128 с.
19. *Бернацкая В. И.* Эксперимент в американской прозе 20-х гг. XX века (У. Фолкнер, Дж. Дос Пассос, Г. Стайн): дис. ... канд. филол. наук. – М., 1976. – 191 с.
20. *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе. – СПб., 2013. – 528 с.
21. *Варламова Е. В.* Функция сквозных персонажей в «Уайнсбурге, Огайо» Шервуда Андерсона // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. Рус. филол. – 2007. – № 3. – С. 192–195.
22. *Волкова Е. М.* Ритм как объект эстетического анализа (Методологические проблемы) Текст. / Е. М. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Изд-во «Наука», Ленинградское отделение, 1974.-298 с.
23. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 6.
24. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – 708 с.
25. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. — 144 с.
26. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. – М.: Высшая школа, 1993. – 272 с.
27. *Гаспаров М. Л.* Свободный стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 957.
28. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974. – 486 с.
29. *Генон Р.* Символика креста. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 704 с.
30. *Гиленсон Б. А.* В поисках «Другой Америки»: из истории прогрессивной литературы США. – М.: Худож. лит., 1987. – 315 с.

31. *Гиленсон Б. А.* История литературы США в 2 ч. Часть 1: учебник для вузов / Б. А. Гиленсон. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2022. — С. 56.
32. *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. — М.: Советский писатель, 1982. — 367 с.
33. *Гиршман М. М.* Художественная целостность и ритм литературного произведения Текст. / М. М. Гиршман // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. — С. 99–112.
34. *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы поэта. — М., 1986. — С. 256.
35. *Давыдов Д.* Примитивизма поэтика. // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — с. 186–187.
36. *Дебердеева Е. Е., Демонова Ю. М., Гукалова Н. В.* Поэтическое начало в ритмической структуре прозы английского модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2019. — Т. 12. — № 6. — С. 97–101.
37. *Динамов С. С.* Андерсон Ш. // Литературная энциклопедия. — М., 1930. — С. 152–154.
38. *Динамов С. С.* О творчестве Шервуда Андерсона. // Шервуд Андерсон. История рассказчика. Предисловие С. Динамова. — М., Гослитиздат, 1935 с. i–xi.
39. *Добреньков В. И.* Радикальный протестантский теологический модернизм: «теология смерти бога» и «безрелигиозное христианство» // Социология. — 2022. — № 3. — С. 291–307.
40. *Елина Н.* Данте: критико-биографический очерк. — М.: Художественная литература, 1965. — 197 с.
41. *Жирмунский В. М.* Введение в метрику: Теория стиха. — Л.: Советский писатель, 1975. — 662 с.

42. *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // *Русская литература*. – 1966. – № 4. – С. 103–114.
43. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. – М., 1975. – 219 с.
44. *Зелинский Ф.* Ритмика и психология художественной речи // *Мысль*. – 1922. – № 2. – С. 68.
45. *Зинченко В. Г.* и соавт. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учебное пособие. – М.: Флинта, 2016. – 275 с.
46. *Зубова Л. В.* Поэтический язык М. Цветаевой. – СПб.: Геликон Плюс, 2017. – 544 с.
47. *Иванов А.* Думать о городе // *Архитектурный вестник*. – 2006. – № 2. – С. 50–51.
48. *Иващенко Е. Г.* Эволюция литературного билингвизма в творчестве В. Набокова: Взаимодействие стиха и прозы : специальность 10.01.01. Русская литература : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Иващенко Елена Геннадьевна; Казанский государственный университет. – М., 2004. – 20 с.
49. *Кандель Б. Л.* Шервуд Андерсон // *Андерсон Ш. Рассказы*. – М.: ГИХЛ, 1959. – С. 3–18.
50. *Карасик В. И.,* Милованова М. С. Мост как лингвокультурный символ // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. – 2021. – Т. 12. – № 1. – С. 121–136.
51. *Каули М.* Шервуд Андерсон и его книга мгновений / пер. с англ. А. Мулярчика // *Дом со многими окнами*. – М., 1973. – С. 102–116.
52. *Кемаева И. А.* Метафорические концепты в языке английской и американской поэзии : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Кемаева Инна Анатольевна; Московский Ордена Дружбы Народов Лингвистический Университет. – М., 2003. – 184 с.
53. *Кожевникова Н. А.,* Петрова З. Ю., Бакина М. А., Виноградова В. Н., Фатеева Н. А. Семантические преобразования в поэзии и прозе одного

- автора и в системе поэтического языка // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – 263 с.
54. *Козленко Э. С.* Метрика и ритмика английского стиха XX века // Гуманитарные исследования. – 2016. – № 1 (10). – С. 42–46.
55. *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. и предисл. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
56. *Коэн А.* Цензура в русской переводной детской литературе. Сравнение двух русских переводов «Золушки» (1978/2014, 2013) с исходным текстом братьев Гримм (1812). Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van Master in het Vertalen. – Universiteit Gent, Belgium, 2015. – 90 p.
57. *Кривонос В. Ш.* Миф в литературе. // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — с. 123 – 124.
58. *Кузедна В. В., Гречуха Л. О.* Особливості поетики малої прози Шервуда Андерсона (на матеріалі збірок новел «Тріумф яйця» і «Коні й люди») // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. – 2019. – Вип. 20. – С. 96–106.
59. *Кузнецова А. А.* Стилистические фигуры, построенные по принципу синтаксического параллелизма, в современном русском литературном языке : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Кемеров. гос. ун-т. – Красноярск, 2003. – 33 с.
60. *Кюхельбекер В.* «Поэзия и проза» (1835–1836) // Литературное наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы. Из неизданного литературного наследия В. К. Кюхельбекера. Новые тексты. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. – С. 380–394.
61. *Ландор М.* Школа Шервуда Андерсона // Вопросы литературы. – 1969. – № 12. – С. 150.

62. *Левидов М.* Предисловие к сборнику «Торжество яйца» // Торжество яйца. Книга впечатлений из нашей американской жизни. Пер. П. Охрименко. – М.: Соврем. Проблемы, 1925. – с. 3 – 9.
63. *Лебедев А. В.* Примитив — Дилетантизм — Провинциализм. К проблеме соотношения понятий // Художественный примитив: эстетика и искусство: Материалы научной конференции (22–23 мая 1995 г.) — М., 1996. — С. 25–29.
64. *Лежнев А. З.* Проза Пушкина. — М.: Художественная литература, 1966. — 263 с.
65. *Лозюк Н. Ю.* Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина («Темные аллеи»): Специальность 10.01.01. - русская литература (филологические науки) автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук/ Лозюк Наталья Юрьевна; Новосибирский государственный технический университет. – Новосибирск, 2009. – 18 с.
66. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1984. – Вып. 664. – С. 30–45.
67. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1978. – Вып. 10: Семиотика культуры. – С. 5.
68. *Макарова Е. В.* Жанровые особенности книги рассказов в творчестве И.С. Тургенева и Ш. Андерсона (на материале книг рассказов «Записки охотника» и «Уайнсбург, Огайо»: диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. – Владимир, 2014. – 188 с.
69. *Максвелл Д.* Проза Чехова в США // Чехов и мировая литература / Под ред. З. С. Паперного и Э. А. Полоцкой. – М.: Наука, 1997. – Кн. 2. – С. 661–686.
70. *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза А. Блока. – Л., 1981. – 552 с.
71. *Матвеева Н. А.* Эволюция ритмического оформления английского стиха и его концептуального содержания: на примере развития силлаботонического стихосложения. 10.02.04 – германские языки: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук

- наук / Матвеева Наталья Александровна; ГОУ ВПО МО «Академия социального управления». – М., 2009. – 30 с.
72. *Мейлах Б. С.* Ритмы действительности и искусства. // Наука и жизнь, 1970, № 12. – С. 81–86.
73. *Мешонник А.* Устность и литература. Рифма и жизнь / Пер. с фр. Ю. Маричик-Сьоли. – М.: ОГИ, 2014. – С. 309–323.
74. *Можяева А. Б.* Миф в литературе XX века: структура и смыслы. // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – с. 305–330.
75. *Оленева В.* Современная американская новелла. – К., 1973. – С. 246.
76. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. – Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1991. – 200 с.
77. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. – 685 с.
78. *Панова О. Ю.* «Вид из аэроплана»: американский примитив Гертруды Стайн // Филологические науки. – 2011. – № 2. – С. 25–35.
79. *Панова О. Ю.* «Линия цвета»: репрезентация расовой границы в американской литературе // Цветные миры: американская литература в поисках национальной самобытности. – М.: Издательство московского университета, 2014. – С. 18–35.
80. *Панова О. Ю.* «Тёмный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 221–240.
81. *Панова О. Ю.* «Тёмный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский примитив // Цветные миры: американская литература в поисках национальной самобытности. – М.: Издательство московского университета, 2014. – С. 141.

82. *Панова О. Ю.* Гарлемский ренессанс: «негритянский раек» или «негритянская столица»? // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2008. – № 5. – С. 102–111.
83. *Панова О. Ю.* Назад в джунгли: отзвуки «века джаза» в поэзии американского модернизма // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия Филологическое образование. – 2012. – № 1 (8). – С. 51–59.
84. *Панова О. Ю.* Становление литературной традиции: прецедент и канон в афроамериканской литературе // Цветные миры: американская литература в поисках национальной самобытности. – М.: Издательство московского университета, 2014. – С. 19–25.
85. *Панова О. Ю.* «Точка сборки»: «хижина Дяди Тома» Г. Бичер-Стоу и американская культурная модель чёрной расы // Литература двух Америк. – 2022. – № 13. – С. 315–366.
86. *Петровская Е. В.* Фото(био)графия: к постановке проблемы // Автобиография. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подороги. – М., 2001. – № 1. – С. 296–305.
87. *Пешковский А. М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М.-Л., 1930. – 176 с.
88. *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. – М.: Гос. акад. художеств. наук, 1927. – 68 с.
89. *Пинаев С. М.* Проза жизни в «малой прозе» Ш. Андерсона (трагическое без трагедии) // Жизнь провинции как феномен духовности: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции. 12–14 ноября 2009 г. / Под ред. Фортунатова Н.М. – Нижний Новгород, 2010. – С. 217–227.
90. *Пинаев С. М.* «Психологический флюс» и трагедия отчуждения в творчестве Шервуда Андерсона // Вестник РУДН. Серия: Психология и педагогика. – 2013. – № 4.

91. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. — Харьков: изд. М.В. Потебни, 1905. — IV, 652 с.
92. *Разгулина Л.* Поэты Блэк-Маунтин. От «Черной горы» до «Языкового письма» // Антология новейшей поэзии США / под ред. В.В. Фещенко. — М.: НЛО, 2022. — С. 19–35.
93. *Рёскин Дж.* Камни Венеции. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — С. 171.
94. *Салманова Е. М.* Бегство из хаоса // Шервуд Андерсон. В ногу! Дополнения. — СПб.: «Наука», серия «Литературные памятники», 1997. — С. 365–418.
95. *Сапожникова Ю. Л.* Художественно-языковая картина мира американской провинции: На материале сборника новелл Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо»: Автореферат диссертации канд. филол. наук. — М.: Московский гос. университет, 2003.
96. *Семьян Т. Ф.* Ритм прозы В.Г. Короленко: специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Т.Ф. Семьян; Казахский государственный университет им. Аль-Фараби. — Алматы, 1997. — 198 с.
97. *Сергеев А.* Мастерс и Спун-Ривер / А. Сергеев // Эдгар Ли Мастерс. Антология Спун-Ривер. Новый Спун-Ривер / пер. А. Смирнова. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 3–12.
98. *Силантьев С. Е., Пересветов Е. Л.* О ритме прозы Бунина («Темные аллеи») // Содержательность форм в художественной литературе. — Куйбышев: КГУ, 1988. — С. 132–145.
99. *Скородумова Е. А.* Риторический вопрос-реакция как средство выражения эмоций (на материале англоязычных художественных текстов) / Е.А. Скородумова // Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 39 (177). Филология. Искусствоведение. — Вып. 38. — С. 137–139.

100. *Скотт В.* О сверхъестественном в литературе / В. Скотт // Собрание сочинений в двадцати томах. – М.-Л.: Художественная литература, 1965. – Т. 20. – С. 602–652.
101. *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И. П. Смирнов // Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1985. – Sonderband 17.
102. *Соковилов С. С.* Джаз в пространстве изобразительной культуры: вариации интермедийных проекций / С.С. Соковилов, Д.А. Спирёв // Художественная культура. – 2022. – № 2 (41). – С. 251–279.
103. *Сонтаг С.* О фотографии / С. Сонтаг; пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 272 с.
104. *Стайн Г.* Пикассо / Г. Стайн // Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. – М.: Б.Г. Пресс, 2001. – С. 362.
105. *Тагиева Н.* Проблематика и поэтика новеллистики Шервуда Андерсона / Н. Тагиева // Філологічні науки. Збірник наукових праць. – 2011. – № 9. – С. 77–81.
106. *Тарановский К. Ф.* Очерки о поэзии О. Мандельштама / К.Ф. Тарановский // О поэзии и поэтике / К.Ф. Тарановский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 13–208.
107. *Тарлинская М.* Шекспир и вокруг него: Стихосложение английской драмы / М. Тарлинская. – СПб.: Наука, 2018. – 279 с.
108. *Твен М.* Собрание сочинений: в 12 т. / М. Твен. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 4. – 680 с.
109. *Глостанова М. В.* Гротеск в литературах Запада. // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. ИМЛИ РАН, 2002. – С. 408–439.

110. *Толмачёв В.* Андерсон Шервуд / В. Толмачёв // Писатели США. Краткие творческие биографии / сост. и общ. редакция Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. – М.: Радуга, 1990. – С. 16–19.
111. *Тернер Ф. Дж.* Фронтир в американской истории / Ф.Дж. Тернер. – М., 2009. – 304 с.
112. *Тимофеев Л. И.* Ритм стиха и ритм прозы: О новой теории ритма проф. А.М. Пешковского / Л.И. Тимофеев // На литературном посту. – 1928. – № 19. – С. 30.
113. *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение / Б.В. Томашевский. – Л.: Учпедгиз, 1959. – С. 253.
114. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки / Б.В. Томашевский. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 470 с.
115. *Томашевский Б. В.* Стилистика / Б.В. Томашевский. – Л., 1983. – 283 с.
116. *Томашевский Б. В.* Избранные работы о стихе: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Б.В. Томашевский; вступ. статья Е.В. Хворостьяновой; комментарии С.И. Монахова, К.Ю. Тверьянович, Е.В. Хворостьяновой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2008. – С. 24-52, 370-379.
117. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 55.
118. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка 1924 / Ю.Н. Тынянов // Литературная эволюция / Ю.Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002. – С. 63–64.
119. *Уитмен У.* Листья травы / У. Уитмен. – М.: Художественная литература, 1982. – 495 с.
120. *Фатеева Н. А.* Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка / Н. А. Фатеева // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – 263 с.

121. *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 400 с.
122. *Фёдорова Е. В.* Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой. // Вестник ЮУрГУ, № 2, 2012. С 114 – 118.
123. *Фортунатов Н. М.* История русской литературы последней трети XIX века : учебник для вузов / Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева ; под редакцией Н. М. Фортунатова. — 4-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство «Юрайт», 2021. — 310 с.
124. *Флоренский П.* Пифагоровы числа / П. Флоренский // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Вып. V. – С. 500.
125. *Холшевников В.* «Случайные» четырёхстопные ямбы в русской прозе / В. Холшевников // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития: сб. науч. тр. – М., 1985. – С. 134–142.
126. *Чичерин А. В.* Ритм образа. — М.: Советский писатель, 1973. — 278 с.
127. *Чугунекова Г. Н.* Репрезентация субъекта оценочной ситуации в афроамериканских стихотворениях начала XX века / Г.Н. Чугунекова, А.О. Тюльберова // Вопросы современной лингвистики. – 2022. – № 6. – С. 66–80.
128. *Шерстнева Е. С.* Анализ ритма прозы Р. М. Рильке на макроуровне (на материале «Записок Мальте Лауридса Бригге»). *Juvenis scientia*. №6, 2016 DOI: [10.15643/jscientia.2016.6.178](https://doi.org/10.15643/jscientia.2016.6.178) с. 17 - 19
129. *Шолем Г.* Алхимия и Каббала / Г. Шолем; пер. С. Старосельского. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2014. – 117 с.
130. *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Сборник статей / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Academia, 1924. – 282 с.
131. *Эйхенбаум Б. М.* Поэзия и проза / Б.М. Эйхенбаум // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Вып. V. – Учен. зап. ТГУ. – Вып. 284. – С. 171.

132. *Эткинд Е. Г.* Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. – 298 с.
133. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака / Р. Якобсон // Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М., 1987. – 464 с.

Список зарубежных изданий

134. *Achilles J.* Environmental Liminalities: Negotiating Metaphysics and Materialism in Nathaniel Hawthorne's, Sherwood Anderson's, and Flannery O'Connor's Short Fiction // *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 2017. Vol. 24, Iss. 3. P. 482–495.
135. *Allen, Gay Wilson.* A Reader's Guide to Walt Whitman / Gay Wilson Allen. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970. P. 64.
136. *Anderson, D.* The American Small Town in Sherwood Anderson's Short Fiction // *American Literature*. 1995. Vol. 67, No. 2. P. 74-89.
137. *Anderson, David D.* Sherwood Anderson: An Introduction and Interpretation. Chicago: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1967. P. 164–165.
138. *Anderson, David D.* Wanderers and Sojourners: Sherwood Anderson and the People of Winesburg // *Twentieth Century Literature*. 1977. Vol. 23, No. 1. P. 34.
139. *Asselineau, R.* Language and Style in Sherwood Anderson's "Winesburg, Ohio" // J. H. Ferres (Ed.), *Sherwood Anderson: Text and Criticism*. New York: Viking Press, 1966. P. 345–351.
140. *Benson, Calvin Bruce.* Fiction of Sherwood Anderson: An archetypal approach // *University of Montana. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 1969. 160 p.

141. *Bernard, C. S.* Le Poeme en prose de Baudelaire a nos jours. Paris, 1959. P. 29.
142. *Bidney, M.* Thinking about Walt and Melville in a Sherwood Anderson Tale: An Independent Woman's Transcendental Quest // Studies in Short Fiction. Newberry, 1992.
143. *Blodgett, H.* Walt Whitman in England. New York: Cornell University Press, 1934. 244 p.
144. *Bloom, H.* Sherwood Anderson. Chelser House Publishers, Philadelphia, 2003. 152 p.
145. *Bodkin, Maud.* Archetypal Patterns in Poetry. London: Oxford University Press, 1934. 358 p.
146. *Boynton.* Sherwood Anderson. Review // The Springfield Republican, July, 20, 1919 // Anderson. Winesburg, Ohio. Text and Criticism. N.Y., 1977. P. 260.
147. *Bradbury, Malcolm.* The Modern American Novel. New York: Oxford Univ. Press, 1983. P. 50–51.
148. British and Foreign Bible Society. Wofung Jesu Kristo Ere Miti Qâri Dzi (The New Testament in Kâte). London: British and Foreign Bible Society, 1965. P. 105.
149. *Browne, Sir Thomas.* The Major Works / Ed. C. A. Patrides. New York: Penguin, 1977. P. 77.
150. *Burbank, R.* Sherwood Anderson. New York: Twayne Publishers, 1964. 160 c.
151. *Calvino, I.* L'apprenti photographe ["Photographer's Apprentice"], short story translated by Danièle Sallenave, Le Nouvel Observateur, Special Photo, No. 3, June 1978 43 p.

152. *Chen, Wei.* Syntactic Parallels in Anderson's Poetry and Prose // Linguistic Inquiry. 2020. Vol. 49, No. 4. P. 588-605.
153. *Cowley, M.* Introduction to "Winesburg, Ohio" // Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays. Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs (N.J.), 1974. P. 49-59.
154. *Cowley, M.* Sherwood Anderson's Epiphanies // London Magazine. 1960. Vol. 7, No. 7. P. 66.
155. *Crane, Hart.* Complete Poems & Selected Letters / Edited by Langdon Hammer. New York: Library of America Press, 2006. P. 157.
156. *Crane, Hart.* Modern Poetry. / Modernism: An Anthology, ed. Lawrence Rainey Oxford: Blackwell, 2005, p. 826.
157. *Crone, J.H.* Free Verse and Prose Rhythm // Poetics Today. 2023. Vol. 44, No. 3. P. 325–346. DOI: 10.1215/03335372-10578457.
158. *Crowley, John W.* The Portrait of a Failure: The Triumph of the Egg and Tales of Triumph // In New Essays on "Winesburg, Ohio" / Edited by John W. Crowley. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 45-69.
159. *Curry M.* Sherwood Anderson and James Joyce. American Literature, Vol. 52, No. 2 (May, 1980), pp. 236-249
160. *Curtis, Mavis.* A sailor went to sea: theme and variations // Folk Music Journal. 2004. Vol. 8, No. 4. P. 425.
161. *Davis, P.M.* Jewish Ritual in Sherwood Anderson's "Hands" // The Explicator. 2012. Vol. 70, No. 4. P. 291-294. DOI: 10.1080/00144940.2012.727895.
162. *Delaney, Lesley Jane.* 'Making amusement the vehicle of instruction': Key Developments in the Nursery Reading Market 1783-1900 // UCL PhD thesis, 2012. P. 107.

163. *Delville, Michael*. Essay: Popular Modernism And The American Prose Poem: From Sherwood Anderson To Kenneth Patchen // The Prose Poem: An International Journal. Providence College Digital Commons, 1998.
164. *Downs, Stuart*. "American "Spring Song"": Selected poems / Edited by Stuart Downs. Kent, OH: Kent State University Press, 2007.
165. *Dunne, R*. A New Book of the Grotesques: Contemporary Approaches to Sherwood Anderson's Early Fiction. Kent: The Kent State University Press, 2005. 134 p.
166. *Eliot, T.S*. Introduction to: Perse, Saint-John. Anabase. Paris: Gallimard, 1924. P. 7-11.
167. *Eliot, T.S*. Reflections on 'Verse Libre' // Selected Prose of T.S. Eliot / Ed. Frank Kermode. London: Faber, 1975. 320 p.
168. *Ennis, S*. Sherwood Anderson and Paul Gauguin: A Forgotten Review // Studies in American Fiction. 1990. Vol. 18, No. 1. P. 118–121.
169. *Fagin, N.B*. The Phenomenon of Sherwood Anderson. Baltimore: The Rossi-Bryn Company, 1927. 156 p.
170. *Fagin, N.B*. Sherwood Anderson: The Liberator of Our Short Story // The English Journal. 1927. Vol. 16, No. 4. P. 271–279.
171. *Ferres, John Howard*. The Right Place and the Right People: Sherwood Anderson's Search for Salvation // Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College. Historical Dissertations and Theses Graduate School, 1959. 228 p.
172. *Fowke, Edith Fulton* (Comp.); *Marchiori, Carlos* (illus.). Sally go round the sun; 300 children's songs, rhymes, and games. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970. P. 122, 154.
173. *Fowler, A*. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Harvard University Press, 1982. 376 p.

174. *Fussel, E.* "Winesburg, Ohio" : Art and Isolation // The Achievement of Sherwood Anderson. 1960. P. 106-114. <http://www.jstor.org/stable/26277193>.
175. *Garcia, Maria.* Metaphorical Continuity in Anderson's Poetry and Prose // Metaphor and Symbol. 2020. Vol. 28, No. 4. P. 201-218.
176. *Gold, Herbert.* The Purity and Cunning of Sherwood Anderson // The Hudson Review. 1957. Vol. 10, No. 4. P. 548–549.
177. *Goldwater Robert J.* Primitivism In Modern Painting. New York and London. – Harper and Brothers Publishers. – 1938. – p.171 – 190.
178. *Goodwin, James.* Modern American grotesque: literature and photography. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2009. 225 c.
179. *Gray, R.* The Influence of "Out of Nowhere into Nothing" on Later American Short Fiction // American Literary History. 2015. Vol. 27, No. 3. P. 410-425.
180. *Greasley, Philip Alan.* American Vernacular Poetry: Studies in Whitman, Sandburg, Anderson, Masters, and Lindsay // PhD dissertation, Michigan State University, 1975. Pages vii+273. <https://doi.org/doi:10.25335/5nztv-vg36>.
181. *Harpham, Geoffrey Galt.* On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982. 231 p.
182. *Hart Crane.* Modern Poetry // In Modernism: An Anthology / Ed. Lawrence Rainey. Oxford: Blackwell, 2005. P. 826.
183. *Henderson, Alice.* The Soul of Man in Chicago // New Republic. 1919. Vol. XVII. January 4. P. 288-289.
184. *Hoffman, F.J.* The Twenties // American Writing in the Postwar Decade. N.Y.; London, 1962. P. 460.
185. *Howe, I.* Sherwood Anderson. New York: William Sloane Associates, 1951. 271 p.

186. *Hurd, Taddeush B.* Excepts from “Winesburg and Clyde Fictial/Real Places” // *Sherwood Anderson: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers. Gogdon Weaver, Ohlacom State University ed., 1992. P. 163-181.
187. *Hynum, Barbara* (et. al.). *Olanan! Tokples Bilong Mi I Swit Moa! Transfer Primer*. Ukarumpa, EHP, Papua New Guinea: Summer Institute of Linguistics, 1989. P. 3, 46.
188. *Jarvis, Simon.* How To Do Things With Tunes // *ELH*. 2015. Vol. 82, No. 2. P. 365-83, 376-77.
189. *Jones, D.* *The Pronunciation in English*. Cambrige: At The University Press, 1909. 153 p.
190. *Jones, Howard Mumford, and Rideout, Walter B.* (Eds.). *Letters of Sherwood Anderson*. Boston: Little, Brown and Company, 1953. 479 p.
191. *Kantarci, Nihat Can.* *Sacrifice for nostalgia: the American small-town and the grotesque* // A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of Missouri-Columbia. 2012. 104 p.
192. *Kayser, Wolfgang.* *The Grotesque in Art and Literature* / Translated by Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 234 c.
193. *Kazartsev, E.* Language and meter in early english, dutch, german, and russian iambic verse // *Comparative Literature Studies*. 2015. Vol. 52, No. 4. P. 682-703.
194. *Kinsler, J.-F.* *Circles of Confluence: Jean Toomer’s CANE, ‘Modernist’ Aesthetics, & Neo-Platonism* // Doctoral Thesis, Royal Holloway, University of London, 2021. 534 p.
195. *Kraft, Robert George.* *Sherwood Anderson, Bisexual Bard: Some Chapters in a Literary Biography* // University of Washington, Ph.D., 1969. 199 p.

196. *Lakoff, G., Johnson, M.* Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 246 p.
197. *Lawrence, D.H.* The Crown // In Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays / Ed. Michael Herbert. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 286 p.
198. *Lawrence, W. Levin.* Highbrow and Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. London and England: Harvard University Press, 1988. 161 p.
199. *Lenox, Winfield Scott.* The Significance of Sherwood Anderson's Poetry // Master's Theses. Loyola University Chicago, 1961. 95 p.
200. *Levin, Harry.* The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville, New York: Knopf, 1976. 296 c.
201. *Mann, T.* Conrad's The Secret Agent // Mann, Past Masters and Other Papers, trans. H. T. Lowe-Porter. New York: Knopf, 1933, pp.240–41
202. *Mellard, J.M.* Narrative Forms in "Winesburg, Ohio" // PMLA. 1968. Vol. 83, No. 5. P. 1304-1312. <https://doi.org/10.2307/1261303>.
203. *Messick, Tiffany M.* Epic on an American Scale: Sherwood Anderson's "Winesburg, Ohio" // Beyond the Margins: A Journal of Graduate Literary Scholarship. 2020. Vol. 1, Article 5. DOI: <https://doi.org/10.46428/btm.1.5>.
204. *Miller, H.* Stand Still Like the Hummingbird. New York: New Directions Publishing, 1962. P. 174-180.
205. *Moore, F.* Prose poems of the French Enlightenment: delimiting genre. Farnham, England; Burlington, Vt.: Ashgate, 2009. 319 p.
206. *Nagy, P.* Masochism, Empathy, and Gender"Queer" Masculinity in Sherwood Anderson's "The Man Who Became a Woman" // The Journal of Men's Studies. 2023. Vol. 31, No. 3. P. 419-435. <https://doi.org/10.1177/10608265231179126>.

207. *Papinchak, Robert Allen*. Sherwood Anderson: A Study of the Short Fiction. New York: Twayne Publishers, 1992. 218 p.
208. *Pfeiffer, William S.* "Mary Cochran": Sherwood Anderson's Ten-Year Novel // *Studies in Bibliography*. 1978. Vol. 31. P. 248-257.
209. *Phillips, William L.* How Sherwood Anderson Wrote "Winesburg, Ohio" // *American Literature*. 1951. Vol. 23, No. 1. P. 7-30. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2921429>.
210. *Pokorn, N.K.* Post-Socialist Translation Practices. Ideological struggle in children's literature. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012. 188 p.
211. *Preminger, A., Brogan, T.W.F.* VERSET // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1993. P. 1352.
212. *Redding, P.* Whitman Unbound: Democracy and Poetic Form, 1912–1931 // *New Literary History*. 2010. Vol. 41(3). June. P. 669-690. doi: 10.1353/nin/2010.0015.
213. *Rideout, Walter B.* Sherwood Anderson: A Writer in America, Volume 1. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2006. 831 p.
214. *Robinson, J.* Chaucer's Prosody. London: Cambridge University Press, 1971. 250 p.
215. *Rourke, Constance.* American Humor: A Study of the National Character (1931). Tallahassee: Florida State University Press, 1959. 324 p.
216. *Sandberg, Carl.* Sherwood Anderson // *The American Poetry Review*. 1993. Vol. 22, No. 6. P. 31.
217. *Schevill, James.* Sherwood Anderson: His Life and Work. Denver, CO: University of Denver Press, 1951. P. 55.

218. *Scruggs, Charles.* The Reluctant Witness: What Jean Toomer Remembered from "Winesburg, Ohio" // *Studies in American Fiction*. 2000. Vol. 28, No. 1. P. 77-100.
219. *Spencer, B.T.* Sherwood Anderson: The Mythopoeist // In *Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays* / Ed. Walter B. Rideout. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974. 160 p.
220. *Stouck, David.* Sherwood Anderson and the Postmodern Novel // *Contemporary Literature*. 1985. Vol. 26, No. 3. P. 302–16. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1208028>.
221. *Sugimura, Atsushi.* The Sadness of the Egg. Race, Gravity, and Inarticulacy in Sherwood Anderson's The Triumph of the Egg // *Journal of Yamanashi Eiwa College J-Stage*. 2021. Vol. 19. P. 1-12. https://doi.org/10.24628/yeiwa.19.0_1.
222. *Sutton, W.* A road to Winesburg: a Mosaic of the Imaginative Life of Sherwood Anderson. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1972. 656 p.
223. *Sutton, W.* The Analysis of Free Verse Form, Illustrated by a Reading of Whitman // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1959. Vol. 18, No. 2. P. 241–54. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/427270>.
224. *Sutton, W.* American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry. New York: New Directions Pub. Corp., 1973. 230 p.
225. *Thurston, J.A.* Technique in "Winesburg, Ohio" // *Sherwood Anderson: Text and Criticism* / Ed. by J.H. Ferres. New York: Viking Press, 1966. P. 331-344.
226. *Thurston, J.* Anderson and Winesburg: Mysticism and Craft // *Accent*. 1956. Spring. P. 107-128.
227. *Toomer, J.* The letters of Jean Toomer, 1919-1924 / Edited by Mark Whalan; with a foreword by Barbara Foley. 1st ed., 2006. P. 102.

228. *Townsend, Ch.* Meter and Modernist Prose: Verse Fragments in Woolf's The Years // Modernism/modernity. 2021. Vol. 28, No. 3. P. 475-496. Project MUSE, <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2021.0049>.
229. *Townsend, K.* Sherwood Anderson. Boston: Houghton Mifflin, 1987. 399 p.
230. *Trilling, L.* Sherwood Anderson // The Kenyon Review. 1941. Vol. 3, No. 3. P. 293-302.
231. *Turner, D.- T.* An Intersection of Parts: Correspondence between Jean Toomer and Sherwood Anderson // NALF. 1975. P. 35-39. Rpt in: Jean Toomer: A Critical Evaluation / Ed. Therman B. Daniel. Washington DC: Howard UP, 1988. P. 99-120.
232. *Untermeyer, L.* A Novelist Turned Prophet // The Deal. 1918. May 23. P. 485.
233. *Vechinski, M.-J.* Publishing Sherwood Anderson's "Group of Tales": The Textual Presentations of the Winesburg Stories and the Modernist Legacy of "Winesburg, Ohio" // Brill. 2016. Vol. 20.
234. *West, Michael D.* Sherwood Anderson's Triumph: "The Egg" // American Quarterly. 1968. Vol. 20, No. 4. P. 675-693.
235. *Whalan, M.* Race, Manhood, and Modernism in America. The Short Stories Cycles of Sherwood Anderson and Jean Toomer. Knoxville: University of Tennessee Press, 2007. 294 p.
236. *White, R. L.* (Ed.). Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays. Chapel Hill, N.C.: Univ. of North Carolina Press, 1972. 152 p.
237. *Whitman, W.* Leaves of Grass (1st edition). Brooklyn, New York, NY: [James and Andrew Rome], 1855. 382 p.

238. *Whitman, W.* Leaves of Grass. Philadelphia: Rees Welsh and Co, 1882. 384 p.
239. *Whitman, W.* The Portable Walt Whitman / Ed. Michael Warner. London: Penguin, 2004. 696 p.
240. *Williams, John D.* Mother Goose's Complete Melodies. Chicago: Williams Company, M. A. Donohue & Company, 1892. P. 62-63.
241. *Wilson, Th.* From Chants to Stories: The Evolution of Anderson's Narrative Voice // Narrative. 2018. Vol. 26, No. 3. P. 299-317.
242. *Wilson, E.* Alex's Castl. Ed. Charles Scribner's Sons. New York, 1931. – p. 239.

Словари:

243. *Брокгауз, Ф.А., И.А. Ефрон.* Энциклопедический словарь. Т. XXII. – СПб.: Типо-литография С.А. Ефрона, 1904. – С. 588.
244. *Грин А.* Это слова... Словарь еврейской мистики и духовной жизни / пер. с англ. А. Зеленина. – М.: Мосты Культуры, 2006. – 384 с.
245. *Квятковский А.* Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
246. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
247. *Тресиддер, Дж.* Словарь символов / Дж. Тресиддер. – Москва : Изд.-торг. дом «Гранд-Фаир-пресс», 2001. – 444 с.
248. *Jones, D.* Everyman's English pronouncing dictionary. Fourteenth edition, extensively revised and edited by A. C. Gimson. London: Dent; New York: Dutton, 1977.
249. *Keynon, J. S.; Knott, T.A.* A Pronouncing Dictionary of American English. Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Company, 1944. 485 p.

Электронные ресурсы:

250. *Балдицын П. В.* Мифологизация личного опыта в рассказе Шервуда Андерсона «Смерть в лесу» (1926) // *Stephanos*. – 2017. – №2 (24). – С. 22 – 31. DOI 10.24249/2309-9917-2017-24-4-22-31 [Электронный ресурс] URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.stephanos.ru/izd/2017/2017-24-2.pdf>
251. *Бурмистров К. Ю.* Еврейский мистицизм. Каббала. [Электронный ресурс]. – URL: <https://iphlib.ru/lib>
252. *Володина А. В.* Вернакулярное в культуре: общий язык локального опыта // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. – 2022. – №12. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vernakulyarnoe-v-kulture-obschiy-yazyk-lokalnogo-opyta>
253. *Attridge, D.* Rhythm in English Poetry // *New Literary History*. 1990. Vol. 21, No. 4. P. 1015–37. JSTOR, [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.2307/469197>.
254. *Boltayeva, D.* Analyzing Sherwood Anderson's Psychological Novels in American Literature // *Mental Enlightenment Scientific-Methodological Journal*. 2023. Vol. 4, No. 5. P. 67–70. [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.37547/mesmj-V4-I5-09>.
255. *Bunge, N.* Anderson, Sherwood // *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press, 28 June 2021. [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.591>.
256. *D'Costa, K.* Beyond Ishtar: The Tradition of Eggs at Easter // *Scientific American*. 2013, March 31. [Электронный ресурс]. – URL: <https://blogs.scientificamerican.com/anthropology-in-practice/beyond-ishtar-the-tradition-of-eggs-at-easter/>.

257. *Donway, W.* Walt Whitman, Poet of American Democratic Individualism // The On-line Library of Liberty. [Электронный ресурс]. – URL: <https://oll.libertyfund.org/> (дата обращения: 14.07.2024).
258. *Downs, S.* Thirteen poems: Sherwood Anderson // The American Poetry Review. 2007, May 1. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.thefreelibrary.com/Thirteen+poems%3A+Sherwood+Anderson.-a0188364675>.
259. *Green, J.* Walt Whitman, Poet of a Contradictory America // New York Times. 2020. Sept. 14. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nytimes.com/2020/09/14/t-magazine/walt-whitman-cover.html> (дата обращения: 14.07.2024).
260. *Hutchinson, G.* Jean Toomer's 'Cane' and the Ambiguity of Identity // The New York Review of Books, 28 Dec. 2018. [Электронный ресурс]. – URL: www.nybooks.com/online/2018/12/28/an-ambiguity-of-identity-jean-toomers-cane/.
261. *Mambroll, N.* Analysis of Sherwood Anderson's Novels // Literary Theory And Criticizm. 2021. April 16. . [Электронный ресурс]. – URL: <https://literariness.org/2018/04/16/analysis-of-sherwood-andersons-novels/>
262. *Mukundan, P. R.* The Cosmic Egg and Human Evolution// PhilArchive. [Электронный ресурс]. – URL: <https://philarchive.org/rec/PRTCE> (дата обращения: 13.05.2025).
263. *Priest, L.* Proposal to Encode Additional Latin Orthographic Characters. 2004-12-09. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.unicode.org/cgi-bin/GetMatchingDocs.pl?L2/04-372> (PDF). unicode.org (11 июня 2004). (Дата обращения: 14 октября 2019).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А.1 Материалы к исследованию книги “Mid-American Chants”: Корреляции образов.

Таблица А.1. Корреляции между образами в текстах книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants”

образы	Пророк	Певец	Гротеск	Песня	Маска	Смерть	Рождение	Ночь	Город	Грязь	Кукуруза	Древние боги	Посевная	Насилие	Старик	Оболочка	Руки	Немота	Пробуждение
Пророк		-0,49	-0,15	0,22	-0,19	-0,01	0,12	-0,04	-0,06	-0,17	0,06	0,23	-0,10	-0,29	0,44	0,18	0,02	-0,12	0,38
Певец	-0,49		-0,22	0,12	-0,29	0,11	-0,11	-0,04	0,01	-0,26	0,30	-0,01	0,08	-0,03	0,29	0,02	0,04	0,18	-0,07
Гротеск	-0,15	-0,22		-0,12	-0,09	-0,09	-0,15	-0,06	0,10	0,55	-0,06	-0,03	0,25	0,50	0,09	0,01	0,23	0,35	-0,14
Песня	0,22	0,12	-0,12		-0,16	-0,06	-0,03	-0,11	0,08	-0,14	0,10	0,06	-0,03	-0,11	0,01	0,10	0,05	0,22	0,25
Маска	-0,19	-0,29	-0,09	-0,16		-0,21	-0,04	0,10	0,36	0,39	-0,30	-0,13	-0,19	0,00	0,11	0,04	0,10	0,15	-0,02
Смерть	-0,01	0,11	-0,09	-0,06	-0,21		0,37	0,23	0,02	-0,16	-0,10	-0,14	0,08	-0,01	0,20	0,32	0,34	0,12	0,04
Рождение	0,12	-0,11	-0,15	-0,03	-0,04	0,37		-0,04	0,03	0,00	0,25	0,13	0,01	-0,17	0,28	0,02	0,13	0,12	0,26
Ночь	-0,04	-0,04	-0,06	-0,11	0,10	0,23	-0,04		0,14	0,18	-0,24	-0,04	-0,04	-0,05	0,03	0,05	0,02	0,07	0,10
Город	-0,06	0,01	0,10	0,08	0,36	0,02	0,03	0,14		0,32	-0,11	0,01	-0,16	0,03	0,05	0,17	0,36	0,25	0,18
Грязь	-0,17	-0,26	0,55	-0,14	0,39	-0,16	0,00	0,18	0,32		-0,27	-0,08	0,00	0,22	0,10	0,06	0,33	0,27	0,02
Кукуруза	0,06	0,30	-0,06	0,10	-0,30	-0,10	0,25	-0,24	-0,11	-0,27		0,54	0,15	-0,15	0,03	0,03	0,08	0,07	0,10
Древние боги	0,23	-0,01	-0,03	0,06	-0,13	-0,14	0,13	-0,04	0,01	-0,08	0,54		0,42	-0,20	0,13	0,04	0,09	0,12	0,37
Посевная	-0,10	0,08	0,25	-0,03	-0,19	0,08	0,01	-0,04	-0,16	0,00	0,15	0,42		-0,05	0,04	0,12	0,02	0,01	0,03
Насилие	-0,29	-0,03	0,50	-0,11	0,00	-0,01	-0,17	-0,05	0,03	0,22	-0,15	-0,20	-0,05		0,17	0,05	0,15	0,32	-0,27
Старик	0,44	-0,29	-0,09	0,01	-0,11	0,20	0,28	-0,03	-0,05	-0,10	-0,03	-0,13	-0,04	-0,17		0,04	0,05	0,03	0,14
Оболочка	0,18	-0,02	-0,01	0,10	0,04	-0,32	-0,02	-0,05	0,17	-0,06	0,03	0,04	-0,12	-0,05	0,04		0,24	0,03	0,12
Руки	-0,02	0,04	0,23	-0,05	0,10	-0,34	-0,13	0,02	0,36	0,33	-0,08	0,09	-0,02	0,15	0,05	0,24		0,48	0,45
Немота	-0,12	0,18	0,35	0,22	-0,15	-0,12	-0,12	-0,07	0,25	0,27	-0,07	-0,12	0,01	0,32	0,03	0,03	0,48		0,16
Пробуждение	0,38	-0,07	-0,14	0,25	-0,02	0,04	0,26	0,10	0,18	0,02	0,10	0,37	0,03	-0,27	0,14	0,12	0,45	0,16	

Приложение А.2.

Таблица А.2. Образы, мотивы и формы художественной речи в текстах книги “Mid-American Chants”

№	характеристика/ название	жанр	Ключевые мотивы	Ключевые образы	Форма художественной речи, структура.
1	“The Cornfields”	Баллада	Мотив пробуждения Мотив сокрытия под оболочкой Мотив песни Оппозиция образов: Смерть и воскрешение Мотив древности	Кукурузные поля Пророк Священный сосуд Руки Оковы Индустриальный город	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse. 8 прозаических строф
2	“Chicago”	Баллада	Мотив немоты Мотив песни Оппозиция образов: Рождение/Смерть Мотив сокрытия под оболочкой	Пророк Старик возлюбленная Кукурузные поля Могила мелочи	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse. 8 прозаических строф,
3	“Song of Industrial America”	Баллада,	Оппозиция образов: Песня/немота Мотив пробуждения Мотив целого и частей	Поезд Дым, Копоть Индустриальный Город Руки	Прозиметрум Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse + стихотворный

			Мотив конца эпохи	Американский Порок Древние Божества Библейские пророки Механизмы Вода (Поток)	рефрен 6 строф verse – две строки рефрена (стихи) – 3 строфы verse – 2 строки рефрена (стихи) – 6 строф verse – 2 строки рефрена (стихи) – 6 строф verse
4	“Song of the Cedric Silent”	Баллада	Мотив пересечения границы Оппозиция образов: Мотив рождения /Мотив смерти Мотив Древности	Американский Пророк-Царь Ночь Холм Механизмы Поля со злаками	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse 11 прозаических строф
5	“Song of the Break of Day”	Баллада	Оппозиция мотивов: Мотив рождения /Мотив смерти Мотив пробуждения	Пророк-Старик Толпа людей Женщина: Возлюбленная Кукурузные Поля Холм Смех Индустриальный город	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse. 11 строф
6	“Song of the	Баллада	Мотив Песни Мотив	Порок-Царь	Прозиметрум

	Beginning of Courage	да	Древности	Кукурузные поля Мост Древние Боги Птицы	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе + два рефрена (стихи) 3 строфы (версе) – рефрен (стихи) – 2 строфы (версе) – рефрен (стихи)
7	“Revolt”	Баллада	Мотив разрушения храма Мотив конца эпохи	Пророк- старик Огонь Амбар Похороны Индустриальный город Вода (Поток) Уголь	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 4 прозаические строфы
8	“Lillaby”	Песня	Мотив пересечения границы Мотив смерти Мотив конца эпохи	Пророк- Старик Враг Дом	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 5 прозаических строф.
9	“Song of The Theodor”	Баллада	Мотив пересечения границы	Американский Пророк – Поэт Американский	Прозаическая миниатюра, написанная в

			Мотив Древности Мотив озарения Мотив плотской любви Оппозиция образов: Песня/Немота	Пророк-Влюбленный Бумага Карандаш Поток Городская грязь	форме версе 16 прозаических строф
10	“Manhattan”	Баллада	Мотив озарения Мотив пробуждения Мотив Древности	Американский пророк, Кукурузные поля Толпа Холм Лестницы Руки Индустриальный город	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 5 прозаических строф
11	“Spring Song”	Баллада	Мотив возведения храма Мотив молитвы Мотив воскресения Мотив Посевной Мотив Песни	Храм, Американский Пророк Лес Кукурузные поля Христос Семена	Стихи, написанные терцетами и катренами: Четыре терцета, один катрен
12	“Industrialism”	Баллада	Мотив смерти Мотив сокрытия тайны под оболочкой	«Женский Гротеск» Индустриальный город	Стихи 5 строф в каждой 8 строк

			Мотив войны Мотив убийства Мотив пробуждения Мотив древности	Священный сосуд Древние божества Городская грязь Меч	
13	“Salvo”	Эле- гия	Мотив сева Мотив смерти Мотив освобождения	Настенные часы Возлюбленная Плуг Толпа	стихи 5 строф по 5 и 4 строк 5-4-4-5-4
14	“The Planting”	Балла- да	Мотив Посевной Мотив Древности оппозиция образов жизнь/смерть Мотив пробуждения	Кукурузные поля Семена Крохотные существа (жук, букашка) Всходы Холм Древние боги	Стихи, 4 катрена из строк разной длины
15	“Song of the Middle World”		Мотив Песни Мотив Древности Мотив Посевной	Ночь Луна Луч света Песня Древние боги Холм Колыбель	Стихи Кольцевая композиция 5 строф: 5 строк -5 строк -5 строк -6 строк -4строки

				Индустриальный город Кукурузные поля Рассвет	
16	“The Stranger”	Посла- -ние	Мотив плотской любви Мотив странствия Мотив пересечения границы	Возлюбленная, Ночь Руки Поля Корабль	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse 6 прозаических строф
17	“Song of the Love of Women”	Посла- -ние	Мотив плотской любви Мотив братской любви Мотив Древности Мотив тоски по прошлому	Возлюбленная, Кукурузные поля, Амбар	Стихи, Три строфы: 4 строки – 3 строки – 4 строки
18	“Song of the Stepen the Westerner”	Балла- да	Мотив Древности Оппозиция образов: Жизнь/Смерть Мотив убийства	Американский Пророк-плотник Американский Пророк- Певец Древние боги Холм Лошадь Уголь Пашня Барабанная дробь	Прозиметрум: Прозаическая миниатюра, написанная в форме 9 строф verse + два рефрена по 4 строки (стихи) 5 строф verse – одно четверостишие – три строфы

				Возлюбленная	версе – одно четверостишие (рефрен) – одна строфа verse.
19	“Song to the Lost Ones”	Эле- гия	оппозиция образов: Жизнь/Смерть	Пустыня Кровь Индустриальный город - убийца	Стихи Три строфы 4строки +4 строки+3строки
20	“Forgotten Song”	Песня	Мотив пересечения границы Мотив сокрытия тайны под оболочкой Мотив смерти Мотив Древности Мотив побега Мотив насилия	Волк Дверь Кукурузное поле Холм Луна Духи предков	Стихи 7 строф По количеству строк: 6-6-5-5-6-5-6 Кольцевая композиция
21	“American Spring Song”	Балла- да	Мотив насилия Мотив посевной Мотив молитвы	Американский гротескный Пророк Город Пашня Мост Толпа Кулак Весна Городская грязь	Стихи, 20 Строф, каждая строфа – одно предложение.
22	“The Beam”	Балла-	Мотив сокрытия под	Тюрьма	Прозаическая

		да	оболочкой Мотив смерти	Заклѹчѣнные Луч света Механизмы Руки	миниатюра, написанная в форме версе 3 прозаические строфы
23	“Song to New Song”	Ода	Мотив жертвы Оппозиция образов: песня/немота	Американский Пророк-певец Кукурузные поля Индустриальный город Уголь Птица	Стихи 3 строфы 7 -6 -6
24	“Song for Dark Nights”	Ода	Оппозиция образов: Рождение\Смерть Мотив сокрытия тайны под оболочкой Мотив посевной	Луна Ночь Пашня Город Американский Пророк Толпа Древние божества Семена Корни	Стихи: 20 стихотворных строк
25	“The Lover”	Балла- да	Мотив убийства (восходит к библейскому мотиву убийства Авеля Каином)	«Женский гротеск» Ночь Брат Амбар	Стихи Четыре строфы по 4 строки

			Мотив безумия Мотив странствия Мотив тоски по прошлому	Холм	
26	“Night Whispers”	Эле- гия	Мотив смерти	Мать Ночь Стена Тучи Пепел Взрыв	Стихи Три строфы по 2 строки
27	“Song to the Sap”	Эле- гия	Мотив Песни Оппозиция образов: Рождение/Смерть Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Американский Пророк- Певец Весна Кукурузные поля Индустриальный город Песня Поток Ветер Молитва	Стихи 4 строфы 5 строк – 5 строк – 3 строки – 6 строк
28	“Rhythms”	Эле- гия	Мотив Песни Оппозиция образов: рождение/смерть Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Певец Зверь Оковы Семена	Стихи. Три строфы: 6 строк – 7 строк – 5 строк – 5 строк.

			Мотив Древности		
29	“Unborn”	Эле- гия	Оппозиция образов: рождение/смерть Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Мать Луна Ночь Могила Ветер Кровь	Стихи: Одна строфа 5 строк.
30	“Night”	Эле- гия	Мотив пересечения границы	Ночь Стена	Стихи: Одна Строфа, 8 строк
31	“A Visit”	Эле- гия	Мотив свидания Мотив ностальгии	Поле Окно в темноте Пыль	Прозиметрум 2 строфы: I — две стихотворные строки. II — две прозаические строки (версе)
32	“Chant to Dawn in a Factory Town”	Песня	Оппозиция образов: рождение/смерть похороны Мотив сокрытия тайны под оболочкой, Мотив конца эпохи	Семя, сеятель Американский Пророк Руки Прикосновение к губам Возлюбленная	Стихи Стихи с разной длиной строк и двумя видами однострочных рефренов, один из которых выделен

			Мотив начала эпохи	Механизмы Ветер	курсивом, а второй появляется в финале и курсивом не выделен. 8 стихотворных строф, в составе каждой от 2 до 7 строк.
33	“Song of the Mating Time”	Посла- ние	Мотив плотской любви Мотив пересечения границы Мотив побега	Кукурузные поля, Женщина- Возлюбленная Холм, Царь (Цари) Поезд, лошадь	Стихи. 11 стихотворных строф (4 – 7 строк)
34	“Song for Lonely Road”	Эле- гия	Мотив Посевной Мотив Песни Мотив Древности	Кукурузные поля Пахарь Певец Древние боги	Стихи. 5 Строф по 5 строк
35	“Song Long After”	Посла- ние	Оппозиция образов: рождение/смерть Евангельские мотивы: Рождество и распятие Христа,	Женщина-Мать Евангельские образы	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 4 прозаические строфы

36	“Song of the Soil of Chicago”	Эле- гия	оппозиция образов: Жизнь/Смерть, Мотив перехода границы, Мотив немоты	Гротескный Пророк Мост, Река, Индустриальный Город Вода (Поток) Грязь	Прозаическая миниатюра, написанная в форме verse 8 прозаических строф
37	“Song of the Drunking Buisnessman”	Песня	Мотив «маленького человека» Мотив плотской любви	Горожанин Очаг Индустриальный город Птица Руки	Стихи 5 строф. Количество строк в строфах: 4-4-3-4-2
38	“Song to the Laught”	Балла- да	Мотив смеха Мотив смерти Мотив плотской любви	Нож Ночь Город	Стихи Стихотворные строки, большая часть которых заканчивается тавтологически ми рифмами 8 строф; 7 стихотворных строф от 1 до 4 строк.
39	“Hosanna”	Эле- гия	оппозиция образов: Смерть/Воскрешени	Кукурузные поля Индустриальный	Прозаическая миниатюра,

			е Мотив Древности	город Холод Древние боги	написанная в форме версе 5 прозаических строф
40	“War”	Эле- гия	Мотив войны	Горящая кукуруза Индустриальный город Ветер Горные хребты Военные сводки	Стихи, 5 строф, распределение количества строк: 4-3-4-4-4
41	“Mid- American Prayer”	Эле- гия	Мотив молитвы Мотив ностальгии Мотив рождения эпохи Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Кукурузные поля Древние боги Горожанин Руки Луна Лунный луч Солнце Весенняя страда	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 6 прозаических строф. Тире в отдельных предложениях играет роль маркера метрического разрыва.
42	“We enter in”	Песня	Мотив жертвы Мотив убийства	Народные массы, Погибающие солдаты, Горящие кукурузные поля	Стихи 5 строф Распределение строк в строфах:

				Чужая земля Копоть смерть	5 – 4 – 6 – 4 – 5.
43	“Digre of War”	Эпифания	Мотив смерти Мотив странствия Мотив ностальгии Мотив пересечения границы Оппозиция образов: Песня/Немота	Война Умиравший человек Солдат Ночь Ад Коридор Песня	Прозаическая миниатюра, написанная в форме версе 11 прозаических строф
44	“Little Song to a Western Stateman”	Песня	Мотив оболочки, скрывающей тайну	Крохотное существо Земля Правительство Ветер Ночь	Стихи 3 строфы Распределение строк: 4-4-5
45	“Song of the Bug”	Песня	Песня Мотив оболочки, скрывающей тайну	Крохотное существо Луч света Яйцеклетка Стена Песня	Стихи 3 строфы Распределение количества строк в строфах: 3-4-4
46	“Assurance”	Баллада	Мотив смерти	Семена	Стихи,

			Мотив посевной	Ветер Лицо Женщина Брат Время Барабанная дробь	5 строф Распределение количества строк в строфах: 5-5-6-4 -6
47	“Reminiscent Song”	Посла- ние	Мотив ностальгии	Возлюбленная Ночь Лестница Мост Кукурузные поля	Стихи, 4 строфы Распределение строк в строфах: 7 – 4 – 6 – 4
48	“Evening Song”	Песня	Мотив Песни Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Кукурузные поля Поезд Пыль	Стихи, 3 строфы, распределение кол-ва строк в строфах: 4-2-6 Кольцевая структура
49	“Song of the Singer”	Песня	Оппозиция образов: песня/немота Мотив сокрытия тайны под оболочкой	Женщина-сестра Мужчина-брат Ночь Кулак Механизмы	Стихи 4 строфы Распределение строк в строфах: 7 – 4 – 4 – 5

Приложение А.3.

Таблица А.3. Силлаботонический метр в текстах книги “Mid-American Chants”

Поряд- ковый номер текста в книге	название	Общее кол- во предложен- ий (для версе)/ Общее кол- во строк (для стихов)	Количество и процент предложений /строк с ФРАГМЕНТАМИ МЕТРА от общего кол-ва предложений/строк	Процентное соотношение видов метра <u>среди обнаруженных ФРАГМЕНТОВ МЕТРА;</u> <u>доминирующий метр</u>
1	“The Cornfields”	Версе: 36 предл.	28 предложений (77%) предложений с признаками метризации	Ямб – 39% Хорей – 28,5% Дактиль – 14,25% Амфибрахий – 14,25% Анапест – 1 предложение 3,6%
2	“Chicago”	Версе: 32 предл.	24 предложения (69%) с признаками метризации	40% ямб 21,8% - хорей 3,1% -дактиль 3,1% - амфибрахий
3	“Song of Industrial America”	Прозиметрум : 88 предложений версе + 15 стихотворны х строк	Метр в 82 предложениях версе (84,5%) И в 100% стихотворных строк	Ямб – 54% Хорей – 29% Дактиль – 9,3% Амфибрахий 6,7% + Рефрены (стихи) – 100% дактиль
4	“Song of Cedric the Silent”	Версе: 26 предл.	23 предложения (88%)	30.5% хорей 26% ямб 26% дактиль 13% анапест 54,5% амфибрахий

5	“Song of the Break of Day”	Версе: 19	18 предложений (94,7%)	762% хорей 16,5% дактиль 5,5% амфибрахий
6	“Song of the Beginning of Courage”	Прозиметрум : 14 предложений версе 8 строк стихотворног о рефрена	10 предложений verse (71,4%) 100% стихотворных строк	Версе: Дактиль: 40% Ямб 20% Анапест 20% Хорей – 10% Амфибрахий – 10% Стихи: 100% - хорей
7	“Revolt”	Версе: 15 предложений	13 предложений (86,6%)	61,5% - амфибрахий 30,5% - ямб 8% - анапест
8	“Lillaby”	Версе: 13 предложений	13 предложений с признаками Метризации (100%)	53,8% - дактиль 46,2% - анапест
9	“Song of The Theodor”	Версе: 90 предложений	80 предложений (88,8%)	53,6% ямб 17,6% - амфибрахий 17,6% хорей 6,5% анапест 5% дактиль
10	“Manhattan”	Версе: 22 предложения	22 предложения	54,5% - анапест 36,4% - амфибрахий 10% ямб

11	“Spring Song”	Стихи: 16	16 строк	87,5% ямб 12,5 % хорей и амфибрахий
12	“Industrialism”	Стихи: 40 строк	38 строк (95%)	73,6% ямб 18,4% амфибрахий 7,9% дактиль 2,1% хорей
13	“Salvo”	Стихи: 22 строки	22 строки 100%	54,5% - ямб 44,5% - хорей
14	“The Planting”	Стихи: 12 строк	12 строк 100%	66,6% - ямб 22,2% - дактиль 22,2 % - амфибрахий
15	“Song of the Middle World”	Стихи: 25 строк	25 строк 100%	68% хорей 24% ямб 8% дактиль
16	“The Stranger”	Версе: 16	16 предложений 100%	66,6% ямб 26,6% амфибрахий 6,6% хорей
17	“Song of the Love of Women”	Стихи: 11 строк	11 строк 100%	54,5% анапест 27,3% хорей 18,2% дактиль
18	“Song of the Stepen the Westerner”	Прозиметрум 46 предложений версе + 2 четверостишья по 4 строки	46 предложений версе (100%) 8 стихотворных строк (100%)	Версе: 50% - дактиль 18,5% - хорей 16,6% - амфибрахий 8,9 %— ямб 5,7% - анапест 3,7 % - предложения с тире на границах метрических разрывов

				Стихи: 50% дактиль 50% хорей
19	“Song to the Lost Ones”	Стихи: 11 строк	11 строк (100%)	81,8% - хорей 18,2% дактиль
20	“Forgotten Song”	Стихи: 39 строк	36 строк (92,3%)	Дактиль 58,2% Ямб 22,2% Хорей 19,6%
21	“American Spring Song”	Стихи: 30 строк	30 строк (100%)	33,3% хорей 23,3% ямб 23,35 анапест 20% амфибрахий
22	“The Beam”	Версе: 11 предложений	10 предложений (90,9%)	60% хорей 20 - амфибрахий 20% ямб
23	“Song to New Song”	Стихи: 19 строк	19 строк (100%)	47% ямб 26,3% амфибрахий 15,8% дактиль 10,5% хорей
24	“Song for Dark Nights”	Стихи: 20 стихотворных строк	100%	Стихи: 65% ямб 25% хорей 10% дактиль
25	“The Lover”	Стихи: 16 строк	16 строк 100%	62,5% ямб 37,5% хорей
26	“Night Whispers”	Стихи: 12 строк	12 строк (100%)	50% дактиль 8,3% ямб 16,7% хорей

27	“Song to the Sap”	Стихи: 19 строк	19 строк (100%)	73,7% ямб 26,3% хорей
28	“Rhythms”	Стихи: 17 строк	17 строк (100%)	70,5% - дактиль 17,6% - ямб 11,9% - хорей
29	“Unborn”	5 строк	5 строк (100%)	80% ямб 20% хорей
30	“Night”	Стихи: 8 строк	7 строк (87,5%)	57,2% - ямб 14,2% - дактиль 28,6% -хорей
31	“A Visit”	Прозиметрум : 4 прозаических предложения 2 стихотворны е строки	100%	Версе: 50% ямб 50% - амфибрахий Стихи: 50% анапест (1 строка), 50% дактиль (1 строка)
32	“Chant to Dawn in a Factory Town”	Стихи : 39 прозаических строк 5 строк однострочног о рефрена	31 строка (79,5%)	Версе: 47,2%- хорей 20,8% - дактиль 11,1% - ямб 12,5% - амфибрахий Стихи: 100% анапест
33	“The Mating Time”	Стихи: 50 строк	49 строк (98%)	55,1% - хорей 38,8% - дактиль Ямб – 4,1% Амфибрахий – 1%
34	“Song for Lonely	Стихи:	23 строки (100%)	Ямб 100%

	Road”	23 строки		
35	“Song Long After”	Версе 11 предложений	10 предложений (90,9%)	40% хорей 30% ямб 20% амфибрахий 10% дактиль
36	“Song of the Soil of Chicago”	Версе 25 предложений	21 предложение (84%)	57,2% - хорей 33,3% - ямб 9,5% - дактиль
37	“Song of the Drunking Buisnessman ”	стихи 17 строк	17 строк (100%)	41,2% - ямб 41,2% - хорей 11,8% - амфибрахий 6% - анапест
38	“Song to the Laught”	Стихи: 19 строк	19 строк (100%)	57,9% дактиль 15,8% хорей 15,8% спондей 10,5% - ямб
39	“Hosanna”	Версе: 17 предложений	17 предложений (100%)	47% ямб 23,5% - хорей 23,5% - амфибрахий 6% анапест
40	“War”	Стихи: 19 строк	19 строк (100%)	100% дактиль
41	“Mid-American Prayer”	Версе: 45 предложений	37 предложений.	40,5% ямб 35,1% хорей 19% - дактиль 5,4% - анапест
42	“We enter in”	Стихи: 25 строк	25 строк (100%)	100% ямб
43	“Digre of	Версе:	37 предложений	62,2% - ямб

	“War”	43 предложения	(86%)	24,5% - хорей 8,1% дактиль 3,1 % - амфибрахий 3,1% анапест
44	“Little Song to a Western Stateman”	Стихи: 13 строк	13 строк (100%)	69,2% - дактиль 30,8% - хорей
45	“Song of the Bug”	Стихи: 11 строк	11 строк (100%)	72,7% - ямб 27,3% - хорей
46	“Assurance”	Стихи: 26 строк	26 строк (100%)	80,8% - ямб 19,2% - хорей
47	“Reminiscent Song”	Стихи: 21 строка	19 строк (90,4%)	52,6% - дактиль 21% анапест 15,9% - хорей 10,5% - ямб
48	“Evening Song”	Стихи: 12 строк	8 строк (66,66%)	37,5% - анапест 37,5% - амфибрахий 25% - ямб
49	“Song of the Singer”	Стихи: 20 строк	15 строк (75%)	47% дактиль 27% - ямб 20% - хорей 7% - анапест

Приложение А.4.

Примеры текстов из книги Шервуда Андерсона “Mid-American Chants” (1918)

RHYTHMS

Sing low my soul—
To tear and bite
Is but the madness of the beast.
Blow on thy wrath,
Burst not thy bands,
Be quiet,
Wait until thy moment comes.

Sweet in their meaning break the allied winds.
Now all the tiny muscles play the tune.
Man, strike to kill,
Rise now to sing,
Now throw the shaft against the wall of time.

Deep in my old valley lies the naked man.
He is a seed,
Seeds sleep in him.
My man shall be the father of a tribe, a race.
He is the world and all the world has been asleep in him.

Рисунок А4.1 – Текст “Rhythms” [Anderson, 1918, p. 52]

THE CORNFIELDS

I am pregnant with song. My body aches but do not betray me. I will sing songs and hide them away. I will tear them into bits and throw them in the street. The streets of my city are full of dark holes. I will hide my songs in the holes of the streets.

In the darkness of the night I awoke and the bands that bind me were broken. I was determined to bring old things into the land of the new. A sacred vessel I found and ran with it into the fields, into the long fields where the corn rustles.

All of the people of my time were bound with chains. They had forgotten the long fields and the standing corn. They had forgotten the west winds.

Into the cities my people had gathered. They had become dizzy with words. Words had choked them. They could not breathe.

On my knees I crawled before my people. I debased myself. The excretions of their bodies I took for my food. Into the ground I went and my body died. I emerged in the corn, in the long cornfields. My head arose and was touched by the west wind. The light of old things, of beautiful old things, awoke in me. In the cornfields the sacred vessel is set up.

I will renew in my people the worship of gods. I will set up for a king before them. A king shall arise before my
 11

people. The sacred vessel shall be filled with the sweet oil of the corn.

The flesh of my body is become good. With your white teeth you may bite me. My arm that was withered has become strong. In the quiet night streets of my city old things are awake.

I awoke and the bands that bind me were broken. I was determined to bring love into the hearts of my people. The sacred vessel was put into my hands and I ran with it into the fields. In the long cornfields the sacred vessel is set up.

Рисунок А4.2 – текст "The Cornfields" [Anderson, 1918, p. 11–12]

SONG OF THE BEGINNING OF COURAGE

I am come with infinite slowness into my kingship. At night I lay down by the window. The little flat bands that bind my body were tense. I am the first to come into the new kingship.

By the long aisles of the corn you must go, little brothers, narrow and long the way. The corn in its struggle whispers and sways. Courage—always new courage.

In—deeper in—far from the stars—let the wide soft corn leaves whisper to you.

*Crush and trample, brother, brother—crush and trample
'til you die.
Do not hold thy hand from strangling—crush and trample
'til you die.*

Back of the corn—back of the corn—bold and free my kingdoms lie.
Ninety men upon the bridges ninety swift hawks in the sky.

I am come to the face of the gods through the cornfields.
Back to the womb of my mother I go.
Ache—ache—ache and behold me. Lay thy hot hands on my thigh.

*Crush and trample, brother, brother—crush and trample
'til you die.
Do not hold thy hand from strangling—crush and trample
'til you die.*

Рисунок А.4.3. Текст “Song of the Beginning of Courage”

Приложение Б.

Таблица Б.1. Анализ встречаемости параллельных конструкций и инверсий в книге новелл книги Шервуда Андерсона Winesburg, Ohio

	Количество предложений с параллельными синтаксическими структурами	Количество предложений с параллельными синтаксическими структурами и силлабо-тоническим метром	Процент предложений с синтаксическим параллелизмом и силлабо-тоническим метром	Количество предложений с инверсиями	Количество предложений с инверсиями и силлабо-тоническим метром	Процент предложений с инверсиями и силлабо-тоническим метром
“THE BOOK OF THE GROTESQUE”	9	8 Мотив одиночества Мотив старости	88,8%	2	1 Мотив одиночества	50%
“HANDS”	8	6 Мотив одиночества	75%	8	5 Мотив одиночества	62,5%
“PAPER PILLS”	7	6 Мотив одиночества	85,7%	5	3 Мотив одиночества	60%
“MOTHER”	9	5 Мотив одиночества Мотив старости	55,5%	6	3 Мотив одиночества	50%
“THE PHILOSOPHER”	8	4	50%	12	5	41,6%
“NOBODY KNOWS”	11	9	81,8%	8	6	75%
“GODLINESS” I	12	7	58,3%	8	5 Мотив ностальгии	62,5
“GODLINESS” II	14	7	50%	11	1	9%
“GODLINESS” III	11	5	45,5%	7	2	28,5%
“GODLINESS” IV	10	6	60%	5	3	60%
“A MAN OF IDEAS”	13	11	84,6%	13	2	15,3%
“ADVENTURE”	11	8	72,7%	5	4	80%
“RESPECTABILITY”	13	7	53,8%	6	4	66,6%

“THE THINKER”	11	6	54,5%	8	2 Мотив одинокчества	25%
“TANDY”	10	6	60%	4	1	25%
“THE STRENGTH OF GOD”	12	5	41,6%	6	2 Мотив одинокчества	30%
“THE TEACHER”	11	8 Мотив одинокчества	72,7%	6	1	16,6%
“LONELINESS”	12	11 Мотив одинокчества	91,6%	6	3 Мотив одинокчества	50%
“AN AWAKENING”	10	5	50%		1	33,3%
“QUEER”	10	4 Мотив одинокчества	60%	8	3 Мотив одинокчества	50%
“THE UNTOLD LIE”	11	5	45,45%	6	3	50%
“DRINK”	14	8 Мотив старости	57,14%	9	3 Мотив ностальгии	33,3%
“DEATH”	16	5	31,2%	10	7 Мотив старости	70%
“SOPHISTI- CATION”	12	6 Мотив ностальгии	50%	13	4 Мотив ностальгии	30,7%
“DEPARTURE”	8	4 Мотив ностальгии	50%	5	2 Мотив ностальгии	40%

Приложение В.

Таблица приложения В.1. Сравнение структуры книг Шервуда Андерсона “The Triumph of the Egg...” (1921) и Джина Тумера “Cane” (1923)

“THE TRIUMPH OF THE EGG”	“CANE”
Введение: “Tales are people who sit on the doorstep of the house of my mind. . .”(стихи)	-
Название	Название
Эпиграф: “In the fields/Seeds in the airs floating”	Эпиграф: “ <i>Oracular...</i> ”
Посвящение: “ <i>to Robert & John Anderson</i> ”	Посвящение “To my grandmother”
Фотографии гипсовых скульптур Теннесси Митчелл	-
-	Предисловие Уолдо Фрэнка
“THE DUMB MAN” (прозиметрум)	“K A R I N T H A”(прозиметрум)
-	“R E A P E R S” (стихи)
-	“NOVEMBER COTTON FLOWER” (стихи)
“I WANT TO KNOW WHY” (проза)	“B E C K Y ” (проза)
-	“FACE” (стихи)
-	“COTTON SONG”(стихи)
“SEEDS” (проза)	“C A R M A ”(прозиметрум)
-	“SONG O F T H E SON” (стихи)
-	“GEORGIA DUSK” (стихи)
“THE OTHER WOMAN” (проза)	“F E R N ”(проза)
-	“N U L L O”(стихи)
-	“EVENING S ONG” (стихи)
“THE EGG” (проза)	“E S T H E R ”(проза)
-	C O N V E R S I O N”(стихи)
-	“PORTRAIT IN GEORGIA ” (стихи)
-	“SEVENTH STREET ” (стихи)
“UNLIGHTED LAMPS” (проза)	II.
“SENILITY” (проза)	“BLOOD BURNING MOON»(прозиметрум)
II.	“ROBERT “(прозиметрум)
“THE MAN IN THE BROWN COAT” (прозиметрум)	“AVEY” (проза)
-	“B E E H I V E” (стихи)
-	“STORM E NDING”(стихи)
“BROTHERS”(мифопоэтическая проза)	“THEATER” (проза)
-	“HER LIPS ARE LIKE COPPER WIRES” (стихи)
“THE DOOR OF THE TRAP” (проза)	“CALLING JESUS ” (проза)
“THE NEW ENGLANDER” (проза)	“BOX SEAT” (прозиметрум)
-	“P R A Y E R” (стихи)
-	“HARVES T SONG” (стихи)
“WAR”(проза)	“BONA AND PAUL”(проза)
-	III.
“MOTHERHOOD” (прозиметрум)	Посвящение: <i>to Waldo Frank</i>
“OUT OF NOWHERE INTO NOTHING” (проза; последняя часть повести – с элементами прозиметрума)	“CABINS” (прозиметрум с элементами театральной пьесы))
“THE MAN WITH THE TRUMPET” (стихи)	PA R T 1
	PA R T 2
	PA R T 3
	PA R T 4
	PA R T 5
	PA R T 6

Приложение В. 2.

Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat”

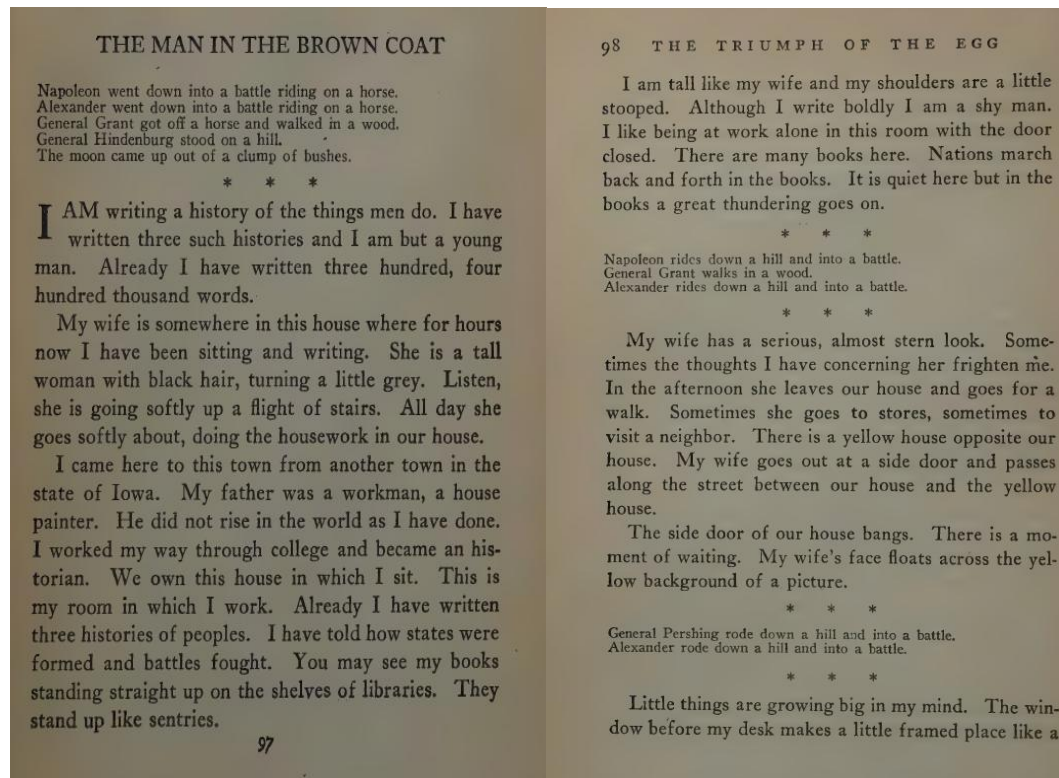


Рис. В.2.1. – Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat” из книги “The Triumph of the Egg...” (1921) [Anderson, 1921, p. 97 – 98]

The Man in the Brown Coat

NAPOLEON went down into a battle riding on a horse.

Alexander went down into a battle riding on a horse.

General Grant got off a horse and walked into a wood.

General Hindenburg stood on a hill. The moon came up out of a clump of bushes.

[[71]]

« I am writing a history of the things men do. I have written three such histories and I am but a young man. Already I have written three hundred, four hundred thousand words.

« My wife is somewhere in this house where for hours I have been sitting and writing. She is a tall woman with black hair turning a little grey. Listen, she is going softly up a flight of stairs. All day she goes softly doing the housework in our house.

« It would be strange and beautiful if I could float my face across a picture. If my floating face could come into her presence, if it could come into the presence of any man or any woman that

[[75]]

would be a strange and beautiful thing to have happen.

* * *

Napoleon went down into a battle riding on a horse.

General Grant went into a wood.

Alexander went down into a battle riding on a horse. * * *

Some day I shall make a testament unto myself. * * *

« I'll tell you sometimes the whole life of this world floats in a human face in my mind. The unconscious face of the world stops and stands still before me.

« Why do I not say a word out of myself to the others? Why in all our life together have I never been able to break through the wall to my wife? Already I have written three hundred, four hundred thousand words. Are there no words for love? Some day I shall make a testament unto myself.

Рис. В.2.2. Фрагменты текста “The Man in the Brown Coat” из книги “A New Testament” (1927)

Приложение В.3.

Фрагмент текста "Motherhood" из книги The Triumph of the Egg...

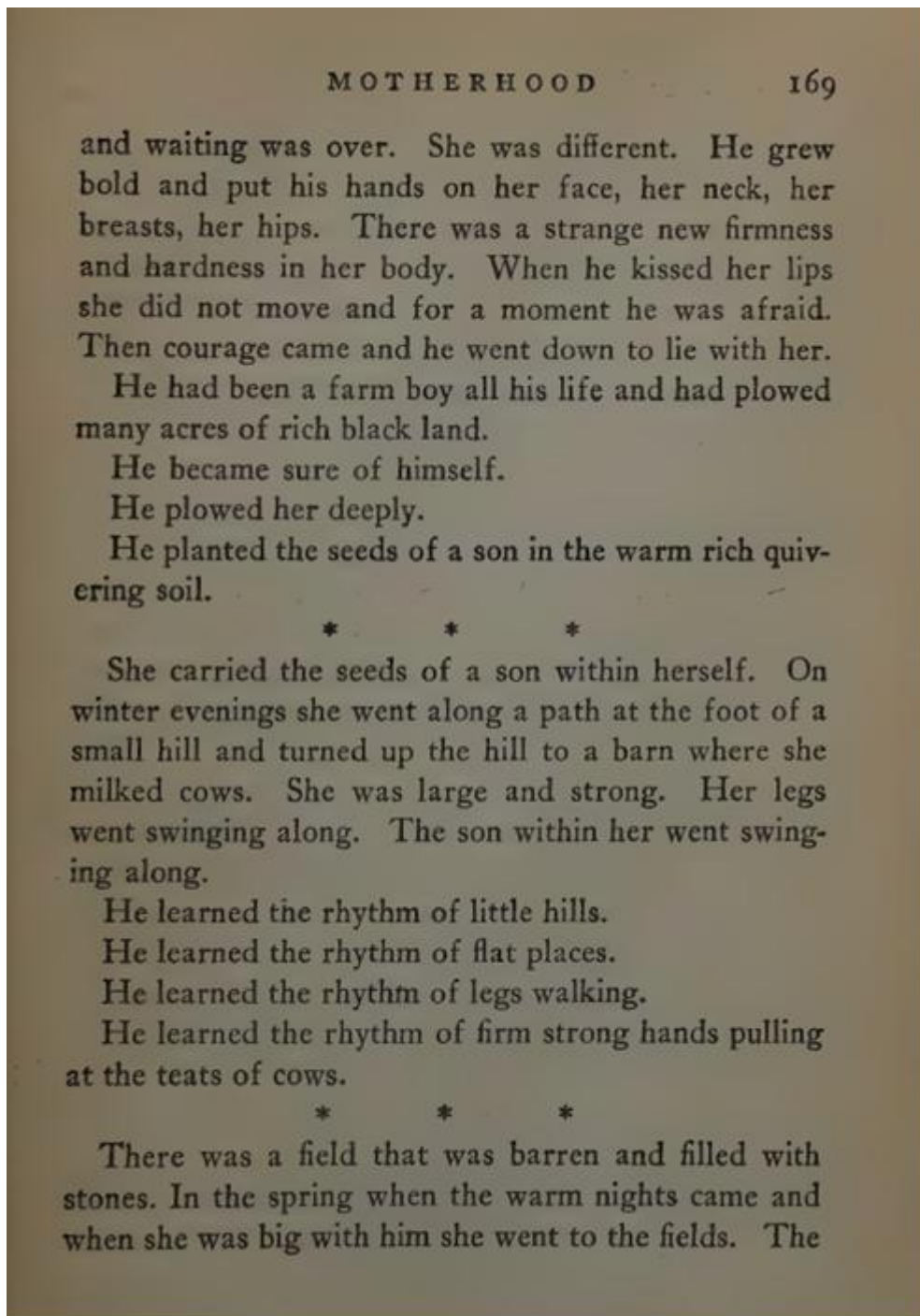


Рис. В.3. Фрагмент текста "Motherhood" из книги "The Triumph of the Egg..." [Anderson, 1921, p. 169]

Приложение В. 4. Таблица В.4. Корреляции ключевых образов повести Шервуда Андерсона «Out of Nowhere into Nothing»

	Дере- во	Крохот- ные вещи/детали	Куку- руза	Яйцо	Пророк/ Проро- чица	Немо- та	Пес- ня	Ти- хие голо- са
Дерево		-0,01	0,18	-0,09	-0,13	0,07	-0,15	0,10
Мелочи	-0,01		0,40	0,02	-0,06	-0,07	-0,11	-0,04
Кукуруза	0,18	0,40		0,05	0,38	-0,09	-0,15	-0,05
Яйцо	-0,09	0,02	0,05		0,16	0,13	-0,19	-0,07
Пророк/ Пророчи-ца	-0,13	-0,06	0,38	0,16		0,13	-0,11	0,29
Немота	0,07	-0,07	-0,09	0,13	0,13		0,01	0,26
Песня	-0,15	-0,11	-0,15	-0,19	-0,11	0,01		0,15
Тихие голоса	0,10	-0,04	-0,05	-0,07	0,29	0,26	0,15	