

**ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ імені ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА**

На правах рукопису

**ГОРЕНКО Ірина Володимирівна**

УДК 821.111 (73)

**ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ І НАРАТИВНІ ФУНКЦІЇ ОПОВІДЕЙ РАБІВ У АФРО-  
АМЕРИКАНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (на матеріалі романів Ішмаеля Ріда «Політ  
до Канади» та Едварда Джоунза «Знаний світ»)**

10.01.06. – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

**ШИМЧИШИН Марія Мирославівна**

доктор філологічних наук, професор

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1 «ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ» У ПАРАДИГМІ ДОСЛІДЖЕНЬ ПРО ЖАНР.....</b>	<b>10</b>
1.1. Закон чи тиранія: відкриті дискусії про природу жанру.....	10
1.2. Проблема типології жанрів.....	29
1.3. Пам'ять жанру.....	34
1.4. Пам'ять жанру й колективна пам'ять.....	39
1.5. Осмислення жанрової природи оповідей рабів у літературознавчих дослідженнях США II пол. ХХ століття.....	44
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	52
<b>РОЗДІЛ 2 ОПОВІДІ РАБІВ – ПРОТОЖАНР АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ.....</b>	<b>54</b>
2.1. Зародження та формування жанру перших оповідей чорношкірих рабів (кінець ХVІІ ст. – початок ХVІІІ ст.).....	54
2.2. Роль аболіціоністського руху у розвитку оповідей рабів.....	65
2.3. Сюжетно-композиційні особливості оповідей рабів кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття.....	69
2.4. Твір Ф. Дугласа «Оповідь про життя Ф. Дугласа, американського раба, написана ним самим» та жанрова видозміна оповідей невільників.....	84
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	91
<b>РОЗДІЛ 3 СУЧАСНИЙ ДИСКУРС ПРО РАБСТВО.....</b>	<b>93</b>
3.1. Передумови та контексти виникнення романів про рабство.....	93
3.2. Визначальні характеристики романів про рабство.....	104
3.3. Жанровий експеримент Ішмаеля Ріда (роман «Політ до Канади»).....	112
3.4. Роман Едварда Джоунза «Знаний світ».....	132
Висновки до РОЗДІЛУ 3.....	146

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>148</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>153</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Процес становлення та розвитку афро-американської літератури охоплює кілька століть. Упродовж цього тривалого часу відбувалося як її максимальне наближення й навіть наслідування євро-американської традиції, так і цілковите заперечення. Прикладом першого є ранній етап мистецьких пошуків чорношкірих митців (сюди належить творчість Філіз Вітлі та Дж. Геммона), яскравим прикладом другого став мистецький рух 1960-х – 1970-х під назвою «Black Arts Movement», метою якого було формування властиво афро-американської естетики із глибоким її укорінням у міфологію та фольклорну традицію не лише чорношкірих американців, а й в африканську парадигму *per se*. Відтак якщо для раннього етапу становлення афро-американської словесності характерна стратегія наслідування західноєвропейських взірців та зразків, то для майже усього ХХ століття її визначальними складовими стали афроцентризм та сепаратизм. Незважаючи на різнобічні вектори поступу афро-американської словесності, важливою й невід’ємною конституюючою цієї літературної традиції є експліцитна або імпліцитна присутність оповіді раба (рабині). Вона (оповідь) правомірно вважається протожанром чи архижанром негритянського художнього самовираження. Свідчення рабів стали визначальним інформаційним джерелом для майже усіх письменників ХХ – ХХІ століть, які прагнули у своїй творчості переосмислити травматичний досвід рабства. Більш того оповіді рабів становлять плідне підґрунтя для осягнення світобачення та світовідчуття перших африканських рабів, слугують першоосновою для формування афро-американських географічних, тілесних та образних дискурсів. У наративах чорношкірих невольників закарбувалися ціннісні орієнтації представників їхньої раси, їхні естетичні смаки, способи освоєння нових країв та адаптація до нових культурних парадигм. Таким чином жанр оповідей рабів функціонує як своєрідний канон, на який орієнтуються чи орієнтувалися афро-американські митці.

В американському літературознавстві про жанр оповідей рабів написано величезну кількість праць (Ф. Фостер [116], Г. Бейкер-молодший [77], С. Баттерфілд [92], Дж. Олні [157], Р. Степто [179], Г. Л. Гейтс-молодший [120]), проте проблема жанрових трансформацій і модифікацій оповідей рабів у просторі афро-американського роману другої половини ХХ століття зрідка привертала увагу дослідників. Окрім констатації фактів про опертя сучасного афро-американського письменства на оповіді рабів чи визнання їхньої присутності у ньому дослідники принагідно зосереджували увагу на шляхах трансформації свідчень рабів, їхній поступовий перехід із реєстру автобіографічного письма до жанрів історичного, готичного чи сатиричного романів. Жанрові видозміни оповідей афро-американців, як і їхні наративні функції у творчості сучасних чорношкірих письменників заслуговують на окреме дослідження з огляду на низку проблематичних пластів. Вивчення сталих та змінних ознак жанру дає змогу виокремити ті аспекти в його ідентичності, що піддаються модифікаціям, а також ті, що залишаються і є носіями «пам'яті жанру». Тобто йдеться про дослідження компонентів твору, що мають різну жанротворчу потенційність. Одні з них залишаються сталими та функціонують як форманти жанрової природи тексту, інші ж синкретизуються чи деформуються у контексті нової чутливості епохи. Такі теоретичні аспекти категорії «жанру» залишалися поза увагою багатьох дослідників. Перевага надавалася радше визначенню, виокремленню його іманентних ознак, значимості як класифікаційної одиниці у процесі конструювання версій історій літератури чи культури. В українському літературознавстві до проблеми жанру зверталися (О. Галич [18], Н. Копистянська [41], Т. Бовсунівська [9;10;11], М. Ткачук [57]). Проте у працях українських науковців лише побіжно осмислювалася власне пам'ять жанру, тобто його незмінні складові, носії його ідентичності. Таким чином актуальність нашої наукової праці зумовлюється потребою ґрунтовного вивчення перманентних та змінюваних аспектів категорії «жанру».

**Зв'язок із науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі теорії і методики української та світової літератури. Робота є складовою частиною теми «Наративні та антропологічні виміри літератури» (№ державної реєстрації 0111U001326). Тема затверджена вченою радою університету (протокол № 10 від 28.05.2013 р.). Тему дослідження погоджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України ім. Т.Г. Шевченка з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол №2 від 3 червня 2014 року).

**Мета дисертаційної роботи** – дослідити наративні функції оповідей рабів у афро-американському художньому дискурсі II половини XX століття. Поставлена мета обумовлює необхідність у розв'язанні таких **завдань**:

- вивчити основні підходи до осмислення категорії «жанру» у літературознавчих дослідженнях XX століття;
- з'ясувати іманентні риси пам'яті жанру;
- проаналізувати історичні та суспільно-політичні умови виникнення оповідей рабів;
- виокремити й узагальнити особливості жанру «наративів рабів»;
- виявити та дослідити модифікації оповідей рабів у художньому дискурсі США II половини XX століття;
- визначити вагомість та функції наративів афро-американських невольників у контексті формувані жанрової ідентичності негритянського роману.

**Об'єкт** дослідження становлять оповіді рабів (Олаудо Еквіано «Цікава оповідь про життя Олаудо Еквіано, чи Густавуса Васси, африканця», Венче Сміт «Оповідь про життя та пригоди Венче Сміта, уродженця Африки», Фредерік Дуглас «Оповідь про життя Фредеріка Дугласа, американського раба», Вільям Бравн «Оповідь Вільяма Бравна, раба-втікача, написана ним самим», Лінда Брендт «Випадки з життя рабині», Джеймс Каррі «Оповідь Джеймса Карі, раба-втікача», Генрі Бібб «Оповідь про життя та пригоди Генрі Бібба, африканського раба, написана ним самим») та романи (Іш. Рід «Політ до

Канади», Ед. Джоунз «Знаний світ», М. Вокер «Джубілі», Е. Гайнз «Автобіографія міс Джейн Пітман», А. Гейлі «Коріння», Ч. Джонсон «Розповідь пастуха», Дж. Велдон Джонсон «Автобіографія «Колишнього Чорношкірого», Р. Райт «Чорношкірий хлопець», Р. Еллісон «Людина-невидимка», М. Анджелоу «Я знаю, чому співає пташка у клітці», Т. Моррісон «Улюблена», Н. Картер «Добра доля», Д. Дюргем «Дорогою темряви»).

**Предмет дослідження** – пам'ять жанру і наративні функції оповідей рабів у афро-американській романістиці II половини ХХ століття.

У дисертації на різних етапах дослідження застосовано наступні **методи**: культурно-історичний, порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, рецептивно-естетичний та герменевтичний. Окрім того принагідно використовувалися прийоми прискіпливого читання, елементи Нового історизму та культурологічних студій. Вагоме значення у процесі дослідження мали положення з царини наратології, зокрема щодо особливостей форм та функціонування наратива, і жанрології, а саме про сталі і змінні характеристики жанру.

**Теоретичну та методологічну основу** дисертації складають фундаментальні положення у царині жанрології (С. Аверенцев, М. Бахтін, Т. Бовсунівська, Г. Даброу, Ж. Дерріда, Ф. Джеймсон, В. Жирмунський, Н. Лейдерман, Г. Поспелов, В. Пропп, Ц. Тодоров, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Дж. Фроу, Л. Чернець, Г. Яусс), наратології (Р. Барт, Д. Герман, Ж. Женетт, В. Шмід) та історії літератури США (Б. Белл, С. Браун, Н. Висоцька, Г. Л. Гейтс-молодший, Т. Денисова, Р. Степто, М. Шимчишин).

**Наукова новизна** дисертаційної роботи полягає в тому, що жанрові особливості та проблема теоретичного осмислення наративних функцій оповідей рабів у афро-американському художньому дискурсі уперше стає предметом спеціального дослідження в українському літературознавстві.

**Теоретична цінність** дослідження полягає в тому, що воно започатковує та сприятиме подальшій розробці питань, пов'язаних із вивченням проблем пам'яті жанру та наративу художнього тексту. Основна увага зосереджена на

осмисленні шляхів трансформації оповіді раба у романістиці США II половини ХХ століття. Зокрема досліджено моделі комунікативних рівнів, експліцитні та імпліцитні оприявлення наратора, типологію оповідача, типи фокалізації, різноплановість точок зору, моделі наративного конструювання.

**Практична цінність наукової праці** визначається тим, що її матеріали можуть бути використані при розробці теоретичних та практичних курсів з історії зарубіжної літератури, теорії літератури, культурології, а також спецкурсів з літератури США. Результати дослідження можуть стати корисними при укладанні навчальних та методичних посібників із зазначених дисциплін, для написання магістерських та курсових робіт.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація та всі опубліковані статті написані авторкою самостійно.

**Апробація** основних положень дисертації була здійснена на Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми філології, американські та британські студії» (Київ, 6-8 квітня 2011 р.), Міжнародному симпозіумі «Сучасне літературознавство та прикладна лінгвістика: американські та британські студії» (Київ, 17-19 квітня 2013 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Чинники розвитку філологічних наук у ХХІ столітті» (Львів, 28-29 листопада 2014 р.), I Всеукраїнській науково-практичній заочній Інтернет-конференції з міжнародною участю «Сучасні технології викладання англійської мови та інтерпретації текстів світової літератури» (Острог, 25 лютого 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (Львів, 10-11 квітня 2015 р.), а також на щорічних звітно-наукових конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2011-2015рр.).

**Структура дисертації** зумовлена логікою дослідження, що впливає з мети та основних дослідницьких завдань. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Повний обсяг дисертації –



152 сторінок основного тексту, список використаної художньої та критичної літератури 19 сторінок (201 позицій).

## РОЗДІЛ 1

### ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ У ПАРАДИГМІ ДОСЛІДЖЕНЬ ПРО ЖАНР

#### 1.1. Закон чи тиранія: відкриті дискусії про природу жанру

Категорія жанру існує з давніх часів і ще від античності перебуває у полі філософсько-літературознавчих дискусій, у ході яких зроблено багато спроб визначити її іманентні риси. Аристотель у праці «Поетика» [2] та Горацій у «Науці поезії» [21] роздумували про жанр, який вони розуміли як сукупність художніх норм. Упродовж віків філософи, письменники та критики намагалися віднайти невловиму формулу жанру. Незважаючи на це, вона залишається досить розмитою передусім з огляду на широке коло асоціацій, пов'язаних з нею. Превалююче значення категорія жанру мала в ті літературні епохи, що відзначалися відносно повільним темпом розвитку художньої словесності. Наприклад, С. Аверенцев відзначає, що для античної літератури чи літератури класицизму жанр відігравав визначальну роль [дет. див.:1]. У період класицизму жанр набуває класифікаційного статусу. Водночас, наприклад, у добу постмодернізму спостерігається руйнування усталених жанрових канонів. З цього приводу Т. Бовсунівська слушно резюмує: «Якщо немає головних жанрів, провідних дискурсів, метаоповідей – то виникає ситуація жанрового хаосу, зміщення жанрів мови. Ситуація постмодерна. Художник мислить уже не жанром, а в хаосі жанрів. Поняття жанрової ієрархії давно відійшло у минуле. Будь-яке слово відчувається автором не просто як чуже слово, слово Іншого, а слово якогось конвенціонального світу, надіндивідуальна аббревіатура дискурсу, фігура якогось жанру, архітексту. Жанровий хаос робить героєм твору нічию мову, перетворюючи його сюжет на пригоду в просторі означуваного» [9, с.55]. Постмодерна ситуація не знімає з порядку денного питання актуальності жанру, його значимість не лише в літературному, а й в інших дискурсах не підлягає сумніву. Е. Девітт підкреслює: «Жанри мають силу покращити або погіршити людське спілкування, полегшити комунікацію або ж ввести співбесідника в оману, заохотити його до розмови або, навпаки,

налякати»<sup>1</sup> [100, с.1]. Жанр визначає особливості нашого спілкування, вживання мови, сприйняття текстів та відгуків на них. На важливість категорії жанру вказує й Л. Чернець: «У жанрі схрещуються і знаходять вираження найважливіші закономірності літературного процесу: співвіднесеність змісту та форми, задуму автора й вимоги традиції, сподівання читачів, стійких і швидко змінних особливостей літератури і т.д.» [66, с. 43]. Дж. Фров (John Frow) наголошує, що «жанр – це універсальний вимір текстуальності» [118, с. 2].

Амплітуда літературознавчих розмислів коливається від визнання закону жанру до цілковитого його заперечення та заміщення стилем. Із приводу такої заміни М. Гіршман та Н. Лисенко відзначають: «В новітній літературі (...) жанрова форма виступає як один зі стилетворчих чинників, а стиль відповідно стає більш «активним» (...). В новітній час художнє мислення з жанрового стає переважно стильовим» [102, с. 154]. На початку ХХ століття Бенедетто Кроче у праці «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» розкритикував теорію жанрів, порівнявши її з класифікацією книжок на бібліотечній полиці [43]. Своєю чергою Ц. Тодоров у дослідженні «Вступ до фантастичної літератури» вказав на те, що «жанр – це категорія абстрактна (...). Жанр не присутній у творі, твір лише представляє ті чи інші жанрові ознаки» [51, с.5]. М. Бланшо [13] стверджував, що література руйнує жанри.

Гучні заяви про «смерть» жанру чи його атрофію мають радше декларативний статус. Увага митців та читачів до жанрового маркування свідчить про те, що категорія жанру залишається актуальною для їхньої свідомості. Вона у світлі сучасних літературознавчих досліджень трактується не лише як класифікаційна, а й як така, що виконує функцію знака літературної традиції. Він (жанр) налаштовує читача на певний діапазон рецепції. Це, з одного боку, сприяє взаєморозумінню між автором та читачем, але з іншого – обмежує як волю першого, так і уяву другого. На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки досить поширене трактування жанру, яке Р. Коген (Ralph Cohen) окреслив так: «Оскільки кожен жанр складається з текстів,

<sup>1</sup> Тут і надалі цитування з іншомовних видань подаються в авторському перекладі Горенко І.В.

кількість яких постійно зростає, то їхнє групування є процесом, а не визначеною категорією. Жанри – категорії відкриті. Кожен член змінює жанр шляхом додавання, заперечення чи зміни його складових (...). Процес, за допомогою якого жанри встановлюються, завжди передбачає людську потребу в увиразненні та взаємозв'язку» [96, с.204]. Отож, сьогодні жанр найперше розуміють як категорію відкрити та змінну, що детермінується конкретною історичною ситуацією, ідеологією, авторською волею та горизонтом сподівань читачів. Дослідження у царині жанрології поділяються відповідно до того, що конкретно становить їхній об'єкт. Відповідно найбільші теоретичні пласти охоплюють напрацювання, де увага зосереджена на «жанрі» як класифікаційній категорії, природі цієї категорії та іманентних ознаках, з іншого ж боку з другої половини ХХ століття спостерігаємо зміщення уваги до функціональної значимості жанру, його ролі в акті сприйняття тексту.

Ідею відносної природи жанру відстоював С. Аверенцев у праці «Історична рухомість категорії жанру: досвід періодизації» (1986) [1], наголошуючи, що «жанр – це явище історичне» [1, с. 104], яке формується шляхом поступового накопичення своїх властивостей. Учений узагальнив такі етапи «життєдіяльності» жанру: зародження, нормативність, а опісля її руйнування. Вказавши прописні істини категорії жанру, він замислився над їхнім конкретним змістом, а саме, коли завершується формування жанру та починається його деструкція, коли жанр втрачає свою ідентичність та набуває якісно нового характеру. Важливим для початкових літературних форм, на думку С. Аверенцева, є «синкретична єдність словесного мистецтва та позалітературних ситуацій, в яких воно функціонує» [1, с. 108]. Тоді жанри художньої словесності визначалися побутовими правилами або ж сакральним ритуалом. Такими є умови створення та функціонування фольклору. Однак щойно жанрова номенклатура відійшла від побутових чи ритуальних норм, її чітке розмежування руйнується, що спричинює своєрідний хаос жанрів. Ця ситуація характерна, за визначенням С. Аверенцева, для «літератури-в-собі», для літератури «дорефлексивного традиціоналізму» «нема потреби в чіткому

розмежування жанрів, оскільки нема спеціального мислення в жанрових категоріях» [1, с. 109]. Проте згодом, у результаті інтелектуальної революції V-IV ст. до н.е., що завершилася до часів Аристотеля, дорефлексивний традиціоналізм було подолано. «Література вперше усвідомила саму себе і тим самим вперше конституювала себе саме як літературу, тобто автономну реальність особливого роду, що відмінна від будь-якої іншої реальності, передусім від реальності побуту та культу» [1, с. 110]. Власне, в період елліністичної класики зароджується поетика і риторика. На той час особливості жанру вже визначаються не позалітературними чинниками, а літературними нормами, що кодифіковані у теорії. Теоретики літератури виконують роль своєрідних законодавців жанру, якому підпорядковується воля автора. Для цього історичного періоду характерна статична природа жанру, його чітка визначеність та нормативність. Осмислюючи далі розвиток літератури і місце жанру в ньому, С. Аверенцев відзначає, що з другої половини XVIII століття, коли відбувалося становлення роману, починається руйнування жанру як центральної та стабільної теоретико-літературної категорії.

Динаміка формування жанру як літературознавчої категорії привернула увагу Н. Копистянської, яка намагалася об'єднати стале і змінне у жанрі через його визначення в межах чотирьох сфер спіралі. Перша з них найбільш абстрактне жанру, «що означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначених та стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів» [41, с. 32]. Друга виокремлює жанр як історичне поняття, обмежене в часі й літературному просторі. Третя кваліфікує жанр як поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури. Четверта – конкретизація жанру відповідно до індивідуальної творчості.

Важливим аспектом сучасних досліджень у царині жанру є роздуми не так про те, які жанрові характеристики дають підстави для об'єднання текстів у групи, як про те, яка роль жанру у процесі сприйняття твору. Е. Гірш зазначає, що наша здатність сприймати текст тісно пов'язана з жанровою обізнаністю [135]. Те, як ми читаємо, що дізнаємося з тексту, залежить від того, як ми

усвідомлюємо даний твір. Роль читача у формуванні/розпізнанні жанру підкреслював ще Г.Р. Яусс – зокрема, у праці «Історія літератури як провокація літературознавства» [71]. Дослідник пояснював рецепцію художнього твору як таку, що ґрунтується на попередньому досвіді читача. Твір налаштовує читача на певний рівень сприйняття за допомогою «повідомлень, відкритих чи прихованих сигналів, знайомих ознак чи імпліцитних вказівок» [71, с.194]. Горизонт очікуваного жанру конструюється читачем на базі самого тексту. Окремі його маркери, які правомірно означити як пам'ять жанру, сигналізують про його жанрову ідентичність.

Увага до особливостей «жанрової домовленості» між автором і читачем характеризує дослідження Г. Даброу «Жанр» (1982), де, зокрема, зазначається: «Через такі сигнали, як заголовок, ритм, та через введення знайомих місць у свої перші рядки [автор] укладає з нами домовленість. Він зобов'язується дотримуватися принаймні деяких моделей та умов, що їх ми асоціюємо з жанром або жанрами, в яких він пише, а ми, своєю чергою, зобов'язуємося приділяти пильну увагу певним аспектам його праці, водночас усвідомлюючи, що інші, з огляду на природу жанрів, є, мабуть, менш важливими» [106, с. 150-151]. Н. Копистянська теж звертає увагу на спрямованість жанру на колективну свідомість: «Масове відчуття жанру, уміння його розрізнати, впізнавати вказує на його поширеність і на його провідне становище у масово-читацькому сприйнятті, що далеко не завжди сходиться з літературознавчим визначенням місця цього жанру чи жанрового різновиду (...). Позиція жанру в літературі епохи визначається не тільки творцями, теоретиками, а й своєрідними потребами, сподіваннями, запрограмованими в розуміння жанру тими, хто його сприймає» [41, с.48].

У праці «Жанр» (2005) Дж. Фров вбачає своє завдання не у виокремленні характеристик цієї теоретико-літературної категорії чи її класифікації, а в тому, аби виявити її соціальну функцію, її значення у процесі письменницької творчості та читацької рецепції. Дослідник розуміє жанр «як форму символічної дії: жанрова організація мови, образів, жестів, звуків дає

можливість речам траплятися та активно визначати наші уявлення про світ» [118, с. 23]. У названій праці Дж. Фров осмислює взаємозв'язок жанру зі структурами знання, розглядаючи художні тексти як перформанси жанру, а не як його похідні.

Ф. Джеймісон, представник марксистського напрямку в літературознавстві, стверджує, що «жанр – це вид контракту між автором та його читачем» [141, с.135]. Жанри функціонують як соціальні інститути, а отже, ґрунтуються на принципах домовленості. Протест проти категорії жанру – характерна ознака модернізму, адже саме тоді відбулася гібридизація романної форми. Ф. Джеймісон відзначає, що жанр дає нам дорожню карту для прочитання конкретного тексту будучи водночас уособленням ідеології конкретного часу і тоталітарності форми. Дослідник піддає критиці структуральні та семантичні підходи до категорії жанру, а натомість пропонує діалектичний підхід. Вчений заперечує бінарну епістемологію, що характеризує дослідження В. Проппа та Н. Фрая. Ці теоретики жанру, на його думку, есенціалізують категорію жанру, вивівши на маргінес значення історії. Таким чином, Ф. Джеймісон вважає, що структуралізм В. Проппа та семантичний підхід Н. Фрая потрібно локалізувати в історичну ситуацію. Він наполягає, що жанр – це відображення політичного, підсвідомого, конкретного часу, а форма художнього тексту обумовлена ідеологією окремого історичного періоду. Зі зміною політичної ідеології змінюється й жанр. Ідеологеми ж, інкорпоровані у текст, оприлюднюють етику політичного підсвідомого.

Чисельні напрацювання в царині жанрології есенціалізують ту чи іншу рису/властивість жанру. Одні дослідники виділяють змістову та формальну суть жанру, інші – проблемно-змістову. Послідовники нормативної теорії (Ж-М. Шеффер) трактують жанр як канон, «фіксовану форму». «З нею (з теорією – І.Г.) пов'язана *таксонометрична концепція* (курсив в ориг. – І.Г.), відповідно до якої головна функція жанру зводиться до того, щоб бути «одиноцею класифікації» [13, с. 147]. Таку позицію займає Л.В. Чернець, наголошуючи зокрема: «Як літературознавче поняття, жанр завжди – одиниця у класифікації

творів і показчик їхніх традиційних рис, що допомагає процесу естетичної комунікації» [66, с. 12-13]. Т. Бовсунівська, узагальнивши традиційні дефініції жанру, резюмує: «Жанр – це успадкована сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаністю почуттів і думок» [10, с. 7]. Такий підхід до жанру не вичерпує багатоманітність його природи та функцій. Класифікаційна функція жанру ускладнюється надзвичайною різноманітністю художніх форм у сучасному світі, що дуже часто поєднують елементи кількох жанрів.

Починаючи з 1960-х років, свій внесок у розвиток жанрології зробили структуралісти, які трактували жанр як тип висловлювання, мовленнєвий акт. Вони зосереджувались на структурно-семантичними аспектами жанру. Прикметна в цьому плані праця Ц. Тодорова «Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе» [59], у якій дослідник розвинув думку про комунікативну функцію жанру: «Будь-яка вербальна властивість, факультативна всередині мови, може стати обов'язковою в дискурсі; вибір, що його робить те чи інше суспільство серед усіх можливих видів кодифікації дискурсу, визначає те, що назвуть її *системою жанрів* (курсив в ориг. – І.Г.). Літературні жанри й справді не щось інше, як такий вибір, що його суспільство робить умовним (...). Проте немає жодних причин обмежувати поняття жанру самою лише літературою» [59, с. 18]. Жанри дискурсу пов'язані як з мовною матерією, так і з історично окресленою ідеологією суспільства. Ц. Тодоров запропонував новий підхід до жанру, що локалізований у дискурсі, інституціалізований та кодифікований. «Отже, жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження, і з точки зору абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим, як цією кодифікацією дискурсивних властивостей» [59, с. 27]. Отже, жанр розглядається у якості



певного дискурсивного коду, що створюється у процесі дискурсивних практик. Формування жанру відбувається шляхом повторюваності окремих дискурсивних властивостей, що з часом починають сприйматись як норма.

Жанри існують як інститут, тому мають подвійну функцію, а саме слугують «горизонтом очікування» для читачів» та моделями письма для митців. Крім того, стверджував далі Ц. Тодоров, через інституалізацію жанри пов'язані із суспільством, де вони існують. Взаємозв'язок між жанрами та ідеологією конкретного часу підтверджується тим фактом, що для одного історичного періоду характерними є одні жанрові форми, а для іншого – інші. «Суспільство обирає й кодифікує акти, які найбільше відповідають його ідеології» [59, с. 29–30]. Дослідник наполягав, як згодом і Ф. Джеймісон, на залежності жанрових форм від ідеологічного апарату окремого суспільства.

Складовими жанру є історична реальність та реальність дискурсивна. Відсутність першої, пояснює Ц. Тодоров, зводить категорію жанру до загальної поетики, що включає такі поняття, як: модус, реєстр, стиль, форма і манера. Дискурсивна реальність не прив'язана до єдиної миті часу, а можлива завжди. Її відсутність зводить розмову до історії літератури, зокрема про напрям, школу чи рух. Звідси «жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури» [59, с. 30]. Міркування Ц. Тодорова про жанр та його природу засвідчують вплив теорії жанрів М. Бахтіна. Зокрема, спільними для обох дослідників є виокремлення динамічної природи жанру, його прив'язки до конкретної історичної епохи, нормативної функції жанру, розуміння жанру як мовленнєвого акту.

Ю. Тинянов, як і Ц. Тодоров, заперечував постійність жанру. «Уявити жанр статичною системою неможливо вже тому, що саме усвідомлення жанру виникає в результаті зіткнення з традиційним жанром (тобто відчуття зміни – хоча б часткової – традиційного жанру «новим», що приходить йому на зміну). Уся справа в тому, що нове явище *змінює* (курсив в ориг. – І.Г.) старе, займає його місце і, не будучи «розвитком» старого, в той же час є його наступником. Коли ж такої «заміни нема, жанр як такий зникає, розпадається» [58, с.47].

Розпад жанру позначається його переходом на периферію, а його місце займає нове явище, що надходить із маргінесів літератури. Тобто відбувається «канонізація молодших жанрів», про яку писав В. Шкловський [69].

Нові підходи до розуміння тексту та його ролі в суспільстві, запропоновані Ю. Кристевою у праці «Руйнування поетики», спровокували серед іншого необхідність переосмислення категорії жанру. Дослідниця зазначає: «Одна з проблем, яку покликана розв'язати семіологія, полягає в тому, щоб замість старої, риторичної класифікації жанрів побудувати **типологію текстів** (вид. в ориг. – І.Г.), тобто необхідно визначити специфіку різних типів текстової організації шляхом розміщення їх в єдиний текст (культури), частиною якого вони є, і який своєю чергою є їхньою складовою частиною» [42, с. 400]. Під категорією жанру Ю. Кристева розуміє тип дискурсу. Далі дослідниця приходить до трактування тексту як ідеологеми, що лежить в основі методу семіології. Текст сприймається в рамках суспільства та історії.

Кардинальне переосмислення категорії жанру належить Ж. Женетту, котрий увів поняття архижанру, якими є епос, лірика і драма. Префікс «архи-» позначає той факт, що кожен із жанрів покликаний «зайняти вище місце в ієрархії й поглинути певну кількість емпіричних жанрів, які, незалежно від свого поширення, довговічності чи частоти повторюваності, очевидно, є фактами культурно та історично обумовленими» [37, с. 462]. Жанр може включати кілька жанрів. Звертаючись до аристотелівської концепції жанрів, він наполягає на розмежуванні модальності висловлювання та власне жанру. Введення категорії модальності перевернуло традиційні уявлення про жанр. На думку вченого, три базові модальності (чиста оповідь, змішана оповідь та драматичне наслідування) були помилково спроектовані на жанрову чи архижанрову тріаду лірика/епопея/драма. Це призвело до того, що архижанри отримали статус ідеальних типів. Однак, стверджує Ж. Женетт, «немає таких архижанрів, які були б цілком позаісторичними і при цьому зберігали свою жанрову дефініцію» [37, с. 465]. Натомість існують різні модальності –

наприклад, оповідь; є різні жанри, наприклад, роман; і між собою вони пов'язані складними відносинами, які не зводяться лише до того, що модальності включають жанри, як це розумів Аристотель. «Жанри можуть перетинати усякі модальності (...), можливо, так само, як окремі твори можуть перетинати різні жанри, а, можливо, і якимось інакше. Проте ми чудово знаємо, що роман не зводиться до простої оповіді, а отже, він не є одним з видів оповіді, і навіть не є одним із оповідних видів» [37, с. 465]. Ж. Женетт наполягає на тому, що жанри та модальності не включають одні одних, а перетинаються одні з одними. Незважаючи на певні проблемні зони системи Аристотеля, дослідник усе ж вважає, що на сьогодні вона найбільш ефективна. Її структурна відмінність від романтичних та сучасних теорій в тому, «що останні переважно зводяться до односпрямованої та ієрархічної схеми включень (твори включаються у види, види – у жанри, жанри – в «типи»), в той час як аристотелівська система(...) імпліцитно табулярна, тобто передбачає наявність таблиці, принаймні двовимірної, де кожен жанр відноситься хоча б до однієї модальної й однієї тематичної категорії» [37, с. 466]. При цьому модальні та тематичні категорії незалежні одні від одних. Жанри ж народжуються на перетині тематичних, модальних та формальних класів. Проте й до власної концепції Ж. Женетт ставиться з підозрою: «На даний час нам достатньо визнати, що певна кількість тематичних, модальних і формальних детермінант, відносно постійних та трансісторичних (...) певним чином окреслюють увесь пейзаж літературної еволюції й значним чином визначають собою той запас жанрових можливостей, з яких обирає еволюція – звичайно ж, не без сюрпризів, а саме іноді вона робить повторні ходи чи дивні повороти, і таким чином привносить несподівані мутації та непередбачувані новоутворення» [37, с. 468]. Жанри і всі їхні тематичні, модальні й формальні детермінанти Ж. Женетт називає архитекстом. Співвідношення ж тексту зі своїм архитекстом становить архитекстуальність.

Категорія модальності, за словами Ж. Женетта, є найбільш універсальною, оскільки ґрунтується на факті трансісторичному та

транслінгвістичному, а саме – на прагматичній ситуації. Водночас категорія модальності та категорія жанру повинні мати власні внутрішні підрозділи, які можна означити як, відповідно, типи (субмодальності) й піджанри.

Про категорію жанру вчений зазначає: «Якого рівня узагальнення ми б не досягли, будь-яке жанрове явище поєднуватиме в собі, окрім усього іншого, явище природи і явище культури у їхній нерозривній єдності. Варіюватися можуть пропорції та сам тип їхнього співвідношення – це знову ж таки очевидно, однак жодна з жанрових інстанцій не належить цілком сфері природи чи сфері людського духу, – точно так само, як жодна з них не є цілком історично детермінованою» [37, с. 469]. Риторика сумніву та проблематизування усталених концептів світу літератури, що властива Ж. Женетту, сконцентрована в наступному твердженні: «Поетика – «наука» досить стара і досить молода: ту крихту, що вона «знає», їй краще було б забути» [37, с. 480].

Ж. Женетт наголошував, що будь-які літературні види, субжанри, жанри чи супержанри – це усього лиш класи, що встановлені емпіричним шляхом, шляхом спостереження за історичними даними, або ж шляхом їхньої екстраполяції. Звідси наша дедукція завжди накладатиметься на первинну індукцію та первинний аналіз. Тривалість того чи іншого жанру не може бути аргументом його трансісторичності. Так, наприклад, тривалість таких класичних форм, як епопея чи трагедія, пояснюється радше «консерватизмом класичної традиції, що здатна протягом багатьох століть зберігати та підтримувати муміфіковані форми» [37, с. 464]. У той же час швидкозмінність посткласичних форм можна пояснити іншим ритмом історії. Критерієм трансісторичності жанру, на думку Ж. Женетта, може бути його здатність до дисперсії у різних культурах й до спонтанної рекурентності.

Представники генетичного напрямку (Н. Фрай, М. Бахтін) «орієнтувалися на встановлення семантики жанрових форм» [44, с. 149]. Досліджуючи жанри, М. Бахтін зосередив свою увагу на трьох аспектах: жанри і діалогічна побудова твору, жанри та структура тексту, генеалогія жанрів. У праці «Проблема

мовленнєвих жанрів» учений звернув увагу на багатоманітність жанрів мовлення, а відповідно й на складність їхньої класифікації. Основними складовими, що дають підстави виокремити «відносно стійкі типи висловлювання» [6], які дослідник називає жанрами, є тематичний зміст, стиль і композиційна побудова. Жанровий поділ, що ґрунтується на функціональному принципі, на думку М. Бахтіна, занадто абстрактний.

Розуміння літератури як форми «соціального спілкування» відкрило вченому нові шляхи осмислення літературних жанрів. М. Бахтін наголошував, що традиційно вони розглядалися лише у площині «їхньої літературно-художньої специфіки» [4, с. 251] та диференційних відмінностей у межах літератури, а «не як певні типи висловлювання, що відмінні від інших типів, але при цьому теж мають спільну словесну (мовну) природу» [4, с. 251]. Тобто загальнолінгвістична природа як літературних, так і будь-яких інших мовленнєвих жанрів не враховувалася. Тому літературні жанри, як відносно стійкі типи висловлювання, осмислені М. Бахтіним через їхню належність передусім до процесу мовлення.

Розподіл на первинні (прості) та вторинні (складні) мовленнєві жанри важливий момент бахтінської класифікації жанрів. Останні у процесі свого формування вбирають у себе і «переробляють усілякі первинні (прості) жанри, що склалися в умовах безпосереднього спілкування» [4, с. 252]. У той же час первинні жанри трансформуються, а саме втрачають безпосередній зв'язок з актуальною реальністю. Оскільки жанр належить до царини мовлення, то при дослідженні як простих, так і складних жанрів необхідно досліджувати природу висловлювання.

М. Бахтін розглядав літературні жанри одиницями мовлення, котрим, як і для інших типів висловлювання, властива зміна суб'єктів мовлення та цілісність. Комунікативний характер художнього твору передбачає активну участь не лише мовця, а й слухача. Він (художній твір) розрахований на відгук інших, що може набувати, зокрема, таких форм, як виховний вплив на читачів, на їхні переконання. Наступна особливість висловлювання – завершеність, що

передбачає розуміння того, що мовець «сказав (або написав) *все* (курсив в ориг. – І.Г.), що в цей момент чи за даних обставин хотів сказати» [4, с.268]. Спрямованість твору на відповідь іншого, на його розуміння спричинює й той факт, що «кожний мовленнєвий жанр у кожній сфері мовленнєвого спілкування має свою, типову концепцію адресата, яка визначає його як жанр» [4, с. 315]. У даному твердженні йдеться про активну участь реципієнта у визначенні жанру, або радше про готовність сприймача художнього тексту впізнати певні іманентні риси конкретного жанру. Такий підхід до категорії жанру співзвучний з ідеями, що вербалізовані в сучасних риторичних теоріях жанру.

Важливо й те, за словами М. Бахтіна, що реципієнт завжди має можливість відповісти на висловлювання, тобто, зайняти відповідну позицію. Завершена цілісність висловлювання, що забезпечує можливість відповіді, визначається трьома моментами: 1) предметно-змістовою вичерпністю; 2) мовленнєвим задумом чи мовленнєвою волею мовця; 3) типовими композиційно-жанровими формами завершення. З приводу першого фактору, актуалізованого у світі художнього твору, М. Бахтін зазначав, що якщо в побутовій, діловій чи військовій сферах вичерпаність може бути максимальною, то «у творчих сферах (...) можлива лише часткова предметно-змістова вичерпність (...). Об'єктивно предмет невичерпний, але, стаючи *темою* висловлювання (наприклад, наукової роботи), він отримує відносну завершеність за певних обставин, при певній проблематиці, на конкретному матеріалі, при певних цілях автора, тобто у межах *визначеного авторського задуму* (курсив в ориг. – І.Г.)» [4, с.269–270]. Мовленнєва воля мовця визначає об'єм і межі висловлювання, які розпізнаються та прочитуються реципієнтом. Мовленнєвий задум визначає вибір предмета та жанрову форму. «Цей задум – суб'єктивний момент висловлювання – поєднується у нерозривній єдності з його об'єктивною предметно-змістовою стороною, обмежуючи її, пов'язуючи її з конкретною ситуацією мовленнєвого спілкування» [4, с.270]. Мовленнєва воля мовця реалізується передусім у виборі конкретного мовленнєвого жанру. Такий вибір обумовлений особливостями середовища, ситуації спілкування та

змістовими міркуваннями. Жанрові форми, які ми обираємо для вираження наших думок чи почуттів, є досить стійкими та нормативними. Стиль та зміст висловлювання успадковуються мовцем так само, як і лексико-граматичні структури мови. Мовленнєві жанри є безособовими, оскільки представляють «типову форму індивідуальних висловлювань, але не самі висловлювання» [4, с.282]. Звідси жанр – це стала форма, в якій реалізується конкретне висловлювання.

Категорія жанру зазнала суттєвого переосмислення в постмодернізмі та в постструктуралізмі зокрема. Наприклад, визначення, що подане в «Енциклопедії постмодернізму», свідчить про акцентування уваги на кодованості, партикулярності, психологізмі цього теоретико-літературного явища та його залежності від читацької рецепції. За її визначенням: «Жанр – це тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації. Жанри – це назви, що їх читачі дають різним видам текстів або театральних вистав, які вони впізнають за їхнім типом» [36, с. 149]. Як бачимо, підкреслюється типовість жанрової природи, її впізнаваність читачем. Наголошується не лише формальна, змістова і тематична складові жанру – насамперед він трактується як «розумова побудова, кодувальна модель, яка робить можливим активне, часто цілеспрямоване прочитання і написання» [36, с. 150].

Г. Даброу [106] розглядає жанр як код поведінки, що встановлюється між автором та читачем. Жанрові конвенції порівнюються дослідницею із соціальними кодами. При цьому авторка резюмує, що в залежності від епохи провідними є ті чи інші характеристики жанру. Звідси жанри можна поділяти за темами, авторськими інтенціями, тоном та ін. Митець, що творить у конкретному жанрі, не лише дотримується його приписів, але, по-перше, підтримує традицію, а по-друге, вносить свої акценти в обрану художню форму.

Томас Кент [146] розмежовує діахронічний та синхронічний рівні жанру. Перший пов'язаний з його постійною мінливістю впродовж культурно-історичного розвитку суспільства, другий полягає в тому, що жанр представляє закодовані конвенції. Природа жанру зводиться до парадоксу часткового та цілого, відомого як герменевтичне коло. «Ми розпізнаємо жанр за властивими йому конвенціями, але, щоб розпізнати ці конвенції, ми мусимо спочатку знати цей жанр» [71, с. 15]. Навіть у тому випадку, коли новий текст руйнує усталені приписи форми та змісту, реципієнти розпізнають таку трансгресію через володіння знанням про традицію жанру. Як і Г. Яусс, Т. Кент пов'язує ефективність сприйняття тексту з жанровою компетенцією читачів, яких він поділяє на наївних, обізнаних та суперчитачів. Намаючись об'єднати діахронічний і синхронічний підходи до категорії жанру, Т. Кент запропонував ідею холистичної моделі жанру. Складність її розвитку спричинюється онтологічними суперечностями, що властиві концептам синхронії та діахронії. У такій площині «текст повинен розглядатися як незмінний набір слів та як постійно змінний культурний артефакт» [146, с.27]. Через це холистична модель має відображати і змінну, і сталу сутність жанру. Під час сприйняття художнього тексту необхідно розпізнавати його постійні та варіативні елементи, а далі поєднувати їх.

У другій половині ХХ століття поширення набули релятивістські концепції жанру. Найперше це праця Ж. Дерріда «Закон жанру» (1980), в якій він ствердив постійну змінність природи жанру та навіть його невловимість. Заперечуючи закон жанру Ж. Дерріда писав: «Жанр завжди в усіх жанрах виконував роль організаційного принципу: повторення, аналогії, подібності та відмінності, таксономічної класифікації, організаційного і генеалогічного дерева; був законом розуму, законом причин, правдою правд, природнім світлом та змістом історії» [99, с. 81]. Далі дослідник роздумував – якщо жанр існує, то відповідно існує якийсь код, за яким ми розпізнаємо його і який дає нам підстави віднести твір до того чи іншого жанру. Однак завжди є ймовірність того, що такий код вигаданий, неадекватний і навіть іронічний.



Така стратегія підозри та проблематизування дала підстави Ж. Дерріда ствердити, що ні критик, ні автор не зобов'язані дотримуватися того, що кожен твір відповідає певному жанру, закону жанру. «Література вже не перебуває у просторі конвенційного жанру (...) твори художньої словесності підпорядковуються лише функції їхньої назви, імені, що даний твору» [99, с. 67]. Ж. Дерріда одним з перших зартикулював ідею про те, що індивідуальні художні твори беруть участь у творенні жанру, а не лише належать до нього.

Дж. Каллер у праці «Про теорію нежанрової літератури» (1975) визнає категорію жанру застарілою та неефективною для літератури постмодернізму. Вчений наполягає на тому, що жанр – це не набір певних класифікаційних ознак, а радше – в'язка читацьких сподівань. Таким чином, зусилля читачів «розмістити тексти відповідно до жанрових ніш дає їм можливість читати у межах власного розуміння» [97, с. 262].

Перегукується з постмодерними ідеями жанру і дослідження Ф. Джеймісона «Постмодернізм чи логіка культури пізнього капіталізму» (1991), де серед іншого автор зазначає, що сучасна культура ґрунтується на симулякрах, пастиші та фрагментованості досвіду. Теоретичні концепції про нежанровість літератури відкрили простір для осмислення жанру як риторичної дії, що обумовлена соціальним контекстом. Підкреслюючи соціальну локалізованість жанру, дослідники відходять від його текстуально-формальних ознак як визначальних.

Увагу теоретиків риторики привертає проблема, для якої важливо, як суб'єкти мовленнєвої діяльності визначають типи жанрів. Як наголошує Е. Девітт, «люди означають жанром окремі дії, а не тексти» [100, с. 9]. Відповідно вивчення жанрів зводиться до вивчення того, як окремі індивідууми використовують мову, щоб жити у світі. К. Міллер вважає, що кількість наявних жанрів у кожному суспільстві детермінується його складністю та багатоманітністю. Таким чином, жанр не обмежується вузькою сферою літератури – його значення актуалізується в щоденному житті. Дослідження у царині риторики дали можливість підкреслити дещо важливе в розумінні

природи жанру. Підтвердивши загальновідому думку про те, що жанр формується у процесі повторення одних і тих же форм чи текстових патернів, представники сучасної теорії риторики роздумували про когнітивний аспект проблеми. Зокрема, вказали на домінуюче значення функції жанру, ніж його форми. «Той факт, що жанр відображається у певних формальних рисах, зовсім не означає, що він є їхнім втіленням» [100, с. 11]. Опираючись на праці своїх попередників, Е. Девітт наголошує, що лише поєднання формальних характеристик «в унікальному типі риторичної дії» породжує жанр. Враховувати потрібно насамперед риторичну ситуацію та її соціальний контекст. У риторичній дії жанр розуміють як типову риторичну дію, що виникла на основі повторюваних ситуацій. Отже, в основу цієї категорії закладено саме дієвість, а не застиглу форму чи просто зміст.

Р. Нич у процесі розгляду зв'язку між текстом та жанром послуговується ідеями Лорана Жанні про жанрові архетипи. Останній зокрема пише: «Жанрові архетипи, незалежно від їхньої абстрактності, становлять все ж таки текстові структури, постійно присутні у свідомості того, хто пише» [50, с. 81]. Жанрові ознаки тексту представляють різновид міжтекстових атрибуцій, що реалізуються завдяки стереотипному використанню жанрових норм. Р. Нич пропонує антиесенційне трактування жанру. «Жанрові ознаки втілюються у тексті й розпізнаються під час читання завдяки відсиланню до сукупності міжтекстів зі схожими властивостями, організованої у формі архетексту, який – як “уже (раніше) відомий” – становить систему координат для визначеної, жанрової класифікації твору. Жанровий архетекст тут варто розуміти як певний **прототип** (вид. в ориг. – І.Г.), що репрезентує ідеальний приклад (не обов'язково реальний), який найповніше відповідає жанровим нормам чи то як реальний взірець, чи то як найбільш придатна для вирізнення жанру (серед інших жанрів) система ознак» [50, с. 82]. Автор наголошує на нестійкості жанрових меж, адже як нема позажанрових текстів, так нема й текстів, які відповідають нормам лише одного жанру. Відповідно до різних ознак, текст можна зарахувати до різних жанрових класів.

У другій третині двадцятого століття спеціалісти з теорії комунікації, прикладної лінгвістики та риторики реконцептуалізували категорію жанру. Вони розуміють її не лише як шлях організації тексту та класифікаційну одиницю, але й як спосіб організації соціальної комунікації. Через це жанр включає не лише функціональний, але й епістемологічний рівень. Категорія жанру привернула увагу й представників екостудій. Так, Аніс Баварші стверджує: «Ми створюємо наші середовища – наші риторичні ситуації – оскільки ми пишемо у їхніх межах, отож ми створюємо наші контексти так само, як створюємо тексти. І жанр перебуває у центрі цього екологічного/риторичного процесу» [79, с. 70]. У контексті риторичних екосистем жанри допомагають розпізнавати та відтворювати повторювані середовища. Дискурс і середовище – взаємопов’язані. А. Баварші наголошує, що жанри – це не комунікативні засоби, з допомогою яких ми класифікуємо інформацію. Вони є риторичними екосистемами. «Жанри допомагають репродукувати соціориторичні середовища, забезпечуючи мовців риторичним конвенціями» [79, с. 73]. Звідси жанрові конвенції формують соціальне середовище, соціальні практики та наші соціальні ідентичності. Взагалі, стверджує А. Баварші, ми соціологізуємося з допомогою жанрів. Шляхи нашого використання мови спрямовані на здійснення певних соціальних дій, постійно змінюються, оскільки відбувається пристосування до різних жанрових середовищ. Дослідниця вважає, що жанри функціонують на двох рівнях – ідеологічному і текстуальному. Перший визначає характер наших соціальних дій, а другий детермінує вибір риторичних та лексикограматичних конвенцій.

Представники постколоніальних студій (Г. Бгабга, Г. Співак, Б. Ашкрофт, Г. Тіффін, Г. Гріффітс, Е. Саїд), а також письменники, що належать до колишніх колонізованих народів та культур намагалися оспорювати традиційні жанрові форми як і культурну гегемонію імперії загалом. Вони звертаються до фольклорного коріння своїх народів та інкорпоруєть елементи усних народних жанрів у художні твори. «Колишні поневолені повинні уникати імпліцитного корпусу підходів, на яких ґрунтувалася англійскість, відійти від її естетичних та

соціальних цінностей, формальних та історичних рамок жанру, утисків політичного та культурного панування метрополії, превалювання центру над маргінесом» [179, с. 10]. В. Бурко зазначає, що експериментування у царині жанру в постколоніальному дискурсі передбачає, зокрема, поєднання історичного матеріалу з елементами побутового, пікареского та політичного роману [12]. Імперські теорії стилю й жанру, як і мова, епістемологія та система цінностей, переглядаються у постколоніальних теоріях. Увага звертається на відродження й використання культурних практик, що вважалися менш вартісними. Гібридизація та синкретизм характеризують процес апропріації імперських жанрів у постколоніальній словесності. Праця «Відповідь імперії» констатує що «європейські літературні форми лягли в основу англійської літературної традиції підкорених народів» [179, с.12]. Проте щойно така традиція була сформована, її почали переформатувати інкорпоруючи місцевих фольклорних набутоків. Трансгресія кордонів жанру, змішування жанрів – провідні стратегії постколоніального письма. Звичайно, що вони пов'язують його із ситуацією літературного постмодерну, і все ж вихід за межі канону та жанру у постколоніальній словесності інший. Так, усний перформанс і релігійна епіка становлять важливі риси індійського роману; красномовство, ораторство, використання приказок, прислів'їв характеризують романи, що належать перу африканських письменників; ритуали та обряди властиві творчості австралійських митців. Наприклад, у першому романі маорійського автора Віті Ігімаера «Тангі» (Tangi, 1973) розповідається про смерть батька та її оплакування. Жанр голосіння, який лежить в основі роману та включає стилістичні повтори, запитання, звертання, тавтологічне висловлення думки, синтаксичні паралелізми, що лежать в основі, руйнує горизонт очікуваного жанру роману.

На сучасному етапі розвитку літературознавства категорія жанру трактується не лише як класифікаційна одиниця, але й як така, що визначає письменницьку стратегію, рецепцію читачів і функціонує як втілення ідеології конкретного часу. Сьогодні характерною є ситуація «жанрової нестабільності»

[82], що передбачає «обов'язковість аналізу текстів у площині більше ніж одного жанру, і це дасть змогу ефективніше розкрити їхнє значення» [82, с. 266]. Т. Бовсунівська так влучно аналізує сучасний стан жанрології: «На зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм. Будь-яке прагнення утворити стабільну класифікацію сучасного роману чи поеми є безнадійним. Найрозумніша теорія, заснована на цьому принципі, буде недосконалою, оскільки змінність і є вагомим критерієм художності для постмодернізму та нашого часу. Ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному» [9, с. 517-518].

Ефективним видається дослідження жанру, що організоване в дусі встановлення його цілісності на основі диференціації та інтеграції жанротворчих факторів. Необхідним є розкриття органічної єдності його стійких і динамічних характеристик, типологічного й історичного, старого і нового. Ядром того чи іншого жанру залишається концепція людини та її ставлення до світу.

## **1.2. Проблема типології жанрів**

Наукове осмислення категорії жанру ускладнене серед іншого проблемністю його систематизації та класифікації, що пояснюється постійними трансформаціями й моделюваннями. В. Жирмунський пояснював, що жанр походить від творчих імпульсів великих митців, які пізніше наслідуються другорядними і перетворюються на літературну традицію [дет. див. : 38]. Тому жанри можна назвати «індивідуальностями культурно-історичними» [14, с. 28]. О. Веселовський вказував на специфічність жанрів кожної літературної епохи – при цьому одні з них обмежені часовими параметрами і характерні для певного історичного періоду, в той час як інші охоплюють кілька культурних пластів, тобто є до певної міри універсальними. Складність викликає й те, що часто цілком відмінні жанрові явища позначаються одним терміном (наприклад,

елегія). На еволюційний характер ознак жанру вказував також Б. Томашевський [60]. Він зокрема писав: «Жанри живуть і розвиваються. Якінебудь першопричина примушує низку творів об'єднатися в окремий жанр. У творах, що виникають згодом, ми спостерігаємо установку на подібності чи відмінності з творами конкретного жанру. Жанр збагачується новими творами, що долучаються до вже наявних творів цього жанру. Причина, що його спровокувала, може відпасти, основні ж ознаки жанру можуть повільно змінюватися, але жанр продовжує жити *генетично* (курсив в ориг. – І.Г.) тобто в силу природної орієнтації, звичного залучення нових творів до вже наявних жанрів. Жанр зазнає еволюції, а іноді й різкої революції» [60, с. 137]. Як бачимо, Б. Томашевський звертає значну увагу на еволюційну природу будь-якого жанру, що зумовлює його постійне оновлення. Народження нових творів спричинює певні переакцентування та переформатування наявних жанрових канонів. Незважаючи на внутрішні трансформації жанру, радикальні зміни в ньому і його назва зберігаються. Б. Томашевський стверджував, що «неможливо зробити якусь логічну та сталу класифікацію жанрів» [60, с. 138]. Їхнє розмежування доцільно здійснювати лише в рамках конкретного історичного періоду. Дослідник пропонує поділяти твори на три класи жанрів – драматичні, ліричні та розповідні, які відповідно включають багатоманітність конкретних історичних жанрів (наприклад, духовна ода, бальзаківський роман, байронівська поема). Вищеназвані дослідники підкреслювали важливість історичного контексту для виникнення й розвитку конкретної жанрової форми, а також її змінність і непостійність.

Значного поширення набула типологія жанрів, що ґрунтується на їхній співвіднесеності зі стадіями взаємовідносин між особистістю і суспільством. Жанри пов'язувалися з осмисленням «загального стану світу» (Г. Гегель). Ґрунтуючись на діяхронічному підході до осмислення літератури, Г. Гегель [19], а згодом і О. Веселовський [14], пояснювали залежність історії жанрів від розвитку відносин між особистістю й соціумом. Характер реальних відносин між людиною та соціумом і його відображення в літературі істотно визначили

їхню типологію жанрів. Як відзначає Л.В. Чернець: «Типологія жанрів художньої словесності, в основу якої закладено змістовий критерій, є доказом історичної стадіальності виникнення жанрових типів» [66, с. 26]. Г. Гегель розглядав жанри як проекції певного періоду розвитку суспільства. «Загальний стан світу» є для нього підґрунтям для змістової структури жанру. Так, «епоха героїв» стала базою для виникнення й розвитку епопеї. Відповідно до концепції Г. Гегеля, єдність героя та спільноти, а також військовий конфлікт, який підтримується для того, щоб об'єднати націю – основні маркери цього жанру. У романі ж має місце протистояння особистого та суспільного, що зрештою закінчується примиренням героя з реаліями дійсності. «Служба буде вимушеною й приноситиме лише розчарування, шлюб стане домашнім хрестом» [19, с. 33] – так описує долю героя роману буржуазної епохи Г. Гегель.

Опираючись на концепції жанру Г. Гегеля та О. Веселовського, Г. Поспелов у 40-х роках минулого століття запропонував власний шлях систематизації жанрових явищ. Найперше він заперечив твердження про те, що жанри є видами літературних родів. Далі дослідник стверджував, що як родові, так і жанрові властивості творів – це «не властивості їхньої форми, що *виражає* (курсив в ориг. – І.Г.) зміст, а типологічні властивості їхнього власного художнього змісту» [52, с. 201]. При цьому під формою Г. Поспелов розумів «систему засобів *вираження* (курсив в ориг. – І.Г.) певного змісту в кожному конкретному творі» [52, с. 201]. Звідси у творі слід розмежовувати властивості його родового змісту, родову форму вираження та властивості його жанрового змісту й жанрову форму вираження. Г. Поспелов поділив жанрові форми на зовнішні, що становлять замкнуте композиційно-стилістичне ціле, та внутрішні, що мають специфічний жанровий зміст. Зосередивши увагу на внутрішній стороні жанрів, учений на основі соціологічного принципу виокремив чотири надепохальні жанрові групи (національно-історичну, романтичну, етологічну, міфологічну). З цього приводу він писав: «Якщо твори національно-історичного жанрового змісту пізнають життя в аспекті становлення національних спільнот,

якщо у творах романтичних осмислюється становлення окремих характерів в особистих відносинах, то твори етологічного жанрового змісту розкривають стан національної спільноти чи якоїсь її частини» [52, с. 207]. Своєю чергою міфологічна жанрова група включає «народні образно-фантастичні пояснення походження тих чи інших явищ, природи і культури» [52, с. 207].

Якщо для теорій вищеназваних літературознавців минулого століття характерним було осмислення жанру на діяхронічному рівні, що ґрунтувалося на ідеях гегельянської теорії естетики, то для представників американської «Нової критики» (Дж. Рензом, А. Тейт, К. Брукс, Р. Веллек, О. Воррен), а також російських формалістів (Ю. Тинянов, В. Шкловський, Р. Якобсон і В. Пропп) властиве дослідження синхронічного рівня жанру, зв'язок зовнішньої й внутрішньої форми. Вони розглядали жанри крізь призму організації, структури, форми й намагалися знайти ту сталу сутність, формальну характеристику, що залишається незмінною впродовж історичного розвитку літературних творів. Розмаїття теоретичних концепцій жанру в європейському й американському літературознавстві ґрунтовно проаналізувала Т. Бовсунівська [9].

Ю. Кристева велику увагу зосереджує на типології романів та їхній текстовій структурі. Вона розглядає роман як текст, що уособлює один із видів семіотичної практики, в якій можуть бути прочитані в синтезованому вигляді сліди інших висловлювань. Романне висловлювання є операцією, у процесі якої поєднуються між собою так звані «аргументи операції», тобто слова та їхня послідовність. Дослідниця, розширюючи поняття діалогічності роману, яке запропонував М. Бахтін, стверджує, що «роман – єдиний жанр, що широко оперує амбівалентним словом» [42, с. 175]. Цей факт і є специфічною характеристикою його структури. Оповідь структурується у процесі орієнтації на іншого. Динамічний аналіз текстів спричинює перебудову всієї системи жанрів, яку Ю. Кристева розуміє, як побудову типології дискурсів. На її думку, термін *сказ* (курсив в ориг. – І.Г.), який використовували формалісти, здається занадто двозначним щодо жанрів, які описувалися з його допомогою.



Ю. Кристева виокремлює два різновиди розповідного дискурсу: монологічний, що включає зображальний спосіб опису й оповіді (епос); історичний дискурс та науковий дискурс. «У всіх цих випадках суб'єкт виконує роль “одиниці” (Бога), якій і сам підпорядковується; в цьому випадку діалог, що властивий будь-якому дискурсу, пригнічується за допомогою *заборони* (курсив в ориг. – І.Г.), цензури, в результаті чого дискурс втрачає здатність звертатися до самого себе (“діалогізувати”)» [42, с. 179]. З іншого боку, існує *діалогічний* дискурс, тобто дискурс карнавалу, меніппеї та поліфонічного роману. В усіх цих структурах письмо перебуває «у процесі читання іншого письма, у процесі читання самого себе, конструюючись в актах деструктивного генезису» [42, с. 179]. «Античний гуманізм спричинив руйнування епічного монологізму та дав підґрунтя для народження двох нових жанрів – сократівського діалогу та меніппеї» [42, с. 183]. Роман, що як жанр склався наприкінці Середніх віків та на початку Відродження, ввібрав у себе як епічний монологізм, так і меніппейний діалогізм. Поява роману ознаменувала розпад системи епосу та перехід до нового типу мислення, який Ю. Кристева характеризує, як «перехід від символу до знаку» [42, с. 413]. Далі дослідниця розмежовує романи, що базуються на монологічному типі оповіді, а отже, заперечують карнавал та меніппею. Їхнє становлення припадає на епоху Відродження. Романи, для яких характерний діалогізм, тобто поліфонічний роман, «уособлюють зусилля європейської думки, що прагне вийти за межі самототожних, каузально детермінованих субстанцій» [42, с. 188].

Виходячи з об'єктивного існування двох діалогічних різновидів, Ю. Кристева пропонує дві моделі, що впорядковують наративний смисл: 1) Суб'єкт (С) ⇔ Отримувач (О); 2) Суб'єкт висловлювання-процесу ⇔ Суб'єкт висловлювання-результату. Перша модель описує діалогічні відносини як такі. Друга – модальні відносини, що виникають у процесі реалізації діалогу. Перша модель встановлює жанр (епічна поема, роман), друга – варіанти жанру.

Типологія жанрів залишається на сьогодні відкритою для літературознавчих дискусій. Т. Бовсунівська, зокрема, вважає, що при творенні

жанрової типології насамперед слід звертати увагу на «тему, що покладена в основу твору, функціональну спрямованість твору, або ж – модальність, ступінь умовності, домінуючі формальні ознаки» [10, с. 57]. Водночас дослідниця стверджує, що стан типології жанрів є доволі відпрацьованим щодо окремих провідних із них – наприклад, роману, повсті, оповідання та новели. Такий висновок правомірний лише у тому випадку, коли ми розглядаємо сам жанр як сталу і «закам'янілу» форму. Однак, якщо підходити з позиції постійної видозміни жанру, то, на нашу думку, не варто говорити про його статичність чи завершеність. Навіть з огляду на сьогочасні численні мережеві літературні форми та гіпертекстовий формат багатьох художніх творів маємо підстави стверджувати тривання жанрових процесів.

Л.В. Чернець вважає, що для того, аби запобігти великій плутанині в класифікації жанрів, у яких враховуються як синхронічні, так і діахронічні літературні ряди, важливо розмежовувати власне жанри (жанрові норми), що склалися історично в літературному процесі, і типи чи класи творів, що виокремлені дослідниками.

### **1.3. Пам'ять жанру**

Стала природа жанру як застигла форма, в яку письменник виливає художній досвід, все ж переживає зміни у кожному з історичних епох. Л.В. Чернець стверджує: «На відміну від інших літературознавчих категорій (наприклад, сюжету, композиції, віршового розміру та ін.), жанр не вказує на якийсь завжди один і той же бік твору – об'єм жанрів змінюється в залежності від жанротворчих факторів, що мають місце в літературі того чи іншого періоду» [66, с. 15]. Дослідниця звертає увагу на те, що різка перебудова жанрової системи відбулася в епохи романтизму та реалізму, що спричинило виникнення якісно нових, вільніших структур. Окремі риси жанру залишаються, інші ж – видозмінюються.

Більшість теоретиків літератури наголошують на тому, що для жанру властиві певні константні характеристики, які залишаються незмінними

упродовж тривалого часу функціонування жанру та розпізнаються компетентним читачем. М. Бахтін наголошував: «У жанрі завжди зберігаються невмираючі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається в ньому лише завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди і той, і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі життя жанру. Тому й архаїка, що зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто архаїка, що здатна оновлюватися. Жанр живе сьогоднішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і здатний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку» [8, с. 178–179]. Архаїка, що постійно оновлюється, функціонує як пам'ять жанру. Кожен жанр відповідно має власну пам'ять, тобто певний набір ознак, які хоч і змінні, та все ж упізнавані й зберігаються упродовж розвитку жанру.

На думку Н.Л. Лейдермана, оскільки жанр – це система художнього моделювання дійсності, кардинальні зрушення в його структурі відбуваються в перехідні історичні періоди. Саме в час розриву культурних епох, «коли значного поширення набуває міфологія хаосу, відбувається руйнування попередніх авторитетних жанрів, проголошується відмова від жанрових канонів, сама категорія жанру дискредитується, оголошується теоретичною фікцією» [44, с. 153]. Наприклад, жанр почали заперечувати в період модернізму. Позиція Н. Лейдермана перегукується з роздумами В. Шкловського, який зазначав, що хоча жанри розвиваються послідовно, та все ж для них характерна «ступенева безперервність» [69, с. 21]. Жанри зіштовхуються, і внаслідок цього виникають нові утворення. Такі перетворення відбуваються тоді, коли сама людська спільнота переживає рушійні зміни. «Злами жанрів трапляються для того, щоб у зрушенні форм виразити нові життєві відносини» [69, с.21].

Як стверджує Н. Л. Лейдерман, «пам'ять жанру – це опорне поняття, що дає ключ до розуміння структури жанру та тієї функції, яку воно виконує у

творчому акті» [44, с. 152]. Важливо при цьому розмежовувати пам'ять жанру та пам'ять про жанр. М. Бахтін, пишучи про жанрові особливості творів Ф. Достоевського, виокремив поняття об'єктивної пам'яті жанру, тобто його нетлінні елементи архаїки. Пам'ять жанру передбачає розуміння жанру як формально-змістового канону та орієнтована на актуалізацію семантики, яка присутня в жанровій структурі. У бахтінівській концепції пам'ять жанру існує незалежно від свідомості реципієнта. В той час пам'ять про жанр включає відомі суб'єктові дискурсу форми жанру й стилю, викликаючи їхню активізацію в його свідомості. Останню думку підтримує і Т.В. Бовсунівська, зазначаючи: «Пам'ять пов'язує минуле жанру з його сьогоднішнім та майбутнім і є найважливішою пізнавальною функцією, що лежить в основі розвитку й навчання. Мнемотехніка жанру відновлює образи окремих предметів, дій і процесів, відчуттів, емоцій, міркувань, сприйнятих у минулому як характерні ознаки цього жанру, що разом становить минулий жанрологічний досвід людини, зміст жанру, мнемосхему жанру, що пам'ятається та обертається у лабіринтах культуротворення» [10, с. 42–43].

Відкритим до сьогодні залишається питання про те, які саме властивості жанру залишаються незмінними, а отже є маркерами його ідентичності. Дослідники роздумують про пояснення суті й змісту пам'яті жанру не як метафори, а як метамови мистецтва. Г. Поспелов, ґрунтуючись на ідеї позаісторичності жанрів, розглядав їх як типологічні явища. Тому їхні особливості полягають не лише у формі чи побудові літературних творів, які можуть змінюватися в історичному розвитку культур, а найперше в змісті: «Потрібно знайти в багатоскладовості *змісту* (курсив в ориг. – І.Г.) художніх творів такий його бік, такий його *історично повторюваний* (курсив в ориг. – І.Г.) аспект, який і є жанровим аспектом, в наявності якого взагалі полягає *сутність* (курсив в ориг. – І.Г.) жанру і його різновидів» [52, с. 233]. Звідси Г. Поспелов, а згодом і М. Ліповецький виокремлюють змістову складову літературного твору як таку, що історично повторюється й відповідно є маркером жанрової належності тексту.

Н.Л. Лейдерман пропонує осмислювати жанр через виявлення його функції у процесі творення художнього твору: «Підкреслюємо – саме жанр є тим творчим «механізмом», за допомогою якого безпосередньо зафіксований текстом фрагмент, епізод, окремий випадок перетворюється в цілісний *образ* (курсив в ориг. – І.Г.) світу (навіть можливо точніше – образ *світобудови* (курсив в ориг. – І.Г.)), що втілює естетичний зміст людського буття» [44, с. 150]. Кожен жанр представляє певний тип моделі світу. До них Н. Л. Лейдерман відносить казкову модель світу (розроблена В. Проппом), билинну (запропонована С. Неклюдовим), а далі новелістичну, романну та драматичну. Водночас Н. Лейдерман вважає, що всі жанрові моделі світу виникли на базі першофеноменів жанру або пражанру. Спільним для них є «закам'яніла» ідея Космосу – гармонічної побудови світу, де людина може бути щаслива та реалізувати себе як духовна істота» [44, с. 152]. Усі літературні жанри пов'язані пам'яттю жанрової форм із першофеноменами жанру. Пам'ять жанру перебуває в жанровій моделі наче у стані анабіозу й актуалізується автором через введення в свій текст розпізнавальних знаків жанрового архетипу.

Найбільш ефективним при дослідженні пам'яті жанру, його константних рис, видається структурно-генетичний підхід. Ним, зокрема, послуговується М.Н. Ліповецький у праці «Поетика літературної казки» (1992). Сутність цього підходу полягає в описі не лише структури, а й генези досліджуваного явища. У контексті дослідження жанру структурно-генетичний підхід передбачає вивчення його структурних домінант, враховуючи їхній розвиток і трансформації під впливом конкретної культурно-історичної реальності. На думку М. Ліповецького, як жанрові архетипи повинні розглядатися не формальні елементи жанру-прототипу, а змістові, оскільки саме вони відроджуються та відновлюються, формальні ж можуть бути присутні факультативно. Відповідно досліджуючи літературну казку, вчений прийшов до висновку, що змістовими елементами казки, які функціонують як пам'ять цього жанру, є чудесно-казковий (волшебно-сказочный) хронотоп та ігрова

атмосфера. Формальні ж елементи – такі, як інтонаційно-мовленнєва побудова, окремі тропи та стилістичні кліше – варіативними.

Однією з визначальних жанрових характеристик є хронотоп. М. Бахтін писав: «Хронотоп у літературі має істотне жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним початком у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістовна категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі; цей образ завжди суттєво хронотопний» [5, с. 234]. Розмежувавши епос й роман, як визначальні жанри різних історичних епох, М. Бахтін таким чином увиразнив думку про те, що саме час є жанротворчим фактором. Як видно з попереднього параграфу думку про те, що хронотоп є однією з основних детермінант жанру, розвинув згодом М. Ліповецький у праці «Поетика літературної казки».

Відповідно до форм хронотопу, М. Бахтін розмежував давньогрецький авантюрний, авантюрно-побутовий та (авто)біографічний роман Авантюрний час, що супроводжується такими атрибутами, як доля випадку, передбачення оракулів, віщі сни, передчуття, втручання ірраціональних сил у долю людини, характерний для давньогрецького авантюрного роману. Окремі його ознаки присутні згодом й у європейських романах. «Усюди, де в подальшому розвитку європейського роману з'являється грецький авантюрний час, ініціатива в романі передається випадку, що керує одночасністю і різночасністю явищ або ж як безособова не названа в романі сила, або як доля, або як божественне провидіння, або ж як «лиходії» та «таємничі благодійники» роману» [5]. Авантюрний час обумовив і певний художній образ людини, яка переважно є пасивною й підвладною долі випадку. Якщо для авантюрного роману поєднання просторових та часових параметрів носить абстрактно-технічний характер, то в авантюрно-побутовому романі «простір стає конкретним і насичується більш суттєвим часом. Простір наповнюється реальним життєвим змістом і має безпосереднє відношення до героя і його долі. Цей хронотоп настільки насичений, що в ньому набувають нового і набагато конкретніше і хронотопічне значення такі моменти, як зустріч, розлука, зіткнення, втеча і

т.д.» [5, с. 234]. У цій праці очевидно є певна еволюція поглядів М. Бахтіна, який зосереджується не лише на тому, «як змайстровано твір», але й намагається визначити його місце в межах певної типології знакових систем, що посідають місце в історії. Він пропонує досліджувати романну структуру як з позиції її синхронічної своєрідності, так і з позиції історичного виникнення. Романна структура для нього – це «модель світу», особлива знакова система, яка потребує уточнення історичної новизни.

Ж. Женетт теж звертається до поняття пам'яті жанру, яке передбачає наслідування та диференціацію. «Існує пам'ять жанру («Визволений Єрусалим» пам'ятає про «Енеїду», яка пам'ятає про «Одісею», яка ж пам'ятає про «Іліаду»), що вимагає не лише наслідування, а отже, нерухомості, але й диференціації – очевидно, що ми не можемо цілком відтворити те, що наслідуємо, а звідси – певної мінімальної еволюції. Але, з іншого боку, я твердо переконаний, що абсолютний релятивізм – це як підводний човен з вітрилом, що забагато історизму вбиває Історію, і що вивчення трансформацій передбачає дослідження, а, значить, і врахування постійних елементів» [37, с. 34]. Ж. Женетт звертає увагу на еволюційний характер жанрової пам'яті: вона не є сталою, як і сам жанр.

#### **1.4 Пам'ять жанру й колективна пам'ять**

Епістемологія «пам'яті жанру» локалізується в одночасній належності теперішньому і минулому. Вона (пам'ять) пов'язує теперішній досвід людини з тим, що був пережитий її одноплемінниками, рідними, співвітчизниками та ін. Відповідно пам'ять жанру проявляється насамперед в реактуалізації окремого досвіду, що є визначальним або для окремої спільноти, або ж для людства в цілому. У цьому сенсі пам'ять жанру корелює з колективною пам'яттю.

У ній (пам'яті жанру) актуалізуються значимі для конкретної колективності мислесхеми, світовідчуття, світорозуміння, формульні комунікативні ситуації, типи поведінки, способи порозуміння з Іншим. У пам'яті жанру зберігається та передається спільний досвід та передумови спільної свідомості, що становлять

базу соціальної, колективної, суспільної свідомостей. Вона інтегрує у собі і тих, хто діяв у минулому, і тих, хто діє у теперішньому, об'єднуючи їх найперше конкретним емоційним досвідом.

У широкій перспективі правомірно говорити про пам'яті жанру як частину колективної пам'яті. У цьому розрізі пам'ять жанру допомагає увиразнити, акцентувати та актуалізувати такі атрибути колективної пам'яті, як «місця пам'яті» (П'єр Нора), вербальні картини світу, соціально санкціоновані спогади (М. Хальбвакс), героїчне/травматичне минуле. Доречно пригадати роздуми М. Хальбвакса, який писав про сутність колективної національної пам'яті: «За час мого життя та національна група, до якої я належу, стала сценою певної кількості подій, про які я кажу, що пам'ятаю їх, при тому, що довідався про них лише з газет або зі слів тих, хто брав у них безпосередню участь. Вони займають місце в пам'яті нації. Однак сам я не був їхнім свідком. Згадуючи їх, я змушений повністю покладатися на пам'ять інших – пам'ять, яка в цьому випадку не заповнює і не зміцнює мою власну пам'ять, а стає єдиним джерелом того, що я можу про них розповісти. Часто я знаю про них не більше і не інакше ніж про пізні події, що відбулися до мого народження. Я ношу із собою багаж історичних спогадів, який можу збільшувати розмовами або читанням. Однак, це запозичена пам'ять, що мені не належить. У національній свідомості ці події залишили глибокий слід не лише тому, що вони змінили громадські інститути, але й тому, що пов'язана з ними традиція досі присутня або жива в, як і колись достатньо, тій чи іншій частині групи – в тій чи іншій політичній партії, провінції, професійному класі чи, навіть, в тій або іншій сім'ї і в свідомості деяких людей, які особисто знали свідків цих подій. Це для мене поняття, символи; я уявляю їх в більш-менш популярній формі; я можу уявляти їх собі; але я ніяк не можу пам'ятати про них. Якоюсь частиною своєї особистості я пов'язаний з групою так, що ніщо з того, що в ній відбувається, доки я до неї належу, і навіть ніщо з того, що тривожило і змінило її до мого вступу в групу, цілком мені не чуже. Але якби я хотів сповна відновити спогад про таку подію, слід було б зіставити всі її деформовані і часткові відображення серед членів



групи. Навпаки, мої власні спогади цілком належать мені і перебувають в мені»[63, с. 40–41]. Поняття культурної пам'яті охоплює спогади, традиції, мову, тип письма про світ, релігійні вірування та ін. Поступове занурення індивіда у глибини колективної спадщини, залучення до щоденних практик, сприяє формуванню у ньому відчуття приналежності до спільноти. Водночас колективна пам'ять не становить звичайний резервуар досвідів минулого, вона постійно змінюється і переструктурується. Її перебудова найперше пов'язана з актуалізацією тих чи інших ідеологічних дискурсів, що спонукають до реактуалізації минулого з певної перспективи. Для афро-американської колективності, що сформувалася як уявлена спільнота упродовж ХХ століття, визначальною рамкою, тобто, за М. Хальбваксом, опорними, базовими соціальними спогадами, були спогади про трагічні події періоду рабства. Лакуни між цими соціальними точками кристалізації (маємо на увазі спогад про рабство *per se*) заповнювалися стихійними на перший погляд індивідуальними спогадами, які насправді були програмовані тогочасним суспільством. Пам'ять спільноти завжди складається з окремих індивідуальних спогадів, які припасовуються до інтересів конкретної соціальної групи. М. Хальбвакс писав: «Будь-яка колективна пам'ять опирається на якусь групу, що обмежена простором та часом» [63, с.130]. Так, у плінні ХХ століття спостерігаємо чітке та однозначне орієнтування на досвід рабства при побудові афро-американської колективної ідентичності. У ідеологічному плані пам'ять жанру оповіді рабів стала базовою для вербалізації травматичного досвіду минулого. Окрім того, вона (пам'ять) стала тією «стійкою рамкою колективної пам'яті» (М. Хальбвакс), що дала підстави для створення спільних мислесхем у чорношкірих американців. Адже, як наголошував М. Хальбвакс, «люди спільно мислять з допомогою мови» [63, с.109].

Звертаючись до проблеми оприявлення пам'яті жанру «оповідь (колишнього) раба (рабині)» в сучасних афро-американських романах про рабство вважаємо за потрібне наголосити на наступних моментах її (пам'яті) реалізації:

- рекурентність художнього змалювання відчуттів, способів поведінки та свідомості, що сформовані безпосереднім досвідом рабства;
- усі ситуації, пов'язані з пережиттям травматичного досвіду поневолення, позначені певною подібністю, що дає підстави говорити про спільний характер процесів формування свідомості. У цьому контексті йдеться про те, що у пам'яті жанру оповіді рабині чи раба закладено грікі переживання приниження людської гідності, руйнування сім'ї, понівечення жіночності, знущання над материнством та фізичну й психологічну експлуатацію. І ці усі емоційні травми перевертають внутрішній світ людини, ведучи далі до колективного неврозу, психозу, масової істерії та перевертання усього інтимного світу людини;
- пам'ять жанру оповідей невільників забезпечує сучасні романи про рабство можливостями художнього вираження, серед яких мовні образи, метафори, сталі звороти, усілякі засоби текстуалізації. Взагалі вона пропонує ресурси для реартикуляції травми. Пам'ять цього жанру дає простір для повторного про-живання досвіду рабства і відтак укріплює, зцементовує афро-американську колективну самість. Події, яким притаманні спільні структури, і стали наріжним каменем формування схожого досвіду, який повторно переживається як в оповідях рабів, так і в романах ХХ століття про рабство;
- пам'ять жанру взагалі і в рамках нашого дослідження зокрема дає можливості спроектувати назад у часі ментальні набутки пам'яті чи ж їхнє витіснення. Внаслідок чого на первинний досвід рабства нашаровуються нові мовні семантичні одиниці, ідеології та стереотипи. Пам'ять жанру набуває багатошаровості, поєднуючи в собі «реальність» та міфологізованість, політичну заангажованість досвіду поневолення. Переломи в архітектоніці свідомості як чорношкірих рабів, так і їхніх вільних нащадків збережені саме в пам'яті жанру.

Розгляд феноменологій пам'яті жанру та колективної пам'яті увиразнює їхню спрямованість проти забуття. Так само, як ці типи пам'яті увиразнюють і

роблять визначальним один досвід, так само вони замовчують/стирають інший. У контексті формування афро-американської ідентичності превалюючим досвідом було рабство. Водночас багато чого з реалій невільничого періоду піддавалося навмисному забуттю. П. Рікер застерігав: «Проблематика забуття, сформульована на рівні її найбільшої глибини, свідчить про переломний момент проблематики присутності, відсутності і дистанції – момент протилежний тому маленькому чуду хорошої пам'яті, яким є актуальне впізнавання минулого спогаду» [56, с. 10]. Пам'ять жанру оповідей рабів, як і колективна пам'ять афро-американців не містили відомостей, наприклад, про чорношкірих рабовласників, дітовбивство чорношкірими рабіннями своїх дітей. Такі навмисно «забуті» досвіди переосмислені в сучасних романах про рабство. Як-от, у романах Т. Моррісон «Улюблена» чи Е. Джоунза «Знаний світ». Таке відновлення витісненого пережитого пояснюється значним часовим розривом, а з іншого боку ідеологемою рабства як страждання та мук чорношкірих рабів.

У контексті осмислення оповідей рабів крізь призму колективної пам'яті чорношкірих американців треба відзначити, що від початку зародження і впродовж свого розвитку ці свідчення, а згодом і афро-американська художня автобіографія, були спрямовані не лише на конструювання індивідуальної ідентичності оповідача, що прописував свою рівність з білошкірими американцями, а й на консервування певних типів колективного досвіду, зокрема неволі, приниження, упослідження та моральних й тілесних знущань. Відтак повторюваність цих тем та риторичного інструментарію їхнього змалювання стала наріжним каменем не лише ідентичності жанру оповідей рабів, а колективної пам'яті афро-американців. Тут ми маємо ситуацію не просто конструювання особистості поневоленого чи його історії, а створення колективного минулого, котре мають пам'ятати нащадки. Отож варто ще раз наголосити на тому, що наративи рабів – це не лише історія самотійного «я», як це характерно для західно-європейської моделі автобіографії, що утверджує свій індивідуалізм найчастіше через протиставлення себе соціуму. Вони становлять інформаційну базу колективного досвіду афро-американського

народу, яку інтенсивно експлуатуватимуть чорношкірі письменники усього двадцятого сторіччя і яка відповідно монополізує усі права на негритянську колективність. Зазначимо, що таке розуміння оповідей рабів локалізує їх не лише у контекст осмислення чорношкірим американцем своєї сутності, а також у дискурс історичної та соціальної пам'яті спільноти, який вони визначають і уявляють у рамках риторики жалю та страждання.

Творення колективної пам'яті, яка забезпечує та гарантує існування окремої спільноти, було настільки ж важливим для афро-американців, як і творення індивідуальної самості. Адже ж очевидно, що індивідуум мусить так чи інакше співвідносити себе із окремо взятою групою. А група як така уособлює не просто зібрання людей, а об'єднання їх навколо спільного минулого. І це минуле, оприявлене в оповідях рабів, функціонувало, послуговуючись терміном Дж. Ассмана [75], як «комунікативна пам'ять». Згодом ця комунікативна пам'ять трансформується у об'єктивні форми культури: образи, ритуали, будівлі та інше. Цей процес передбачає поступове перетворення пам'яті на історію. Спільна пам'ять дає можливість колективності репродукувати себе у майбутньому. У той же час вона об'єктивізується у письменстві, масовій культурі та інших дискурсах. У параметрах проблематики нашого дослідження оповіді рабів стали об'єктивними формами культури на основі яких й формувалася спільнота чорношкірих американців.

### **1.5. Осмислення жанрової природи оповідей рабів у літературознавчих дослідженнях США II пол. XX століття**

Увага до оповідей рабів та їхнього значення в контексті літератури США активізувалася у другій половині XX століття. Дослідники афро-американської літератури Р. Степто [179], Г.Л. Гейтс-молодший [120], Г. Бейкер [77], Д. Фішер [117] серед іншого розпочали дискусію про жанрову природу свідчень. Питання про те, чи ці тексти слід розцінювати як автобіографію, історичну літературу,

полемічне письмо, або ж навпаки, розглядати їх як окрему літературну форму, що відмінна від названих, усе ще залишається актуальним.

Джеймс Олні у праці «Я народився ... Оповіді рабів: їхній статус як автобіографії та літератури» [157] підкреслює парадоксальне становище наративів рабів у континуумі літератури США, яке полягає в тому, що вони не можуть вважатися художніми текстами, але водночас саме оповіді рабів лежать в основі афро-американської літературної традиції. Дослідник слушно відзначає, що після прочитання низки свідчень вражає їхня подібність та навіть однаковість у виборі фактів і змалюванні подій. Це, на його думку, пояснювалося вимогою відтворювати лише правду життя у неволі, без крихти фантазування чи творчої уяви. Крім того оповіді рабів мали сталу форму та структуру: на передній обкладинці містилася фотографія раба з його підписом, на наступній сторінці – назва з обов'язковим зауваженням, що оповідь написана самим рабом чи рабинею, далі – передмова чи вступ, що належали перу відомого білошкірого аболіціоніста чи близького друга або ж редактора, у яких засвідчувалася достовірність особи оповідача та висловлювався вотум довір'я до неї, після цього подавали поетичний епіграф, і вже далі власне наратив, що розпочинався словами «Я народився...» і зазначалося географічне розташування, без дати. Такі невід'ємні атрибути оповідей відрізняють їх від жанру євро-американської автобіографії. Адже, як зазначає Дж. Олні, Б. Франклін не мав потреби доказувати, що він дійсно існує, натомість він розпочинав із мотивів написання свого життєпису, які, до речі, теж були іншими від мотивів колишніх рабів. Окрім того Дж. Олні доводить, що до початку творчості Ф. Дугласса оповіді рабів відповідали вимогам видавців, аболіціоністів або ж редакторів, а часто останні вставляли у них власні уривки, написані в сентиментальному стилі, або ж суттєво змінювали їх. Цей факт, на думку дослідника, дає підстави стверджувати, що чорношкірі американці не були незалежними творцями своїх текстів. Оскільки ж художня література – це акт творчої уяви, то, відповідно, оповіді рабів не можуть трактуватися як художні тексти. Проте Дж. Олні підсумовує: «Незаперечним є той факт, що

афро-американська літературна традиція як на тематичному рівні, так і на рівні форми і змісту бере свій початок від наративів рабів» [157, с. 168]. Подібну думку висловлює І. Удлер, яка називає оповіді рабів «архетипічною основою для подальшого розвитку афро-американської художньої-документальної та художньої прози» [61]. Вони, продовжує дослідниця, визначають жанрову модель, хронотоп, систему персонажів, образи-символи, сюжет, мотиви, композицію багатьох афро-американських художніх текстів. Водночас якщо виходити з сучасних теорій жанру, які розглядають його як відносно стійкий мовленнєвий акт (Дж. Остін, Т. Бібі, Ж.-М. Шаеффер, Ж. Женетт, Д. Дафф), то правомірно означити оповідки рабів як окремий мовленнєвий жанр.

На відміну від Дж. Олі С. Баттерфілд розглядає оповіді рабів як художні тексти, що поєднали усну негритянську та писемну євро-американську традиції. В основі риторичного інструментарію оповідей рабів лежать передусім релігійні проповіді афроамериканців та факти з їхнього життя. Ритм цих письмових текстів визначався ритмом, що властивий усним проповідям чорношкірих священників. Зокрема з усної афро-американської парадигми запозичені повтори слів та значущих частин речення, паралелізми, антитеза та іронія. Одним з найкращих прикладів широкого інкорпорування елементів проповіді є оповідь «Життя Джона Томпсона». Оповідачі ототожнювали свій народ з древніми євреями, а рабовласників – з єгипетським фараоном. Низка християнських символів таких, як хрест, чаша, спис, повінь, колісниця, рани Христові набувають нової інтерпретації в афро-американських текстах.

Змалювання конкретних життєвих фактів зумовило використання описів, деталізації та простого синтаксису. Так, в оповідах буквально розповідалося про збирання бавовни чи тютюну, аукціони з продажу рабів, про те, чому і за що карали рабів, умови їхнього побуту й обов'язки. Поширеним та ефективним стилістичним засобом була іронія. Джерелами для іронічних зауваг ставали суперечності між американською демократичною риторикою та реальним ставленням до чорношкірих, між декларативним гуманізмом білих та їхньою брутальністю щодо рабів, між теоретизуваннями про те, що негри розумово

відсталі, та фактами їхнього поступу на волі. Широко використовувалася авторами оповідей також пародія. Вона функціонувала як своєрідна відповідь поневолених на манеризм, ідеологію, культурні практики та звичаї білошкірих американців.

До євро-американських складників негритянських оповідей належали біблійні тексти та інша християнська література, статті з аболіціоністських газет, популярні на той час політичні промови Вебстера та Гаррісона, американська автобіографія раннього періоду (Вільям Бредфорд, Семюель Сівол, Коттон Мейтер, Джонатан Едвардз та Джон Вулмен) та англійські прозові тексти вісімнадцятого століття. На думку С. Баттерфілда, «використання християнської риторики в оповідях рабів відповідало традиціям американської автобіографії колоніальних часів та періоду ранньої федерації» [92, с. 49]. Найбільш вражаюча подібність між пуританською автобіографією та оповідями рабів, вважає С. Баттерфілд, це релігійний містицизм, що виникає «в умовах зіткнення з пущею, що породжують стан самотності та саморефлексії людини» [92, с. 54]. Дослідник зіставляє твір Коттона Мейтера «Чудеса невидимого світу» та оповідь Ната Тернера і доходить висновку, що в тексті чорношкірого автора бездоганно оприявлений матеріал білошкірого попередника. Зокрема, використання знаків та символів, що «посилає» пуща, досвід пережиття видіння, яке скеровує оповідача. Як слушно зазначає С. Баттерфілд, вплив стилю промов Гаррісона особливо помітний у текстах Ф. Дугласа. Автори оповідей намагалися відшліфувати свою мову відповідно до стандартів білошкірих письменників, аби у такий спосіб продемонструвати власний інтелектуалізм та заперечити стереотипні образи негрів, що говорили «неправильною» англійською. Вибір мови став одним із ключових елементів конструювання його (раба-оповідача – І.Г.) людської ідентичності.

На нашу думку, слушно розглядати наративи рабів як первинний (простий) жанр. М. Бахтін [8, с. 252], що обґрунтовував існування первинних (простих) та вторинних (складних) жанрів, підкреслював, що останні формуються в умовах відносно високорозвиненого культурного спілкування та вбирають у себе

первинні жанри. Оповіді рабів, що зародилися в умовах початкового формування негритянської писемної словесності, очевидно належать до простих жанрів. У процесі розвитку афро-американської літератури ХІХ – ХХ століть оповіді рабів як первинний (простий) жанр поступово інкорпорується у складні жанрові форми, зокрема, автобіографію та роман (Дж. Велдон Джонсон «Автобіографія «Колишнього Чорношкірого», Р. Райт «Чорношкірий хлопець», Р. Еллісон «Людина-невидимка», Е. Гайнз «Біографія міс Джейн Піттман», М. Анджелоу «Я знаю, чому співає пташка у клітці», Т. Моррісон «Улюблена», Н. Картер «Добра доля», Д. Дюргем «Дорогою темряви», Е. Джоунз «Знаний світ» та інші). Їхню присутність розпізнаємо на всіх рівнях текстів афро-американських письменників ХХ – ХХІ століття.

Ю. Тинянов акцентував думку про те, що існування жанру забезпечується передусім його постійним оновленням, його діалогом з попередником. Новий жанр певним чином охоплює властивості та ознаки свого попередника та трансформує їх у якісно нову жанрову ідентичність. Таку ж позицію відстоює і Ц. Тодоров у праці «Жанри дискурсу»: «Новий жанр це завжди трансформація одного чи декількох старих жанрів через інверсію, заміщення, або поєднання... Ніколи не було літератури без жанрів, вона – це система постійної трансформації, і з історичної перспективи питання про витoki не може розглядатися окремо від царини самих жанрів» [60, с.25]. Пояснення рухомої природи жанрів ґрунтується найперше на їхньому тісному зв'язку з суспільством, зокрема з панівною ідеологією конкретного часу. Виходячи з того, що жанр не статична система, а рухома, маємо підстави розглядати варіанти художніх трансформацій оповідей рабів як жанрові трансформації, як етапи творення складних (вторинних) жанрів афро-американської літератури.

Найчастіше свідчення рабів зараховують до різновиду афро-американської автобіографії. Звідси варто зіставити автобіографічне письмо і тексти оповідей. Традиційно автобіографія розуміється як наративний акт пригадування під час якого письменник з позиції теперішнього розповідає про минуле і при цьому обирає ті події, які ілюструють його шлях до актуального стану буття.



Автобіограф не пасивно та безпристрасно записує свої спогади, а творчо репрезентує їх. Він самостійно обирає значущі моменти, вплітає їх у сформовану ним траєкторію життєвого шляху. Автобіограф рефлексує над своїм минулим і реорганізовує його не лише у хронологічну послідовність, але і в значущу, на його думку, матрицю. Дж. Олні наголошує на ролі пам'яті у процесі написання автобіографії: «саме пам'ять надає форми минулому відповідно до конфігурацій теперішнього» [157, с. 150]. Від так пам'ять не лише модус письма, а й його суб'єкт. На відміну від автобіографічного письма, в оповідях рабів «функція пам'яті зводиться лише до точного змалювання фактів чи подій минулого, до введення письменника чи читача у стан пережитого» [157, с. 150]. Тому частими в оповідях рабів є такі фрази «Я ще й зараз бачу...», «Я ще й зараз чую...», які забезпечують відтворення минулого у теперішньому. Проте воно відмінне від автобіографічної форми. Функціонування в текстах рабів «чистої пам'яті» (Дж. Олні), а не творчої чи вигадливої, пояснюється настановою їхнього письма. Основне завдання автора оповідей рабів полягало в тому, аби передати реальну картину рабовласницької системи, що обмежувало його уяву та творчість. Вигадування чи фантазування чорношкірих оповідачів відразу ж підривало довір'я до достовірності їхніх текстів. Адже вони і так вважали афро-американців мастаками складати небилиці.

Символічна пам'ять, яку Е. Кассіер визначає «як процес, у ході якого не лише відновлюється, але й реконструюється досвід минулого» [40, с.63], відсутня в оповідях рабів: «Звичайно автори оповідей використовували пам'ять, але у їхніх текстах вона виконує інші функції, аніж у творах Августина, Руссо, Вордсворта, Торо, Генрі Джеймса та сотень інших автобіографів» [157, с. 150]. У оповідях рабів пам'ять забезпечує чітку, однозначну та точну хронологію подій, які, трансформовані у дескриптивну мову, представляли життя раба. Більш того, на початковому етапі розвитку оповідей у них відсутній зв'язок минулого з теперішнім, адже його наявність вказувала на переакцентування чи реконфігурацію фактів. Відповідно минуле повинно було залишатися у

початковій, не деформованій досвідом теперішнього, формі. З огляду на це Дж. Олні вважає, що оповіді не належать до жанру автобіографії. Виняток, на його думку, становить лише творчість Ф. Дугласа.

С. Баттерфілд розглядає оповіді рабів як початкову форму афро-американської автобіографії, яка суттєво відрізняється від євро-американського варіанту. Автобіографія чорношкірих американців, наголошує дослідник, внесла дві речі у західну цивілізацію. Перше, афро-американські письменники запропонували модель ідентичності, що відрізнялася від моделей білошкірих митців і була створена як відповідь на відмінне сприйняття історії та розкривала іноді протилежне розуміння людських дій і вчинків. Водночас через неї білошкірі люди можуть досягнути це розуміння, адже воно змодельоване та зартикульоване у параметрах їхнього світу. «Концепт ідентичності, що визначає більшість західних особистих наративів з часів Ренесансу, – це індивідуальне гартування кар'єри, репутації, справи чи сім'ї з сирого матеріалу сусідського досвіду» [92, с. 2]. Особистість у таких текстах є бунтівною або ж ізольованою від соціуму. Індивідуальна самість у автобіографіях чорношкірих нерозривно пов'язана з колективною. Вона обумовлена та опирається на досвід попередніх поколінь, а також накреслює дорожню карту для наступних. «Автобіографічна форма – це один зі шляхів, через який чорношкірі американці утвердили своє право жити і зростати (...). Це спосіб розповісти білим про те, що вони заподіяли чорношкірим» [92, с. 3]. Невід'ємною ознакою афро-американської автобіографії є політична настанова, чутливість до страждань й шляхи їх опрацювання, присутність спільноти та намагання подолати роз'єднаність між «Я» та «Іншим». Окрім того афро-американське автобіографічне письмо розкриває багато аспектів життя, які залишилися поза увагою в євро-американському дискурсі.

Теоретик жанру оповідей рабів Роберт Степто у праці «З-за завіси» [179] наголошує, що оповіді рабів – це термін-парасолька, який охоплює різні типи наративів. Безперечно, що свідчення рабів є особистими історіями, але водночас останні не завжди є автобіографіями. За логікою роздумів Р. Степто,

варто розмежовувати автобіографію та документальні тексти (authentication) як наративні імпульси та форми.

На початковому етапі оповіді рабів склалися з низки голосів, які підтверджували, доповнювали та увиразнювали, основний голос оповідача. Це були фотографії, свідоцтва про народження або смерть, віршовані епіграфи, вірші, тексти пісень чи спірчуалз, промови аболіціоністів, декларативні звернення до читачів, рахунки з продажу, вирізки з газет, повідомлення про аукціони рабів, витяги із законів. Серед них документи написані рабовласниками, свідками, аболіціоністами. Їхнє основне завдання полягало в підтвердженні достовірності історії колишнього невільника. Відтак вони сприяли тому, що оповідь визнавалася як історичний доказ. Водночас сукупність таких документів, що не були послідовно інтегровані у текст, утворювали діалог – діалог форм та голосів, – що надавав їй (оповіді) еклектичної наративної форми. Вона характерна для початкового етапу розвитку оповідей рабів і оприявлена вже в одному з перших текстів, що був створений рабом, «Розповідь про життя та пригоди Генрі Бібба, американського раба» (1849). Дана оповідь містить документ складений спеціальною комісією у штаті Детройт, що засвідчував достовірність свідчення.

Поступово автори інкорпоровали такі супроводжуючі голоси-документи, а не лише подавали їх окремо як доповнення, в сюжетну канву основного тексту, що позначило другий етап становлення оповідей рабів. Р. Степто називає такий тип наративної форми інтегрованою. Вона більш складна та цілісна у порівнянні з еклектичною. Це, наприклад, оповідь Соломона Нортупа «Дванадцять років рабства» (1854), що представляє не просто зібрання текстів різного характеру, а єдиний текст. Р. Степто слушно зазначає, що процес переходу від еклектичної форми нарації до інтегрованої тривалий, він «відбувається не за одну ніч, і крім того, нема упевненості, що набувши нової наративної форми, текст автоматично стає художнім текстом» [179, с. 4]. Тому, на думку дослідника, у межах інтегрованої форми нарації слід розмежовувати художній та документальний тексти. У першому «наративна та моральна

енергія голосу і розповіді колишнього раба так безапеляційно підпорядковує собі підтверджуючі тексти (голоси, документи, риторичні стратегії), що за інтенцією і метою наратив стає більш метафоричним, аніж риторичним. У такому випадку інтегрована оповідь характеризується художнім зображенням подій та шляху становлення нової ідентичності вільного чорношкірого. Ілюстрацією такої трансформації є «Розповідь про життя Фредеріка Дугласа, американського раба, написана ним самим». У іншому випадку документальні свідчення домінують у тексті, або ж залишаються на рівних із оповіддю. У такому випадку маємо справу з документальним текстом. Наприклад, свідчення Вільяма Велса Брауна «Розповідь про життя та втечу Вільяма Велса Брауна» використано як додаток до його роману «Клотель, або донька президента» і функціонує як текст-свідчення. Відтак Р. Степто виокремлює наступні типи оповідей рабів: еkleктичний, інтегрований, що своєю чергою поділяється на художній та документальний. Дослідник наголошує, що оповіді можуть розглядатися як автобіографії та як документальні свідчення. Наступні текстові стратегії дають підстави класифікувати оповідь як автобіографію: синкретизм фразем, інтроспективний аналіз, інтеграція документів-свідчень, і спостереження автора як учасника події. Усі вони характерні для творів Ф. Дугласа та Б. Вашингтона, які і є прикладами перших афро-американських автобіографій.

### **Висновки до Розділу 1**

Жанр та його іманентні риси віддавна осмислюються в літературно-філософському дискурсі. Підходи до їхнього визначення й інтерпретації коливаються від цілковитого заперечення жанру як класифікаційної категорії, що обмежує творчу реалізацію автора (Б. Кроче, Ж. Дерріда, Дж. Каллен), до заміщення жанру стилем (М. Гіршман, Н. Лисенко), і нарешті до визнання необхідності його існування і такого, що сприяє кращій рецепції художнього тексту (Дж. Фров), функціонує як ідеологічний барометр конкретного часу (Ф. Джеймісон). Тлумачення жанру розгортаються у змістово-типологічній,

еволюційній, генетичній, нормативній, ідеологічній і комунікативній площинах.

Осмислення категорії жанру ускладнилося з початком ХХ століття, що ознаменувало найнепередбачуваніші шляхи схрещення усіляких жанрових форм. Жанрові трансформації відтак активізували проблему пам'яті жанру, тобто намагання виокремити ті його іманентні ознаки («невмирущі елементи архаїки» М. Бахтін), що залишаються незмінними та впізнаваними у процесі переформатування самої жанрової форми. Пам'ять жанру дає можливість осягнути художній текст у ширшій парадигмі формально-змістового канону. Водночас варто звернути увагу на те, що формальні складові піддаються модифікаціям швидше, аніж змістові. Звідси пам'ять жанру зберігається на змістовому рівні, і змістова складова відіграє визначальну роль при жанровому маркуванні тексту. Якщо формальні характеристики можуть бути присутні факультативно, то змістові залишаються перманентними. Важливо звернути увагу й на той факт, що пам'ять жанру має еволюційний характер, як і сам жанр.

## РОЗДІЛ 2

### ОПОВІДІ РАБІВ – ПРОТОЖАНР АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ

#### 2.1. Зародження та формування жанру перших оповідей чорношкірих рабів (кінець XVII ст. – початок XVIII ст.)

Вимушено поселившись у Новому Світі, африканські раби прагнули стати вільними і рівноправними громадянами США. Історія їхньої боротьби й визвольних змагань – складна і трагічна. У процесі утвердження власного культурного простору на північноамериканських теренах негритянський народ передусім мав продемонструвати свої інтелектуальні та мистецькі здібності. Адже тривалий час, унаслідок поширення расистських теорій, поступ і досягнення чорношкірих в інтелектуально-мистецькій царині ставилися під сумнів. Навіть скасування рабства і сегрегаційних законів не принесли афроамериканцям цілковитої свободи. Расистські упередження й стереотипи ще донедавна визначали характер взаємовідносин між представниками різних рас. На початку ХХ століття відомий афро-американський діяч В.Е.Б. Дюбуа у збірці есе «Душа чорношкірого народу» писав: «Історія афроамериканців – це історія боротьби за набуття самосвідомості через перетворення подвійної свідомості у краще, справжнє «я» [103, с. 7].

Щойно афроамериканці навчилися грамоти, вони спрямували свої творчі та інтелектуальні сили на те, щоб розвінчати хибні уявлення про їхню недолугість чи нижчий від білошкірих розвиток. Початковими писемними модусами чорношкірих стали оповіді колишніх рабів і поезія. До перших зразків належить творчість Філіз Вітлі та Джупітера Геммона. Найбільш відома негритянська поетка того періоду – Філіз Вітлі (Phillis Wheatley) – народилася в Африці приблизно 1753 року і була привезена до Америки у 1761 році. В Бостоні вона стала особистою покоївкою Сусанни Вітлі (Susannah Wheatley), яка добре ставилася до Філіз і дала їй змогу вчитися. Рабиня швидко опанувала читання Біблії і виявила інтерес до історії, астрономії, географії та латини. Її перший

вірш «Пам'яті преподобного Джорджа Вайтфілда» вийшов у світ 1770 року. У 1773 році Філіз звільнили за станом здоров'я та відправили до Англії, де вона підготувала до публікації свою першу книжку. Філіз Вітлі писала ліричну поезію у традиції неокласицизму, що не торкалася проблем рабства та нерівності.

Перший опублікований вірш Джупітера Геммона (Jupiter Hammon) – «Вечірній роздум; спасіння Христом, з пронизливим голосінням» (1760), раба із Лонг-Айленду, складався із вісімдесяти восьми рядків. На титульній сторінці зазначалося його ім'я з приміткою, що він раб, який «належить містеру Ллойд, селища Квінс на Лонг-Айленді». Великий вплив на Геммона мали праці Чарльза Веслі та Вільяма Каупера. 1778 року він опублікував поезію «До міс Філіз Вітлі». Інші вірші та уривки прози з'явилися у наступні два десятиліття. У творі «Звернення до негритянського населення штату Нью-Йорк» Геммон зізнавався, щотерпіти рабство – це його обов'язок, але водночас він засуджував цю систему: «Я впевнений, що поки ми є рабами, то мусимо підкорятися нашим господарям» [125, с. 19].

Оповіді рабів – це письмові свідчення про досвід життя у неволі та шлях до свободи. Ф. Фостер, М. Старлінг, Г.Л. Гейтс-молодший вважають, що сьогодні нараховується близько шести тисяч письмових свідчень поневолених [дет. див.:116; 178; 120]. Вони мали велику популярність, а до Громадянської війни навіть ставали бестселерами. Літературно-естетична вартість ранніх свідчень поневолених не надто висока. З цього приводу М. Старлінг стверджує: «Загалом треба визнати, що оповіді рабів мають низьку мистецьку цінність. Їхнє основне завдання – змалювання інституту рабовласництва крізь погляд невольника – становить інтерес для соціологів історії. Деякі з наративів у окремих моментах досягли певного ступеня високої літературної цінності. Так, наприклад, оповіді Еквіано та Дугласса визнані як літературні твори. Проте професійна непідготовленість рабів-оповідачів та нагальна потреба у їхніх наративах на книжковому ринку, що пояснювалася аболіціоністською пропагандою, стали причинами їхньої низької літературної вартості» [178, с.

294]. Зі свого боку, відомий афро-американський письменник Арна Бонтан наголошував на значимості свідчень невольників для майбутнього поступу негритянської словесності: «З оповіді походить животворний дух та кут зору, що стали поштовхом для виникнення найбільш вдалих художніх творів, написаних такими чорношкірими письменниками, як Вільям Веллз Бравн та Чарльз Чеснатт, В.Е.Б. Дюбуа та Ричард Райт, Ральф Еллісон, Джеймс Болдуїн» [86, с. 3]. І хоча з часом увага до цього жанру занепала, його імпліцитна присутність відчувається в усьому корпусі афро-американського письменства. У другій половині двадцятого століття відбулося відродження інтересу до оповідей рабів, що збіглося зі спробами (пере)осмислити колективну травму рабства і його історіографію у США.

Процес становлення і розвитку наративів рабів складається з кількох етапів, кожен із яких позначений конкретними суспільно-політичними, економічними та культурними факторами. Зародження жанру свідчень поневолених чорношкірих американців датується серединою вісімнадцятого століття. Дослідниця Ф. Фостер визначає його хронологічні рамки 1760 – 1807 роками. Авторитетний дослідник афро-американської літератури Філіп Гоулд називає 1770 – 1780 роки періодом виникнення і формування перших оповідей рабів.

У своєму розвитку оповіді рабів пережили кілька визначних етапів – протооповіді колоніального й раннього національного періоду, оповіді рабів 1830 – 1861 років та свідчення, опубліковані після Громадянської війни. Такий поділ ґрунтується на проблемно-тематичних і жанрово-композиційних ознаках цих творів. До класичного типу Ч. Геглар пропонує віднести свідчення, що «написані самими авторами, були опубліковані як книжка до початку Громадянської війни» [130, с. 8]. Їх створювали в період гарячих дискусій про рабство, що точилися між Північчю та Півднем, і часто їхня структура і риторика відображають таку дихотомію. Оповідачі усвідомлювали гнітючість та неприродність свого становища на Півдні, вирішували шукати свободу, і у процесі довгих поневірянь таки добивалися до омріяного північного краю.



«Такі фізичні та психологічні квести конституують вертикальний троп, що панує в оповідах до періоду Громадянської війни, але він не так часто присутній на початковому чи завершальному етапі розвитку цього жанру» – стверджує Ч. Геглар [130, с. 9].

На початковому етапі оповіді друкувалися у вигляді памфлетів, були невеликі за обсягом та мали «еклектичну форму нарації» [179, с. 4]. Їхні оповідачі настирливо демонстрували свою «цивілізованість» та «християнську свідомість». До ранніх протоформ оповідей рабів належить документальна збірка судових засідань у справі чорношкірого Джона Саффіна «Судові позови Адама Нігроу» (1703), Брітона Геммона «Оповідь про незвичайні страждання і дивовижне визволення Брітона Геммона, темношкірого чоловіка» (1760), Джона Марранта «Оповідь Джона Марранта» (1785) та Густавуса Васси «Цікава розповідь про життя Олаудо Еквіано чи Густавуса Васси, африканця» (1789), що стала першим письмовим свідченням раба опублікованим у форматі книжки. У 1789-1794 роках твір перевидавався ще вісім разів в Лондоні, Дубліні, Единбурзі, Норвічі, а також нелегально у Нью-Йорку (1791). Крім того, книжка була перекладена нідерландською (1790), німецькою (1792) та російською (1794) мовами. Визначальною характеристикою ранніх оповідей рабів є змалювання пригод чорношкірого втікача на його шляху до свободи, тому вони більше тяжіють до жанру пікарескного роману. У той час як оповіді рабів, створені пізніше, перед початком Громадянської війни та у її процесі, увібрали в себе низку рис духовної автобіографії.

Як у Великій Британії, так і в США перші свідчення рабів належали африканцям, які народилися на «Чорному континенті». У них йшлося про морські пригоди, сутички з індіанцями, захоплення у полон, зустріч із «великодушним господарем» і навернення в цивілізований світ. Як зазначає Філіп Гоулд, у вісімнадцятому столітті оповіді сприймалися як різновид духовної автобіографії, пікарескного, пригодницького або візіонерського роману. Їхніми визначальними ознаками були простий стиль, звернення до релігійного досвіду, сентиментальність [179]. Сюжет багатьох тогочасних

оповідей корелював із сюжетами пригодницьких романів, що, зокрема, належали перу Ф. Купера. У свідченнях рабів читачі захоплювалися вмінням персонажів вислизати від патрулів і собак, співчували матері-рабині, яка благала не продавати її дітей або часто вбивала їх. Куперівський мотив «втеча-переслідування-захоплення» набув нового виміру в афро-американському модусі письма, збагативши його реаліями з життя уярмлених.

Вищеназвані оповіді відрізнялися від тих, що були опубліковані перед Громадянською війною: вони характеризувалися жанровою флюїдністю, поєднуючи в собі риси різних європейських жанрових форм. Окрім того, їхні автори орієнтувалися не лише на зразки художньої літератури, але й на тогочасні політичні памфлети та виступи, предметом яких були раса чи рабство. Як зазначає Ф. Гоулд, «починаючи з 1770-х років, політична петиція набула великої популярності як жанр антирабовласницької літератури, який, подібно до оповіді раба, критикував рабство щодо природних прав і принципів гуманізму» [179, с. 13]. Широковідомою на той час була петиція рабині Белінди, опублікована 1782 року, в якій мова йшла про матеріальну компенсацію поневоленій жінці. Документ, згодом (1787 року) перевиданий, уміщав дві стратегії, які стали іманентними рисами оповідей рабів, написаних перед початком Громадянської війни, а саме сентиментальна драма про руйнування щасливого життя в Африці і «моральне банкрутство соціального закону в порівнянні із законом природи» [179, с.14]. З часом політичний посил схрестився із сентиментальною автобіографією.

Перші оповіді рабів суттєво відрізнялися від свідчень чорношкірих, народжених у неволі. Інститут рабовласництва вщент винищував будь-які родові зв'язки, культурні практики та людську гідність афро-американців. У той же час для ранніх творів колишніх рабів характерні описи життя в рідному краї та захоплення у полон. Тож їхні автори ідентифікувалися з колективною ідентичністю окремого африканського народу, володіли його мовою та культурою. Як відзначає Ф. Фостер, «оповідачі, що народилися в Африці, чітко усвідомлювали, хто вони і як їм слід поводитися в неволі. У своїх текстах вони

вживали словосполучення «наші звичаї», «наші помешкання», «наше життя», що давали інформацію й були підставами для порівняння та оцінок» [116, с.10].

Особливої уваги серед перших оповідей рабів заслуговує опублікований 1789 року твір «Цікава оповідь про життя Олаудо Еквіано, чи Густавуса Васси, африканця». Г.Л. Гейтс-молодший вважає, що саме він і слугував прототекстом, чи, за його словами «silent second text» [120, с. 7], для відомого наративу Ф. Дугласа. Оповідь Еквіано здобула велику популярність серед читачів як у Лондоні, так і в Нью-Йорку. Автор захопливо змальовував свої пригоди від принца племені ігбу до невольника в Новому Світі. Твір відзначається чіткою та ефективною структурою, що й дало підстави для його функціонування як прототипу для наступних свідчень. Окрім того Еквіано одним із перших використав самостверджувальну конструкторку – «написана ним самим».

Оповідь містить змалювання реалій життя народу ігбу. Вона починається з детального опису місцевості та культури країни Бенін (сьогоднішня територія Нігерії). Про народ Беніну Еквіано писав: «Ми – нація танцівників, музикантів та поетів. Кожна визначна подія – наприклад, переможне повернення з бою чи інше радісне зібрання громади – святкується з танцями під супровід пісень і музики, що відповідають характеру okazji (...). Одяг обох статей не дуже відрізняється – це переважно довгий відріз ситцю чи мусліну, яким обгортають тіло щось подібне до пледа. Його переважно фарбують у наш улюблений синій колір. Барви отримують з ягід, але вони набагато сильніші та яскравіші, ніж ті, які я бачив у Європі. Окрім того, жінки, що належать до знаті, носять золоті прикраси, які з надмірністю одягають на руки й ноги (...). Голова родини їсть окремо, його жінки та раби займають окремі столи. Перед тим як скуштувати їжу, ми завжди миємо руки – взагалі чистота у всіх випадках має для нас важливе значення» [108, с. 33–34]. Автор оповідав про історію своєї сім'ї: дитинство, викрадення, поневолення і життя в Англії, Вест-Індії та на американських теренах Вірджинії й Джорджії. Описи екзотичних країв та надзвичайних пригод викликали великий інтерес у читачів.

Олаудо Еквіано розказував про особливості життя білошкірих і порівнював його з власним африканським досвідом: «Я був вражений мудрістю білих, але водночас здивувався, що вони їдять брудними руками чи торкаються покійника. Також я зауважив особливу граційність білих жінок, що спочатку мені не сподобалася. В порівнянні з африканськими жінками вони не були такі ж скромні та сором'язливі» [108, с. 36]. Іманентна риса твору Еквіано, як і жанру оповідей рабів взагалі, – іронічне змалювання реалій життя світу білих. Описуючи рідний край, традиції і звичаї рідного народу, письменник використав жанр детального етнографічного документування. Цікаво, що Еквіано зобразив свій перший полон, який вчинили представники негритянської раси, та життя в усіляких африканських поселеннях, як безпристрасний репортаж, що містив багато інформації про природу й господарювання.

При змалюванні першої зустрічі з білими людьми, що відбулася на борту судна з багатьма закутими в кайдани рабами, Еквіано актуалізував мотив канібалізму, що на той час уже став невід'ємною ознакою будь-якого дискурсу, де змальовано контакт протилежних за кольором шкіри людей. Як одні, так й інші мали стійкий стереотип про те, що чужинці є канібалами. У цьому тексті Еквіано екстраполював уявлення білошкірих про африканців на них же самих. Полонений запитав у своїх чорношкірих продавців, «чи ті білі люди, що мають жахливий вигляд, червоні лиця та довге волосся, збираються нас з'їсти» [108, с. 57]. Цей же мотив автор згодом вербалізував під час розмови з капітаном корабля, де обидва представники різних культур демонструють традиційні уявлення та упередження один про одного. Таким чином, Еквіано не стільки наголошує на своїй наївності у сприйнятті іншого, скільки на розвінчуванні стереотипів, які властиві як білим, так і чорним індивідуумам. Іронічне співставлення різних культурних традицій характеризує другу частину оповіді Еквіано, що описує його перебування в усіляких локусах світу білих людей. Отож, якщо оповідь про рідний край має характер репортажу, то свідчення про життя на чужині пройняте оцінювальною риторикою, подивуваннями та

критикою. Слід відзначити, що ранні оповіді рабів можна розглядати як своєрідну відповідь на тексти про Африку, спродуковані письменниками, наприклад, Британської імперії (наприклад, романи Райдера Гагарда «Копальні царя Соломона», Дж. Конрада «Серце півми» та ін.).

Завдання оповіді Еквіано серед іншого продемонструвати таланти, освіченість і високий загальний розвиток людей африканського походження. Так, оповідач зазначав, що грає на валторні, читає Біблію і володіє перукарською майстерністю. У рабстві він опанував техніку опріснення води, навігацію та тактику воєнних дій на морі. Після вихрещення оповідач мав змогу дискутувати із протестантськими священиками, а також представником португальського католицького духовенства. За життя він відвідав усі частини світу, навіть Північний полюс. Після низки невдач та втеч Олаудо Еквіано купив собі свободу і повернувся до Англії, де взяв участь у багатьох антирабовласницьких протестах.

У двадцятому столітті афро-американські критики неоднозначно ставилися до тексту Еквіано, який поєднує і бунт Ф. Дугласа, і смиренність Джошуа Генсона. Водночас ми не можемо зігнорувати цей твір лише на підставі того, що він не відповідає уявленням про расовоцентристський канон чи ідеалізовану афро-американську естетику. Еквіано належав своєму історичному часу і відповідно його дії та вчинки визначалися тодішніми реаліями життя.

Перспектива зіставлення двох культур – рідної та набутої – характерна і для оповіді Венче Сміта «Оповідь про життя та пригоди Венче Сміта, уродженця Африки», що вийшла друком 1798 року у м. Нью-Лондоні (штат Коннектикут). Сюжет оповіді сконцентрований на змалюванні становлення особистості чорношкірого раба та здобуття ним волі в умовах рабовласницької системи. Оповідач наголосив вагомість чеснот і важкої праці у процесі звільнення з рабства. Він з гордістю заявляв, що власними силами зумів купити свободу і собі, і дружині, і дітям. Цей момент його свідчення співзвучний із настановами пуританської моралі, що головним чином засновувалися на працьовитості американця як єдиного шляху здобуття становища в суспільстві.

Як і Олаудо Еквіано, Венче Сміт зобразив реалії африканського життя. Адже він народився на теренах «Чорного континенту» і прожив там до шести років, а відтак у його пам'яті залишилися спогади про землю пращурів. Оповідь розпочинається так: «Я народився в племені дукандарра, що у Гвінеї, приблизно 1729 року. Мого батька звали Саунгм Фурро, принц племені дукандарра. У мого батька було три дружини. Полігамія звичне явище у тій країні, особливо серед багатих чоловіків, яким дозволяється мати стільки дружин, скільки вони можуть утримувати. Від першої дружини у нього було троє дітей. Найстаршим був я, якого назвали іменем батька, Бротір» [176, с.5]. Після сварки з чоловіком мати Венче забрала його та інших дітей з дому і пішла у світ. Вони йшли довго, спали на відкритому повітрі, де блукали небезпечні звірі. Нарешті після п'яти днів поневірянь пустеля закінчилася, вони добралися до гарного та багатого краю. Мати знайшла фермера, якому віддала Венче, а сама повернулася назад. Найбільше Венче запам'ятав краєвиди нового місця: «Велика ріка протікає через цю країну на захід. Зрідка падає дощ, проте земля плодюча через росу, що вночі живить ґрунт. Приблизно наприкінці червня або на початку липня ріка починає виходити з берегів та затоплює великі простори на шість-сім футів. Це спричинює появу мулу, що добре живить ґрунт. Коли вода відступає, селяни починають сіяти насіння, яке швидко проростає» [176, с. 7]. Згодом батько прислав слугу, який забрав Венче назад додому.

Незадовго після повернення сина до батька Венче, принца дукандарра, прийшов посланець з іншого племені і повідомив, що їхню землю захопили білошкірі люди, які не повідомляли заздалегідь про напад. Незабаром завойовники прийшли і до поселення, де жив Венче з родиною. Усіх мешканців захопили у полон. Батька почали мучити, аби він зізнався, де заховане його багатство. Врешті так нічого і не довідавшись, загарбники закатували його. Вбивство стало першою травмою у житті хлопця: «Я бачив як вони мордували його. Той жахливий момент живе у моїй пам'яті до сьогодні і моє серце стискається від жалю при згадці про нього» [176, с. 11]. Урешті після пограбування та знищення поселення білошкірі забрали усіх полонених на

корабель. На судні шестирічного хлопця купив стюард за чотири галони рому і відріз ситцю та назвав його Венче (дослівно *venture* – пригода). Прикметна ознака твору Венче Сміта полягає у відході від риторики християнського спасіння, а також умовностей пригодницького роману.

У ранніх оповідах рабів відсутня критика рабовласницької системи, а несправедливе поводження з чорношкірими часто виправдовувалося необхідністю страждати на землі. Рабство замальовувалося як втрата фізичної свободи, а його дегуманізаційна складова не розглядалася. Автори критикували работоргівлю, але не рабовласників чи інститут рабовласництва як такий. Мета оповідей полягала в тому, щоб розважити читачів, а вже потім стимулювати їх до гуманного поводження із представниками іншої раси. Ранні оповіді, що належать перу Брітона Геммона та Джона Марранта, наголошують на християнському спасінні душі та шляхах навернення у християнство. У їхніх творах проблема здобуття свободи не посідала центрального значення. Водночас у творі Венче Сміта заперечується християнська смиренність і покора, а також прагнення лише до духовного спасіння. Його оповідь позначила критичний поворот у розвитку жанру, оскільки проблема звільнення з рабства набула першочергового значення. На думку автора, фізична свобода є передумовою внутрішньої свободи.

Для перших оповідей рабів характерний оповідач, що належав до африканської знаті та мав статус принца (так, Олаудо Еквіано був сином вождя племені, Венче Сміт – сином принца своєї країни). Він переважно подорожував різними країнами та поступово занурювався у західну культуру. Згодом важкою працею здобував волю, вихрещувався та отримував нове ім'я. Наприклад, Айба Сулейман Дьяло став Джобом, Олаудо Еквіано – Густавусом Вассою, а Бротір Фурро – Венче Смітом. Відповідно до літературної традиції вісімнадцятого століття основна увага нарації в оповідах зосереджена на переживаннях головного персонажа та його пригодах. Як зазначає Ф. Фостер, «у літературі вісімнадцятого століття спостерігається тенденція до англізування головного

героя; зображення його важкого становища подібні до легенд про мандрівного героя або ж про походи пілігримів» [116, с. 47].

Більшість перших оповідей рабів зосереджені на темі взаємовідносин «бідного, нещасного» раба та навколишнього світу. Образ останнього передано у похмурих тонах, він сповнений постійних загроз та небезпек, що чатують на недосвідченого чорношкірого полоненого. Щойно раб покидав свого господаря, як тут же він ставав беззахисним та уразливим. Переважно оповідач описував свою самотню подорож світом, якою керував хіба що інстинкт самовиживання. У ранніх оповідах, наприклад Геммона чи Гронніосава, наголошувалася думка про те, що бездомний, безрідний, необізнаний чорношкірий індивідуум потребує опіки та підтримки з боку білих людей. Таким чином у перших оповідах рабів, зазначає В. Ендрюз, «розв'язка наступає після цілковитої реінтеграції чи одомашнення беззахисних чорношкірих, або ж їхнім визнанням соціо-морального устрою світу білих» [74, с. 10].

На відміну від своїх попередників, народжених на африканській землі, афро-американські раби, що від перших днів життя перебували в реаліях рабовласницької системи, по-іншому вибудовували логіку оповідей. Їхні моральні засади та принципи, а також уявлення про світ формувалися за умов вищості білих і постійного утвердження нижчості негрів. Відстоювання людської природи представників чорношкірої раси починає набувати особливої ваги у свідченнях цих рабів. Важливо й те, що раби, народжені у Новому світі, вважали його своєю батьківщиною. Основою для порівнянь уже були не відмінні культурні цінності, а різні статуси білих та чорних, рабовласників і рабів. Суперечності між християнським вченням та американськими демократичними принципами з одного боку, і реаліями життя на плантаціях з іншого склали ще одну парадигму для порівнянь. В умовах расистської політики автори оповідей рабів мали на меті довести реципієнтам людську природу представників своєї раси.

У другій половині вісімнадцятого століття відбулися зміни в оповідах рабів на проблемно-тематичному рівні, що зумовлювалися суспільними



трансформаціями у США. Якщо на початковому етапі у свідченнях розповідалося про досвід життя у новому краї, то згодом усе частіше звучали протести проти поневолення людини людиною, аж до закликів цілковитого скасування рабства, що пояснювалося посиленням гніту з боку рабовласників і навіть запереченням людської сутності чорношкірих. Наприклад, у оповіді Олауда Еквіано (1789 р.) сказано, що вона написана на прохання друзів та між іншим закликає до більш гуманного поводження з чорношкірими. Свідчення характеризується поміркованим тоном, що позбавлений сильних емоцій. І вже через п'ятдесят років потім в оповіді Джеймса Пеннінгтона чітко прочитується антирабовласницька пропаганда: «Я завжди обурююся, коли чую «добрі господарі», «господарі християни», «м'яка форма рабства», «нагодовані та одягнуті раби», задля пом'якшення ГРІХА РАБСТВА (виділено в оригіналі). Насправді ж люди, що так говорять перекручують правду або не розуміють, про що говорять. Раб, його душа і тіло прирівнюється до рухомого майна, до власності. Жорстокі побиття, голод, бідність так чи інакше мають місце в рабовласництві, а це суперечить поняттю про людину» [160, с. 55]. Автор наголошував, що має особистий досвід принизливого поводження з чорношкірими на Півдні.

Наприкінці вісімнадцятого століття оповіді рабів виокремилися як окремий літературний жанр, що суттєво відрізнявся від зразків особистісного письма білошкірих американців. Відносини між білими і чорними, жорстоке поводження з людьми іншого кольору шкіри трактувалися не у площині філософських розмислів, а як соціальне зло.

## **2.2. Роль аболіціоністського руху у розвитку оповідей рабів**

Наприкінці XVIII століття у суспільно-політичному житті Європи та США відбулися важливі культурні та філософські зміни, зумовлені розвитком ідеології Просвітництва. Вони, своєю чергою, детермінували виникнення інтенсивних антирабовласницьких рухів. У такому контексті зародження оповідей рабів цілком корелювало з духом свого часу. З активізацією

антирабовласницького руху та низкою інших суспільно-політичних змін першої половини дев'ятнадцятого століття, що мали місце у США, відновлюється інтерес до свідчень поневолених чорношкірих. На той час окремі з оповідей перевидавалися більше десяти разів.<sup>2</sup> Ф. Фостер стверджує, що «головна їхня мета полягала в тому, аби розповісти про рабство вустами самих рабів і у більшості випадків переконати читачів у тому, що система рабовласництва повинна бути скасована» [116, с. 64]. Таким чином відбулася зміна призначення свідчень – від філософських розважань та культурних зіставлень до гострої критики суспільного устрою. Окрім аболіціоністів, оповідки рабів використовували християнські проповідники, адже у них розповідалося про навернення чорношкірих у релігійне вчення білошкірих американців. Поширенню оповідей рабів сприяла і зацікавленість білошкірої читацької аудиторії екзотичним життям Півдня та його особливою культурою.

Оповіді рабів відіграли визначальну роль у розвитку аболіціоністського руху. Адже автори зображали жахіття життя рабів, принизливі та нестерпні умови праці на плантаціях. Письмові свідчення чорношкірих апелювали до емоцій білих читачів, розворушували їхнє співчуття та викликали обурення системою експлуатації людини людиною. Вони слугували передусім політичним документом, а тому аболіціоністи допомагали публікувати їх та згодом поширювати.

---

<sup>2</sup>«*A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukowsaw Gronniosaw, an African Prince, as related by himself*» уперше опублікована 1770 року, до 1814 року пережила 12 видань, вийшла друком у Великій Британії та США, а також була перекладена на кельтську мову.

«*The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano*» уперше опублікована 1789 року, до 1837 року перевидавалася 36 разів. Лише за перші п'ять років виходила друком 8 разів, зокрема в Англії, Ірландії, Сполучених Штатах та була перекладена на нідерландську й німецьку мови.

«*Moses Roper's Narrative*» уперше опублікована 1839 році, а згодом перевидавалася 11 разів.

«*Frederick Douglass's Narrative*» (1845) за чотири роки перевидавалася 7 разів.

«*William Wells Brown's Narrative*» (1847) за перший рік перевидавалася 4 рази.

«*Father Josiah Henson's Narrative*» уперше опублікована 1849 року та за три роки розійшлася накладом 6,000 примірників.

Представники руху аболіціоністів, що виник наприкінці XVIII століття у Великій Британії, Франції і США, де особливо активізувався з середини дев'ятнадцятого століття, вбачали своє основне завдання у скасуванні рабства. Вони знаходили часткову підтримку серед фермерів, які боролися за землю проти плантаторів, а також буржуазії, що вважала рабовласницьку систему перешкодою для розвитку капіталістичного устрою. Вже 1840 року у США Товариство аболіціоністів налічувало 2 тис. відділень і понад 200 тис. членів. «Ми віримо і стверджуємо, – йшлося у «Декларації принципів» цього Товариства, – що кольорові люди мають ті ж самі якості, що й білі, тому надалі вони повинні користуватися тими ж привілеями та правами, що й білі» [166, с. 23]. Доводячи, що «рабство суперечить принципам природної справедливості» і республіканському ладу, Товариство вимагало негайного звільнення негрів без будь-якої компенсації плантаторам. Ідеї аболіціоністів корелювали у часі з настановами епохи Просвітництва, які ґрунтувалися на природних правах свободи людини та концепції духовної рівності. Н. Висоцька підсумовує: «У добу Просвітництва категорія свободи з теоретико-філософських емпіреїв (диспути про свободу волі) переходить у сферу суспільної практики, що матиме доленосні наслідки» [16, с. 82].

Активіст аболіціоністського руху у США Вільям Ллойд Гаррісон (журналіст, громадський діяч, головний редактор першої аболіціоністської газети «Ліберейтор» та один із засновників *Американського антирабовласницького товариства*) вважав, що «з рабством слід боротися лише моральними засобами та переконанням, без застосування сили» [166, с. 40]. Серед інших чільних послідовників ідеї рівноправності рас варто згадати Джона Грінліфа Віттієра (поет, разом із В. Гаррісоном був засновником *Антирабовласницького товариства*), Теодора Двайта Велда (письменник, редактор, один з активістів руху опору проти інституту рабства), Чарльза Генрі Ленгстона (політичний діяч) і Джона Мерсера Ленгстена (освітянин, політик).

У США одним зі шляхів поширення ідей аболіціоністів була просвітницька діяльність євангелістів. Навернення афроамериканців у християнство вимагало

серед іншого навчання грамоти. Місіонери часто організовували школи, де навчали чорношкірих читати. Проповідники, що приїжджали на Південь, у промовах критикували рабовласницьку систему. Однак вони не виступали за рівність чорних і білих, а найперше за покращення умов утримання рабів. Перші аболіціоністи використовували помірковану тактику та уникали відкритого протистояння з рабовласниками. Завдяки їхнім діям у штаті Делавер було звільнено 12 рабів за один рік. Окрім того вони організовували школи для звільнених чорношкірих.

Багато аболіціоністів були колишніми рабами, що зуміли звільнитися з рабства і здобути освіту. Так, Африканська Баптистська Церква організувала Антирабовласницьке товариство Нової Англії у негритянському кварталі Бостона 1832 року. Наступного року у будинку Джеймса Маккраммела, темношкірого стоматолога з Філадельфії, комітет Американського антирабовласницького товариства на чолі з Вільямом Ллойдом Гаррісоном склав «Декларацію почуттів», відому також, як «Декларація прав і почуттів», що незабаром стала Великою Хартією аболіціоністського руху. Присутній на конвенції Фредерік Дугласс підтримав Декларацію та стверджував: «Документ став підґрунтям для досягнення громадянських, соціальних, політичних та релігійних прав для жінок» [101, с. 101]. Дехто з чорношкірих аболіціоністів звертався до жанру оповіді. Наприклад, 1845 року вийшли друком зізнання Фредеріка Дугласса «Оповідь про життя Фредеріка Дугласса, американського раба» (1845), Вільяма Бравна «Оповідь Вільяма Бравна, раба-втікача, написана ним самим» (1847) та Лінди Брендт (псевдонім Гарріет Якобз) «Випадки з життя рабині» (1861).

Відтак поширенню оповідей рабів упродовж XVIII – XIX століття сприяв аболіціоністський рух. Його представники підтримували видання та перевидання свідчень рабів, а також заохочували самих чорношкірих розповідати про своє нестерпне життя в неволі.

### 2.3. Сюжетно-композиційні особливості оповідей рабів кінця XVIII – першої половини XIX століття

На початку XIX століття в сюжетно-композиційній структурі оповідей рабів відбулися суттєві зміни, що надалі стали невід’ємними ознаками цього жанру. Зокрема вони проявилися в ідентичності оповідача (замість вільно народженого африканця, прийшов афро-американець раб-утікач), оприявленні риторики протесту, амбівалентності свідчення та інкорпоруванні юдео-християнської міфологій. На цих моментах ми зосередимо нашу подальшу увагу.

Успадкувавши моделі письма чорношкірих попередників вісімнадцятого століття, автори свідчень початку та середини дев’ятого століття суттєво переформатували їх. Перша трансформація стосувалася особи самого наратора. На зміну вільно народженому африканцю, прийшов афро-американець раб-утікач. Такий тип оповідача оприявлений в «Оповіді Джеймса Карі, раба-втікача» (1840), Вільяма Бравна «Оповідь Вільяма Бравна, раба-втікача, написана ним самим» (1847), Генрі Бібба «Оповідь про життя та пригоди Генрі Бібба, африканського раба, написана ним самим» (1850), Чарльза Бола «П’ятдесят років у кайданах або з життя американського раба» (1859). Оповідач надалі виконував роль єдиного провідника для білошкірих американців у світ жахів Півдня. Водночас його образ набув нових типових рис: на відміну від своїх попередників у вісімнадцятому столітті, у нього не було дитинства й, відповідно, стійкої індивідуальної ідентичності. Переважно він змальовувався як примітивна людина, яка зазнала важких випробовувань у рабстві, врятувалася від них втечею, причиною якої стала вкрай жорстока поведінка господаря. У процесі пошуку волі оповідач поступово оволодівав культурними кодами білих американців, а отже, ставав «цивілізованим».

Від початку невід’ємним атрибутом оповідей було інкорпорування юдео-християнської міфології та біблійної тематики. Автори часто використовували вірші з Біблії як епіграфи, а також цитували Святе Письмо у власних текстах. За християнськими стандартами вони визначали добро і зло, наголошували, що їхнє життя сповнене любові та терпеливості, пояснювали власне звільнення

волею Божою. Ф. Фостер вважає, що автори оповідей свідомо демонстрували християнську віру представників власної раси, описували щирі богослужіння, аби заслужити довір'я і співчуття у читачів. Структурно оповіді рабів корелювали з юдео-християнською парадигмою та включали наступні етапи: втрата едемського життя, страждання, пошук волі чи боротьба за неї, допомога божого провидіння та нарешті прибуття на землю обітовану. Окрім того сюжет оповідей рабів включав паралельні схеми, що характерні для юдео-християнського міфу, а саме: народження-для-смерті та смерть-для-воскресіння. Чорношкірі, народжені в рабстві, були позбавлені не лише волі, але й визнання власної людської сутності. Відтак перехід до волі передбачав переродження або ж народження заново.

У XIX ст. іманентною ознакою оповідей стали детальні описи про нелюдське ставлення до чорношкірих на плантації чи в домі господаря. Генрі Бібб у своєму свідченні змалював життя раба так: «Я часто працював без їжі – зранку, ввечері, вдень і вночі. Моє тіло виснажене тяжкою працею відпочивало на брудній підлозі або на лаві» [83, с. 15]. Вільям Бравн промовисто розповів про жорстоке поводження з ним у рабстві: «Господар ухопив мене за комір і вдарив по голові п'ять або шість разів, у мене тут же потекла кров з носа і вух, мій одяг був повністю просякнутий кров'ю» [89, с. 29]. Оповідачі змальовували тортури у першій частині свідчення, що відразу ж яскраво ілюструвало нелюдськість рабовласництва та міру деградації білошкірих. Як зазначають дослідники афро-американської літератури, часто колишні раби зображали не лише власний досвід жорстокого ставлення до них, але й той, про який дізналися з інших джерел чи від інших свідків. «Вони (автори оповідей – І.Г.) детально описували приклади вкрай жорстокого поводження та саму систему несправедливого покарання. Вони змальовували побиття до живого тіла, а тоді засипання ран розчинами з солі чи перцю, вигадані машини та пристрої для завдання сильного болю за найменші провини, а також брутальність щодо вагітних жінок, хворих, старих, малих або ж невинних» [116, с. 105]. Окрім фізичних травм раби зазнавали ще й психічних розладів, наприклад, сильні

чоловіки ставали безпорадними перед білошкірими, більшість покараних втрачали інтерес до життя й іноді вчиняли самогубство або божеволіли. Часто оповідачі, аби посилити емоційний вплив на читачів, наводили численні приклади жорстокості білошкірих рабовласників без послідовного інтегрування їх у сюжетну структуру. Оповідки рабів були найперше писемним модусом для експлікації рабовласництва, а вже потім самовираженням автора.

Протест проти інституту рабовласництва набрав першочергового значення в оповідях дев'ятнадцятого століття. Адже на той час чорношкірі американці були позбавлені будь-яких прав та свобод і часто прирівнювалися до тварин. Поневолені змальовували найбрутальніші сторони рабства, його антигуманну природу, яка створювалася руками білих плантаторів. Однак слід взяти до уваги, що жорстокі реалії рабовласництва суперечливо сприймалися аудиторією білошкірих американців. Як зазначає Ф. Фостер, така «правдивість зображення життя американських рабів могла образити почуття багатьох американців, навіть тих, які сповідували загальнолюдські принципи, адже вони теж були членами суспільства, яке критикувалося» [116, с. 14]. Відтак уміння налаштувати читацьку аудиторію на діалог, уникнути протистояння з білим реципієнтом стали необхідними умовами свідчень рабів. Маневрування різними досвідами раба-оповідача стало іманентною рисою оповідей. Звідси часто випадки нелюдського поводження господаря перепліталися з добродійними діями білих американців, прихильників чи активістів аболіціоністського руху. Пошук діалогу з читачем, що належить до панівної спільноти, зумовив амбівалентну форму нарації, через яку і критикувалося американське суспільство, і водночас прославлялися його окремі представники. Не менш важливим завданням тогочасних оповідей було подолання расистських стереотипів та уявлень білошкірого населення.

Образ героя-оповідача у свідченнях рабів обмежувався та визначався традиційним оприявленням чорношкірих у літературі США. Змалювання мужніх, вольових та освічених негрів в оповідях рабів конфліктувало з літературними стереотипами афро-американців у творах білошкірих

американців. Стерлінг Бравн у праці «Негри в американській літературі» зазначав, що представників його раси зображали переважно «брехунами, відданими слугами, блазнями, трагічними мулатами, благородними дикунами або ж бунтівниками» [88, с. 19]. Крім того у художній літературі першої половини ХІХ століття, як відповідь на аболіціоністську політичну риторіку, з'являється образ розчарованого звільненого негра. Бідний, виснажений у процесі пошуку волі, вільний чорношкірий не знаходить омріяного щастя на Півночі і повертається назад на Південь, або ж гине десь на чужині. Автори оповідей були змушені частково враховувати традиції змалювання чорношкірих американців, щоб не фруструвати горизонту очікувань білошкірих читачів, які і становили їхню основну аудиторію. Ф. Фостер так узагальнює образ оповідача: «Він був реформатором, але не революціонером. Він не бунтував і не організовував бунтів. Він робив усе з розумом і відповідно до законів, а якщо це не спрацьовувало, то просто утік» [116, с. 74]. Відтак художні образи чорношкірих в оповідах рабів не докорінно руйнували сформовані на той час літературні конвенції. На думку Ф. Фостера, афроамериканські автори того періоду намагалися найперше довести білошкірим читачам, що вміють створювати художні тексти за євроамериканськими зразками. З огляду на це образи чорношкірих в оповідах корелювали із традиційними образами. Вони мали викликати співчуття та симпатії у читачів і таким чином провокувати їх до протестів проти рабства. Цей факт також спричинив міметичний характер оповідей. Білошкірі американці на Півночі, для яких переважно і призначалися свідчення рабів, не мали чіткого уявлення про реалії життя афроамериканців на Півдні. Тому оповідач повинен був інтегрувати їх у жахіття рабовласницької системи. Своєю чергою читач міг повірити у свідчення лише того оповідача, якому довіряв чи якому симпатизував.

Найбільш ефективною виявилася наративна стратегія зіставлення способу життя рабовласників і рабів. В оповідах рабів світи білих та чорношкірих американців представлені крізь призму сприйняття поневолених. Жорстокість



господарів, їхнє нелюдське ставлення до рабів, винищення інституту сім'ї, згвалтування жінок, відмова їм у правах на власних дітей – усі ці факти викликали обурення у білошкірих американців на Півночі та інтерес до життя рабів і їхніх оповідей.

Традиційно (колишні) раби розпочинали наративи із просторової та часової констатації свого походження. Зокрема, свідчення Генрі Бібба має такий зачин: «Я народився у травні 1815 року у матері- рабині, у Шелбі Кантрі, штат Кентукі та вважався власністю Девіда Вайта Еск.» [83, с. 13]. Оповідь Вільяма Велса Бравна починається наступним твердженням: «Я народився у Лексінгтоні, шт. Кентукі у матері-рабині. Мою матір звали Елізабет. У неї було семеро дітей: Соломон, Лендер, Бенжамін, Джозеф, Мілфорд, Елізабет та я» [89, с.13]. Джеймс Каррі свідчив: «Я народився у Персон Кантрі, шт. Північна Кароліна. Ім'я мого господаря – Моузес Чамберз. Моя матір, рабиня, була донькою білого чоловіка» [89, с. 6]. Далі наголошувалося, що народжені у неволі діти вважалися відразу ж власністю господаря. Відсутність точної дати народження чи навіть інформації про матір чи родину посилювала розкриття антигуманної природи рабства та того, що раби прирівнювалися до худоби. У той час, коли діти плантаторів могли сказати скільки їм років, то діти рабів – ні. Вербалізація особистої інформації функціонувала в оповідах рабів способом творення їхньої індивідуальної ідентичності, адже до того часу невільник не мав власної історії чи родини.

Сюжет оповідей рабів складався з чотирьох частин: перша – втрата волі і усвідомлення свого невільничого стану, друга – виникнення протесту та спонука утекти, третя – сама втеча, що становила один із найцікавіших моментів тексту, та четверта – здобуття свободи. Така сюжетна структура залишалася сталою впродовж усіх етапів розвитку цього жанру, змінювалися лише її художньо-стилістичні засоби.

Емоційно насиченою була перша частина оповіді, у якій розповідалося про жахіття рабства і наводилися конкретні приклади з життя оповідача, чи його свідчення про лиху долю інших. Так, Генрі Бібб у своїй оповіді звертається до

моменту: «Я був так сильно покараний, що не міг працювати протягом декількох днів» [83, с. 33]. Вільям Бравн детально змальовує жорстокість господаря до інших рабів: «Дізнавшись що раб не виконав його бажань, господар знову прив'язав його та тяжко побив. Спина хлопця була буквально розрізана на шматки. Після цього він не міг працювати десять – дванадцять днів» [89, с. 25]. І далі у тій же оповіді В. Бравн писав: «Крім того, Джон розповів мені, щоб «приручити його», господар шмагав його регулярно, тричі на тиждень протягом перших двох місяців» [89, с.29]. Оповідач підсумовує: «Протягом мого восьмирічного проживання у цьому місті я помітив чисельні випадки наджорстокості, записати їх усіх неможливо, адже це б зайняло більше місця, ніж мені виділено для цього розділу» [89, с. 96]. Такий колаж досвідів був покликаний викликати співчуття та протест у білошкірих американців.

У другій частині описувалося духовне прозріння невольника та його прагнення до волі. Вона розпочиналася із прикладу вкрай жорстокої трансгресії з боку рабовласника чи наглядача або ж безвихідного становища поневоленого (поневоленої), що й ставали причиною втечі. Генрі Бібб у своїй оповіді змальовує жорстокість рабовласницької системи: «Читачу, вір мені, коли кажу, що ані слова, ані перо не може передати жахіття американського рабства. У стані розпачу шукаю належні слова щоб описати глибокий біль моєї душі, коли згадую історію свого життя. Часто я страждав від батога, нестачі їжі та одягу. Збагатити свій розум я міг лише тим, що чув чи бачив у інших, адже рабам не дозволяли читати, користуватися пером і чорнилом. Та все ж, чутки про свободу рабів ніколи не покидали моїх думок. Крім усього іншого я також досконало освоїв мистецтвом утечі» [83, с.15]. Невільник так описує причину свого рішення стати вільним: «Обставини, в яких я перебував, посилювали мою жагу стати вільним. Вони розпалили багаття свободи в моїх грудях, що більше ніколи не згасало». Далі він продовжує: «І я вірив тоді, як і зараз, що кожна людина має право на заробітну платню за свою працю; право на власну дружину і дітей; право на свободу і прагнення щастя; право поклонятися Богу за бажанням власної совісті». [83, с.17]. Вільям Бравн зізнавався: «Я не міг

більше терпіти, моє серце боролось, щоб звільнитися від людської форми» [89, с. 78]. Гостре усвідомлення власного невольного стану та усієї його ницості провокувало рабів до втечі. Це траплялося з тими, які приходили на зібрання аболіціоністів або ж з тими, які мали можливість побувати у вільних штатах.

Вміння читати і писати також породжувало прагнення стати вільною людиною. Ознайомлення зі світом книжок розширювало горизонти світорозуміння і розкривало перед чорношкірими нові досвіди людських взаємин. Особливо велике значення мали листівки про демократичні принципи та рівні права, що поширювалися аболіціоністами.

Навернення афроамериканців у християнство стало теж одним із факторів, що стимулював протести проти поневолення. Раби усвідомлювали, що єдиним їхнім господарем є Бог, а не рабовласник, а також те, що всі люди рівні перед Творцем. Експлуатований афроамериканець, що осягнув несправедливість експлуатаційної системи через релігійний чи інший із вищеназваних шляхів, уже не бажав сліпо коритися і прагнув свободи. Відтак поступове перетворення раба на бунтівника-утікача, який відновив своє людське достоїнство, становить основну колізію другої частини оповідок.

Шлях досягнення свободи, який був сповнений небезпеками, поразками, блуканнями та переслідуваннями, автори змальовували у третій частині. Вільям Бравн у своїй оповіді змальовує гіркий досвід втечі: «Це (втеча) відбувалося взимку, я дуже страждав від холоду, адже в мене не було верхнього одягу, а те, що було не зігрівало» [89, с. 96]. Невільник продовжує: «Не маючи ніякої їжі протягом майже двох діб, я знеміг від голоду, і почав роздумувати, як діяти далі. Гроші, що я отримав від вітчима, закінчилися. Тож я все ж таки вирішив піти на ферму та попросити трохи їжі» [89, с.106–107]. Генрі Бібб так описує свої труднощі, які довелося пережити на шляху до свободи: «Наступного ранку я все ще продовжував шкутильгати: слабкий, голодний та сильно виснажений» [83, с. 52]. Далі автор продовжує: «Читач може лише уявити собі стан моїх думок, коли я потрапив у ряд небезпек, що чатували на мене з усіх боків, а саме: лютий пес, що кинувся на мене, коли я впав у курник, міг пошматувати

мене; власники маєтку могли викрити мене; хтось міг розстріляти або поранити мене, як раба-втікача. Через ці страшні побоювання вирішив не продовжувати втечу упродовж дня у цьому рабовласницькому місті. У той момент кожен нерв і мускул мого тіла були напружені; і кожна клітина мозку працювала для того, щоб зберегти життя та не потрапити зненацька у полон. Я не ризикнув піти до лісу, знаючи, що мисливські собаки могли вислідити мене. Мені пощастило знайти схованку в місті, до якого, здавалося, мене привела сама Доля. Я утікав через прірви, ховався за рогами будівель, уникав зустрічей з людьми, наче вони були страшними звірами, аж поки нарешті заховався у купі дощок чи якихось лісоматеріалів» [83, с. 75]. Небезпеки, які чатують на утікача звідусіль, посилюють напругу сюжету. Переважно втечі організовували у свята чи по суботніх вечорах, коли раби не працювали у полі, а отже, за ними менше стежили. Поневолені готувалися до довгої дороги, запасалися харчами, одягом та необхідним знаряддям. Їхнім головним орієнтиром була північна зоря. Під час нелегкої подорожі раби вдень ховалися в покинутих будівлях, сараях чи просто в лісі, а увечері продовжували свій шлях. Голод, розпач, страх, що їх вислідять і повернуть назад, супроводжували чорношкірих утікачів. Вони не довіряли нікому і майже ні з ким не спілкувалися поки не перетинали річку Огайо, яка функціонує одним із символів в оповідках рабів. Джеймс Пеннінгтон у своїй оповіді згадує: «Пройшовши через місто непоміченим, я опинився під покровом ночі, наче самотній мандрівник; моїм єдиним орієнтиром була Північна зоря, і так я знав, що прямую на північ, але, коли дійду до Пенсильванії чи зустріну друга, я не знав напевно» [160, с. 67]. На промовистий та цікавий опис перетину річки Огайо натрапляємо в оповіді Сайруса Кларка. Його брат, Льюїс, згадував: «Коли ми лишень добрались до північного берега та зробили кілька кроків, Сайрус раптово зупинився та спостерігав, як вода омиває скелю. А тоді він сказав: «Льюїсе, дай мені це залізне горня». «Для чого тобі залізне горня зараз? У нас нема часу, щоб зупинятися». Але все ж він його узяв. Тоді підійшов з горням до джерела та почав черпати і пити, черпати і пити; «О, – сказав він, – це вперше у мене є можливість пити воду, що б'є з-під

*вільної землі* (курсив в ориг. – І.Г.)» [95, с. 54]. У своїй оповіді Бібб згадує про прибуття до річки: «Ми йшли до річки Огайо, щоб пересікти її на пароплаві Вотер Вітч. Але рівень води у річці був дуже низький восени 1839 року» [83, с. 99].

У найкоротшій четвертій завершальній частині оповідач нарешті досягав своєї мети, а життя у новому краї мало стати щасливим та безтурботним. Незважаючи на те, що основний проблемно-тематичний рівень оповідей зосереджений на зображенні пошуку свободи та її здобутті, у них маємо детальне змалювання побуту чорношкірих Півдня, природи та особливостей господарювання, відмінностей у ставленні до рабів на бавовникових та тютюнових плантаціях, способів покарання.

Прибуття в край волі становить розв'язку оповіді і її завершальну фазу. Джошуа Генсон пригадував: «Я прославляв Бога в душі (...). Стривожений раптовим переходом від злиднів та небезпек до такої доброти і благословення безпеки, я плакав, як дитина» [131, с.59]. Наратив про перетворення раба на вільну людину корелював з юдео-християнським ритуалом духовного переродження. Лансфорд Лейн писав: «Я не можу описати свого стану, здавалося, що я потрапив на небеса. Раніше я не спав ночами і мріяв про цей момент (...). Той, хто пройшов від духовної смерті до життя, і кому всі гріхи були прощені, може хоч трохи уявити собі почуття звільненого раба» [148, с. 17].

Автори лише побіжно описували своє перебування у вільному краї. Вони зазначали, що життя на Півночі не відповідало їхнім уявленням про волю. Непристосованість до міських реалій, дезорієнтованість у просторі, важке матеріальне становище ускладнювали побут вільних афроамериканців. Часто оповідки закінчувалися проханнями про надання фінансової допомоги автору. Наприклад, Вільям Граймс наприкінці своєї оповіді звертався: «Сподіваюсь, що дехто із вас купить мої книжки, хоч я і не жебрак. Зараз я повністю позбавлений майна; де і як я буду жити, не знаю; але сподіваюся, що дам собі раду» [122, с.92].

Сюжетно-композиційна та проблемно-тематична схожість оповідей рабів, на думку Г.Л. Гейтса-молодшого, зумовлює не монотонність цього жанру, а його функціонування як «колективного наративу». «У процесі імітації та повторення свідчення чорношкірих рабів стали спільним текстом спільноти, її історією, а не просто індивідуальною автобіографією» [120, с. 2]. Як бачимо, властива для дослідника настанова конструювати афро-американську літературну традицію як окрему та відмінну від євро-американської, у випадку осмислення творчої спадщини (колишніх) рабів проявилася у наголошенні відмінності між класичною автобіографією та життєписом невольників. Типологічні збіги в оповідах рабів Г.Л. Гейтс-молодший пояснює їхнім прагненням говорити не лише від власного імені, а від імені тисяч чорношкірих американців, що знаходилися у ярмі. У такому випадку кожна конкретна історія водночас могла слугувати як колективна історія. З іншого ж боку вона також відкривала перед білошкірими реципієнтами не лише ідентичність окремого індивідуума, а й колективну самість афро-американців.

Характерну рису свідчень першої половини дев'ятнадцятого століття становить обов'язкова передмова білошкірої людини, де стверджувалося, що оповідач доброчесний та наводить правдиві факти. Ф. Фостер підкреслює, що «часто формувалися окремі комісії для дослідження деталей оповіді. Їхні звіти підтверджувалися документами, які включали листи від колишніх господарів, а також свідчення очевидців та мешканців поселення. Усе це долучалося до видання. Кожна оповідь мала принаймні два листи від визначних та шанованих осіб – переважно проповідників, – які підтверджували добру вдачу втікача та правдивість його історії» [116, с. 55].

Важливий аспект оповідей рабів конституює фольклорний дискурс. Афро-американські невольники часто зверталися до риторики трікстерства та обману на тематичному, стилістичному та композиційному рівнях. Водночас в літературознавчих дослідженнях про такі прийоми йшлося радше під час аналізу текстів письменників уже ХХ століття, зокрема, З.Н. Герстон, Дж. Тумера, Р. Еллісона. Однак уже у початковому писемному модусі

чорношкірих американців ці риторичні прийоми широко використовувалися. Як слушно вважає Кейт Байєрман: «У більшості випадків наратив існує лише тоді, якщо наратор зумів через маскування, фальшування чи обман досягти відносної свободи від влади рабовласника. У той час, як низка оповідачів відкрито заявляють про те, що не вдаються до ошуканства читачів і вважають його аморальним, вони все ж використовують таке заперечення як усього лиш маску, щоб задовольнити аудиторію» [133, с. 70]. Дослідник пропонує поглянути на підтверджувальні документи, що автори додавали до своїх свідчень, як вишукані витівки самих невільників, з допомогою яких вони вводили в оману білих читачів. Обман і трікстерство визначають риторику багатьох оповідей рабів, але вони виправдовуються реаліями життя в неволі. Водночас їхня присутність оприявнює властиво афро-американський тип оповіді, наявний ще в казках про братика Кролика, братика Лиса, Черпаху та інших персонажів афро-американського фольклору.

Стилістична двозначність, що становить іманентну рису афро-американської словесності, також наявна в оповідах рабів. Зокрема автори вербалізують її з допомогою іронії, яка є «мовним еквівалентом трікстерства» [186, с. 76]. Вона присутня навіть у відверто правдивому свідченні Соломона Нортупа (Solomon Northup). Наприклад, він наступним чином описував, як работоргівці вели його разом з іншими полоненими до човнів, аби відправити на Південь. «Отож ми мовчазно йшли з кайданами на руках вулицями Вашингтона – столицею нації, чия теорія управління державою, нам казали, ґрунтується на визнанні прав людини на життя, СВОБОДУ і щастя. Гей! Колумбія, справді щаслива земля!» [186, с. 76]. Більш вишукана мовна гра, аніж гіркий сарказм Нортупа, наявна в оповіді Вільяма Крафта, де об'єктом іронізувань автора стала дружина рабовласника.

Часто автори оповідей вдавалися до зображення позірної наївності, з допомогою якої намагалися розкрити сутність несправедливої системи рабовласництва. З іншого ж боку вони таким чином задовольняли літературні конвенції зображення чорношкірих як довірливих та недосвідчених. Так, Генрі

Бібб вдається до вдаваної простодушності з метою самозахисту: «Я не мав жодного наміру красти коня у будь-кого. Але я запитую, якщо білого чоловіка впіймали індіанці племені черокі і повезли його геть від сім'ї у рабство, а він шукає можливості утекти і повернутися назад до родини; а індіанці переслідують його, щоб повернути у рабство чи відібрати у нього життя, чи буде це злочином, якщо бідний утікач, чиє життя, свобода і майбутнє щастя під загрозою, візьме чийогось коня і поскаче на ньому далі, не спитавши дозволу? Або ж хто не вчинить так само, щоб врятувати своїх дружину, дитину, батька чи матір? Такий вчинок із боку білого чоловіка за таких же умов не лише назвуть відповідним, а й героїчним; якщо ж він відмовиться від усіх цих нагод – просто скажуть, що він дурень» [83, с. 77]. Як бачимо, автор наголошує, що викрадення коня виправдовується лише за певних умов, але звинувачення не повинні мати відношення до кольору шкіри.

Іманентну рису будь-яких відносин між паном та невільником становить вимушена брехня чи хитрість заради спасіння. У афро-американському фольклорі до неї найчастіше вдається братик Кролик. У оповідях рабів вона часто допомагає уникнути крайнього приниження. Гаррієт Якобз описувала, що для того, аби врятуватися від ролі наложниці господаря вона вирішила мали сексуальні зносини з іншим білим чоловіком. Оповідачка визнає, що її дії за законами суспільства, де нема рабовласництва, підлягають суворому осуду. Вона пояснює: «Вам ніколи не зрозуміти, як це оминати пастки ненависного тирана; ви ніколи не тремтіли від звуків його кроків чи його голосу... Все ж озираячись спокійно назад на події мого життя, я вважаю, що рабиню не треба судити за мірками інших» [139, с.78].

В оповідях першої половини дев'ятнадцятого століття урізноманітнюються художньо-стилістичні засоби. Зокрема з'явилися елементи ораторського мистецтва, що пояснюється тим фактом, що часто автори були проповідниками або ж ораторами. Наприклад, Фредерік Дугласс використав багато риторичного інструментарію усної промови у своїх письмових текстах. Адже письменник добре знав жанр усної проповіді. У своїй оповіді він



згадував, що збірка есе «Колумбійський оратор» – перша книга, яка сильно вплинула на його стиль: «Я читав їх (промови) знову і знову з незгасаючим інтересом. Вони дарували слова цікавим думкам, що народжувалися у моїй душі, які часто потрапляли до моєї голови, але там і помирали, бо я не вмів їх висловити (...). Читання цих документів дало мені змогу передати думки, говорити аргументовано проти рабства» [101, с. 75]. Окрім того, Дуглас читав багато промов аболіціоністів перед тим, як написати «Оповідь про життя Фредеріка Дугласа, американського раба».

Риторичне багатство та зміни художньо-стилістичних засобів були викликані і вимогами з боку видавців, редакторів та спонсорів, які підтримували публікації оповідей (колишніх) рабів. Деякі з оповідачів, обізнані з сучасними їм літературними тенденціями, інкорпоровали їх окремі елементи у свої твори. З цього приводу Ф. Фостер стверджує: «Сентиментальний роман мав великий вплив на деяких письменників (авторів оповідей – І.Г.). Багато оповідей містили довгі діалоги та роздуми про моральні та духовні небезпеки, які чатували на рабів» [116, с. 58]. Сентиментальна традиція чітко оприявлена у свідченні Гарієт Якобз, що написала свою оповідь під псевдонімом Лінди Brent. Після того, як її господар багато разів намагався заволодіти нею силоміць, жінка вирішила, що як рабиня вона не зможе залишатися цнотливою або ж вийти заміж за того, за кого вона хотіла б, та жити, як порядна жінка. Тож найкраща альтернатива для неї звабити білого джентльмена, який, як вона гадала, був «людиною більш щедрою та співчутливою, ніж її господар» [139, с. 47]. Вона сподівалася, що він її викупить та звільнить. Жінка розповідала: «З урахуванням усіх цих думок, та не бачачи іншого способу уникнути загибелі, я вирішила зробити рішучий крок. Пожалій мене та пробач мені, мій добродішній читачу! Ви ніколи не знали, що це таке бути рабом; бути цілком беззахисним; за діючим законом ми прирівнювалися до майна та підпорядковувалися чужій волі» [139, с. 47].

У першій половині дев'ятнадцятого століття оповіді рабів зазнали суттєвих трансформацій та набули ознак самостійного літературного жанру.

Змінився не лише їхній проблемно-тематичний, але й художньо-стилістичний рівень. Оповідки, написані у цей час, належали вже чорношкірим, що були народжені в США. Період з 1831 по 1865 роки вважається золотою епохою у розвитку цього жанру. Закінчення Громадянської війни та формальна відміна рабства зумовили спад популярності оповідей рабів і маркували хронологічне завершення другого етапу їхнього розвитку. Ф. Фостер підсумовує: «Після війни увага білошкірих американців була зосереджена на питаннях відбудови нації. Період до Громадянської війни змальовували в літературі з ностальгією. Сентиментальні легенди про життя на плантаціях старого аристократичного Півдня прийшли на зміну розповідям афро-американців» [116, с. 60]. У часи Реконструкції риторика оповідок змінюється: свідчення про жахіття досвіду рабів поступилися осмисленню внеску чорношкірих американців у розвиток США. Так у праці Букера Вашингтона «Піднятися з рабства» про період поневолення розповідається лише в першій частині, а далі окреслено шляхи подальшого прогресу раси.

Оповіді рабів XIX століття відіграли важливу як соціально-політичну, так і літературну роль. Вони мали значний вплив на поширення антирабовласницьких переконань серед білошкірих американців на Півночі. Окрім того ці твори стали свідченням того, що представники чорношкірої раси здатні створювати власні художні тексти. Це своєю чергою спростовувало уявлення про недолугість та відсталість негритянського населення США. Важливо зазначити й те, що оповіді рабів спричинили певні зміни й у власне художньому дискурсі того часу. Їхня популярність спонукала багатьох білошкірих письменників писати оповіді-імітації, видаючи їх за оригінальні свідчення, або ж романи з аналогічною проблематикою. Прикладом останніх є твори Ричарда Гілдрета «Раб, або мемуари Арчі Мура» (1836), МеттіГріффіт «Автобіографія рабині» (1857) та Гарріет Бічер Стоу «Хатина дядька Тома» (1852). Автори ж оповідей рідко продовжували свою літературну кар'єру. Переважно вони покидали заняття літературою після публікації свідчення. До тих не багатьох, що змогли досягти успіхів у красному слові, належать Джошуа

Генсон, Фредерік Дугласс і Вільям Велс Бравн. Перший автор твору «Життя Джошуа Генсона, колишнього раба, а тепер жителя Канади. Розказане ним самим» (1849) став популярним завдяки Гарріет БічерСтоу, яка зізналася, що використовувала його текст при написанні славнозвісного роману. Згодом у 1858, 1877 та 1879 роках оповідь Дж. Генсона перевидавалася й інтерес до неї не спадав. Велику популярність мали й твори Фредеріка Дугласса («Розповідь про життя Фредеріка Дугласса, написана ним самим» (1845), «Моє неволя і моя воля» (1855), «Життя й часи Фредеріка Дугласса» (1881)), у яких не лише талановито змальовано лиха рабства, але й дискримінаційні закони Півночі. Останній його роман тяжіє радше до традиційного жанру автобіографії. Свідчення Вільяма Велса Бравна «Розповідь Вільяма Велса Бравна, раба-утікача, написана ним самим» було опубліковане у 1847 році і пережило вісім видань. Крім того його перу належить перший афро-американський роман «Клотель; або донька президента» (1853). Оповіді рабів займають чільне місце в розвитку афро-американської й американської літератури, вони мали значний вплив на становлення афро-американської автобіографії та роману. Як зазначає В. Ендрюс «Оповіді (колишніх) рабів до Громадянської війни та оповіді колишніх рабів написані у повоєнний період, складають невід'ємну частину американської історії та літератури XVIII і XIX ст.» [74, с. 58]. Письменниця Маргарет Вокер засвідчувала в есе «Як я написала «Джубілі»: «Коли я ще не розпочала працю над документами Нельсона Тіфта, я читала оповіді рабів (...). Ці тексти лише ще більше збагатили найціннішу оповідь рабині, оповідь моєї прабабусі, що її передала мені її власна донька. Я знала тоді, що володію надзвичайно дорогоцінним та майже безцінним свідченням живої особи. Існують сотні таких історій, більшість із них незаписані, але багато з них записуються для нових поколінь. Ці письмові свідчення розповідають про жорстоку та негуманну природу рабства. Вони розповідають про такі звірства, як таврування, побиття, вбивство та каліцтво рабів. Деколи вони написані у формі листів до колишніх господарів, інколи ж – як автобіографічні нариси, а

деякі з них – як оповідь Фредеріка Дугласса – стали класикою. Проте всі вони розповідають про рабство вустами раба» [197, с. 56].

Після періоду Реконструкції спад інтересу до оповідей рабів спричинив їхні поодинокі публікації. Найбільшого успіху зумів досягти твір Букера Вашингтона «Піднятися з рабства» (1900), який назвою та зачином відповідав канону оповідей. Занепад жанру оповідей рабів, що відбувся після завершення Громадянської війни, на думку Арни Бонтана, «позбавив чорношкірих американців способу самовираження, бо на той час вони ще не створили достойної заміни. Внаслідок цього настало затишшя, що супроводжувалося ворожістю до негрів. Найлютіша ненависть, оприявлена у творчості Томаса Діксона та Томаса Нельсона Пейджа з одного боку та з іншого у фільмі «Народження нації», почала заповнювати прогалину. Масові протести проти негрів вилилися у численні лінчування та хвилі расових погромів, що нагадували винищення чорношкірих» [86, с.vii-viii].

#### **2.4. Твір Ф. Дугласса «Оповідь про життя Ф. Дугласса, американського раба, написана ним самим» та жанрова видозміна оповідей чорношкірих невільників**

Визначну роль у розвитку афро-американської літератури та в боротьбі з рабовласницькою системою відіграв твір Ф. Дугласса «Оповідь про життя Ф. Дугласса, американського раба, написана ним самим», що був опублікований 1845 року у Бостоні. Сьогодні перші чотири наклади праці рідко трапляються у широкому вжитку. Така ж ситуація характерна і для другої версії автобіографії Ф. Дугласса – «Моя неволя і моя воля», що вийшла друком 1855 року. Третій варіант життєпису Ф. Дугласса «Життя та часи Ф. Дугласса» (1881) є найпопулярнішим. «Найвизначніший з усіх рабів» завоював прихильність аболіціоністської громади, щойно прибувши до Нью Бедфорда у 1841 році. Вже через рік в одному з листів до свого знайомого він писав, що виступає на великих та приватних зібраннях цілими днями і навіть уночі. Разом із Чарльзом Ремондом, вільним негром, який числився першим промовцем у списку

аболіціоністів, Ф. Дугласс із великим успіхом подорожував Массачузетсом та свідчив про своє нестерпне життя на Півдні. У газетних відгуках на шалену популярність чорношкірого промовця зазначалося не лише про його талант красномовця, а й про те, що вміння логічно вибудовувати своє свідчення дає підстави визнати чорношкірих рабів рівноцінними у своєму розвитку з білими американцями. «Це не було просто красномовство чи прекрасний зразок ораторського мистецтва. Це було щось набагато шаленіше, темніше, глибше. Це був вулканічний вибух людської натури, яку довго уярмлювали і тепер вона вирвалася на волю. Це була буря протесту; і я не міг стриматися від думки, коли він ходив взад-вперед по сцені, неначе нумідійський лев, як цей грізний голос лунав би по соснових борах на Півдні, коли там настав би час божого гніву, закликаючи пригноблених до боротьби, наганяючи страх у душу стривожених та розпачливих панів. Він нагадав мені Туссена серед плантацій Гаїті» [101, с. 250]. Майбутній письменник користувався широкою популярністю не лише на півночі США, а й за кордоном, подорожуючи зі своїми промовами.

Ф. Дугласс народився у штаті Мериленд на плантації Такагоє. У вже традиційному на той час стилі його свідчення розпочинається з повідомлення про походження та відсутність точної дати народження. Він вважав, що народився приблизно у 1818 році, оскільки одного разу, десь 1835 року, підслухав, як господар сказав, що йому виповнилося сім літ. Далі ми дізнаємося, що мати Ф. Дугласса, Гаррієт Бейлі, мала темний колір шкіри. Вже відразу після народження хлопця забрали від матері і згодом він мав можливість побачити її лише кілька разів. Найбільш цитованим та сентиментальним моментом оповіді є змалювання їхніх відносин: «Я не пригадую, щоб коли-небудь бачив маму при денному світлі. Вона була зі мною лише вночі. Вона лягала поруч зі мною і заколисувала, але задовго до того, як я прокидався вона йшла геть. Спілкування між нами було дуже коротким. Незабаром смерть поклала кінець і цьому, так само, як і її труднощам та мукам. Вона померла однієї з ферм господаря, біля млину Лі, коли мені,

здається, було сім років. Я не зміг бути присутнім під час її хвороби, смерті чи поховання. Вона відійшла у інший світ задовго до того, як я дізнався про це. Не маючи змоги насолодитися її заспокійливою присутністю, її турботливістю та опікою, я сприйняв звістку про її смерть з такими ж емоціями, як і повідомлення про смерть чужинця» [102, с. 15]. Про батька Ф. Дугласс не мав відомостей, лише колись чув натяк на те, що ним був сам господар.

Ініціація у жорстокий світ системи рабовласництва відбулася щойно оповідач прибув із хижі бабусі, що жила на краю плантації, до будинку господаря. Автор детально описує сцену побиття молоді рабині за те, що вона продовжувала зустрічатися з рабом, з яким пан заборонив їй бачитися. Ф. Дугласс детально описав ієрархію між усіма ланками рабовласницького управління. Дитячі спогади про гірке життя становлять одну з найчутливіших та найвразливіших частин оповіді. «Старий господар рідко бив мене, тому найбільше я страждав від холоду та голоду. І навіть більше від холоду, аніж від голоду. Спекотним літом чи лютою зимою, я був майже голим – без капців, шкарпет, пальта, штанів. Єдиним моїм убранням була груба лляна сорочка, що сягала лише колін. Я, напевно, загинув би від холоду, якби у найбільш холодні ночі не здогадався викрадати мішок, у якому носили кукурудзу до млина. Я зазвичай залазив у той мішок, виставляючи ноги та голову на зовні, і спав там на холодній, вогкій, глиняній долівці» [102, с.17]. Автор змалював також невибагливу та скупу їжу рабів, якою переважно була кукурудзяна крупа, яку їли будь-чим лише не ложками.

Окремої уваги заслуговує заслуговують широкі роздуми Ф. Дугласса про негритянські пісні. «Я часто дуже дивувався, живучи на Півдні, коли люди говорили про те, що спів рабів передає їхню скорботу й веселість. Більшої помилки бути не може. Раби співають тоді, коли вони найбільш нещасливі. Пісні рабів передають скорботу їхніх сердець; вони дають їм полегшення, так само, як сльози дають полегшення зболілому серцю (...). Плач від радості, і спів від радості були неможливими для мене у лещатах рабства» [102, с. 44]. Ф. Дугласс детально описав, як створювалися пісні рабів та як їх виконували.

Дитинство письменника закінчилося у вісім років, коли його власник вирішив відіслати його для прислугування у домі свого родича у Балтиморі. Хлопець сприйняв вістку з радістю, оскільки вже не раз чув від старших рабів про красу міста. Крім того його нічого не пов'язувало з плантацією Ллойда – мати померла, а баба жила на околиці і він рідко бачився з нею. Ф. Дугласс сподівався, що у новому домі злидні, холод і голод не так сильно дошкулятимуть йому. Перед від'їздом господиня подарувала хлопцеві штани. Подорож відбулася річкою погожого суботнього дня. Ф. Дугласс прослужив у маєтку Олдів сім років, які стали роками його формування та змушніння. Першу зустріч із панею автор описував так: «І ось раптом я побачив те, чого раніше ніколи не бачив; це було біле лице, що світилося найпозитивнішими емоціями; це було лице моєї нової господині, Софії Олд. Я хотів би вміти змалювати захоплення, що пройняло мою душу. Її вираз обличчя був новим та дивним для мене, він осявав мою стежку світлом щастя. Маленькому Томасові сказали, що це і є його Фредді – а мені сповістили, що я маю займатися маленьким Томасом; отож я приступив до виконання обов'язків у новому домі з найвеселішими сподіваннями» [102, с. 68]. Ф. Дугласс був першим рабом міс Олд, який цілковито підкорявся їй. Господиня почала відразу ж навчати хлопця грамоти. Однак незабаром її чоловік уздрів це заняття і суворо заборонив продовжувати науку, адже навчання рабів було протизаконним. Містер Олд пояснив: «Якщо ти навчиш цього нігтера (кажучи про мене) читати, ми не зможемо втримати його. Це назавжди зіпсує його як раба. Він тут же стане некерованим і не матиме ніякої цінності для господаря. Для нього самого це теж не принесе ніякого добра, хіба що шкоду. Це породить у ньому незадоволення та смуток» [102, с. 70]. Цей момент став визначальним для Ф. Дугласса, він зрозумів, що шлях до свободи пролягає через освіту. Хлопець поставив собі завдання будь-яким шляхом навчитися грамоти.

Після семи років служби Ф. Дугласса повернули знову на плантацію, яку успадкував містер Томас Олд після смерті першого господаря капітана Ентоні. Томас Олд тут же віддав раба в найми до містера Едварда Кові, одного з

найжорстокіших рабовласників. Письменник пригадував: «З раннього ранку до темної ночі я важко працював у полі чи у лісі. В окремі пори року нас тримали на плантації до одинадцятої-дванадцятої години ночі. У ті години Кові постійно приїжджав на поле і наказував працювати швидше. Колись він був наглядачем, тож добре знав як управляти рабами. Його неможливо було обманути» [102, с. 88]. Після шести місяців жорстокої експлуатації Ф. Дугласс зовсім занепав духом: «Я втратив свою природню гнучкість; мої розумові здібності знизилися; вміння читати пропало; веселий вогник у очах згас; темна ніч рабства охопила мене і я перетворився з людини на тварину» [102, с. 88].

Критичним моментом у житті оповідача стала сутичка з господарем, коли той одного разу без будь-якої причини напав на хлопця в конюшні і почав жорстоко бити його. Спротив з боку нещасного раба налякав рабовласника, але останній нікому не повідомив про сутичку, боячись втратити свою репутацію. Для Ф. Дугласса момент протистояння став поштовхом до переосмислення свого становища: «Що ж, мій любий читачу, бійка з містером Кові, – принизлива, як і цей її опис – стала поворотним пунктом у моєму *житті раба*. (курсив в ориг. – І.Г.). Глибоко у моїй душі знову заплomenів вогник волі; я пригадав свої мрії, які плекав живучи у Балтиморі; та віродив відчуття особистої гідності. Я змінився після тієї бійки. Я був *нічим* (курсив в ориг.– І. Г.) перед тим. Я СТАВ ЛЮДИНОЮ ТЕПЕР... Цей дух зробив мене вільною людиною *фактично* (курсив в ориг.– І.Г.), хоча я залишався рабом за *формою* (курсив в ориг.– І.Г.)» [102, с.140]. Через чотири роки після того випадку Ф. Дугласс зумів утекти з лещат рабства. Упродовж того часу його продали у рабство до більш людяного рабовласника. Там автор мав можливість відновити своє вміння читати, а також організував недільну школу для двадцятьох-тридцятьох рабів, яких вчив елементарної грамоти. Відтак 3 вересня 1838 року Ф. Дуглассу вдалося покинути Південь і прибути до Нью-Йорка. Подобиці своєї втечі письменник розкрив лише у третій версії автобіографії. У Нью-Йорку Ф. Дугласс зустрів свою майбутню дружину Анну, вільну чорношкіру американку, з якою згодом одружився. Спочатку письменник виконував усілякі



роботи, аби прогодувати сім'ю, в якій через рік народилася дитина. Згодом Ф. Дугласс розпочав свою співпрацю з аболіціоністською організацією у Нью Бедфорді.

Важливий момент оповіді полягає в тому, що в ній уперше чорношкірий оповідач контролював як сюжетну динаміку, так і художні засоби вербалізації власного досвіду. З цього приводу Р. Степто твердить: «Наратив Дугласса – це інтегрована форма нарації особливого типу. Інтеграційний процес здійснюється відповідно до конвенційної манери, яку знаходимо в наративі Нортупа, через змалювання образів, що взяті з підтверджуючих документів (...); разом з тим її новий і визначальний прорив полягає у створенні енергії, яка пов'язує документальні свідчення з оповіддю, і в той же час усуває їх від участі у риторичних стратегіях оповіді та у підтвердженні її справжності. Оповідь Дугласса домінує у тесті, бо сама підтверджує свою достовірність» [179, с. 17]. Вступні тексти до оповіді написані Вільямом Ллойдом Гаррісоном, відомим аболіціоністом й редактором часопису «Ліберейтор», та Венделл Філіпс, теж аболіціоністкою та захисницею прав чорношкірих. Проте їхні передмови відрізняються від традиційних передніх слів, основне завдання яких полягало в тому, щоб гарантувати, правдивість оповіді раба про невольницький досвід, а також скеровувати та коригувати процес написання. Передмова В. Гаррісона починається відповідно до канону: «Містер Дугласс обґрунтовано вирішив написати власну оповідь, у власному стилі, і з використанням власних здібностей, а не запозичувати чужі зразки. І таким чином це цілком його власний плід; і (...) на мою думку, він має високу якість» [101, с.viii]. Далі В. Гаррісон відходить від аналізу особи автора чи свідчення, а звертається до аудиторії з критикою рабовласницької системи та обирає аболіціоністсько-пропагандистську риторіку. Його «Переднє слово» закінчується закликами і лозунгами антирабовласницького штибу: «Читачу! Чи ти симпатизуєш та підтримуєш тих, що викрадають людей, чи ти на боці бідних жертв? Якщо перше, тоді ти – ворог Бога і людини. Якщо друге, то що ти готовий зробити задля них? Будь вірним, будь пильним, будь невтомним у намаганнях знищити

всяке ярмо і звільнити пригноблених. Будь-яким шляхом, будь-яким коштом напиши на плакаті, який ти розгорнеш назустріч вітру, як релігійний і політичний девіз – «НІЯКИХ КОМПРОМІСІВ ІЗ РАБСТВОМ! НІЯКОГО СОЮЗУ ІЗ РАБОВЛАСНИКАМИ!» [101, с.xii]. Лист Венделл Філіпз, що входить до вступного тексту оповіді, теж має інший характер, аніж листи, що писалися у таких випадках. Р. Степто наголошує: «він (лист Венделл Філіпз – І.Г.) написаний у дусі морального та лінгвістичного паритету між білим поручителем та чорношкірим автором, що раніше не траплялося, і що згодом після 1845 року теж траплятиметься не часто» [179, с. 19]. Окрім цих вступних текстів, написаних білошкірими діячами того часу, Ф. Дугласс утверджує свою владу над текстом через індивідуальний стиль письма.

Своєрідність творчого методу Ф. Дугласса полягає у використанні кількох типів письма. Р. Степто визначає їх так: синкретизм фразем, інтроспективний аналіз, залучення документів-свідчень, і спостереження автора як учасника події. На думку Р. Степто, вони є базовими підставами для визнання оповідок рабів автобіографіями. Прикладом синкретичної фраземи є наступне речення: «Мої ноги так задерев'яніли від морозу, що ручка, якою я пишу, розлетілася б у дріб'язок» [101, с. 120], у якому автор об'єднує минулий і теперішній часи. Така реконтекстуалізація минулого у теперішньому є одним із шляхів опрацювання оповідачем травматичного досвіду рабства. Інтроспективний аналіз увиразнює динаміку формування вільної особистості, кризові моменти на шляху оповідача до осмислення ганебності свого стану: «З того моменту я осягнув шлях від рабства до свободи. Хоча я був засмучений втратою допомоги від моєї доброї господині, я радів неоціненному повчанню, яке, абсолютно випадково, я отримав від мого господаря» [101, с.101]. Через інтроспективний аналіз презентована «історична самість», а не, за словами Р. Степто, «тимчасова істерія» [179, с. 21]. Дослідник наголошує, що цей прийом забезпечує перехід особистої історії в автобіографію. Моменти, коли внутрішній бунт оповідача переростав у відкрите протистояння і часто у фізичну боротьбу з гнобителем, традиційно завершувалися втечею бунтівника, або ж його покаранням. У творі

ж Ф. Дугласа інтроспекція, що слідує після суперечки раба з поневолювачем, розкриває нову сутність ідентичності першого. Такий авторський самоаналіз суттєво відрізнявся від сентиментальних пасажів, які характерні для попередників та сучасників Ф. Дугласа, і саме він, як зауважує Р. Степто, дозволяє розцінювати цю оповідь як автобіографію.

Важливо зазначити, що Ф. Дуглас самостійно обрав моменти, які вважав необхідними для повноти змалювання свого шляху з рабства на свободу. Цей факт експлікує його контроль над наративом, а не просте дотримання текстових кліше, що вже на той час існували в оповідках рабів. Зокрема, автор не включив славнозвісної історії про «підземну дорогу». «Ці дивовижні риторичні пропуски чи мовчанки ускладнюють і підтверджують його особу наратора як учасника-спостерігача» [179, с. 25].

Ф. Дуглас розширив стилістичний інструментарій оповідок, зокрема, у його творі широко використовуються антитеза, чергування коротких і довгих речень, повтори, іронія та сатира, цілеспрямована й чітко сформульована інвектива. Заключна частина твору та додаток відрізняються від традиційних оповідей рабів і підтверджують владу автора над текстом. Вони не містять листів та свідчень білошкірих американців, а натомість розмисли Ф. Дугласа про християнство й життя християнина.

## **Висновки до Розділу 2**

Оповіді рабів функціонують як протожанр афро-американської літератури. Динаміка їхнього становлення та розвитку охоплює кілька періодів, що загалом корелюють з історичними реаліями становища чорношкірих. Звідси цілком обґрунтовано виокремлюємо свідчення рабів колоніального та раннього національного періоду, періоду 1830 – 1861 років, і нарешті ті, що були опубліковані після Громадянської війни. Якщо на етапі свого зародження цей жанр мав форму памфлету чи публіцистичного репортажу, то згодом він поступово трансформується та схрещується з жанрами духовної автобіографії чи історичного роману.

Важливий момент значимості оповідей рабів полягає в тому, що через їхнє посередництво чорношкірі поневолені не лише доводили своє право називатися повноцінними громадянами США, але й сприяли формуванню колективної ідентичності афро-американського народу. Зображення негритянського світовідчуття та світорозуміння, оприявлення окремих елементів традиції, мови чи релігійних вірувань у текстах (колишніх) рабів стало підмурівком расової колективності чорношкірих.

Доречно наголосити й на тому, що автори свідчень орієнтувалися на рецептивний горизонт білошкірої аудиторії. Відтак вони намагалися маневрувати риторичним інструментарієм оповіді, яка позначена «двоголоссям». У такому двоголосому дискурсі зреалізовано дві інтенції: інтенція головного персонажа, що має на меті викликати співчуття у білошкірого слухача, та інтенція автора, суть якої полягає вербалізації та навіть консервуванні афро-американської чутливості.

До визначальних рис оповідей рабів належать:

- тема поневолення та нелюдського поводження з чорношкірим рабом (рабинею);
- композиційно-сюжетна модель: страждання у неволі на Півдні – втеча та складнощі шляху до волі – прибуття до омріяного краю на Півночі;
- присутність символів та метафор (Північна зоря, річка Огайо, шлях);
- оповідь від першої особи;
- апеляція до емоцій слухача.

У процесі розвитку цього жанру деякі з його рис модифікуються, а деякі залишаються незмінними. Такі трансформації на жанровому та наративному рівнях розглянемо у наступному розділі.

## РОЗДІЛ 3

### СУЧАСНИЙ ДИСКУРС ПРО РАБСТВО

#### 3.1. Передумови та контексти виникнення романів про рабство

Розвиток афро-американської романістики охоплює кілька важливих віх. Її зародження ознаменоване публікаціями оповідей рабів, автобіографіями чорношкірих американців (Ф. Дуглас «Оповідь про життя Ф. Дугласа, американського раба, написана ним самим») та текстами В.В. Брауна («Клотель; чи Донька Президента: оповідь про життя в рабстві в Сполучених Штатах (1853)»), Ф. Вебба («Родина Герів та їхні друзі» (1857)), М. Делані («Блейк; або хатини Америки: історія про долину Міссісіпі, південні штати та Кубу» (1859)), Г. Вілсон («Наша негритянка» (1859)), її становлення та початок виокремлення у незалежну традицію відбувалися упродовж Гарлемського ренесансу, період з 1937 – 1950 років (Р. Райт, Е. Петрі, Р. Еллісон, Дж. Болдуїн) характеризується формуванням афро-американського урбаністичного художнього дискурсу, головними темами якого стали расове та класове протистояння, і з другої половини 1960-х років радикалізація громадянських рухів чорношкірих та з іншого боку поглиблення політики расової дискримінації детермінували суттєві зміни в романістиці негритянських письменників. Незважаючи на усілякі повороти та трансформації характерною рисою афро-американського роману залишається його синкретична природа (поєднання західно-африканської, карибської та афро-американської усних народних традицій та вірувань з євро-американською писемною художньою словесністю). Окрім того простежуємо його до певної міри тематичну монолітність, про яку Б. Белл писав: «від Брауна до Ріда традиція афро-американського роману визначається панівною темою, що полягає в боротьбі за свободу від будь-яких форм пригнічення, а також особистою одиссеєю, мета якої – повнота осягнення подвійної сутності афро-американської ідентичності» [81, с. 341].

Жанрову форму «афро-американський роман» Б. Белл визначає так: «будь-який великий прозовий наратив, написаний американським

письменником, африканського походження, що висвітлює досвід чорношкірих американців у художній формі та має неповторний тематичний, структурний чи стилістичний характер, його внутрішні лінгвістичні властивості не пояснюють у повній мірі його інтерпретацію, рецепцію та репутацію. Під самим наративом я маю на увазі ті тексти, що закорінені в оповіді та оповідачеві, які походять із культурної спадщини народів південної Африки і Європи, основних донорів культури афро-американців» [81, с. xii].

У цьому розділі ми маємо на меті проаналізувати особливості розвитку романів чорношкірих письменників, що були опубліковані після 1960-х років, у яких простежуємо відродження уваги до жанру оповідей рабів, інкорпорування його окремих елементів у текстову організацію, а також трансформаційна композиційному, проблемно-тематичному та стильовому рівнях.

Інтелектуальна і соціально-політична ситуація 1960-х років у США, складовими якої були рухи за громадянські права та рух «Чорна сила» (Black Power movement), серед іншого спричинила переоцінку історіографії рабства. Представники «Чорної сили», до яких належали й автори романів про рабство, виступали за переосмислення сутнісних характеристик афро-американської колективної та індивідуальної ідентичностей, за вербалізацію тієї шкоди, яку зробила американська система поневолення та дискримінації вихідцям із африканського континенту, за відновлення історичного минулого та відстоювання культурних цінностей і практик, експропрійованих білошкірими американцями. На той час негритянські лідери стверджували: «Від нині ми вважатимемо себе афро-американцями і чорношкірим народом, який є енергійним, рішучим, розумним, красивим та миролюбним» [171, с. 48]. Вони вголос заявили про «культурний геноцид», який вчинили білі проти чорних співгромадян. Цікаво, що саме на той час чи не вперше припадає порушення питання про власність як матеріальну, так і духовну, яке згодом, на початку XXI століття, стане об'єктом уваги таких дослідників, як В.Б. Майклз та К. Воррен, котрі стверджують про зв'язок бідності серед афро-американців із позбавленням/відсутністю їх власності у часи рабовласництва.

Тема переосмислення експлуатації чорношкірих американців посіла провідне місце в наукових дебатах та в художньому дискурсі з середини 1960-х років. Заперечення того, як рабство описувалося та потрактовувалося в історії, красному письменстві й популярній візуальній культурі особливо активізувалося зі змінами в афро-американській політиці, маємо на увазі перехід від поміркованого руху за громадянські права чорношкірого населення (The Civil Rights Movement) до радикальних та мілітаристських за своєю сутністю дій із боку «Чорної сили» (Black Power) та «Партії самозахисту Чорних пантер» (Black Panther Party for Self-Defense), що відбувся у другій половині 1960-х років. Одне з наріжних питань тогочасних гострих дискусій полягало в переосмисленні суб'єктності раба.

Об'єктом інтенсивної критики стали авторитетні наукові монографії Кеннета Стемппа «Особлива інституція» (K. Stamp “The Peculiar Institution”, 1956) та Стенлі Елкінса «Рабство: проблема в американському інституційному та академічному житті» (Stanley Elkins “Slavery: A Problem in American Institution a land Academic Life”, 1959), в яких висвітлювалася історіографія рабства з позиції панівного дискурсу та ідентичність раба ототожнювалася з персонажем Самбо. Зокрема, Ст. Елкінс висловив проблематичне твердження про те, що чорношкірі американці, в умовах закритої системи плантації та рабовласницького устрою, зовсім не мали індивідуальної ідентичності та були інфантильними. Слід звернути увагу й на той факт, що це твердження було екстрапольоване на загальне розуміння колективної ідентичності чорношкірих. Таким чином більшість американців, серед них й письменники (наприклад, В. Стайрон), почали інтерпретувати негритянську суб'єктність як ту, що в силу історичних обставин зазнала гальмування у своєму розвитку і залишається такою навіть в умовах відкритого суспільства. Взагалюму праця Ст. Елкінса інтенсифікувала обговорення проблеми рабства і її наслідків для американського суспільства. Авторитетність та популярність книжки засвідчується тим фактом, що з 1959 по 1963 роки було продано понад 450 примірників у рік.

Одна з головних тез Ст. Елкінса про те, що самість рабів інфантильна в силу системи експлуатації людини людиною, створила базу для визначення та формування конструкту афро-американськості загалом. Наприклад, Томас Петтігру (Thomas Pettigrew) у праці «Образ американського негра» [161] використав думки Ст. Елкінса не лише для пояснення характеру поневолених чорношкірих, але й наголошував, що «сильний вплив рабства (...). продовжується і після його заборони, будучи причиною надзвичайної бідності та незакоріненості мігрантів» [171, с. 41]. Подібна риторика характерна і для дослідження Ч. Сілбермана (Charles Silberman), в якому стверджується, що «Персонаж південного фольклору – Самбо був реальним і залишається таким(...). Через сто років після скасування рабства воно (рабство) все ще впливає на думки та дух негрів» [171, с.41]. А. Рушді підсумовує, що на кінець 1968 року інтерпретації Ст. Елкінса стали частиною панівного інтелектуального дискурсу, так само як і суспільно-політичного. Відтак історіограф долучився не просто до написання історії рабства, а «спродукував хитромудру систему консервативного захисту існуючих соціальних відносин» [171, с.42]. Отож, усередині шістдесятих років виникла необхідність створення контрдискурсу до уже канонізованого на той час тексту Ст. Елкінса про дегуманізовану сутність рабів.

У контексті активної фази афро-американського революційного націоналізму проблема рабства, його історичної правди, його ролі у подальшій боротьбі з расизмом набула особливої ваги. Історики, соціологи, культурологи намагалися звільнити інтерпретації рабства від нашарувань, почасти романтизованих, що належали білим інтелектуалам. Тобто іншими словами «переписати історію знизу», що також збіглося, а радше виокремилося, з формуванням нової соціальної історії, представники якої відійшли від історіографії угрунтованої на політичній чи економічній історії, а сфокусували увагу на соціальних структурах та процесах. Помітною стала праця про рабство Ю. Джіновіза «Світ створений рабами» (1974), в якій досліджено релігійні, музичні та інші культурні форми спротиву рабів проти узурпованої влади



рабовласників. Нова історіографія рабства, що писалася у 1960-х роках істориками, які ідеологічно були прихильниками лівих ідей, акцентувала увагу на трьох важливих моментах у дискурсі рабства. Перший, наголошення існування «культури рабів» (slave culture) й спільноти рабів (slave community). Другий, необхідність детального та нового дослідження рухів протестів та опорів рабів. Третій, написання історії «знизу», а саме опублікування свідчень, автобіографій поневолених чорношкірих і фольклору, що належить їм. Таким чином у шістдесятих роках минулого століття маємо численні видання різноманітних документальних джерел та художніх творів про рабство (Вільям Лорен Катц «П'ять оповідей рабів» (1968), Арна Бонтан «Визначні оповіді рабів» (1969), «Бог убив мене: досвіди про релігійне навернення та автобіографії колишніх рабів» (1969), Чарльз Нікольз «Багато тисяч загинуло: свідчення колишніх рабів про неволю та життя на свободі» (1969), Норман Єтман «Голоси рабства» (1970) [171, с. 39]. На той час припадає і визнання оповідей рабів як легітимного історичного свідчення.

Історики, які поділяли погляди Нових Лівих активістів, були свідомі того, що їхні здобутки значно впливають на характер громадянських змагань чорношкірих, які часто відстоювали радикальні сценарії боротьби у 1960-х роках. Можемо сказати, що історики, в ролі нових історіографів рабства, його насильницького характеру, певним чином провокували розвиток силового сценарію опору поміж чорношкірими американцями. На підтвердження зв'язку між фізичним насиллям минулого та використанням сили під час громадянських рухів у США натрапляємо у працях Г'ю Девіса Грехема та Теда Роберта Гарра «Історія насильства в Америці», Аллен Грімшо «Расистське насильство у Сполучених Штатах» і Томаса Роуза «Насильство в Америці: минуле та сучасність». Таким чином тема насильства стала частиною нового дискурсу про рабство через нові змалювання подій та дискусій, через складний процес діяльності політичних активістів, які іноді брали участь у силовому опорі інституційному тиску американського політичного життя, через істориків, які підкреслювали прямий зв'язок між випадками насильства у

національному минулому та сучасними перетурбаціями, через представників культури, які зверталися до змалювання того, що вони вважали має форму загрозливого чи революційного насильства» [171, с.25]. Так, на гіперболізоване зображення фізичного знування над рабами натрапляємо у романі Іш. Ріда «Політ до Канади», де білий плантатор є садистом, що колекціонує засоби для тортур та показує записи фізичних принижень своїм колегам-однодумцям.

Перехід від риторики ненасильства, що визначала сутність Руху за громадянські права афро-американців (The African American Civil Rights Movement (1954 – 1968), дорадикалізму «Чорної сили», зміна риторики консенсусу риторикою протистояння, прихильниками якої були Нові ліві, стали також визначальними детермінантами виникнення нових романів про рабство у афро-американському дискурсі, метою котрих було не лише заперечення традиційного змалювання рабства, але сильна настанова переглянути його історію, написану білими істориками і митцями. Романи про рабство, що належать перу афро-американських письменників стали частиною контрдискурсу до традиційної історіографії про життя афро-американців до періоду Громадянської війни. Автори (М. Вокер, Іш. Рід, Е. Гайєнс) вступали у своєрідний діалог зі своїми попередниками і в той же час пов'язували тексти з актуальними їм проблемами расизму. Відтак нові оповіді про рабство, до яких належать твори М. Вокер «Джубілі» (1966), Е. Гайєнса «Автобіографія міс Джейн Піттман» (1971), А. Гейлі «Коріння» (1976), І. Ріда «Політ до Канади» (1976), Ч. Джонсона «Розповідь пастуха» (1982), пов'язані як з минулим, так і з сучасним. Наприклад, роман Е. Гайєнса «Автобіографія міс Джейн Піттман» демонструє експліцитний зв'язок між системою рабовласництва ХІХ століття та політикою расової сегрегації 1960-х років. Головна героїня роману міс Джейн Піттман народжена у жахіттях рабовласництва, а її життєвий шлях завершується індивідуальним протестом проти расизму середини ХХ століття. Романісти використовували жанр оповідей рабів, аби вербалізувати спротив проти реалій соціально-політичного та культурного життя свого часу. Звернемо увагу на той факт, що хоча вище названі тексти побачили світ після буремних

1960-х років, у них актуалізовані питання, що стосувалися того періоду. Найперше з огляду на те, що це був час формування їхніх авторів як письменників (наприклад, Іш. Рід та Ч. Джонсон брали активну участь у Мистецькому русі чорношкірих американців (The Black Arts Movement). Крім того, А. Рушді підкреслює, що всі вони активно осмислювали проблеми *власності, ідентичності та сили*, які своєю чергою визначали орієнтири і Руху за громадянські права.

Настанова відновити історичну правду стала основним поштовхом до відродження жанру оповідей рабів, оскільки останні у середині минулого століття вважалися не лише художніми текстами, але й легітимним інформаційним джерелом про жахіття поневолення. Коректування та поглиблення афро-американської історії через усну сповідь/свідчення маємо в романі «Джубілі» (1966) Маргарет Вокер, у який письменниця інкорпорувала усні розповіді своєї прабаби, а також акцентувала ціннісність усної народної традиції рабів, використавши уривки зі спірічуалз як епіграфи до розділів. Роман Е. Гайєнеса «Автобіографія міс Джейн Піттман» має двох оповідачів – білошкірого вчителя історії, котрий записує на плівку свідчення міс Джейн Піттман, яка оповідає про своє життя від рабства до громадянських рухів 1960х років. На питання, що не влаштовує його в історичних книжках, учитель відповідає: «У них нема міс Джейн» [119, с.vi]. Отож, мета автора – заповнити прогалини, які залишилися в офіційних історичних архівах. Роман «Селлі Гемінгз» (Sally Hemings) Барбари Чейз-Рібоуд (B. Chase-Riboud), де описано історію любаски-рабині Томаса Джефферсона, розпочинається епіграфом з Джона Адамса: «Записи знищені. Історії знищені, спотворені або заборонені», що вказує на намір авторки відновити одну з білих плям рабства. З середини минулого століття й аж до сьогодні афро-американські митці намагаються прописати в історичні наративи ті місця, події та людей, що або залишалися лише у примітках, або ж взагалі були стерті з їхніх анналів.

Треба зазначити, що твори про досвід рабства стали складовою не лише конструювання нової афро-американської суб'єктності, але й були відповіддю

на активізацію так званих інтелектуальних дискусій про расу, що виникли як реакція на громадянські рухи протесту 1960-х років. Зі свого боку науковці, що мали афро-американське походження, розглядали концепт раси як соціальний і політичний феномен конкретного історичного розвитку. Наголошуючи, що «американський негр – це винахід англосаксів» [171, с.21], вони закликали до деструкції такого поняття як раса взагалі. «Природа створила людей і люди не вважали себе такими, що належать до якоїсь раси, аж поки не виникла система колоніалізму та торгівля рабами як її наслідок» [81, с.34].

Період 1960-х у широкому розумінні ознаменував формування політичної та культурної суб'єктності маргіналізованих груп. Цей факт був спричинений інтенсивними рухами деколонізації, а згодом нового колоніалізму. У такому контексті нагальним постало питання конструювання колективних ідентичностей звільнених народів шляхами, які б відповідали ідеям та ідеологіям панівних держав. Відтак актуальності набули поняття культурної традиції, національного літературного канону та інші, на яких угрунтовувалися колективні ідентичності. Не винятком у цих процесах стала й афро-американська література. Саме тоді інтенсивно обговорювалася і пропагувалася концепція афро-американської літературної традиції як такої, що закорінена в оповідях рабів і, відповідно, усі наступні її тексти мають перебувати у перманентному діалозі з ними.

Інтенсивне продукування романів про рабство пов'язується з політикою канону та традиції 1960-х – 1970-х років, коли питання про автентичність, своєрідність афро-американської літератури і культури корелювали з ситуацією утвердження самоцінності та духовного багатства чорношкірих американців. На той час їхні визначні представники намагалися продемонструвати внутрішню діалогічність негритянської традиції, зокрема перемовини між художніми текстами та усною народною творчістю, або ж між самими художніми творам. Жанр нових оповідей про рабство вступав у діалог з протожанром негритянської літератури (оповідями рабів) і таким чином

уможлиблював процес послідовності еволюції власне афро-американської літератури.

Окрім згаданого вище активізованого серед істориків осмислення рабства «крізь погляд раба», важливими у 1960-х – 1970-х роках стали питання власності (духовної та матеріальної), ідентичності (поняття «голосу» і расової суб'єктності) й сили (способів протистояння владі расизму та історичні акти опору). Усі вони широко висвітлені у тогочасних романах про рабство, автори яких описуючи досвід минуло пов'язували його із сучасною їм ситуацією. Більш того вони пояснювали реалії життя 1960 – 70 років за умов расизму зі спадщиною рабовласницької системи (зокрема, комплекс меншовартості, бідність, відсутність повноцінного культурного капіталу та ін.). Відтак актуалізація романної форми жанру нових (нео)нарративів про рабство відкрила простір для переосмислення та віднайдення нового формату культурної, історіографічної та психологічної спадщини поневолення чорношкірих американців. А. Рушді підсумовує, що виникнення жанру роману про рабство дало підстави говорити про зв'язок рабства із ситуацією расизму у середині минулого століття. «Нові романи про рабство безпосередньо підняли питання про відношення рабства до постмодерної ідентичності чорношкірих американців, між моментом, коли перші оповіді рабів з'явилися і моментом продукування неонаративів про рабство. Крім того, це був зв'язок не просто на рівні контексту, але й форми, оскільки вони засвоїли конвенції, жести та голос раба, що властивий нарративам до Громадянської війни, для того, щоби обігравати, частково руйнувати, а частково й вказати на непримиренність тієї первинної ідентичності – раба» [171, с.22].

Наомі Моргенстерн у праці «Молоко матері та кров сестри: травма та нові наративи про рабство» [156] пов'язує повернення до модусу про рабство з намаганням із боку афро-американців опрацювати колективну травму. Дослідниця зазначає: «Неорабські наративи позначають небажане повернення до незабутнього минулого, водночас їхні автори намагаються теоретизувати та контролювати це явище (рабства – І.Г.)» [156, с.102]. Дослідниця розглядає

колективну травму рабства у контексті посттравматичного синдрому, який обумовлює передачу наслідків трагічної події від одного покоління до іншого. Таким чином травма рабства залишається стигмою афро-американської спільноти. Її ознаки проявляються як в реальному житті, так і в художньому дискурсі присутністю галюциногенних станів, повторюваними нічними жахіттями, ретроспекціями, вимушеними повторюваними поведінковими діями, що засвідчують намагання витіснити негативний досвід. Саме ними рясніє творчість, наприклад, Тоні Моррісон. У той же час виникнення жанру нових романів про рабство свідчить про своєрідний колективний психоаналітичний сеанс афро-американців, в якому сповідальний наратив функціонує як спосіб опрацювання трагічного минулого.

Одним із перших романів, що засигналізував про відродження жанру «оповіді рабів», але крім того до певної міри спровокував виникнення цілого пласту художніх творів про систему експлуатації негритянського населення, став твір В. Стайрона «Сповідь Ната Тернера<sup>3</sup>» (1967). Треба підкреслити той факт, що публікація цього роману викликала широкий резонанс поміж афро-американськими письменниками, які чутливо, на фоні тогочасної прихованої та відкритої системи дискримінації чорношкірих, відреагували на «привласнення» білошкірим письменником властиво їхньої художньої форми. Так, відразу ж наступного року (1968) побачила світ збірка праць за редакцією Джона Кларка «Роман Вільяма Стайрона «Нат Тернер»: відгуки десятих чорношкірих письменників» [95]. Реакція афро-американських митців слова стала яскравою ілюстрацією тогочасної їхньої надзвичайної чутливості до використання «голосу раба» білошкірим письменником, яке вони розглядали як апропріацію культурної спадщини своєї раси, як спосіб творення нових расових стереотипів із позиції панівної ідеології та як прочитання історії поневолення негрів і їхньої боротьби крізь призму поневолювачів. Ашрафт Рушді пояснює резентмент із боку чорношкірих інтелектуалів наступними факторами: «У 1968 році представники «Чорної сили» (Black Power Movement) оспорили роман

<sup>3</sup> Детальний аналіз роману див. Олена Дубініна «У межах чи поза межами? (Творчість Вільяма Стайрона в контексті художніх пошуків новітньої доби)» [35]

Стайрона з кількох позицій, а саме змалювання повстання рабів, що закінчилося поразкою, нахабство автора промовляти голосом раба, необізнане використання афро-американської культури, глибока укоріненість у традиційному історичному змалюванні рабства і нарешті сумнівний політичний посыл у час боротьби чорношкірих за права» [171, с. 4]. Збуджені та схвильовані подіями 1960-х років (афро-американський бунт у Лос-Анджелесі (The Watts Riot 1965), Марш проти страху 1966, формування Партії Чорних Пантер) чорношкірі діячі миттєво зреагували на використання культурного капіталу раси білошкірими співвітчизниками. Гострі дискусії навколо роману В. Стайрона та відповіді на нього відбувалися не лише між літераторами, але й між істориками та соціологами, які головним чином критикували письменника за неправдиве змалювання спільноти рабів. Підсумовуючи дискусії у збірнику Джона Кларка навколо видання роману В. Стайрона А. Рушді резюмує: «Результат дебатів про свідчення рабів став визначальним для розвитку нових романів про рабство. Перше, сповідь раба отримала статус валідного свідчення про історичне минуле і дала поштовх до розвитку художньої літератури, написаної із позиції поневоленого. Оскільки оповіді рабів, що побачили світ до завершення Громадянської війни, були визнані автентичними, їхня наративна форма почала використовуватися письменниками як засіб репрезентації рабства. Друге, оскільки дебати точилися навколо роману Стайрона «Сповідь», то виникли питання про різні типи автентичності, про прерогативи автора і расову динаміку американської літературної культури. Першою проблемою був голос раба, другою – голос романіста, який його репрезентує; обговорювалося не лише змалювання рабства, але й те, хто його змальовуватиме. Питання полягало в культурній апропріації» [171, с. 92]. В загальному треба сказати, що значна частина афро-американських митців постали проти карикатурного зображення Ната Тернера як гіперсексуального фанатика, проти спотворення історичної правди та своєю чергою розпочала процес власного художнього оприявлення рабства. Головне завдання вони вбачали у тому, аби через

повернення до оповідей рабів відновити «автентичну» перспективу поневоленого суб'єкта на ситуацію рабовласницького гніту.

### 3.2. Визначальні характеристики романів про рабство

З огляду на суспільно-політичну та культурну ситуацію у США 1960-х – 1970-х років очевидно, що виникнення нео-рабських оповідей детерміноване інтенсивним переосмисленням спадщини рабства у історичному та соціологічному дискурсі того часу, настановами представників «Чорної сили» (Black Power Movement) переписати історіографію афро-американського народу з його позиції, а не з позиції панівної більшості, що таким чином сприятиме побудові позитивної колективної та індивідуальної ідентичностей. У той час на значну зосередженість на дискурсі рабства вказує той факт, що лише у 1969 році було видано шість антологій оповідей рабів. Іншою детермінантою виникнення романів про рабство стала публікація твору В. Стайрона «Сповідь Ната Тернера». Афро-американські письменники активно почали змальовувати визначальну віху в історії свого народу – станом на 1970 рік з-під їхнього пера вийшло двадцять п'ять романів на тему рабства. До перших нео-рабських наративів належать твори М. Вокер «Джубілі» (1966), Е. Гайєнеса «Автобіографія міс Джейн Пітгман» (1971), Г. Джоунз «Коррегідора» (1975), А. Гейлі «Коріння» (1976) та І. Ріда «Політ до Канади» (1976). Згодом традицію продовжили художні тексти Ч. Джонсона «Середній шлях» (1990), Т. Моррісон «Улюблена» (1987), К. Філіпса «Переходячи ріку» (1993), К. Купер «У пошуках задоволення» (1994), Л. Мерівезер «Уламки ковчега» (1994), Б. Чейз-Рібоуд «Донька президента» (1994) та Ф. д'Агюяр «Найдовша пам'ять» (1994). Усі вони і ще низка неназваних спричинилися до формування сучасного художнього дискурсу про рабство.

Властиво термін «нові романи про рабство» (neo-slave narratives) запропонував Бернард Белл у праці «Афро-американський роман та його традиції» [81]. Зокрема у ній він писав: «Джубілі» Маргарет Вокер є першим найбільшим новим романом про рабство – угрунтовані на усній оповідності,



сучасні наративи про втечу з неволі на свободу» [81, с. 289]. У першому глибокому дослідженні цього жанру Ашраф Рушді уточнює визначення Б. Белла наступним чином: «сучасні романи, що мають форму, наслідують конвенції, оповідь у яких ведеться від першої особи, що тотожна оповідачам наративів рабів періоду до Громадянської війни» [171, с. 3]. Водночас Арлен Кейзер пропонує термін «сучасні оповіді про рабство» [145, с. 411], що охоплюють ширший корпус художніх текстів про експлуатацію афро-американців, але обов'язково написані від першої особи, як оповіді рабів-утікачів дев'ятнадцятого століття. Чи оповідь ведеться від першої чи від третьої особи, вона спрямована на актуалізацію «автентичного» голосу, що є мірилом достовірності історичного досвіду. Ан. Мітчелл у праці «Свобода, про яку слід пам'ятати: оповідь, рабство і гендер у сучасній прозі афро-американок» [154, с. 4], пропонує термін «нарративи визволення» (*liberatory narratives*) – «тематично залежні від первинних текстів, оповідей рабів, вони зосереджені на змалюванні життя колишнього раба уже як вільного громадянина, головне їхнє завдання сфокусоване на досягненні та артикуляції персонажами своєї вільної, автономної та самочинної самості» [154, с. 4]. Тімоті Сполдінг вважає нові романи про рабство «сучасні тексти, що мають справу з рабством у період його існування, або ж з його відгуками в сьогоденні житті, або ж такі тексти, де переосмислюються формальні ознаки початкових оповідей рабів» [177, с. 5]. Їхня спільна риса в тому, що всі вони проблематизують західну історіографію рабства через залучення «голосів рабів», що промовляють за себе. Відповідно, актуалізована ще у вісімнадцятому столітті проблема афро-американської суб'єктності отримує нове звучання та форматування у постмодерній словесності. Ми використовуємо як рівноцінні терміни «сучасні романи про рабство» та «нові оповіді про рабство».

Тексти, що належать до жанру нових романів про рабство, наголошують на вагомому значенні історії, пам'яті про рабство для індивідуального і колективного самовизначення афро-американців, а також на необхідності вербалізувати травматичний досвід, спричинений експлуатацією людини

людиною. Письменники другої половини ХХ та початку ХХІ століть використовують первинний жанр оповідей поневолених, але суттєво збагачують його художньо-стильовими та тематичними ресурсами, що були недоступні для авторів періоду до Громадянської війни, або ж взагалі були відсутні в тогочасній естетиці. Безумовно, що сучасні романи про рабство пов'язують досвід рабства із ситуацією расизму та расової нетерпимості, а відтак пропонують шляхи переосмислення взаємин між людьми, що мають різний колір шкіри.

Сучасні художні тексти засвідчують суттєву трансформацію, зокрема жанрову, первинної літературної форми афро-американців. Оповідь раба чи рабині схрещується із історичним і реалістичним романом, фіктивною автобіографією поневоленого чи поневоленої і романом-спогадом кількох поколінь (*the novel of remembered generations*). Іншою іманентною ознакою романів, що написані «голосом раба», є інтенсивне інтегрування у них голосів інших поневолених, що створює дискурс багатоголосного свідчення про досвід рабства. Для того, щоб наголосити на взаємозв'язку минулого та сучасного письменники відмовляються від принципу хронологічної послідовності та лінійного наративу, тому постмодерні романи про рабство характеризуються компресією часу та простору. Їхні персонажі часто належать до двох часових періодів, що сигналізує про необхідність пережиття/опрацювання травм минулого для повноцінного буття у теперішньому. Властивість перебувати у двох чи кількох локусах (наприклад, плантація та постмодерна урбаністична місцевість) дає змогу відновити репресовану пам'ять. Окрім того, своїм втручанням у минуле персонажі часто вносять власні корективи у нього, що є підставою для розвитку альтернативних історій чи їхніх версій. Наприклад, у романі Ок. Батлер «Рідня» головна героїня Дана Френклін може мандрувати від Лос Анджелесу шістдесятих років минулого століття до місцевостей Меріленду середини дев'ятнадцятого століття. Аби «забезпечити» своє народження вона повинна взяти активну участь у реаліях життя рабовласницької системи. На проблемно-тематичному рівні таке стирання часових та просторових кордонів

актуалізує в читачів думку про те, що рабство не відійшло у минуле, а все ще залишається частиною сучасного життя. Т. Сполдінг акцентує увагу на тому, що час є синхронічним та діахронічним у сучасних романах про рабство. «За синхронічними мірками у постмодерних оповідах рабів рабовласництво у США передано як окремий момент у національній історії, як реальність, що розповідає про моральні цінності американського суспільства вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століть. За діахронічними мірками ці тексти наголошують той факт, що ідеологічні засновки американської рабовласницької системи виживають у плині часу і не можуть бути зведені лише до визначеного історичного моменту» [177, с.27]. З іншого боку на жанрово-стильовому рівні така компресія засвідчує про належність сучасних романів про рабство до ширшої парадигми постмодерної словесності. Адже, як зазначає Д. Гарві, стиснута темпоральність та просторовість визначають естетику постмодерної культури. Компресія часу і простору позбавляє сучасні романи про рабство приналежності до жанру історичного роману (до якого можемо віднести твір М. Вокер «Джубілі»).

Однією із перших жанрових еволюцій оповідей рабів став жанр реалістичного історичного роману про рабство, сюди належать твори М. Вокер «Джубілі», Ш. Е. Вілльямз «Десса Роуз» (1986), Б. Чейз-Рубоуд «Селлі Гемінгз» (1979), Л. Кері (Lorene Cary) «Вартість дитини» (1995), Дж. Роудз (Jewell Parker Rhodes) «Жінки Дугласса» (2002). Їхніми головними персонажами є афро-американські жінки, переважно аболіціоністки, які не заслужили уваги істориків.

Жанровою модифікацією оповідей рабів, що суттєво відрізняється від лінійної історичної перспективи у зображенні рабства, є експериментальний постмодерний роман про рабство (Г. Джоунз «Коррегідора» (1975), Л. Форрест «Два крила, щоб затулити моє обличчя» (1983), Ок. Батлер «Рідня» (1979) та Д. Бредлі «Випадок у Ченісвіллі» (1981)). Він характеризується змішуванням часових режимів, фрагментарною оповіддю, мозаїкою голосів. «Численні нещодавні наративи про рабство містять паранормальні, надприродні чи

магічні засоби, щоб делокалізувати лінійний час та уможливити співіснування різних часових проміжків на одному наративному рівні» [87, с. 343]. Відомим прикладом є художній прийом та водночас психологічний концепт Т. Моррісон «перепригадування» (rememory), де травматичні події впливають на психіку не лише тих, що їх безпосередньо пережили, але присутні в підсвідомості наступних поколінь. До певної міри саме з причини необхідності проживання травми знову у сучасному дискурсі маємо поєднання жанру оповіді рабів з кіберглітературою і фантастикою (Октавія Батлер «Рідня» (1979), Стівен Барнз «Брати по крові» (1996), Філіз Алейша Перрі «Тавро ганьби» (1998), Каліфорнія Купер «Сім'я» (1991), Джувел Гомез «Історії Гільди» (1991)). Водночас варто відзначити, що поряд із настановою романів про поневолення на тяглоті минулого у теперішньому, його постійної присутності та впливу на долі нащадків рабства, маємо твори, де наголошується можливість реінкарнації рабства у майбутньому (Джеймс Макбрайд «Недоспівана пісня» (2008), Ед. Джоунз «Знаний світ» (2003), або ж вербалізується альтернативна історія уярмлення африканцями американців (Стів Барнз «Кров лева» (2002)) (2002)). Сучасні романи про рабство своєю історичністю руйнують великі історії рабства, що створені традиційними істориками.

Постійна присутність (експліцитна чи імпліцитна) досвіду рабства функціонує як організуюча сюжетна канва для цих романів. Ашрафт Рушді називає твори «Коррегідора» та «Два крила, щоб затінити моє обличчя» «палімпсестними наративами» [171, с. 5], у яких досліджується вплив минулого на сучасність через використання «бі-темпоральної перспективи», через одночасне розміщення двох різних історичних періодів в одному текстовому полі. На рівні сюжету палімпсестний наратив зосереджений на змалюванні персонажа, якого переслідують родинні таємниці минулого, які можна розкрити лише за умови занурення у неофіційні колективні та індивідуальні історії рабства. Вони (історії) переважно локалізовані у травмі згвалтування рабині господарем. Оприявлення згвалтування не лише розкриває брутальний характер рабовласницької системи, але й «імплікує думку про те, що

повернення до історії рабства ускладнює відповіді на питання про ідентичність чорношкірих у період після громадянських рухів» [81, с. 337]. Регресивна динаміка, властива палімпсестним типам оповіді, скорочує часову відстань і дає можливість персонажам перебувати одночасно у реаліях життя до періоду Громадянської війни та у другій половині ХХ століття. Характерна риса таких романів полягає у запереченні принципів історичного методу при дослідженні минулого, запереченні закону причини і наслідку «голих фактів», а натомість звернення до «мови емоцій та уяви» [81, с. 339].

Твердження одного з персонажів твору Д. Бредлі «Випадок у Ченісвіллі» про те, що історик – це «всього лиш розчарований романіст» [87, с. 49] перегукується з думкою наратора роману Іш. Ріда «Політ до Канади», який стверджує, що Е. По «сказав більше у кількох оповіданнях, аніж історики у численних томах» [169, с.10]. Твір Іш. Ріда є прикладом історіографічної металітератури, що засобами пародії розкриває проблематичність та недостовірність офіційної історії рабства. «Політ до Канади» переповнений анахронізмами (наприклад, раб утікає з неволі на літаку, вбивство А. Лінкольна транслюють по телебаченню), які руйнують принципи лінійної хронології та реалістичності, що властиві історичному дискурсу. Так само у романі Чарльза Джонсона «Розповіді пастуха» (1982) рабовласник наймає приватного вчителя філософії для свого раба, Карл Маркс відвідує плантацію. Іш. Рід та Ч. Джонсон зображають «великих чоловіків історії» (А. Лінкольн, К. Маркс) у ракурсах, що залишилися за лаштунками офіційних історичних версій.

Окрім критики традиційної історіографії, Іш. Рід і Ч. Джонсон звертаються і до пародіювання жанру «оповідей рабів». Їхні романи демонструють лімітованість цього жанру афро-американської словесності. Наприклад, Іш. Рід показав як оповідь може використовуватися у корисливих цілях аболіціоністами чи білими письменниками. Підтвердженням цього є канонічний роман Г. Бічер Стоу, яка викрала оповідь раба Джошуа Генсона та заробила на ньому великі статки. Автор також вказує на сумнівність історичної об'єктивності оповідей. «Наголос на аболіціоністському маніпулюванні

оповідями рабів звертає увагу на проблематичність відтворення історичної правди, оскільки навіть документи від першої особи, писалися колишніми рабами під сильним тиском і отже, не можуть бути визнані як такі, що розкривають автентичний досвід раба» [104, с. 339]. Ч. Джонсон висловлює скептицизм щодо достовірності оповідей, вмістивши у свій роман розділ під назвою «Звільнення погляду оповідача від першої особи». У ньому оповідь раба-утікача чав від часу переривається роздумами наратора про те, що свідок міг пропустити, не зауважити або не знати. У цьому контексті треба зазначити, що після факту включення оповідей рабів в історіографічний дискурс рабства у 1960-х роках слідувало визнання обмеженості цього жанру. Це ж своєю чергою дає додаткові підстави віднести оповіді рабів до жанру художньої літератури.

Не варто ігнорувати співвіднесеність сучасних романів про рабство із культурною парадигмою постмодернізму. Такі головні дискусії постмодерності, як децентралізація індивідуальної свідомості, проблематизування існування абсолютної чи об'єктивної правди, вплив споживацтва та інформаційних технологій на людину актуальні й для нових романів про рабство. Водночас афро-американський постмодернізм власним шляхом концептуалізує поняття фрагментованої ідентичності, що часто цілком відмінний від зразків євро-американського постмодернізму. Такий факт пояснюється сильним впливом негритянського націоналізму 1960-х років на творчість чорношкірих митців. Отримавши яскраве виявлення у «Чорній силі» та «Мистецькому русі чорношкірих американців», представники афро-американського націоналізму поєднували мистецтво і політику, які разом мали зруйнувати інтеграційні настрої, а також спрямувати зусилля на афроцентричну естетику. Виходячи з цього, Маду Дубей у праці «Знаки та міста: афро-американський літературний постмодернізм» [105] наголошує, що постмодерні письменники афро-американського походження займають парадоксальне становище, оскільки знаходяться у межах та водночас поза межами постмодерного дискурсу. Таким чином осмислення негритянського постмодернізму повинно супроводжуватися усвідомленням його

безпосереднього зв'язку з націоналізмом, фемінізмом, політикою ідентичності та постмодерністськими теоріями. У такому контексті «потракткування історії та ідентичності у нових романах про рабство відображає політичну ідеологію націоналізму чорношкірих, «визначальність досвіду» й політики ідентичності афро-американського фемінізму і деконструктивістський проект постмодернізму. З перспективи цих дискурсів афро-американські письменники розвивають концепт «нарративного голосу», що реінвестує у сучасного митця політичну суб'єктність шляхом радикалізації акту оповіді» [177, с. 17].

З метою деструкції західної історіографії рабства, проблематизації його достовірності афро-американські митці змішують минуле з сучасним, вигадку з фактом. Це збігається із широкою парадигмою постмодерного історичного роману, який позиціонується як опозиційний до традиційної історичної прози, як альтернативна чи вигадана версія минулого. З цього приводу Браян МакГейл у праці «Постмодерністська література» [153] стверджує, що постмодерні письменники з їхньою нав'язливою підозрілістю до прихованих ідеологій, що замасковані під концептами правди, реалізму чи об'єктивності, сфокусовують увагу на властиво суб'єктивних та певним чином умовних аспектах всіх нарративних репрезентацій минулого. І відповідно маємо ситуацію, коли ні офіційна історія, ні її фікційні потракткування не вважаються точними чи адекватними відтвореннями минулого. Ту ж саму позицію щодо постмодернізму загалом пропонує Л. Гатчен («Поетика постмодернізму» «A Poetics of Postmodernism»). Постмодерні тексти, пише дослідниця, мають форму «історіографічної метафікції» (historiographic metaphiction), тобто історіографія та металітература переплітаються у них, що дає підстави для заперечення існування автентичної репрезентації, мистецької оригінальності та підкреслює транспарентність історичної референційності. Відтак будь-який нарратив (історичний чи художній) розуміється як звичайний текст, автор якого відмовляється від минулого як сукупності реальних подій. У цьому ж контексті Ф. Джеймісон наголошує, що минуле це всього лиш пастиш, що замінює «реальну» історію колажами минулості (pastness). Він (Ф. Джеймісон)

характеризує постмодерний естетичний імпульс як спробу «історизувати теперішнє, у вік, коли ми вже забули думати по-історичному» [108, с. ix].

Заперечення західної історіографії рабства, як основна риса нових романів про рабство, на художньо-стилістичному рівні реалізується через відхід від лінійного нарративу, неміметичного відображення дійсності, флюїдності хронотопу, транспортабельності персонажів у часі та просторі, їхній належності одночасно до минулого та теперішнього. Ці ознаки маємо у романі Іш. Ріда «Політ до Канади», який проаналізуємо у наступному параграфі роботи.

### **3.3. Жанровий експеримент Ішмаеля Ріда (роман «Політ до Канади»)**

Ішмаель Рід народився 22 лютого 1938 року в місті Чаттануга, штат Теннессі. Він виростав і отримав шкільну освіту у м. Баффало (Нью-Йорк). Залишив навчання в місцевому університеті у 1960 році, оскільки він не хотів бути «рабом чийогось списку літератури» [171, с. 329]. Якийсь час (1960 – 1962) майбутній письменник працював кореспондентом «Емпаєр Стейт Віклі» («The Empire State Weekly»). Тоді ж він став членом товариства «Майстерня Умбра», мистецького об'єднання чорношкірих письменників, які інтенсивно відстоювали ідею афро-американського мистецтва, угрунтованого на африканській спадщині, що повинно сприяти досягненню політичних і громадських свобод. Усі тодішні ініціативи Іш. Ріда відзначаються прагненням заперечити конформізм та цілісність афро-американського письменства і натомість наголосити на свободі митця й експериментаторстві. З 1967 по 1983 митець опублікував чотири збірки поезії, п'ять антологій та шість романів, усі вони значним чином виражають естетику «нео-гуду» (neo-HooDoo), запропоновану й розроблену самим митцем.

«Політ до Канади» – п'ятий роман Ішмаеля Ріда – пародіює жанр оповідей рабів та роман Г. Б. Стоу «Хатинка дядька Тома», а також вміщає гостру сатиру на Авраама Лінкольна, культуру південних штатів та Канаду. Поєднуючи й переплітаючи «історичні факти» з вигадкою, автор змальовує



подорож Рейвена Квіксілла – раба-утікача й автора-оповідача – з рабовласницької Вірджинії до Канади. Поява роману збіглася із завершенням революційного за духом рухом «Чорна сила» і є своєрідним підведенням підсумків змагань чорношкірих американців упродовж «буремних шістдесятих». «Роман становить частину загального настрою середини сімдесятих, що пронизаний ностальгією за соціальними рухами шістдесятих; але більш важливе є те, що цей новий роман про рабство перебуває в особливому діалозі з шістдесятими та культурними й політичними дебатами тогочасного національного життя, оскільки вони детермінували причини його походження» [171, с. 98–99]. Співвіднесеність і зв'язок роману з феноменом афро-американського шістдесятництва дає підстави коротко проаналізувати ставлення Іш. Ріда до цього періоду в історії свого народу, а також його ролі в тогочасних процесах.

Позиція письменника не була однозначною і коливалася від захоплення діяльністю руху «Чорна сила» у середині шістдесятих, яке згодом, наприкінці шістдесятих-початку сімдесятих, змінилося опозицією, потім – примиренням у середині сімдесятих і нарешті – повагою у вісімдесятих-початку дев'яностих. На час написання роману «Політ до Канади» письменник переживав незадоволення від діяльності афро-американських сил і в той же час намагався примиритися із ними. Така амбівалентна позиція щодо «феномену шістдесятництва» була властива багатьом чорношкірим американцям середини 1970-х років.

Незважаючи на те, що з середини 1960-х років Іш. Рід належав до кола поетів, що асоціювали себе з товариством «Майстерня Умбра», і писав поезію, в якій підтримував «Чорну силу», то вже у романах «Мамбо Джамбо» (1971) та «Останні дні Луїзіяни Ред» (1973) він висміював та пародіював їхню діяльність. Основним об'єктом його критики стали представники Руху за мистецтво чорношкірих американців (The Black Arts movement), які намагалися контролювати естетичні орієнтири афро-американських митців. Письменник стверджував, що зв'язок негритянських націоналістів і революціонерів з білими

радикалами та лібералами призвів до «досить таки сумнівних політичних програм» [171, с. 100], які котролювали афро-американський культурний апарат. Наприклад, у романі «Мамбо Джамбо» («Mumbo Jumbo») «негритянський редактор», що працює на видавництво, котре належить білому американцю, відмовляється друкувати твори, «де нема душі» або ж відсутня національна риторика. Іш. Рід критикував тих лідерів мистецького відгалуження «Чорної сили» (наприклад, Амірі Барака, Леррі Ніл, Ніккі Джіованні), яких він називав «апостолами естетики чорношкірих», за те, що вони обмежували свободу митця у виборі теми й диктували шляхи її художньої реалізації. Письменник заявляв, що конференції негритянських митців виконували функції «трибуналів, на котрих ті, що не йшли в ногу з усіма зазнавали висміювання, приниження та залякування» [171, с. 41]. Він гостро критикував однобічність та обмеженість поглядів афро-американських письменників, їхню неспроможність відійти від літературної пропаганди й жанру літератури протесту та оцінити різноманітну, складну природу негритянської естетики. Окрім того він також оспорював панівний дискурс про рабство, який, за його словами, формував стереотип недолугого негра-неука або відданого слугу без людської гідності.

Зміну поглядів Іш. Ріда щодо шістдесятництва простежуємо наприкінці 1970-х, коли він наголошував на величності та незалежності культурної спадщини, створеної митцями, які поділяли погляди «Чорної сили». В інтерв'ю 1976 року письменник заперечував, що висміював Анджелу Дейвіс та діяльність «Чорних пантер» у романі «Останні дні Луїзіяни Ред».

Уже увісімдесятих Іш. Рід із ностальгією та пошаною відгукувався на активні процеси чорношкірих митців у шістдесятих. Він висловлював вдячність афро-американським націоналістам за те, що суттєво розширили його знання про негритянську культуру. Зокрема, письменник зізнавався, що досвід, здобутий під час діяльності у спілці «Майстерня Умбра» дав йому змогу познайомитися з іншими поетами своєї раси і «навчитися технік афро-американського літературного стилю» [171, с.100]. Своєю чергою митці з

кола «Майстерня Умбра» окреслили основні засновки ідеології «Чорної сили». У своєму виступі 1986 року на конференції письменників США Іш. Рід наголошував, що громадянські рухи шістдесятих не лише мали на меті політичні реформи, але й дали поштовх «до розквіту багатоетнічності в літературі» [171, с. 8].

Роман «Політ до Канади» засвідчив не лише активізацію жанру оповідей рабів у новому форматі, але найперше через відродження первинної писемної художньої форми американських негрів вступив у дискусію про спадщину рабства, про «привласнення білими митцями» культурного капіталу чорношкірих, про літературний канон та його формування. Іш. Рід визнавав, що під час роботи над твором він почав ознайомлюватися із жанром оповідей рабів та оригінальними свідченнями про рабство. Це дало йому змогу зрозуміти, що у шкільних підручниках з історії, що рясніли ілюстраціями, де поневолені чорношкірі грали на банджо чи танцювали, досвід рабства був переданий спотворено.

Одна з особливих рис роману полягає у змалюванні не лише реалій життя колишнього раба, ситуації, що примусила його втечу та його шляху до свободи, але в тому, що Іш. Рід створив поліфонічний наратив про рабство, про історичну ситуацію періоду до Громадянської війни. Він примушує переоцінити минуле, поглянути на нього з радикально нових перспектив і таким чином визнати багато фактів, які через свою непривабливість для панівного історичного наративу залишалися замовчуваними. Іш. Рід надає право колишньому рабові свідчити не просто про своє минуле, а також вербалізувати неприємні «припущення» про очільників американської нації чи канонічних митців. На першій сторінці роману висловлюється твердження про відносність «історичної правди», що своєю чергою дозволяє автору звернутися до неофіційного фактажу: «Про Лінкольна пліткували здавна. Казали, що він і його син Тодд були пияками. Що пані Лінкольн була божевільна. Що він мав багато коханок. Що його мама, Ненсі Генкс, була повія. Конфедерати заявляли, що він був «ніггером». Хто може сказати, де тут правда, а де вигадка?» [171,

с.7]. Спочатку роману автор робить настанову на радикальний перегляд минулого і водночас стверджує про відносність будь-якої «правди».

Оспорювання визначеної версії минулого, його законсервованості та безвідносності до теперішнього здійснюється Іш. Рідом за допомогою інкорпорування матеріальних анахронізмів у наратив. Водночас письменник наголошує, що для нього анахронізм це не просто стилістичний прийом, а насамперед вираження африканського уявлення про минуле і його актуальність у сьогоденні. В інтерв'ю 1977 року письменник пояснював: «відповідно до *voodoo* (одне з африканських релігійних вірувань та спіритуалістичних практик) минуле – це сучасне. Це переконання поєднує багато різноманітних африканських релігій. Це один з визначальних принципів, фактично минуле є (курсив в ориг. – І.Г.) теперішнім. У романі «Політ до Канади» я намагався використати цей концепт, хоча всі, порившись у літературознавчих словниках, чомусь назвали це *анахронізмом*. Я ж намагався представити стару вуду теорію часу» [172, с. 28]. Водночас маємо підстави стверджувати, що така актуалізація африканської культурної парадигми позначає залежність твору Іш. Ріда від настанов афро-американського націоналізму 1960-х років на афроцентричній домінанті усієї негритянської естетики художнього вираження. Згодом у 1970-1980-х роках такі представники афро-американського літературознавства, як Г.Л. Гейтс-молодший, Г. Бейкер-молодший, Р. Степто, Г. Круз, П. Гілрой зверталися до західно-африканських усних народних традицій для того, щоб проілюструвати, як вони трансформуються в сучасному негритянському художньому дискурсі і таким чином надають йому автономного статусу. У такому ракурсі творчість Іш. Ріда з актуалізацією у ній дискурсу вуду дала багатий ілюстративний матеріал. Зі зміною настроїв та тенденцій у афро-американському літературознавстві з кінця 1990-х років відзначаємо переоцінку афроцентризму мистецького проекту Іш. Ріда. Так А. Рушді наголошує на змішуванні стилів письменником, «як намагання створити мелаж форм з метою проблематизування їхніх алегоричних виняткових «національних» чи «расових» сутностей та ідентичностей, які вони ніби-то

представляють» [171, с. 117]. У ширшому контексті автор критикує і поняття традиції взагалі, адже, за його словами, «функція традицій полягає у створенні ілюзії єдності у розбраті і у прагненні розв'язати, а радше замаскувати, соціальні суперечності та відмінності між текстами» [171, с. 10]. Таким чином анахронізми у романі Іш. Ріда в силу різноманітних суспільно-політичних контекстів «отримують ідеологічне навантаження, що пов'язане з націоналізмом чорношкірих, мультикультуралізмом та постмодерною критикою євроцентризму» [172, с. 28].

Інший важливий момент твору – звернення до теми привласнення культурного капіталу афро-американців білими співвітчизниками. Об'єктом уваги у цьому контексті став роман Г. Б. Стоу «Хатинка дядька Тома», який є всього лиш розширеною версією оповіді колишнього раба Джошуа Генсона. Майстерна художня адаптація чужого тексту принесла добробут і визнання «маленькій жінці, що спричинила велику війну». «Вона (Г.Б. Стоу – І.Г.) прочитала книжку Генсона. Та Гаррієт була метикувата. «Життя Джошуа Генсона, колишнього раба». Сімдесят сім сторінок. Воно було коротке, але воно належало йому. Це було все, що він мав. Його історія. А історія людини – це її оберіг. Забрати історію теж саме, що забрати оберіг» [168, с.8]. З одного боку експропіювання чужого тексту принесло Г. Стоу великі статки та визнання. З іншого ж помста не забарилася і сила магії Вуду спричинила спаплюження особи письменниці у мінстрел-шоу.

Головним персонажем роману є Рейвен Квікскілл – «один з перших рабів Свілла, що навчився читати, писати і який першим утік» [167, с.10]. Поезія Рейвена «Політ до Канади» є прологом до твору і водночас його інтертекстом. У ній раб описує свою втечу, використовуючи такий невідомий на той час засіб пересування як літак. Відтак від початку автор налаштовує читача на жанр пародії. Квікскілл утікає до Вільного міста (Emancipation City), де й живе якийсь час. Проте його головна мрія – потрапити до Канади, на його думку, землі, де панує справжня свобода. Наратив роману розгортається у двох основних площинах – у маєтку рабовласника Артура Свілла у Вірджинії та у

різних місцях перебування Рейвена Квікскілла. Багатій намагається повернути раба за будь-яку ціну, але Рейвену постійно вдається уникати пасток.

На якийсь час Рейвен стає лектором в одному з аболіціоністських товариств. Проте його ораторські здібності та вміння вигадувати жалісливі історії не задовільняють сподівань аудиторії. При чому і білі, і колишні раби розчаровані його оповідями. У цьому контексті Іш. Рід критикує і висміює аболіціоністські зібрання, на яких раби-втікачі мали свідчити відповідно до певних стандартів та вимог жанру. Один з професорів Лінкольн університету радить Рейвену долити масла у вогонь для того, щоб розчулити публіку. Як зазначає Джеймс Олні «аболіціоністи мали чіткі уявлення, добре відомі як їм, так і колишнім рабами, про конкретний зміст, конкретні теми для роздумів та відповідні форми їхнього втілення» [157, с. 158]. Таким чином ігнорування Рейвеном узгоджених домовленостей щодо оповіді обертається його поразкою як промовця. Іш. Рід продемонстрував обмеженість жанру оповідей рабів, його залежність від канону та сподівань реципієнтів. З іншого боку неспроможність перших афро-американських письменників вербалізувати власний досвід без котурнів стала однією з причин звернення митця до цієї первинної негритянської писемної форми. Обираючи цей жанр, Іш. Рід продемонстрував його великий потенціал у зображенні минулого США і водночас використав його як критику усталених літературознавчих підходів про те, що «романи про афро-американців повинні змальовувати біль» [187, с. 135]. Письменник стверджував: «коли чорношкірий чоловік намагається писати сатиру, поглянути на світ загалом, то «Нью-Йорк бук рев'ю», Джейсон Епстайн, «Нью-Йорк таймз», усі ці коти тут же напружуються» [187, с.135]. Іш. Рід визнає, що «форми рабства все ще існують в сучасній Америці», зокрема мається на увазі уярмленість у певних жанрових форматах.

Роман «Політ до Канади» шляхом модифікації традиційних оповідей рабів уособлює своєрідне звільнення афро-американського письменства від тиску умовностей та літературних конвенцій. Варто згадати у цьому контексті той факт, що ще свого часу представники Гарлемського ренесансу виступали

проти літературних стереотипів. Такі митці, як Арна Бонтан, Дж. Скайлер, З.Н. Герстон зверталися до жанрів (наукова-фантастика, готичний та сатиричний роман), які вважалися цариною білих американських письменників. Своєю чергою Іш. Рід цілком трансформував канон оповідей рабів, «інкорпорувавши у нього поезію, прозу та драму, змінивши змістовий план шляхом пародіювання багатьох типових ситуацій, що властиві наративам рабів» [187, с. 136]. Свідомий того, що через вимоги аболіціоністів, смаків білошкірих читачів на Півночі, і навіть звільнених рабів оповідачі, особливо ті, чий свідчення датуються 1810 – 1840 роками, були позбавлені власного голосу, Іш. Рід створює наратив про рабство, у якому відсутня традиційна оповідь від першої особи. Таке замовчування голосу поневоленого функціонує як пародійність на жанр наративів рабів.

Складність сприйняття твору «Політ до Канади» полягає у широкому використанні прийому, який П.-Д. Мвуєкуре під час аналізу романів Іш. Ріда означає як «синхронізм» – одночасне змалювання подій, що видаються мало пов'язаними між собою. Сюжет роману коливається між плантацією у Вірджинії, Емансипованим містом, Канадою, окрім того, читача часто сплутують «чужорідні» елементи в зображенні життя 19 століття, а саме телевізор, літак, автомобілі та ін.

Іш. Рід оспорує думку про Канаду як вільну та безпечну землю для чорношкірих втікачів. Ще до прибуття Р. Квіскілла до омріяного краю автор іронічно описує його політичного очільника: «Кожен думав про Канаду. Барбара Волтерс нещодавно виступила на національному телеканалі і висловила думку, що прем'єр міністр Канади, той чоловік із профілем орла, той ввічливий і бездоганно вбраний джентльмен, який все ще носить носовичок у лівій кишені піджака, найбільш прогресивний чоловік у західному світі. І світ з надією дивиться на нього» [167, с. 69]. Ще починаючи з оповідей рабів північна країна уособлювала для афро-американців найзатишніше місце на землі. Проте Іш. Рід пропонує поглянути далі, у справжню реальність, яка очікувала мрійників. Один з перевізників застерігає Рейвена від поїздки до Канади: «Ти

думаєш у Канаді по-іншому? Кількість вільного населення різко збільшується. Уже траплялися випадки. Дуже сумні випадки. Студентів з Вест-Індії жорстоко побили. Утікачів закидали камінням. Канадські батьки відмовляються посилати своїх дітей до шкіл, де навчаються темношкірі» [167, с. 149–150]. Проте Квікскіллу та його подрузі важко повірити у такі слова. Їхня уяву заповнили стереотипи про вільну землю. Аж поки зранку в готелі в Онтаріо вони зустрічають старого друга, який поспішає назад до США. Він розповідає прибульцям, що ніякий рай на них не чекає. В Канаді існують ті ж самі приниження, жорстокість, упередження та нетерпимість. Расизм процвітає всюди. Відтак Квікскілл повертається назад до США. Оповіді рабів, написані до періоду Громадянської війни, зрідка розгортали сюжет після досягнення утікачем оміряного краю. Цей факт сприяв формуванню стереотипу Півночі як вільної землі, який був долучений до історіографії рабства і в його євро-американському варіанті не піддавався сумніву. Іш. Ріда, змалювавши гірке розчарування рабів-утікачів, оспорив взагалі існування вільної землі. Свобода, на думку автора, значним чином залежить від матеріального багатства та соціального статусу. Один з білошкірих персонажів роману відзначає: «Відмінність між дикуном та цивілізованою людиною визначається тим, хто має владу. Зараз всім управляю я. Можливо, колись ти і Рейвен керуватимите. Але зараз лише я визначаю, хто цивілізований, а хто дикун» [167, с.149].

У творі «Політ до Канади» критика офіційних версії про рабство здійснюється шляхом розкриття його сутності не лише через життя рабів, але через змалювання моральної деградації білошкірих власників. Така позиція автора корелює з ідеями Ф. Фанона<sup>4</sup>, який був канонічним автором для представників «Чорної сили». У праці "Чорна шкіра, білі маски" [111] він звернувся до проблеми психічного стану колонізованого суб'єкта, з властивою йому розщепленою свідомістю (хоча дослідник переважно брав до уваги чорношкірих французьких колоній, його спостереження багато в чому перегукуються з міркуваннями В. Дюбуа. Наприклад, ідея останнього про

<sup>4</sup> Дет.про Франца Фанона див. М. Шимчишин «Гарлемський ренесанс» []



«"подвійну свідомість" афроамериканців співзвучна зі станом розщепленої свідомості Ф. Фанона). Ф. Фанон вивчав не лише психічний стан євроамериканських африканців, які прикуті до "своєї чорношкірості"» [111, с. 11], а й білих, що так само знаходяться в кайданах автостереотипу "білошкірості". Протистояння між двома групами має подвійну природу: білі вважають себе кращими та розумнішими за чорних, а останні за будь-яку ціну намагаються довести білим "багатство свого розуму та рівноцінний інтелектуальний розвиток" [111, с. 12]. Ф. Фанон підкреслював негативний вплив колонізації не лише на корінне населення, але й на самих колонізаторів, які втрачають людську гідність у процесі поневолення "примітивних народів". Подібне судження висловлював й інший франкомовний дослідник та поет з Мартиніки Е. Сезер, до праць якого звертався і Ф. Фанон, і представники громадянських рухів в США. Зокрема, у книжці "Дискурс колоніалізму" автор писав: «(...) колонізація дегуманізує навіть найбільш цивілізовану людину; колоніальна діяльність, колоніальна активність, колоніальне завоювання, що ґрунтуються на зневазі до корінного населення та підсилюються нею, неминуче зумовлюють зміни в тих, хто це здійснює; колонізатор, який аби звільнити свою свідомість виробляє звичку бачити іншу людину як *тварину* (курсив в ориг. – І.Г.), при звичаюється вважати й самого себе твариною і має схильність трансформувати *себе* (курсив в ориг. – І.Г.) у тварину. Цей результат, цей бумеранг колонізації я хотів би підкреслити» [111, с. 20].

Один із головних персонажів роману «Політ до Канади» багатій Артур Свілл, що прагне постійно примножувати свої статки. Він не займає чіткої позиції під час Громадянської війни, оскільки сама війна є його прибутком. Тому Свілл фінансує як конфедератів, так і північчан. Некрофілія, деспотизм, розпуста, пиятика, садизм, божевілья, духовна обмеженість визначають основні реалії життя неймовірно багатого плантатора. Він колекціонує засоби для тортур, які скуповує по всьому світу. Крім того багатій має відеотеку й іноді запрошує друзів на перегляд фільмів про фізичні знущання над рабами. Наприкінці роману заява про його моральну деградацію, як і всього

рабовласницького Півдня, «краю, за межею ридань», звучить із уст дружини, яку він ігнорував роками і яка пережила психічний зрив, зазнавши приниження не лише з боку чоловіка, але й чорношкірих рабинь. Пані Свілл заявляє: «А його наложниці. Деякі з тих дівчат ще діти. Але це ще не все, він належить до тих жахливих Магнолієвих Ванн. Він перебуває там іноді тижнями, і коли повертається, його губи опухлі, а з нижньої губи безперервно тече слина, його пальці виглядають (...) виглядають величезними, і він сидить тижнями витріщившись на стіну. Я думаю він залежить від беладони. Ви зауважували його очі?» [167, с. 133]. Примітно, що гіркі звинувачення у занепаді звучать із вуст білої жінки, яка тривалий час знаходилася у ярмі культу «південного жіноцтва» (SouthernWomanhood).

Водночас моральне падіння Артура Свілла безпосередньо пов'язується з реаліями рабовласницької системи. Плантатор зізнається: «Американці з Півночі та Півдня ненавидять рабів, і в той же час вони самі є рабами» [167, с. 132]. Інституція рабства позначилася не лише на психологічному житті чорношкірих, але й білих американців. «Негритянська гарячка. Негри щось тобі поробили. Я зустрічав білих людей, що дивно поводитися під їхнім впливом. Спочатку тобі сняться негри, переважно негрєнята; негрєнята, що їдять кавуни, вищиривши зуби до тебе. Потім тобі сняться великі негри. Великі, великі негри. Великі, великі негри, що ходять по тобі; далі негри вже навкруг тебе, а потім вони оволодівають тобою (...). Допоки вони у цій країні, вона знаходиться під їхніми чарами. Це суцільне величезне Вуду море» [167, с. 131].

Роман пронизаний магічним дискурсом, де трікстерство, подвійні смисли та чари займають важливе місце у розвитку сюжету. Дії та вчинки персонажів прочитуються у кількох змістах. Мова рабів навантажена прийомом, який Г. Л. Гейтс-молодший називає Сигніфікацією<sup>5</sup>. У такій парадигмі реципієнт завжди невпевнений у кінцевості твердження чи цілої сцени. Яскравим прикладом є вбивство Артура Свілла. У момент примирення з дружиною раптом з'являється привид його сестри Вівіян, яка натякає на некрофілічні

<sup>5</sup> Дет. про Сигніфікацію див. Висоцька Н. [Висоцька], Шимчишин М. [Шимчишин].

потяги брата: «І тоді під світлом місяця ти відкривав кришку і залізав (...) і кожної ночі ти обнімав мене, притулявся до мене, там у тиші цвинтаря. І ти став таким спокійним... таким спокійним. І ти казав, що я твоя прекрасна леді і ти був моїм лицарем і ми були пошлюблені у Смерті (...)» [167, с. 136]. Несподівано Артур опиняється у вогняному полум'ї каміна. На його крик прибігає раб Робін, що є своєрідним прототипом художнього образу дядька Тома, котрий не поспішаючи іде за водою. Вовтузення прислуги врешті призводить до смерті рабовласника.

Натяк на розгадку загибелі Свілла отримуємо наприкінці роману, де слуга Робін висловлює сумнів у тому, що привид сестри з'явився у маєтку. Натомість він між іншим пригадує акторство, вигадливість та проворність чорношкірого хлопця Помпея. «Він (Помпей – І.Г.) переодягається в звірячі шкіри і може перетілитися у кого завгодно. Якщо хочеш, щоб він був орлом, він зірветься і махатиме крильми і підскакувати вгору і вниз. Якщо захочеш, щоб він був черепахою, то він повзтиме на четвереньках і крутитиме шиєю як гумовим телескопом (...). Він може перетілюватися і в інших людей (...).Перетілюватися в жінок, чоловіків, і мерців також. У його кімнаті купа масок звірів, рептилій та птахів» [167, с. 175]. Таке зізнання не лише проливає світло на походження привида сестри, але й на з'яву голови загиблого в Конго сина Артура Свілла. Він розкриває перед матір'ю правду про те, що його з'їв крокодил, а також повідомляє про збочення та злочини батька. Відтак у розв'язці твору автор привідкриває перед читацем завісу і стає зрозуміло, що перемога над рабовласником була досягнута за допомогою трікстерства, гри, маніпулювання з боку рабів.

Під час читання твору у читачів залишається відчуття, що всі факти та події, описані у ньому, мають два змісти – явний і прихований, що вони позначені подвійною логікою, а будь-яка правда є відносною. Так, наприклад, на початку роману стверджується, що Артур кожного ранку пив молоко рабинь. Наприкінці твору Робін зізнається, що приносив господареві усього лиш вершки для кави, які набирав під час перельотів літаком. Більш того, раб

виказує, що знається на отрутах, тому якщо Свілла не штовхнула у вогонь дружина, чи привид сестри, чи хтось там ще, то, можливо, йому стало зле від вершків. Alegоричний зміст, який домінує у романі, позначає його належність до афро-американської народної традиції оповіді. У її парадигмі промовлене слово завжди має два прочитання (пряме і переносне).

Таємниця загибелі містера Свілла є радше загадкою, яку автор пропонує читачам розгадати, склавши окремі фрагменти нарації. Письменник зізнавався, що його твори це модерністські та постмодерністські форми афро-американського фольклору. «Якщо раби, наприклад, захоплювалися загадками більше ніж іншими жанрами, тоді мій твір буде про пошук того- хто-зробив-це із заплутаним сюжетом та трікстерською кінцівкою» [171, с. 137]. Відповідно «Політ до Канади» закінчується невизначеністю щодо загибелі Артура Свілла, а лише натяками на тих, хто могли її спричинити.

Дилема ефективності відкритого бунту, прикладом якого став заколот під керівництвом Ната Тернера і змальований у романі В. Стайрона, чи прихованого поступового підкорення волі рабовласника вербалізована у романі Іш. Ріда. На останній сторінці роману колишній слуга Робін роздумує: «Хто ж дурень? Нат Тернер чи ми? Нат казав, що зробить те. Потім казав, що зробить се. Заявляв, що він виконує місію. Що він обраний. Що боги ввійшли в нього і промовляють його вустами. Тепер Нат лежить у могилі вже багато років, а я господар маєтку рабовласника. Тож хто з нас дурень?» [167, с. 178]. Як виявилось Артур Свілл страждав дислексією і тому Робін читав та писав замість господаря. Окрім того володіючи таїнствами трав, раб зробив господаря залежним від наркотичної дії деяких із них. Отож, Робін сам написав заповіт, відповідно до якого йому належав маєток і майже все багатство Свіллів. На запитання дружини, чи такий вчинок не суперечить християнській моралі, чоловік відповів: «Я хочу відродити старі культу. Той християнський нам не підходить. Він для зануд. Сірих, сухих, холодних» [167, с.171]. Таке твердження, як і трікстерські вчинки Помпея долучаються до ідеологічного

дискурсу прославлення та відновлення африканських практик, що визначають риторику роману Іш. Ріда.

У ширшому плані можемо стверджувати, що актуалізація образів дядька Тома та Ната Тернера функціонує як своєрідна участь Іш. Ріда у давніх і в той же час актуальних у шістдесятих-сімдесятих роках минулого століття дебатах про опір чи пристосуванство. Така ж дискусія точилася перед тим у двадцятих роках між Букером Т. Вашингтоном та В. Е. Б. Дюбуа<sup>6</sup>. Її основними складовими завжди були два полюси – рабська покірність чи романтизований протест. Для афро-американських політичних активістів, що представляли «Чорну силу» очевидно, що Нат Тернер був визнаним героєм та моделлю для наслідування. На той час вони виступали за революційне «повалення системи пригнічення» [171, с. 104], а тих афро-американців, що ратували за перерозподіл ресурсів між білими та чорними, визнавали приватну власність і капіталістичну економіку називали «дядьками Томами». На початку сімдесятих років Іш. Рід виступив на захист позиції адаптації чорношкірих до капіталістичної економічної системи, зокрема права приватної власності. І розв'язка роману, де спадок господаря переходить до його раба без будь-якого насильства, засвідчує схильність письменника до ідеї перерозподілу багатства.

Осмилення поборення рабства чи шляхом активного відкритого протесту, яким пішов Нат Тернер, чи прихованим поступовим саботажем властиве для багатьох тогочасних афро-американських діячів. Примітною у цьому плані стала праця Ю. Джіновізе «Пливи Йордане, пливи» (1974) [121], у якій зроблено історичний огляд опору рабів. Дослідник виокремив дві форми спротиву: перша – аполітичне чи неревольюційне самоствердження; друга – політична відповідь. Остання охоплює груповий чи індивідуальний відкритий акт спротиву, перша вміщає обман, дрібні крадіжки, лицемірство, невиконання доручень, дітовбивство, самогубство, знищення власності (підпал) та нарешті убивство. Варто відзначити той факт, що афро-американська література після

---

<sup>6</sup> Дет про це див. М. Шимчишин Гарлем. Рен. [67]

1970-х років головним чином зосереджена на аполітичних формах протесту поневолених чорношкірих.

Убивство Артура Свілла Іш. Рід виправдовує необхідністю перерозподілу матеріальних благ, у створення яких негритянське населення вклало великі сили та творчі таланти. Якщо на початку роману «Політ до Канади» автор активно критикує апропріацію Г.Б. Стоу художнього слова чорношкірих американців, то наприкінці роману колишній раб Робін відмовляється розповідати письменниці про своє життя у маєтку «найвідомішого американського барона» і зазначає, що про це напише Рейвен Квіскілл. Таким чином Іш. Рід декларує, що прибутки від змалювання жахів рабства повинні отримати ті, хто їх пережив або ж належить до раси пригноблених. Іншим прикладом перерозподілу капіталу слугує сцена, де зачитується заповіт плантатора, який насправді написав слуга Робін. Значна частина багатства піде на «заснування християнської школи у Вашингтоні, для щойно звільнених рабів, які повинні без будь-яких застережень відновити свої африканські практики та традиції, що вважаються поганськими і образливими для цивілізованої чутливості» [167, с. 168]. А. Рушді слушно зазначає, що зманіпулювання вбивства, яке вчинив хтось таємничий та все ж очевидно чорношкірий, потрібно розглядати як один із нереволюційних шляхів здобуття матеріальної власності. «Без маніпулювання існуючих правових структур (мається на увазі написання заповіту самим Робіном – І.Г.) для передачі майна, вбивство Свілла просто зменшило б кількість рабовласників у Вірджинії. Зманіпулювавши правовою системою, Робін створив умови для перерозподілу власності» [171, с. 114].

Водночас варто відзначити й те, що процес перерозподілу й освоєння швидко здобутого багатстване можуть призвести до кардинальної соціальної реструктуризації суспільства. Вони стають успішними лише у тому випадку, якщо їхні нові власники вдаються до радикальних дій щодо використання здобутого майна. На запитання дружини, що ж вони робитимуть із усіма п'ятдесятьма кімнатами у палаці, Робін відповідає, що йому потрібен час на

роздуми, але точно він не хоче бути багатієм і планує використати маєток для чогось корисного. Отож акт перерозподілу імплікує думку, що з переходом власності до рук колишніх рабів збагачення коштом експлуатації праці поневолених афро-американців завершиться. Економічний контроль із боку чорношкірих, на думку Іш. Ріда, дозволить здійснити соціальні реформи в суспільстві. На скільки успішною така політика була б можемо лише роздумувати, адже, як вважає низка сучасних дослідників (А. Рід, К. Воррен, В. Майклз) афро-американці так і не отримали можливості отримати свою частку з того, що вони та покоління їхніх пращурів створювали та примножували. Цей факт частково, вважає зокрема В.Б. Майклз, вказує на причини тотальної бідності серед сучасних афро-американців.

Дискусія про власність змальована у романі з використанням афро-американських риторичних фігур. Суддя запитує у Робіна: «Наука стверджує... ну, відповідно до наукових даних, Робіне, негри не ... ну, розмір ваших мізків такий же, як у миші. Це загально визнано. Чи ти впевнений, що дасиш раду усьому цьому? Рахунки. Заповнення форм?» [167, с. 167]. На це слуга відповідає: «Я спостерігав за маса (афро-америк. варіант «містер» – І.Г.) Свіллом багато років, ваша честь. Спостереження за таким великим генієм – одним із мільйона геніїв, яким був маса Свілл – те саме, що навчатися у Гарварді та Йелі водночас та ще й на вихідні бувати у Принстоні. Мої мізки збільшилися, пане суддя. Мій розум збільшувався під час спостереження за маса Свіллом усі ці роки» [167, с. 167]. Тоді повернувшись до родини Свіллів Робін запевнює їх, що правитиме плантацією так, як і попередній власник.

Очевидними у цій короткій сцені є маніпулювання думкою білих і водночас словесна гра, яку згодом Г.Л. Гейтс-молодший, натхненний творчістю Іш. Ріда, означить як прийом Сигніфікації. Уміння Сигніфікувати, як вважає Г.Л. Гейтс, сформувало особливий вид *homo rhetoricus Africanus* [120, с. 75] та дозволило чорношкірій людині вільно рухатися поміж двома дискурсивними світами. Сигніфікація – приклад «лінгвістичного маскування, вербальний знак маски чорноти, що демаркує кордон між лінгвістичним світом білих та чорних,

між двома сферами, що існують поряд в омонімічному зв'язку, позначеному самим концептом Сигніфікації"» [120, с. 75-76]. Діалог між суддею та слугою передає особливість афро-американського мовлення, що в умовах опресивної системи рабства склалося як дворівневий дискурс. Н. Висоцька резюмує, що ще на ранньому етапі перебування на американському континенті чорношкірі сформували систему «"подвійної комунікації"» чи «"подвійних значень"». «Йдеться про формування двох мовних реєстрів – одного для спілкування всередині чорної громади, другого – за її межами, що було необхідною умовою самозбереження під час контактів з ворожим світом білих"» [16, с. 43]. Смирена відповідь Робіна ілюструє вміння сказати одне, маючи на увазі абсолютно інше, це постійна гра між маніфестованим та латентним значенням.

Визначною відмінною рисою роману є використання естетики нео-гуду (neo-hoodoo), яка відсутня у початкових оповідях, оскільки їхнє головне завдання полягало у демонстрації того, що колишній раб цілком поділяє американські культурні норми, вірування та принципи письма. Більш того він здатен їх практикувати та відтворювати. Іш. Рід визначає естетику нео-гуду як поєднання давніх усних практик «гуду» з маскультом США. Образ трікстера, магія, ритуалістичні дієства, чари, актуалізація спіритуалістичних актів, загадковість, що межує з неймовірністю – усі ці атрибути інтенсивно оприявлені в романах Іш. Ріда і в «Польоті до Канади» зокрема. Особлива риса гуду, наслідника древніх релігій негритянських рабів Південної Америки (Гаїті, Барбадос. Ямайка) – Вуду, еkleктизм та тривалість у сучасності. Митець наголошував: «Дехто вважає, що Вуду – естетика чорношкірих, але Вуду – це еkleктика. Воно завжди було еkleктикою. Воно поглинає будь-які ідеї, що витають навкруг. Воно завжди сучасне» [171, с. 39]. З естетичних принципів Вуду Іш. Рід запозичує нелінійний тип оповіді і відсутність хронологічної послідовності.

Попередниками письменника у цій царині є З.Н. Герстон та Дж Джексон. Представники культурного формату нео-гуду, за словами Іш. Ріда, вдаються до



розлогіх імпровізацій, інновацій, відважного експериментування із фольклором та до його поєднання із сучасною популярною культурою. Таке змішування стилів яскраво проявляється у музичних жанрах джазу та рок-н-ролу. Відтак для Іш. Ріда гуду практики не законсервовані у минулому чи локалізовані у сучасному як релікти, а становлять благодатний ґрунт для творення нових мистецьких форм. У поезії «Маніфест Нео-гуду» автор стверджує: «Нео-гуду вірить, що кожна людина є митцем і кожен/ митець – священиком. Ви можете приносити власні творчі ідеї/ у Нео-гуду» [187, с. 126]. Нео-гуду – це поетика без кордонів та умовностей, вона допомагає афро-американському митцю звільнитися від тиску інтелектуальної західно-європейської традиції та зануритися у ресурс негритянської усної словесності для того, щоб отримати змогу виразити себе у письмовому форматі. Про звернення та широке використання Іш. Рідом нео-гуду Джонатан Луїс стверджує: «Естетика Ріда ознаменувала відхід від модернізму та реалізму, які принаймні з часу опублікування роману Річарда Райта «Син Америки» (1940), розглядалися як визначальні для афро-американської наративної моделі. Нео-гуду таким чином сигналізує про поворот у американському романі, що був ознаменований з'явою таких перших постмодерністських текстів, як «Голий сніданок» (1959), «Продавець тютюну» (1960), «Веселка земного тяжіння» (1973) »[153, с. 79-80]. Нейл Шмітц влучно відзначає, що Іш. Рід навмисно не пропагує нео-гуду як літературний напрям, натомість письменник потрактував його як літературний модус, що уможлиблює алієнування від англо-американської літературної традиції. Таким чином робить висновок дослідник нео-гуду має статус політично заангажованого мистецтва, що корелює з похмуриим реалізмом Річарда Райта чи сепаратистською полемікою творчості Імаму (Амірі) Барака.

Зі свого боку дослідник П.-Д. Мвуєкуру наголошує, що мистецький проект Іш. Ріда щодо нео-гуду корелює радше з мультикультуралізмом, аніж із радикальними настановами, що вербалізовані у репрезентативній збірці «Блек Файер» за редакцією А. Барака та Лі Рой Джоунза. «Відтак завдання Іш. Ріда не просто ствердити «чорношкірість чорношкірості» (the blackness of blackness),

чи афроцентричну естетику у дусі Амірі Барака, Молефі Асанте чи інших. Його письмо сягає далі, аніж відновлення зв'язку з африканською духовною культурою. Воно спрямоване на створення багатокультурного простору для всіх культур та модусів письма й думання» [158, с.205]. Сам Іш. Рід наголошує на тому, що його ідея нео-гуду відмінна від настанов чорношкірих націоналістів. Нео-гуду здатна об'єднати усілякі культурні традиції, у той час, як націоналістична ідеологія є монокультурною.

Іш. Рід вдається також до експериментувань із часом та простором. Проте слід зазначити, що його інновації дещо відмінні від компресій хронотопів, якими рясніє постмодерний художній дискурс. Маємо на увазі, те, що в постмодерному романі персонажі можуть перебувати чи легко переміщатися у різних часових зонах та локусах, тобто час є синхронічним та діахронічним. Іш. Рід використовує єдиний час – період Громадянської війни та післявоєнне життя, проте у нього він вкраплює технічні чи транспортні засоби, які допомагають акселерувати рух персонажів. Наприклад, слуга Робін літає літаком, виконуючи доручення господаря. Крім того, такі анахронізми стають у пригоді для висміювання реалій сучасного життя. Так, під час опису вбивства Авраама Лінкольна «камери сфокусовані на президентській ложі. Несподівано Лінкольн схиляється на лівий бік, його рука звисає (...). Вони показали по телевізору все це. Пообіцяли також прокрутити в новинах опівночі. Коли камеру повернули (...). Жива міс Лаура Кін (LauraKeene) (...) збоку поруч з Лінкольном. Її плаття забризкане мізками» [169, с. 103]. Тут же з'являються репортери, які запитують міс Лінкольн, що вона відчуває, ставши свідком вбивства її чоловіка. Змішування технологій ХХ століття, безпардонності та нечутливості преси, уривків із драми ХІХ століття «Наші американські кузени», алюзії між платтям Кін та заплямованим кров'ю убранням Джекі Кеннеді спрямоване на підтвердження того, що незважаючи на технічний поступ мало що змінилося у відносинах між людьми. Президентів продовжують вбивати, чорношкірі і далі залишаються другосортними людьми. Концепт минулого як законсервованого періоду руйнується шляхом інтегрування у нього реалій

теперішнього. Вододіл між колись та сьогодні розмивається метадискурсом расизму.

Ємність і здатність модусу нео-гуду інкорпорувати у собі найрізноманітніші традиції та формати виявляється у романі Іш. Ріда частково на рівні включення у нього не лише різноманітних родів художньої літератури (лірики, драми, епосу), але й прямих посилань на тексти багатьох культур. У романі переосмислюються, обговорюються, оспорюються та визнаються оповіді рабів, індіанські міфи, а також відомі твори Гаррієт Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома», Альфреда Теннісона «Ідилії короля», Тома Тейлора «Наш американський кузен», Едгара По «Ворон», «Падіння дому Ашерів», «Барильце амонтильядо», Філіз Вітлі «Його високості генералу Вашингтону», Маргарет Мітчелл «Віднесені вітром», Фредеріка Дугласса, Вільям Велза Бравна, Генрі Бібба, Езри Павнда, Томаса Стернза Еліота. Усі ці тексти становлять поліфонічний дискурс про рабство, в широкому полі його прямої дотичності не лише до формування афро-американської ідентичності, але й індіанської, єврейської, євро-американської. Досвід рабства – це не сторінка в історії негритянської раси, це те, що значним чином визначає реалії життя в США сьогодні.

Рідівський постмодернізм угрунтований передусім у афро-американській спадщині, у той час як постмодернізм білих американських письменників угрунтований на розпаді історичних, епітемологічних, лінгвістичних метанаративів. Водночас обидва варіанти спрямовані на руйнування будь-яких форм тотальності чи епітемологічної визначеності. Роздумуючи про особливості афро-американського постмодернізму Мадгу Дубей зазначає: «Дві ключові риси вирізняють постмодерних чорношкірих інтелектуалів та культурну продукцію від модерних (modern), а саме пошук політик відмінності, що руйнує есенціалістські конструкти спільноти, і зсув із друкованої до усної медійності» [105, с. 31]. Зі свого боку Ф. Джисін наголошує, що афро-американський постмодернізм охоплює ті ж самі риси, що і американський: «За своєю суттю постмодерністський роман антимиетичний; він часто

проблематизує лінійну структуру сюжету, сплутує часові пласти, об'єднує реальний та фікційний рівні, фрагментує персонажів, передає події крізь фокус лінз, що розташовані одна за одною, отримує насолоду від ненадійних нараторів, фруструє сподівання, порушує правила, підриває конвенції, а іноді навіть чинить опір інтерпретації» [142, с. 139].

Роман Іш. Ріда представляє синкретичний жанр, характерний для постмодерністської літератури. Він поєднує в собі оповідь раба від першої особи, розповідь наратора від третьої особи, пародіювання класичного історичного роману, нео-гуду естетику, елементи готичної прози та сатиру. Автор широко використовує пародію, аби проблематизувати як фікційний, так й історично-документальний корпус про рабство у США. Інкорпорування у роман естетичних та практичних принципів Вуду дало змогу письменникові інтенсифікувати входження афро-американських культурних практик у красне письменство другої половини ХХ століття, а також продемонструвати нові шляхи конструювання афро-американської суб'єктності. Окрім того важливим є й те, що Іш. Рід критикує не лише тексти білих письменників, але й оповіді рабів, як такі, що зазнали обмеження та в яких вербалізовано радше спотворений аболіціоністами голос раба. У своїй боротьбі з культурним імперіалізмом білих американців автор використовує контрдискурс, що охоплює переписування канонічних художніх текстів про рабство (наприклад, роман Г.Б. Стоу) і експлікацію процесів культурного виробництва. Таким чином, зазначає Аш. Руснді, «Рід продукує оповідь раба, що властиво є опірним читанням панівного тексту («Хатина дядька Тома» – І.Г.)» [171, с. 125]. Іш. Рід одним з перших вказав на те, що білошкірі письменники експропріювали культурний капітал чорношкірих.

#### **3.4. Роман Едварда Джоунза «Знаний світ»**

У романі «Знаний світ» (2003), що отримав Пуліцерівську премію за 2004 рік, Едвард Джоунз описує історичний досвід рабства не цілком традиційно як для афро-американської словесності. Мається на увазі те, що його головним

персонажем є чорношкірий рабовласник. В інтерв'ю для видання «Паблішерз Віклі» Едвард Джоунз зазначав, що ідея написання роману про рабство, де головним персонажем є чорношкірий рабовласник, прийшла до нього, коли він читав художній твір про «єврея, який служив нацистам під час Другої світової війни» [138, с. 25]. Як відзначає Девід Ікард: «Джоунз демонструє, що пригорща афро-американських персонажів у романі, через які яскраво змальовано рабство, у ширшому розумінні слугують втіленням послідовного та нищівного впливу апарату супрематистської ідеології білошкірих американців на свідомість афро-американців. У такому ідеологічно обумовленому середовищі, де афро-американці змушені бути очевидцями цілковитого панування білих та брутальної експлуатації чорних тіл задля наживи, несподіване змалювання афро-американських рабовласників функціонує як радикальне звинувачення супрематистської ідеології білих» [138, с.65]. Тр. Герріс наголошує на тому, що Ед. Джоунз запропонував осмислити рабовласництво із дещо нетрадиційних позицій і таким чином зруйнував стереотипи його зображення в літературі. Зокрема у праці «Страшний Діксон-Мейсон кордон. Афро-американські письменники та Південь» [127] дослідник пише: «Зображення чорношкірих людей, які мали у власності інших чорношкірих становило імпліцитне табу в афро-американській словесності. Окремі образи, принаймні до середини двадцятого століття, просто не змальовувалися, або ж змальовувалися побіжно, в афро-американській літературі. До незаторкуваних тем, належали теми про гомосексуалізм чи лесб'янство, а також про інцест, про чорних жінок, які були відлучені від церкви, які робили аборти чи покидали своїх дітей, про божевільних чорношкірих американців, про проституцію та про чорношкірих, що діяли проти власної спільноти» [127, с. 174–175]. Такі «заборони» стосувалися переважно літературної продукції ХІХ століття, коли представники афро-американської художньої словесності спрямовували свої зусилля на те, щоб сформувати у свідомості як білих, так і самих чорношкірих американців ідею негритянської колективної самості, що відповідала б принципам ідеології

американського суспільства. Тр. Герріс стверджує, що до середини ХХ століття відбувався процес формування колективної афро-американської ідентичності, що своєю чергою зумовило необхідність створення «позитивних типових» образів і характерів. Відтак індивідуалізовані персонажі, поведінка яких не збігалася із моральними стандартами часу, були маргіналізовані. У другій половині минулого століття у афро-американській художній літературі відбувся зсув, результатом якого стало інтенсивне звернення до індивідуалізованих образів. Так, Ральф Еллісон зобразив інцест у романі «Людина-невидимка» (1952), Джеймс Болдуїн звернувся до теми гомосексуалізму, Енн Еллен Шоклі вербалізувала проблему лесбійства у творі «Кохаючи її» (1974), Тоні Моррісон та Еліс Вокер змалювали дітовбивство, інцест та проституцію.

Роман Ед. Джоунза продовжує традицію зображення неоднозначності як індивідуальної ідентичності чорношкірих американців, так і проблематизування їхнього колективного минулого. Автор розкриває маловідомі відомості про експлуатацію негрів та пише про те, що серед них були й такі, що симпатизували системі поневолення. Така риторика руйнує іманентну для афро-американської літератури ідею колективності та єдності чорношкірого народу. Колір шкіри як позначник належності до спільноти уявлених не спрацьовував уже в умовах рабовласницької системи. Присутність рабовласників афро-американського походження дестабілізує традиційну логіку та ідеологію Півдня до періоду Громадянської війни. Відповідно стратифікація суспільства на класи превалює над поділом людей щодо кольору шкіри. Про це у сучасному критичному дискурсі стверджують В.Б. Майклз, К. Воррен, А. Рід та багато інших.

Існування чорношкірих рабовласників одна з реалій економіки раннього капіталізму. Зосереджені на збагаченні, афро-американці, як і їхні білі співвітчизники, вдавалися до експлуатації людей. Тема роману Е. Джоунза, стверджує Девід Ікард, викликала своерідну тишу з боку афро-американських літературознавців про нього. Письменник проблематизує рабовласництво як визначальну рису лише євро-американського супрематизму. Натомість його

звернення до теми рабовласництва серед афро-американців привертає увагу до факту, по-перше, їхньої залежності від політики білошкірих американців щодо раси, і, по-друге, озвучує актуальність класової свідомості, яка виявляється ширшою, аніж расова. Водночас автор експлікує думку про ураженість свідомості як білих, так і чорних системою расизму. Так, чорношкірий плантатор Генрі Таунсенд, свідомість якого сформована на расистських стереотипах, переконаний, що «може бути кращим рабовласником, аніж будь-який білий» [127, с.68].

За жанровими та проблемно-тематичними ознаками роман представляє модус постмодерністської історичної літератури, яка проблематизує версії минулого шляхом використання хронологічних розривів, іронії, аномалій і водночас не дає певної конкретної їх інтерпретації. Лінда Гатчен означає такий тип роману – історіографічною металітературою – «історична література, сконцентрована на репрезентації історії та її оспорюванні (...). Таким чином вона оприявнює постмодерну ідеологію множинності та визнання відмінності; «тип» виконує мізерну функцію тут, і слугує об'єктом іронічної насмішки. Нема жодного відчуття культурного універсалізму» [136, с. 114]. Постмодерна історіографічна література, за словами Джона Дювалля, «змішує рефлексивність метафікційності із альтернативною історіографією» [107, с.х]. Таким чином вона (постмодерна історіографічна література) оспорює та підриває основи офіційної історіографії. Л. Гатчен відносить до цього жанру такі твори, як «Жінка французького лейтенанта» і «Черв'як» (Дж. Фаулз), «Касандра» (Кріста Вулф), «Сором» (Салман Рушді), «Ім'я рози» (Умберто Еко), «Сто літ самотності» (Габріель Гарсія Маркес), «Книга Даніеля» (Едгар Доктороу). Проте, як зазначають афро-американські критики Маду Дубей і Ваніма Лубіянопостмодерністські історичні романи, що належать євро-американським письменникам, не спрямовані на переосмислення та руйнування стереотипів про історичне минуле негритянського народу. Позаяк об'єктом їхньої уваги стають історичні метанаративи західної цивілізації. Відтак постмодерний історичний роман, що належить перу афро-американських

митців слова, найперше спрямований на переосмислення та пере-писування минулого рабства.

Роман «Знаний світ» змальовує події між 1830 – 1880 роками, що відбувалися головним чином у Манчестері, штат Вірджинія. Твір розпочинається з опису смерті Генрі Таунсенда – «чорношкірого чоловіка тридцяти одного року, що володіє тридцятьма трьома рабами і більше ніж п'ятдесятьма акрами землі, що дозволяє йому займати становище краще, аніж деякі білі, чорні й індіанці» [143, с. 54]. Статус Генрі як власника рабів відразу ж оспорує уявлення про те, що рабовласницька система складалася з двох класів – чорношкірих рабів та білих рабовласників. Через змалювання смерті Таунсенда розповідається про долі багатьох інших персонажів: наглядачів, патрулів, чорношкірих рабів, а також батьків Генрі – Августуса та Мілдред Таунсенд. Вдова Калдонія, її брат-близнюк Келвін, їхня вчителька Ферн Елстон, колишній власник Генрі – Вілльям Робінс та його двоє дітей від чорношкірої жінки – Луїс і Дора – представляють вільних людей у романі. Мойсей, наглядач, що служить Генрі, Рита, «друга мати» Генрі, коли він ще жив у неволі, а батьки уже викупилися з неї, Еліс – божевільна жінка, що блукає, де їй заманеться, Еліас та його дружина Селесте – належать до рабів, долі яких перетинаються так чи інакше з долею Таунсенда. Автор також проблематизує вододіл між різними верствами та складність відносин між ними. Дружина священника Моффетта є біологічною сестрою жінки, яку він тримає як рабиню, шериф Скіффінгтон та його дружина Вініфред не вірять у рабство, але володіють своєю «донькою», після викупу з рабства Августуса Таунсенда знову продають у рабство бідні білі.

Чорношкірі плантатори змальовані по-різному. Одні з них тримають рабів для власної наживи, інші ж для того, аби забезпечити одноплемінникам прості людські свободи і права. Таким чином автор розмежовує господарів рабів та власників рабів. Перші, такі, як Генрі Таунсенд підтримують опресивну систему експлуатації людини людиною, другі, такі, як Августус Таунсенд купують невольників для того, щоб допомогти їм. Треба відзначити, що факти



про чорношкірих рабовласників дуже рідко ставали темою художніх творів, і лише нещодавно актуалізувалися у художній літературі. Хоча Джон Рассел у праці «Вільні темношкірі як рабовласники у Вірджинії» [173] подає документи, за якими чорношкірі рабовласники існували у Вірджинії вже у 1654 році. За винятком ґрунтовних праць Картера Дж. Вудсона «Вільні темношкірі рабовласники у Сполучених Штатах у 1830 р.» (1924) [145] та Джона Гоуп Франкліна «Вільні негри Північної Кароліни» (1943) [117] інформація про те, що афро-американці теж були рабовласниками почала з'являтися аж у новій історіографії рабства, що датується 1970 – 1980 роками.

Актуалізація образів чорношкірих рабовласників передбачає й пошук стратегій їхнього змалювання. Зокрема, їхніх взаємовідносин як з уярмленими, так і з білими американцями. Е. Джоунз зображає таких персонажів через процес їхнього самовизначення. Генрі Таунсенд вибудовує власну ідентичність шляхом вивищення над своїми одноплемінниками, у той час як Августус Таунсенд конструює свою самість, надаючи рабам свобод та поважаючи їхню гідність. Інтерсуб'єктні моделі, що запропоновані письменником тяжіють до гегелівської діалектики господаря/раба та ідей Мартина Бубера (Buber), що висловлені у праці «Я і Ти» [90]. Відповідно взаємини між людьми розгортаються або за логікою підпорядкування, або ж взаємного визнання.

Гегелівська діалектика господар/раб охоплює дві свідомості, які вступають у контакт одна з одною, а далі і в неминучу боротьбу за власне визнання. У її процесі свідомість уярмленого спочатку підпорядковується пану, а опісля свідомість останнього розкривається як залежна від існування свідомості першого. Е. Джоунз розглядає діалог між індивідуумами, коли один із учасників зі статусу залежного став сам рабовласником. Автор осмислює шляхи формування суб'єктності колишнього поневоленого, які мають два орієнтири – пригнічення підлеглих або ж визнання їхньої людської сутності.

Особливий інтерес викликає змалювання автором процесу становлення особистості Генрі Таунсенда, який з дитинства почав ідентифікувати себе з білими поневолювачами, усвідомлюючи, що на їхньому боці влада та сила.

Після того, як батьки хлопця викупили себе з рабства, він змушений ще якийсь час жити в неволі та очікувати поки вони зберуть кошти, щоб звільнити і його.

У ситуації, що склалася, Генрі знаходить шляхи, щоб якось полегшити свою долю. Він підкупує конюха рабовласника їжею, яку йому приносять батьки під час відвідин, і незабаром отримує кращу і вигіднішу позицію. Далі хлопець робить усе для того, щоб заслужити довір'я господаря та якнайкраще догодити йому. Він переймає погляди та звички Роббінса і водночас все більше відокремлюється від власної спільноти. Це має наслідки і для його відносин з батьками. Іноді вони долали довгий і виснажливий шлях, щоб побачитися з сином, але він не виходив їм на зустріч. «Часом Генрі зовсім не з'являвся, навіть якщо погода була не дуже холодна. Мілдред та Августус чекали його годинами, тулилися в халабуді під ковдрами та пледами чи безнадійно ходили взад-вперед по дорозі, оскільки Роббінс заборонив їм ступати на його землю, хіба лише у другий та четвертий вівторок місяця, коли Августус приносив плану» [143, с.18]. На запитання батьків, чому він не прийшов, син просто відповідав, що забув. Одного вітряного лютневого дня після довгих годин чекання родичі таки побачили хлопця. Від злості Августус «ухопив хлопця, який повільно плівся, потрусив ним, а тоді кинув на землю. Генрі закрив лице і заплакав» [143, с. 19]. І хоча потім батько шкодував, що вчинив так, і приголубив сина, Генрі розповів усе господареві і той покарав Августуса. Наступного разу, коли родичі приїхали, «Роббінс чекав на них. ‘Я чув, що ти зробив щось моєму хлопцеві, моїй власності’ – сказав Роббінс перед тим, як Августус та Мілдред злізли з фіри... ‘Я не дозволю вам торкатися мого хлопця, моєї власності... Ніяких відвідин упродовж місяця» [143, с.19]. Відтак батьки нічого не могли зробити, лише змиритися з волею пана.

За відсутності батьків Генрі дуже добре пристосувався до життя на плантації. Він умудрився так прислужувати господареві, що той уже не уявляв свого життя без нього. Хлопець досвіта годинами чекав під ворітьми на повернення Роббінса від чорношкірої коханки, щоб забрати від нього коня до стайні. «Генрі міг, у ті далекі дні, коли він доводив свою відданість Роббінсу,

стояти перед маєтком і дивитися як Роббінс та сер Гілдергем (кінь – І.Г.) виринають із зимового туману на дорозі, серце хлопця починало битися все швидше і швидше, у той час, коли чоловік і кінь ставали все більшими і більшими» [143, с. 20]. У процесі спілкування з Генрі у душі господаря «зародилася своєрідна любов до хлопця, і та любов, що укріплювалася після кожного ранку, стала однією з причин того, що ціна на хлопця для Мілдред та Августуса Таунсендів підвищилася» [143, с. 28]. Генрі став невід'ємною частиною життя Роббінса, який певним чином замінив йому батька, якого хлопець рідко бачив. Відтак формування індивідуальної ідентичності молодшого Таунсенда відбувається під цілковитим впливом рабовласника та за відсутності спілкування як з батьками, так і зі спільнотою.

Родичі усвідомлюють, що їхній син, вихований білим господарем, не має духовного зв'язку з ними та не сприймає себе як частину обездоленої раси. Яскравим прикладом цього є сцена викупу Генрі. Коли батьки приїхали забрати хлопця, то його «друга мати» Рита відмовилася повертатися на плантацію. Вона учепилася за фіру Таунсендів і благала Августуса забрати її теж. З великою неохотою останній погодився, помістив її у ящик, в якому мав відіслати цівки для свого клієнта у Нью Йорку, і відіслав її натомість. Генрі спостерігав за усіма цими діями, що викликало побоювання батька: «Августус пригадав тепер (після того, як потяг з Ритою у ящику рушив – І.Г.), що Генрі розповів Роббінсу про те, як він побив його. І йому спало на думку, що якщо Роббінс щось дізнається про Риту, то лише від Генрі» [143, с. 49]. Визнання того, що Генрі не має зв'язку з рідними, але міцно пов'язаний з колишнім господарем поглиблюється з розвитком подій у романі.

На запитання батька, які перші відчуття сина на волі, той відповідає, що великої різниці не відчуває: раніше він належав Роббінсу, а тепер його купили мама і тато, тож він знову комусь належить. Генрі продовжує підтримувати відносини з колишнім господарем. Він на якийсь час повертається до нього, щоб навчитися шевства. Крім того Генрі подорожує з Роббінсоном. З цього приводу Тр. Герріс відзначає: «Світ Роббінса виконує ту ж функцію, що і

книжки, він приводить Генрі в усілякі місця і вікриває йому всілякий досвід, він дозволяє йому мріяти про таке, чого він напевне був би позбавлений, живучи із Августусом та Мілдред» [127, с. 180].

Молодий Таунсенд відмовляється від життєвих принципів своїх батьків і, беручи приклад зі свого колишнього господаря, вирішує теж стати рабовласником. Роббінс допомагає Генрі купувати рабів, а також навчає як поводитися з ними. «Через свою чорну шкіру Генрі не міг на той час на пряму купувати рабів у Манчестерському окрузі. Він придбав свого другого раба через Роббінса (...). Генрі тримався на ринку позаду, і чужинець міг би подумати, що це чийсь слуга чекає на закриття торгів, щоб відвезти господаря додому. За кошти Генрі Роббінс купував усіх рабів для Генрі до 1850 року, коли один з представників Манчестера посприяв тому, що закон змінили. Більшість білих чоловіків знали, що продаючи раба Роббінсу, вони насправді продавали його Генрі Таунсенду. Дехто відмовлявся робити це. Генрі зрештою був просто ніггером, що збагатився за рахунок шиття взуття. Хто зна, що в нього в голові? Хто зна, що ніггер *насправді* (курсив в ориг. – І.Г.) планує робити з іншими ніггерами» [143, с. 50]. Однак думки про протест проти рабства чи допомогу поневоленим навіть близько не спадають на думку Генрі. Він усього лиш хоче стати таким же, як і його господар, – постійно відчувати свою владу над людьми та збагачуватися за їхній рахунок.

Батьки з розпачем усвідомлюють, що їхній син став рабовласником. Генрі також розуміє, що його підтримка системи експлуатації людини людиною не схвалюється родичами і тому відчуває острах перед тим, як повідомити їм про свою першу покупку. Та все ж він зізнається і приголомшує батьків: «Мілдред та Августус перезирнулися і Мілдред схилила голову. Августус рвучко встав з крісла, аж воно перекинулося, і нахилився, щоб підняти його, невідводячи при цьому очей з Генрі. «Ти хотів сказати, що ти придбав людину і вона тепер твоя? Ти купив людину і не звільнив її? Ти *маєш у власності* (курсив в ориг. – І.Г.) людину, Генрі?» «Ну, так, тату» – Генрі поглядав то на батька, то на матір. Мілдред також піднялася. «Генрі, але чому?» – спитала вона. «Чому ти мусиш

робити це?» (...) «Хіба ти не знаєш, що так не можна, Генрі?» – запитав Августус. «Ніхто ніколи не казав мені, що так не можна». «Чому хтось мусив саме казати тобі про це, сину?» – здивувався Августус. «Хіба у тебе нема очей, щоб самому побачити?» [143, с. 182]. Гіркота розчарування звучить у роздумах Августуса: «Я пообіцяв собі, коли купив цей кусник землі, що нога жодного рабовласника не ступить на нього. Ніколи (...). Я б ніколи не повірив, що з усіх людей на землі, яких створив господь, першим рабовласником на ній стане мій рідний син. Я навіть думки не припускав, що це можеш бути ти. І чому лишень ми викупили тебе з рабства від Роббінса, якщо тепер ти чиниш так? Чому ми піклувалися про те, щоб ти став вільним? Навіть якщо б ти відтяв мені руки і ноги, то все одно не завдав би стільки болю, як тепер» [143, с.182]. Однак син не відчуває винним, оскільки вихований за моральними принципами білого рабовласника: «Тату, я не вчинив нічого поганого. Я не вчинив нічого такого, що білі не вчинили б» [143, с.182]. Генрі визначає моральні принципи свого життя відповідно до стандартів рабовласників. І хоча колір шкіри не дозволяє йому стати повноцінним членом їхньої спільноти та все ж молодий Таунсенд намагається копіювати білих панів. З іншого боку Мілдред та Августус, які на власній шкірі відчули, що таке рабство, не можуть змиритися з тим фактом, що їхній син став рабовласником. Тож коли іноді батьки приїжджали провідувати його, то завжди жили з рабами.

Генрі намагається виправдати свій статус рабовласника тим, що обіцяє стати найкращим та найдобрішим паном за будь-якого білошкірого. Водночас біля його смертельної постелі дружина Калдонія іронічно роздумує: «Генрі завжди стверджував, що хоче бути найкращим господарем за будь-якого білого чоловіка, якого він знав. Він не розумів, що світ, який він мріяв створити був приречений ще до того, як він промовив перший склад у слові *господар* (курсив в ориг. – І.Г.)» [143, с. 64]. Однак статус рабовласника вимагає конкретних кодів поведінки з невольниками і, звичайно, недосвідченого Генрі Роббінс навчає. Так, коли Генрі придбав Мойсея, то вони якийсь час жили разом у хижі, поки пан будував собі маєток. Дізнавшись про це, Роббінс тут же напоумив

Таунсенда як поводитися з «власністю». Так само, як білошкірі діти з дитинства навчаються триматися на відстані від чорношкірих однолітків, так і Генрі повинен уникати панібратства з Мойсеєм. Роббінс напучує: «(...) відповідно до закону повинна бути чітка межа між паном та рабом. І не має значення, що колір твоєї шкіри не дуже світліший за колір шкіри раба (...)» [143, с.123]. Незважаючи на добрі наміри Генрі змушений коритися законам рабовласницької системи, які формувалися упродовж довгих років. Про їхнє прийняття свідчить той факт, що після смерті Таунсенда майже усі раби, окрім Мойсея, втекли з плантації.

Важливим персонажем у романі є наглядач на плантації Таунсенда – Мойсей. Після смерті Генрі він намагається одружитися з вдовою Калдонією. Проте якщо молодий Таунсенд довго торував свій шлях, щоб стати паном, а саме отримував вишкіл від Роббінса, навчався у школі та цілком перейняв манери поведінки білих, то Мойсей усього цього не має. Він усього лише наглядач, який розмовляє негритянською англійською, позбавлений вишуканості та піддається інстинктам. Звичайно, що Калдонія не погоджується вийти за нього заміж, хоча і має з ним сексуальні відносини. Як зазначає Тр. Герріс, «Калдонія може визнати у тиші своєї спальні, що кохає Мойсея, але таке зізнання не має ніякого практичного результату у справжньому світі. Її мама знищила б імовірність такого зв'язку. Калдонія, підтримуючи зв'язок з Мойсеєм, просто відкриває для себе сексуальний світ іншого, розважається. Коли ж настає час приймати рішення, вона відновлює статус рабовласниці, одружується з чоловіком свого класу (Луїсом) і продовжує безтурботне життя» [127, с. 190]. Відтак Мойсею залишається лише доля утікача.

Е. Джоунз звертається до теми рабства і при цьому визнає непосильність його змалювання. В одному з інтерв'ю він пояснює: «ця країна збудована на багатьох міфах (...). Ця країна рухається споконвіків у певній площині, у межах якої погані речі стираються», в іншому контексті автор визнає: «якщо б я хотів розповісти всю історію рабства, американці не змогли б прийняти це. Люди воліють думати що рабство було, а потім ми подолали його» [143, с. 356].

Автор використовує рабство як «місце пам'яті» (П'єр Нора), пов'язує оповідь та пам'ять, і при цьому стверджує, що часто в американському суспільстві цю пам'ять хочуть стерти.

Е. Джоунз не розгортає роман як історіографію рабства, натомість вдається до перехресть, діалогів та сутичок між різними суб'єктностями світу рабовласництва. Твір зітканий зі шматків особистих доль, історичних фактів та документів. Колажність оприявнюється уже на початку роману, де змалювано наглядча рабів, Мойсея, який їсть землю. Розповідач пояснює: «поїдання землі прив'язувало його до єдиної речі в його малесенькому світі, що значила для нього так само багато, як і його власне життя» [143, с. 2]. Незважаючи на те, що дана сцена уособлює ідентифікацію Мойсея, її процес ускладнюється реаліями рабовласницької системи. Чорношкірий невільник був власністю уже двох білошкірих плантаторів, і на початку нарації переживає смерть уже чорношкірого господаря. За Мойсеєм спостерігає рабиня Еліс, що стиха наспівує пісеньку про мула, що належав колишньому господареві і «копнув її копитом та вибив здоровий глузд з її голови» [143, с. 4]. Тоді сюжет роману зміщується до маєтку, де помирає рабовласник, Генрі Таунсенд, у 1855 році. Вдова Калдонія отримує у спадок все багатство та управління ним. Всевідаючий наратор пояснює, що на той час «було тридцять чотири вільні чорні родини [в окрузі Манчестер] (...). Вісім з цих вільних сімей володіли рабами, і всі вісім знали про це» [143, с. 7]. Тоді знову увага переходить до божевільної Еліс, яка наспівуючи розповідає про смерть господаря.

Складність сприйняття роману становить його наратив, який переважно ведеться від особи обізнаного розповідача. Присутність останнього серед іншого обумовлює жанрову видозміну оповідей рабів, які завжди створювалися як свідчення від першої особи. Доречним у цьому контексті видається роздум В. Беньяміна про оповідача в однойменному дослідженні. У ньому автор стверджує, що виникнення роману на зорі модерну спричинило занепад оповіді (storytelling). Відмінною рисою роману, на думку В. Беньяміна, є те, що вона малопов'язана з усною народною творчістю. Відрізняє його від оповіді й те, що

оповідач описує власний досвід. «Романіст ізолює себе. Місце народження роману – усамітнений індивідуум, який більше не здатен виражати себе через описи прикладів із власного досвіду, не здатен зараджувати собі чи іншим» [82, с.363]. Велике мистецтво оповіді полягає в тому, що в її параметрах історія звільняється від пояснення під час розгортання. Подібну ситуацію простежуємо в оповідях рабів, коли вони викладали лише «факти своєї біографії». Їхня ж інтерпретація залежала від реципієнта, який самостійно будує психологічний зв'язок між подіями. Примітно, що у творі Е. Джоунза розповідач в силу клаптикового нарративу теж залишає розлоге поле для інтелектуальної діяльності читачів, які самі корелюють та співвідносять факти. Його голос становить частину багатоголосного ансамблю голосів, що належать рабам, білим та чорним рабовласникам, білим злидарям, індіанцям, аболіціоністам. Усі вони намагаються утвердити свою ідентичність або ж не втратити її. Їхні життєві історії функціонують як мікронаративи, які за словами Ж. Ф. Ліотара, постали з панівного метанаративу в благодійних умовах постмодернізму.

Сюжет роману «Знаний світ», що охоплює період від 1855 року до початку Громадянської війни, переривається аналептичними та пролептичними пасажами. В інтерв'ю Е. Джоунз пояснював: «Я, як "Бог" народу в книзі, міг бачити їхні перші та останні дні, а також все що було між тим, ті люди не мали лінійного життя, оскільки я бачив їхні життя наперед» [143, с. 366]. Письменник деконструє особу всевідаючого розповідача шляхом раптового обриву нарації, включенням історичних документів чи ж їх спотворенням, використанням окремих наукових досліджень з проблеми рабства, а також елементів магічного реалізму. Читачеві іноді важко прослідкувати за розвитком логіки сюжету чи визначитися у мозаїці змалювання подій, які подаються у кількох ракурсах. Досвідчений наратор, який очевидно знає кінцівку розповіді, розважливо й непоспішно описує життя рабовласницького світу, але його риторика позбавлена критики чи осуду. Останні проявляються через змалювання внутрішнього світу персонажів, їхніх тривог та розмислів. Головна сюжетна лінія переривається уривками спогадів Генрі Таунсенда про



уярмлення, майбутніми проєкціями про пострабовласницьку Вірджинію, про смерть наглядача, про аукціони ще ненароджених рабів. Іноді розповідач описує подію, яка видається недоречною, але згодом її зміст актуалізується. Часто автор послуговується прийомом фрустрації сподівань читача, який вихований на традиційних сюжетах про рабство.

Перехід між граматичними та подієвими часами відбувається досить часто. Е. Джоунз змішує пролептичні уривки із аналептичними і навпаки. Наприклад, роман розпочинається смертю Генрі, через сім днів після його хвороби. Тоді текст здійснює аналептичний поворот, де детально розповідається про відносини вчительки Генрі та Калдонії й рабовласника. Далі наведено статистику про афро-американських плантаторів. Після цього актуалізується пролептична заувага: «коли настане війна між штатами, кількість чорношкірих рабовласників зменшиться до п'яти» [143, с. 9]. У даному разі автор не передбачає подій, а розповідає про них, як про відомі йому, але водночас такі, що ще мають відбутися. Ще одним прикладом такої ж динаміки розповіді є змалювання четвертого дня хвороби Генрі і «зазирання» розповідача у сьомий судний день. Наратор повідомляє: «Коли Генрі помре пізно ввечері сьомого дня, Ферн Елстон, вчителька, сидітиме з Калдонією у кімнаті мерця. «Я завжди була схильна вважати, що ти вчинила правильно, вийшовши заміж за нього» – с каже Ферн, у перших хвилях смутку за Генрі, колишнім учнем» [143, с. 11]. Розкриття думок персонажів здійснюється двома шляхами – їхній опис розповідачем через непряму нарацію (відкритий звіт про те, що думає персонаж) та вільну непряму нарацію, у межах якої наратор передає роздуми персонажів так, як вони, на його думку, можуть відбуватися.

Е. Джоунз інкорпорував багато символів та знаків, що становлять невід'ємну складову як оповідей рабів, так і романів про рабство, написаних після 1960-х років. Так, автор використовує гобеленову мапу, яку створила Еліс Найт, аби втекти за її схемою з плантації Генрі. Її точність та прикіпливість до деталей вражає: «якби мені довелось порахувати травинки, то кількість їх

відповідала б реальності, адже я точно знала той світ» [143, с.376]. Правдивість у зображенні кожного сантиметра гарантує успішну втечу жінки.

Образ Еліс Найт виконує важливу функцію у сюжетній та проблемно-тематичній канві твору. Божевільна жінка здійснює трансгресію будь-яких кордонів: географічних, мистецьких чи мовленнєвих. Вона вільно блукає як плантацією, так і за її межами, не маючи страху перед наглядачами чи патрулями. У її алегоричних піснях розповідається про теми смерті, свободи, господарів і реалії жорстокого життя. Еліс уособлює голос усіх рабів, що приречені на мовчання та покору. Образ божевільної жінки дестабілізує і традиційну оповідь раба, що відбувалася у чіткому хронологічному порядку, якнайточніше змальовувала реальність рабовласництва. Як бачимо у постмодерному романі про рабство найчастіше роль свідка болісних трагічних подій виконує божевільний персонаж. Травматичний досвід минулого знаходить форму вираження у наративі, що звільнений із лещат хронології, послідовності, логоцентризму та умовностей класичного тексту. Натомість маємо порушення усіляких логік і відхід від традиції свідчення. Це своєю чергою проблематизує достовірність історичних версій минулого і відкриває можливості для віднайдення у них замовчуваних фактів. Трікстерство та гра Еліс дає підстави для усвідомлення того, що минуле містить багато маскувань та нелегітимізованих моментів. Відтак кінцева версія історії неможлива.

### **Висновки до Розділу 3**

У другій половині ХХ століття в афро-американській літературі відроджується інтенсивний інтерес до жанру оповідей рабів. Увага до рабського минулого була спричинена кількома факторами, а саме посиленням відкритих і прихованих принижень негритянського населення у США, формування нових супрематистських теорій афро-американської ідентичності, за якими вона (ідентичність) характеризується інфантильністю, яка обумовлена реаліями ще системи рабовласництва. Активізацію серед афро-американських митців слова викликало видання твору В. Стайрона «Сповідь Ната Тернера».

Відповідно у афро-американської еліти визріло настирливе бажання переписати історіографію рабства, вербалізувати власними вустами ту шкоду, яку зробила система експлуатації людини людиною вихідцям з «Чорного континенту». Настанова відродити історичну правду і стала однією з причин звернення до жанру оповідей (колишніх) рабів. Відтак на той час у афро-американському художньому дискурсі народжується новий жанр «neoslavenarrative», який ми пропонуємо перекласти як «новий роман про рабство» або ж «нова оповідь раба (рабині)». До зразків цього жанру належать такі твори, як М. Вокер «Джубілі» (1966), Е. Гайєнес «Автобіографія міс Джейн Пітман» (1971), Г. Джоунз «Коррегідора» (1975), А. Гейлі «Коріння» (1976) та І. Рід «Політ до Канади» (1976). Згодом традицію продовжили художні тексти Ч. Джонсона «Середній шлях» (1990), Т. Моррісон «Улюблена» (1987), К. Філіпса «Переходячи ріку» (1993), К. Купер «У пошуках задоволення» (1994), Л. Мерівезер «Уламки ковчега» (1994), Б. Чейз-Рібоуд «Донька президента» (1994) та Ф. д'Агюяр «Найдовша пам'ять» (1994) і багато інших. На тематичному рівні всіх їх об'єднує основна тема рабства та його трагічний вплив на колективну та індивідуальну самість як афро-американців, так і їхніх білих співвітчизників. На рівні жанру ці тексти поєднують у собі елементи оповідей рабів, фіктивної автобіографії, роману-спогаду, історичного та реалістичного роману. Водночас усі вони належать до широкої парадигми постмодерністського роману, з його чутливістю до змішування й сплутування часо-простору, з обов'язковою присутністю ненадійного наратора чи кількох нараторів, нелінійним сюжетом, фрагментованістю нарації. Складність передачі досвіду рабів зумовила також звернення письменників до жанру готичного роману. На відміну від оповідей рабів у сучасних романах про рабство відсутня цілісна хронологічна оповідь від першої особи. Крім того змінюється і функція таких іманентних рис наративів рабів, як документальні свідчення, правдивість (достовірність) історії, точне навіть фактографічне змалювання тортур, знущань. У сучасних творах усі ці атрибути жанру локалізовані переважно у іронічно-грайливому або містичному реєстрах

## ВИСНОВКИ

З часів Платона та Аристотеля концепт «жанру» посідав і посідає важливе місце у філософсько-літературознавчому дискурсі. Перші жанрові класифікації угрунтовувалися на методах репрезентації (дієгетичний, міметичний та змішаний). Широкого поширення набула теорія жанру розроблена європейськими романтиками (Шиллер, Гете, брати Шлегелі), які розглядали жанр як сталу та універсальну категорію. Романтики наголошували, що жанри – історично обумовлені та мають свою логіку розвитку. Епоха модернізму спричинила проблематизування категорії жанру. Наприкінці XIX – початку XX століть відбувалася експліцитна трансгресія жанрових норм та меж, що продовжується й до сьогодні. Відповідно з тих часів літературознавці почали оспорювати жанр як незмінну та всеохопну категорію. Відтак упродовж XX століття були розвинуті теорії, де з одного боку жанр заперечується як такий, що обмежує творчу уяву митця, з іншого ж він розглядається як необхідна конститuenta будь-якого комунікативного акту, що сприяє оптимальному порозумінню між мовцями.

Поняття «пам'ять жанру», що було введене в літературознавчий дискурс М. Бахтіним в 1963 році, породило низку дискусій та всіляких тлумачень. Використання цього поняття дало змогу зняти протистояння між історичною та синхронічною поетикою. У влучному та ємкісному визначенні «пам'яті жанру», запропонованому М. Бахтіним, де дослідник зазначав, що в будь-якому жанрі завжди присутні невмирущі елементи архаїки, які мають здатність постійно оновлюватися, підкреслюється її (пам'яті) об'єктивний характер. Відтак вчений наголошував, що «пам'ять жанру» зберігається не в суб'єктивній пам'яті творця чи якійсь колективній психіці, а в об'єктивних формах самої культури. Важливо й те, що М. Бахтін підкреслював багатоманітність та багатоаспектність актуалізації жанрової пам'яті, тобто мається на увазі, що жанрова архаїка ніколи не оновлюється загалом, оживають лише *ті її аспекти, які актуальні в сучасній соціально-культурній ситуації*. Кожен новий різновид жанру збагачує його базову модель, жанрову семантику окремих образів та

мотивів. Водночас все ще актуальним залишаються питання про те, на яких рівнях оживає жанрова архаїка і які її визначальні характеристики.

У процесі осмислення сутності категорії «пам'яті жанру» необхідно найперше враховувати діалектичну єдність протилежностей: взорування на давні джерела жанру та постійне оновлення його архаїчної семантики. Базуючись на взаємодії цих двох протилежностей правомірно вибудовувати наукове осмислення цього концепту. В іншому ж випадку поняття «пам'яті жанру» зводитиметься до історії жанру та його походження. З огляду на таке міркування цілком обґрунтовано розглядати *«пам'ять жанру» як модус естетичного осмислення зіткнення різних епох, переходів від одного світобачення до іншого*. Така позиція підтверджується й тим фактом, що жанр *per se* завжди орієнтований на реальність та породжується нею. Адже жанр – це інваріант побудови літературного твору як стиснутого/лаконічного образу світу. У параметрах «пам'яті жанру» розглядаємо новий жанр як явище у контексті якого протожанр переосмислений, адаптований до нової реальності. Нове розуміння реальності знаходить своє вираження у збагаченні внутрішньої форми твору, у той час як його зовнішня форма залишається відносно сталою.

Як семантична категорія «пам'ять жанру» містить «носії», тобто елементи формальної структури, що локалізують ціннісну модель попереднього жанру в художній світ нового жанрового утворення. Відносно стійкими носіями «пам'яті жанру» є жанровий образ світу, сюжет або ж сюжетні мотиви, система образів, сталі функції персонажів, тип нарації, стилістичні кліше. До факультативних носіїв серед іншого належить хронотоп, елементи поетики та композиція.

У нашому дослідженні категорія «пам'яті жанру» осмислена у контексті афро-американського художнього дискурсу. Виходячи із того, що його первинним модусом, протожанром є оповіді (колишніх) рабів, ми проаналізували типологічні причини їхнього переродження у нові жанри романів про рабство, прослідкували як свідчення рабів актуалізуються у постмодерністській літературі США, які їхні риси залишаються незмінними, а

які модифікуються чи трансформуються у нову якість. Важливим моментом для загальної концепції нашої праці є те, що сутність художнього образу світу становить ціннісний аспект буття і саме він, на нашу думку, визначає якісну характеристику поняття «пам'яті жанру». Центр жанрового образу світу формує ціннісний зріз усієї художньої світомоделі жанру. Відтак закладені ще в оповідях рабів *ціннісні аспекти буття* залишаються сталими елементами архаїки цього жанру. Беручи до уваги таке твердження як концептуально важливе для нашого дослідження, зрештою можемо зробити наступні висновки.

Від початку становлення афро-американської літератури і аж до періоду постмодернізму досвід рабства визначав і далі визначає її тематичні та художньо-стильові виміри. Перманентне звернення чорношкірих митців до травматичного колективного та індивідуального досвіду пов'язується з їхнім намаганням повною силою вербалізувати й осмислити трагічні події, а також створити власні, часто відмінні від офіційної версії, історії поневолення. Таким чином оповіді рабів та оповіді про рабство конституюють особливі жанри афро-американської словесності. Часто літературознавці намагалися прописати їх у канонічні художні форми такі, як автобіографія чи історичний роман, проте таке припасовування невиправдане. Наративи рабів конституюють окремий жанр, що поєднав у собі як елементи негритянської усної народної спадщини, так і деякі риси євро-американської романістики. З другої половини ХХ століття спостерігаємо інтенсивне відродження жанру оповідей рабів. Такі письменники, як М. Вокер, Іш. Рід, Ок. Батлер, Е. Вокер, Т. Моррісон, Ч. Джонсон, Е. Джоунз, С. Делані та Дж. Гомез звернулися до висвітлення власного потрактування минулого негритянської раси. Жанрове визначення їхніх творів (неорабські наративи, романи про рабство) вказують на оповіді рабів як інтертекст або ж метатекст для них. У своїх історичних ревізіях письменники проблематизують об'єктивність версій про рабство, водночас визнаючи відносність будь-якої інтерпретації минулого. Така позиція значним чином зумовлює відхід від реалістичних форм зображення та створення альтернативної історіографії через використання таких жанрів, як готичний

роман, науково-фантастика, постмодерний метатекст. Вони (жанри) спрямовані на неміметичне зображення рабства й історії в цілому. Фантастичні чи готичні елементи дають змогу сучасним афро-американським митцям оспорити «реалістичність» рабства у художніх чи історичних дискурсах. Це своєю чергою пов'язує сучасний афро-американський роман із постмодерною літературою. Дослідник Тімоті Спаулдінг (Timothy Spaulding) [177] вважає, що романи про рабство чи неорабські наративи безпосередньо пов'язані зі становленням та розвитком постмодернізму як теоретичного та культурного дискурсу у 1970х-1980-х роках. Вони є частиною широкої дискусії про відносність чи неможливість історичної правди, а також значними чином впливають на переоцінку концепту ідентичності, визнаючи її епістемологічну залежність від ідеології. Водночас варто визнати і той факт, що у процесі свого формування (1970-ті роки) романістика про рабство перебувала у гравітаційних полях постмодернізму, з його запереченням великих історичних наративів, та афро-американського націоналізму, з його намаганням відродити минуле. Відтак, наприклад, твори Іш. Рушді та Ч. Джонсона співвідносяться із постмодерними формами інтерпретації історії (Т. Пінчон «Веселка земного тяжіння», С. Рушді «Опівнічні діти»), що охоплюють пародію та пастиш. Своєю чергою творчість Т. Моррісон, Ок. Батлер, Б. Чейз-Рібоуд, Г. Джоунз у своїх версіях рабства використовують прийоми жанру готичного роману чи науково-фантастичного.

Порівнюючи оповіді рабів та неонаративи про рабство варто звернути увагу на той факт, що перші переважно (окрім твору «Розповідь про життя Фредеріка Дугласа») закінчуються прибуттям раба-утікача до оміряного північного краю і тому корелюють із романтизованими поняттями американської свободи та ідентичності. Другі ж перейняті критикою цих ідеалізованих концептів і розкривають реалії класової чи расової нерівності.

Оповіді рабів стали базою для формування афро-американської літератури і роману зокрема. Для них властива оповідь від першої особи, переважно раба(рабині)-утікача(утікачки), що рухається з рабовласницького

Півдня до вільної Півночі. Початкові оповіді рабів порівнювали з іншими жанрами тогочасної словесності – сентиментальним романом (через мелодраматичне змалювання втечі), з пікарескним романом (через епізодичну структуру та подібність раба-оповідача до пікаро), автобіографією та пуританськими історіями про навернення (через надмір християнської риторики). Постмодерні наративи про рабство представляють поєднання різноманітних жанрів (наукової фантастики, готичного роману, фентезі), їхньою іманентною ознакою є подорож у часі та просторі, наявність образів привидів та упирів, художні прийоми пастишу та пародії. Постмодерний роман про рабство народився на перехресті афро-американського націоналізму, фемінізму та постмодернізму. Основна його настанова перегляд західної історіографії рабства та переосмислення значення його досвіду для формування сучасної негритянської суб'єктності.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аверенцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / Аверенцев Сергей // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
2. Аристотель Поэтика // Сочинения в 4-х тт. – М. : «Мысль», 1984. – 830 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / Бахтин Михаил. – М. : Художественная литература, 1975. – 809 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Бахтин Михаил. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Отчерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
6. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин Михаил. Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940-1960 гг. – С. 159–206.
7. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров: собрание сочинений : в 7 т. / Бахтин Михаил. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5 : Работы 1940-1960 гг. – 1997. – 730 с.
8. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского: собрание сочинений: в 7 т. / Бахтин Михаил . – М. : Русские словари, 1997. – Т. 2. – 2000. – 796 с.
9. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: [Підручник] / Бовсунівська Тетяна. – К. : Видавничо поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
10. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія і поетика: [монографія] / Бовсунівська Тетяна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 188 с.
11. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів: [монографія] / Бовсунівська Тетяна. – К. : Видавничо поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.

- 12.Бурко В. Художні моделі світу у постколоніальному романі (Дж. Рис, Ч. Ачебе, В. Найпол). – Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Тернопіль, 2011. – 20 с.
- 13.Введение в литературоведение / Литературное произведение: основные понятия и термины. – Под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высш. Школа, 2000. – 370 с.
- 14.Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Веселовский Александр. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
- 15.Висоцька Н.О. Єдність множинного: американська література кінця ХХ - початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму / Висоцька Наталія Олександрівна. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
- 16.Висоцька Н.О. На перехресті цивілізацій (афро-американська драма як мультикультурний феномен) / Висоцька Наталія Олександрівна. – К. : Київський державний лінгвістичний університет, 1997. – 167 с.
- 17.Висоцька Н.О. Оповідки рабів / Висоцька Наталія Олександрівна // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 387.
- 18.Галич О. Теорія літератури: [підручник] / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. – К. : Либідь, 2001. – 448 с.
- 19.Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах / Гегель Георг [пер. с Б. Г. Столпнер и др.]. – М. : Искусство, 1968. – 330 с.
- 20.Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Гиршман Михаил. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 570 с.
- 21.Гораций К. Наука поэзии. / Пер. М.М. Позднева. // Книга сочинителя. СПб. : Амфора, 2008. – С. 113–142.
- 22.Горенко І.В. Сюжетно-композиційні особливості оповідей рабів кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття / І.В. Горенко // зб. наук. праць. – Вип. 27. – К. : Університет «Україна», 2013. – С. 241–249.

- 23.Горенко І.В. Зародження та особливості перших оповідей чорношкірих рабів (кінець XVII ст. – початок XVIII ст.) / І.В Горенко // *Studia methodologica*. – Вип. 35. – Тернопіль : ТНПУ, 2013. – С. 110–113.
- 24.Горенко І.В. Осмислення жанрової природи оповідей рабів у літературознавчих дослідженнях США II пол. XX століття / І.В. Горенко // *Науковий вісник*. – Випуск 4.12(96) – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2013. – С. 47–52.
- 25.Горенко І.В. Твір Ф. Дугласа «Оповідь про життя Ф. Дугласа, американського раба, написана ним самим» та жанрова видозміна оповідей невольників / І.В. Горенко // *Наукові записки*. Серія: Літературознавство. – Вип. 41. – Тернопіль : ТНПУ, 2014. – С. 277–285.
- 26.Горенко І.В. Історичний досвід рабства у романі Едварда Джоунза «Знаний світ» / І.В. Горенко // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія*. Серія «Філологічна: збірник наукових праць». – Вип. 52. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. – С. 74–75.
- 27.Горенко І. В. Закон чи тиранія: відкриті дискусії про природу жанру / І.В. Горенко // *Spheres of Culture*. Volume X. – Lublin, 2015. – 28–37 с.
- 28.Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Гром'як Р.Т. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 272 с.
- 29.Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
- 30.Денисова, Т. Романтичний континуум американської літератури // *Американські літературні студії в Україні*. – К., 2007. – Вип. 4: Дискурс романтизму в літературі США. – С. 13–29.
- 31.Денисова Т.Н. Тоні Моррісон / Денисова Тамара Наумівна // *Жіночі голоси в літературному дискурсі XX ст.: матеріали до спецкурсу*. – Тернопіль, 2007. – С. 190–213.

32. Денисова Т.Н. Негритянська література США: тенденції розвитку / Денисова Тамара Наумівна // Роман і романісти США ХХ ст. – К. : Дніпро. – 1990. – С. 265–288.
33. Денисова Т.Н. Просвітництво в контексті літератури США / Денисова Тамара Наумівна // Просвітницька традиція в літературі США. Київ, 2005. С. 13–29
34. Денисова Т.Н. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – №2. – С. 18-27.
35. Дубініна О. У межах чи поза межами?: Творчість Вільяма Стайрона в контексті художніх пошуків новітньої доби [Монографія] / Дубініна Олена. – К. : «Наукова думка», 2011. – 360 с.
36. Енциклопедія постмодернізму; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
37. Женнет Ж. Фигуры в 2-ох томах / Женнет Жерар; [пер. с франц. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой]. – М. : Сабашниковых, 1998. – 944 с.
38. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин / Жирмунский Виктор. – Ленинград: Наука, 1978. – 424 с.
39. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и запад. Избр. тр. / Жирмунский Виктор. – Ленинград : Наука, 1979. – 493 с.
40. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1 / Кассирер Эрнст. – М.: СПб: Ун. книга, 2002. – 272 с.
41. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Копистянська Нонна. – Львів : Паїс, 2005. – 368 с.
42. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Кристева Юлия; [Пер. с франц.] – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.

43. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: [Монография] / За ред. М. и С. Сабашниковых. – М. : «Intrada», 2000. – 171с.
44. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Лейдерман Наум // Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904с.
45. Лихачев Д.С. Прошлое – будущему / Лихачев Дмитрий. – М. : Советская Россия, 1985. – 450 с.
46. Лотман Ю.М. Об искусстве / Лотман Юрий Михайлович. – Санкт-Петербург : "Искусство – СПб", 2005. – 702 с.
47. Лотман Ю.М. Избранные статьи / Лотман Юрий Михайлович. – Таллинн, Александра, 1992. – Т. 1. – С. 200-202.
48. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Лотман Юрий Михайлович. М. : Искусство, 1970. – 384 с.
49. Михед Т. Пуриганська традиція і література американського ренессансу: 1830-1860. / Михед Тетяна. – К. : Знання України, 2006. – 344 с.
50. Нич Р. Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство / Нич Ришард. – Львів, Літопис, 2007. – 315 с.
51. Поліщук Я. Пейзажі людини / Поліщук Ярослав. – К. : Акта, 2008. – 348 с.
52. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля / Пospelов Геннадий. – М.: Изд. Унив., 1970. – 328 с.
53. Пospelов Г.Н. Теория литературы / Пospelов Геннадий. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.
54. Пропп В.Я. Трансформація чарівних казок / Пропп Владимир. – Сб. Фольклор і дійсність. К. : Генеза, 2005. – 184 с.
55. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / Пропп Владимир. – Л., Просвещение, 1986. – 365 с.

- 56.Рикер П. Память, история, забвение / Рикер Поль; [пер. с фр.: И.И. Блауберг, И.С. Вдовина, О.И. Мачульская, Г.М.Тавризян]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
- 57.Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / Ткачук Микола ; [Наук. ред.: Р.Т. Гром'як]. – Тернопіль : Б. в., 2003. – 383 с.
- 58.Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров. – М. : Радуга, 1983. – 354 с.
- 59.Тодоров Ц. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров. – К. : «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22.
- 60.Томашевский Б.В. Теория Литературы. Поэтика [Учеб. пособие] / Томашевский Борис. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
- 61.Удлер И.М. В Рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVIII-XIX в. / Удлер Ирина Михайловна. – Челябинск : Энциклопедия, 1990. – 239 с.
- 62.Фрейденберг О.М. Поэтика Сюжета и жанра / Фрейденберг Ольга Михайловна. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
63. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / Хальбвакс Морис. «Неприкосновенный запас». – № 2-3, 2005. – С. 40–41.
- 64.Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Хальбвакс Моррис; [пер. с фр. и вступительная статья С.Н. Зенкина]. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.
- 65.Хаттон П.Х. История как искусство памяти / Хаттон Х. Патрик; [пер. Ю.В. Быстров]. – СПб : Владимир Даль, 2003. – 424 с.
- 66.Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики / Чернец Лилия. – М. : МГУ, 1982. – С.43.

67. Шимчишин М.М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість): [Монографія]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. – 320 с.
68. Шимчишин М.М. Двоголосся афро-американської літературної традиції. Концепція Генрі Луїса Гейтса-молодшого / М.М. Шимчишин // Волинська філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри: зб. наук. пр. – Вип. 7 / упоряд. Л.К. Оляндер. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 361–371.
69. Шкловський В.Б. О теории прозы / Шкловский Виктор. – М. : Советский писатель, 1983. – 94 с.
70. Шмид В. Нарратология / Шмид Вольф. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
71. Яусс Х.-Р. История литературы как вызов теории литературы. Современная литературная теория. Антология / Яусс Ханс-Роберт. – М. : «Флинта», «Наука», 2004. – С. 194.
72. Adams N. A South-Side View of Slavery / Nehemiah Adams. – Boston : Ticknor and Fields, 1860. – 214 p.
73. African American Literature beyond Race: an Alternative Reader. – Ed. by Gene Andrew Jarret. – New York : New York Univ. Press, 2006. – 239 p.
74. Andrews W. To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760–1865 / Andrews L. William. – Urbana : University of Illinois Press, 1986. – 353 p.
75. Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity / Assmann Jan, Czaplicka John // New German Critique №65, Cultural studies, 1995. – P. 125-133.
76. Awkward M. In-spiriting Influences: Tradition, Revision, and African American Women Novels / Michael Awkward. – New York : Columbia UP, 1989. – 290 p.
77. Baker Jr. H. A. The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism / Baker Jr. Houston. – University of Chicago Press, 1984. – 216 p.

78. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* / Bal Mieke. – University of Toronto Press, 2009. – 267 p.
79. Bawarshi A. *Genre and the Invention of the Writer: Reconsidering the Place of Invention in Composition* / Bawarshi Anis. – UTAH State Univ. Press, 2003. – 207 p.
80. Bebee T. *Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* / Bebee Thomas. – Pennsylvania State University Press, 2004. – 312 p.
81. Bell B. *The Afro-American Novel and Its Traditions* / Bell W. Bernard Amherst : University of Massachusetts Press, 1987. – 421 p.
82. Benjamin W. *The Storyteller* / Benjamin Walter // *An Anthology of Criticism and Theory*. – Blackwell Publishing, 2006. – P. 362–378.
83. Bibb H. *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave, Written by Himself* / Bibb Henry. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/bibb/bibb.html>.
84. Blight D. W. *Frederick Douglass' Civil War: Keeping Faith in Jubilee* / Blight David W. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1991. – 270 p.
85. Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* / Bloom Harold. – New York : Oxford UP, 1973. – 208 p.
86. Bontemps A. W. *Great Slave Narratives: Selected and Introduced* / Bontemps Arna Wendell. – Boston : Beacon Press, 1969. – 331 p.
87. Bradley D. *The Chaneysville Incident* / Bradley David. – Harper Perennial; Reissue edition, 1990. – 448 p.
88. Brown A. *Sterling: A UMUM Tribute*. – Ed. Black History Museum Committee. – Philadelphia : Black History Museum UMUM Publishers, 1982. – 326 p.
89. Brown W. W. *Narrative of William W. Brown, an American Slave, Written by Himself* / Brown William Wells. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/fpn/brownw/brown.html>.



90. Buber M. I and Thou / Buber Martin; [translated by Ronald Gregor Smith]. – Edinburgh : Morrison and Gibb LTD., 1970. – 120 p.
91. Butler O. Kindred / Butler Octavia. – Boston : Beacon, 1988. – 145 p.
92. Butterfield S. Black Autobiography in America / Butterfield Stephen. – University of Massachusetts Press, 1974. – 303 p.
93. Chesebrough D.B. Frederick Douglass: Oratory from Slavery / Chesebrough David B. – Westport, Conn. : Greenwood Press, 1998. – 176 p.
94. Clarke J. H. The Meaning of Black History / Clarke John Henrik // Black World, Vol. 20, No. 4. – 1971. – Feb. – P. 31.
95. Clarke L. G. Narrative of the Sufferings of Lewis Clarke, During a Captivity of More Than Twenty-Five Years, Among the Algerines of Kentucky, One of the So Called Christian States of America. Dictated by Himself. / Clarke Lewis Gerrard. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/clarke/clarke.html>.
96. Cohen R. New Literary History / Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture / Cohen Ralph // The Johns Hopkins University Press, (Winter, 1986). – P. 203-218.
97. Culler J. Toward a Theory of Non-Genre Literature / Culler Jonathan // Theory of the Novel: A Historical Approach. – Ed. by Michael McKeon. – JHU Press, 2000. – P. 51-56.
98. Curry J. Narrative of James Curry, a Fugitive Slave / Curry James. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/curry/curry.html>.
99. Derrida J. The Law of Genre / Derrida Jacques // Critical Inquiry. Vol. 7, No 1, 1980. – P. 55-81.
100. Devitt A.J. Writing Genres / Devitt Amy J. // Southern Illinois University Press, 2004. – 249 p.

101. Douglass F. Life and Times of Frederick Douglass: His Early Life as a Slave, His Escape from Bondage, and his Complete History to the Present Time / Douglass Frederick. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/douglasslife/douglass.html>.
102. Douglass F. Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave. Written by Himself / Douglass Frederick. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/douglass/douglass.html>.
103. Du Bois W.E.B. The Souls of Black Folk / Du Bois William. – New York: Dover Publications, INC., 1994. – P. 7.
104. Dubey M. Neo-Slave Narratives / Dubey Madhu // A Companion to African American Literature. – Ed. by Gene Andrew Jarrett. – Blackwell Publishing Ltd., 2010. – P. 332-347.
105. Dubey M. Signs and Cities: Black Literary Postmodernism / Dubey Madhu. – Univ. of Chicago Press, 2007. – 293 p.
106. Dubrow H. Genre / Heather Dubrow // London : Methune, 1982. – 133 p.
107. Duvall J.N. Productive Postmodernism: Consuming Histories and Cultural Studies / Duvall John. – SUNY Press, 2002. – 224 p.
108. Equiano O. The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself / Equiano Olaudah. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/15399/15399-h/15399-h.htm>.
109. Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy. – Ed. By Lewis Gordon. – Routledge, 1996. – 348 p.
110. Eyerman R. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity / Eyerman Ron. – Cambridge Univ. Press, 2001. – 302 p.

111. Fanon F. *Black Skin, White Masks* / Fanon Frantz; [translated from French by Charles Lam Markmann]. – New York : Grove Press, Inc., 1967. – 232 p.
112. Fleischer J. *Mastering Slavery: Memory, Family, and Identity in Women's Slave Narratives* / Fleischer Jennifer. New York : New York University Press, 1996. – 232 p.
113. Fleming A.M. *Frederick Douglass: from Slave to Statesperson* / Fleming Alice M. – New York : PowerPlus Books, 2004. – 112 p.
114. Fludernik M. *An Introduction to Narratology* / Fludernik Monika. – Taylor and Francis, 2009. – 190 p.
115. Foley B. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction* / Barbara Foley. – New York : Cornell UP, 1986. – 259 p.
116. Foster F.S. *Witnessing Slavery. The Development of Ante-Bellum Slave Narratives* / Foster Frances Smith. – Madison : The University of Wisconsin Press, 1994. – 238 p.
117. Franklin J.H. *Free Negro in North Carolina, 1790-1860* / Franklin John Hope. – Univ. of North Carolina Press, 1943. – 275 p.
118. Frow J. *Genre* / John Frow // London and New York : Routledge, 2005. – P.19.
119. Gaines E.J. *The Autobiography of Miss Jane Pittman* / Gaines Ernest J. – Random House Publishing Group, 2012. – 272 p.
120. Gates Jr.H.L. *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism* / Gates Jr. Henry Louis. – New York : Oxford University Press, 1988. – 290 p.
121. Genovese E.D. *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* / Genovese Eugene D. – Knopf Doubleday Publishing Group, 2011. – 864 p.
122. Grimes W. *Life of William Grimes, the Runaway Slave, Brought Down to the Present Time* / Grimes William. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/grimes55/grimes55.html>.

123. Gysin F. From Modernism to Postmodernism: Black Literature at the Crossroads / Gysin Fritz // *The Cambridge Companion to African American Novel*. – Ed. by Maryemma Graham. – New York : Cambridge University Press, 2004. – P. 139–158.
124. Hakutani Y., Butler R. *The City in African-American Literature*. – Edited by Hakutani Yoshinobu, Butler Robert. – Fairleigh Dickinson University Press, 1995. – 265 p.
125. Hammon J. *An Address to the Negroes* / Hammon Jupiter. – New York : printed by Carol and Patterson, 1778. – P. 19.
126. Harrington M. *Decade of Decision: The Crisis of the American System* / Michael Harrington. – New York : Simon & Schuster, 1980. – 287 p.
127. Harris T. *The Scary Mason-Dixon Line* / Harris Trudier. – Louisiana State Univ. Press, 2013. – 247 p.
128. Harrold S. *The Rise of Aggressive Abolitionism: Addresses to the Slaves* / Harrold Stanley. – Lexington : University Press of Kentucky, 2004. – 246 p.
129. Hawkins C. *Historiographic Metafiction and the Neo-Slave Narrative* / Hawkins Christiane. – Lap Lambert Academic Publishing GmbH KG, 2013. – 76 p.
130. Heglar C.J. *Rethinking the Slave Narrative: Slave Marriage and the Narratives of Henry Bibb and William and Ellen Craft* / Heglar Charles J. – Connecticut, Greenwood Press, 2001 – 169 p.
131. Henson J. *The Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself* / Henson Josiah. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/henson49/henson49.html>.
132. Herman D. *Basic Elements of Narrative* / Herman David. John Wiley and Sons, 2011. – 272 p.

133. Herman D. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* / Herman David. University of Nebraska, 2002 – 477 p.
134. Herman D. *The Cambridge Companion to Narrative* / Herman David. Cambridge University Press, 2007 – 328 p.
135. Hirsch E.D. *Validity in Interpretation* / Eric Donald Hirsch // Yale : University Press, 1967. – 287 p.
136. Hutcheon L.A. *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* / Hutcheon Linda. – Routledge, 2003. – 288 p.
137. *I was Born a Slave: an Anthology of Classic Slave Narratives*. – Ed. By Yuval Taylor. – Chicago : Lawrence Hill Books, 1999. – 797 p.
138. Ikard D. White Supremacy under Fire: The Underwarded Perspective in Edward P. Jones's *The Known World* / Ikard David // *The Journal of the Society for the Study of the Multy-Ethic Literature of the United States*, Volume 36, No 3, 2011. – P. 63-85.
139. Jacobs H.A. *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* / Jacobs Harriet Ann. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/fpn/jacobs/jacobs.html>.
140. Jameson F. *Magical Narratives: Romance as Genre* // *New Literary History* Vol. 7, No. 1 / Frederick Jameson // The Johns Hopkins University Press, (Autumn, 1975). – P. 135-163.
141. Jameson F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* / Jameson Fredric. – Duke University Press, 1991. – 438 p.
142. Jaupaj A. What if I Write Circuses: Revisiting Novel Writing and Neo-Hoodoo Aesthetics in Ishmael Reed's *Yellow Back Radio Broke-Down* / Jaupaj Artur // *Journal of Black Studies*, Vol. 45(1), 2014. – P. 37–58.
143. Jones E. *The Known World* / Jones Edward. – Harper Collins, 2009. – 432 p.
144. Kammen M. *Selvages and Biases: The Fabric of History in American Culture* / Michael Kammen. – New York : Cornell UP, 1987. – 104 p.

145. Keizer A.R. African America Literature and Psychoanalysis: In a Companion to African American Literature / Keizer A. Arlene // A Companion to African American Literature. – Ed. by Gene Andrew Jarrett. – Blackwell Publishing Ltd., 2010. – P. 411.
146. Kent T. Interpretation and Genre: The Role of Generic Perception in the Study of Narrative Texts / Kent Thomas. – Bucknell University Press, 1986. – 180 p.
147. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Julia Kristeva. – Ed. By Leon S. Roudiez. – New York : Columbia UP, 1980. – 305 p.
148. Lane L. The Narrative of Lunsford Lane, Formerly of Raleigh, N.C. Embracing an Account of His Early Life, the Redemption by Purchase of Himself and Family from Slavery, and His Banishment from the Place of His Birth for the Crime of Wearing a Colored Skin. Published by Himself / Lane Lunsford. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/lanelunsford/lane.html>.
149. Landau E. Slaves Narratives: the Journey to Freedom / Landau Elaine. New York : Franklin Watts, 2001. – 95 p.
150. Lee S. M. The Cambridge Companion to Frederick Douglass / Lee M. Maurice. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 192 p.
151. Lewis J.P. Set and Orisis in Ishmael Reed's Neo-HooDoo Aesthetic / Lewis Jonathan // Pacific Coast Philology, Volume 49, Issue 1, 2014. – P. 78–98.
152. Man P. de Autobiography as De-facement / Paul de Man // Comparative Literature. – 1979. – Vol. 94. – P. 919–930.
153. McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. – Univ. Press Cambridge, 1987. – 263 p.

154. Mitchell A. *The Freedom to Remember: Narrative, Slavery, and Gender in Contemporary Black Women's Fiction* / Mitchell Angelyn. – Rutgers Univ. Press, 2002. – 179 p.
155. Monteith S. *The Cambridge Companion to the Literature of the American South* / Monteith Sharon. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 242 p.
156. Morgenstern N. *Mother's Milk and Sister's Blood: Trauma and the Neoslave Narrative* / Morgenstern Naomi // *Differences* 8, No 2. – 1996. – P. 102.
157. Olney J. *I was Born: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature* / James Olney. – Maryland : Johns Hopkins University Press, 1984. – 371p.
158. Mvuyekure P.-D. *The Critical Reception of Ishmael Reed* / Mvuyekure Pierre-Damien // *Modern Fiction Studies*, Volume 46, No 4, 2000. – P. 979–983.
159. Norman B. *Neo-Segregation Narratives: Jim Crow in Post-Civil Rights American Literature* / Norman Brian. – Athens, Ga. : University of Georgia Press, 2010. – 214 p.
160. Pennington J.W.C. *A Narrative of Events of the Life of J. H. Banks, an Escaped Slave from the Cotton State, Alabama, in America* / Pennington James W.C. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/penning/penning.html>.
161. Pettigrew T. F. *A Profile of the Negro American* / Pettigrew F. Thomas. – Princeton, NJ : Van Nostrand, 1964. – 250 p.
162. Philcox R. *Black Skin, White Masks* / Richard Philcox. – Groove Press, 2008. – 206 p.
163. *Pioneers of the Black Atlantic: Five Slave Narrative from the Enlightenment, 1772-1815.* – Ed. By Henry Louis Gates. – Washington D.C. : Civitas/Counterpoint, 1998. – 439 p.

164. Prince G. *A Dictionary of Narratology* / Prince Gerald. – London : U of Nebraska, 1987. – 126 p.
165. Prince G. *Narratology: the Form and Functioning of Narrative* / Prince Gerald. – New York : Mouton, 1982. – 183 p.
166. Quarles B. *Black Abolitionists* / Quarles Benjamin. – New York : Oxford University Press, 1969 – 310 p.
167. Reed I. *Flight to Canada* / Reed Ishmael. – Simon and Schuster, 1998. – 179 p.
168. Reed I. *Shrovetide in Old New Orleans : Essays* / Reed Ishmael. – Knopf Doubleday Publishing Group, 1978. – P. 41.
169. Reed I. *Writin' is Fightin': Thirty-Seven Years of Boxing on Paper* / Reed Ishmael. – Atheneum, 1988, – 226 p.
170. *Remembering Slavery: African Americans Talk about their Personal Experiences of Slavery and Freedom.* – Ed. by Berlin Ira, Favreau Marc, Miller F. Steven. – New York : New Press, 2007. – 432 p.
171. Rushdy A.H.A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form* / Rushdy A. H. Ashraf. – New York : Oxford University Press, 1999. – 286 p.
172. Rushdy A.H.A. *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction* / Rushdy A. H. Ashraf. – Univ. of North Carolina Press, 2001. – 209 p.
173. Russell J. *Free Negro in Virginia 1619-1865* / Russell John. – Cosimo Inc., 2009. – 196 p.
174. Schmitz N. *Neo-HooDoo: The Experimental Fiction of Ishmael Reed* / Schmitz Neil // *Twentieth Century Literature*, Vol 20, No 2, 1974. – P. 126-140.
175. *Six Women's Slave Narratives.* – New York : Oxford University Press, 1988. – 99 p.



176. Smith V.A Narrative of the Life and Adventures of Venture, a Native of Africa: But Resident above Sixty Years in the United States of America. Related by Himself / Smith Venture. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docsouth.unc.edu/neh/venture/venture.html>.
177. Spaulding T.A. Reforming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative / Spaulding A. Timothy. – Ohio State University Press, 2005. – 148 p.
178. Starling M.W. The Slave Narrative: Its Place in American History / Starling Marion Wilson. – Howard University Press, 1988. – 375 p.
179. Stepto R.B. From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative / Stepto B. Robert – University of Illinois Press, 1991. – 248 p.
180. Sterngass J. Frederick Douglass / Sterngass Jon. – New York : Chelsea House, 2013. – 220 p.
181. Tackach J. Slave Narratives / Tackach James. – San Diego, CA. : Greenhaven Press, 2001. – 190 p.
182. The Art of Slave Narratives. Original Essays in Criticism and Theory. – Ed. by John Sekora and Darwin Turner. – Western Illinois press, 1982. – 150p.
183. The Cambridge Companion to African American Novel. – Ed. by Maryemma Graham. – New York : Cambridge University Press, 2004. – 315 p.
184. The Cambridge Companion to the African American Slave Narratives. – Ed. by Audrey Fish. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 266 p.
185. The Cambridge History of African American Literature. – Ed. by Maryemma Graham, Jerry W. Ward Jr. – Cambridge, UK : Cambridge Univ. Press, 2011. – 842 p.
186. The Classic Slave Narratives. – Ed. and with an Introduction by Hery Louis Gates Jr., New York : Signet Classics, 2002. – P. 1–14

187. The Critical Response to Ishmael Reed. – Ed. by Bruce Dick and Pavel Zemliansky. – Greenwood Press, 1999. – 261 p.
188. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. – Ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. – Routledge, 2003. – 296 p.
189. The Freedom to Remember: Narrative, Slavery, and Gender in Contemporary Black Women's Fiction. – Ed. by Angelyn Mitchell. – New Brunswick, N.J. : Rutgers Univ. Press, 2002. – 170 p.
190. The Long Walk to Freedom Runaway Slave Narratives. – Ed. by Devon W. Carbado; Donald Weise. – Boston, Mass. : Beacon Press, 2012. – 248 p.
191. The New Abolitionists: (Neo) Slave Narratives and Contemporary Prison Writings. – Ed. by Joy James. – New York : State University Press of New York Press, 2005. – 379 p.
192. The Norton Anthology of African American Literature. Ed. by Henry Louis Gates Jr., Valerie Smith, William Andrews, Kimberley Benson, Brendt Hayes Edwards, Deborah E. McDowell, Hortense Spillers, Cheryl A. Wall. – Norton and Company Incorporated, 2014. – 2800 p.
193. The Slave's Narrative. – Ed. by Charles T. Davis; Henry Louis Gates Jr. – Oxford : Oxford University Press, 1990. – 342 p.
194. Thomas H. Romanticism and Slave Narratives: Transatlantic Testimonies / Thomas Helen. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 332 p.
195. Voices from Slavery: 100 Authentic Slave Narratives. – Ed. by Norman R. Yetman. – Mineola, New York : Dover, 2000. – 379 p.
196. Vorenberg M. Final Freedom: the Civil War, the Abolition of Slavery, and the Thirteenth Amendment / Vorenberg Michael. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 305 p.
197. Walker M. How I Wrote Jubilee and Other Essays on Life and Literature. – Ed. By Maryemma Graham. – New York : The Feminist Press and the City University of New York, 1990. – 161 p.

198. West C. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America* / Cornel West.  
– New York : Routledge, 1993. – 304 p.
199. William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond. – Ed. by John  
Henrik Clarke. – Beacon Press, 1968. – 120 p.
200. Williams R. *African American Autobiography and the Quest for  
Freedom* / Williams Roland. – Westport: Greenwood Press, 2000. – 155 p.
201. Zabel D. *The (Underground) Railroad in African American Literature* /  
Zabel Darcy. – New York : Peter Lang, 2004. – 233 p.