

*О.Ю. Панова*

**ГАРЛЕМСКИЙ РЕНЕССАНС И «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
НАСЛЕДИЕ ПРЕДКОВ»: АЛАН ЛОКК  
ОБ АФРИКАНСКОМ ИСКУССТВЕ И МОДЕРНИЗМЕ**

В последние полвека феномен Гарлемского ренессанса 1920–1930-х гг. слишком часто рассматривался в духе идеологических установок афроамериканистики, а не в русле истории литературы. Среди основных направлений ревизии этого явления литературной истории США, во-первых, стремление абсолютизировать «расовую аутентичность» авторов 1920-х, установить сегрегацию «самобытной черной» (Black vernacular) и «белой европейско-американской» литератур в духе концепта «черной эстетики», созданного Движением за черное искусство (Black Arts Movement – ВАМ); во-вторых – усилия постструктуралистской теории, продолжающей традиции афроцентристской мысли и стремящейся выявить «перформативность» концепта «раса» на разном историческом материале; далее, постколониальный подход, подчеркивающий «двуязычие» и «гибридность» культуры американских негров; наконец, транснациональный и глобалистский вектор начала XXI в., побуждающий рассматривать Гарлемский ренессанс как феномен, переступающий идеологические, политические и географические границы национального государства. Имели место и попытки ревизии понятия «модернизм» в русле «рессентимента» (термин Г. Блума), поскольку традиционное толкование не давало оснований включать в поле модернизма большинство негритянских авторов. В результате этих значительных сдвигов в литературоведении, «канон Гарлемского ренессанса начиная с конца 1970-х постоянно пересматривался, вокруг него велись споры»<sup>1</sup>. Своеобразной краткой «хрестоматией» этой реинтерпретации может служить сборник статей «Гарлемский ренес-

---

© 2020 Ольга Юрьевна Панова. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Публикация подготовлена при поддержке гранта РФФИ 18–012–00241 А «История афро-американской литературы XVIII–XX вв.».

---

<sup>1</sup> The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance / Ed. G. Hutchinson. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2007. P. 8–9.

санс» (2004) историко-литературной серии Г. Блума «Bloom's period studies»<sup>2</sup>.

Термин «Гарлемский ренессанс» прочно вошел в обиход в конце XX века в результате революции 1960-х, вытеснив все остальные обозначения. Он явился результатом слияния нескольких устойчивых понятий, возникших в 1920-е годы, – «новый негр» (New Negro), «негритянский ренессанс» (Negro renaissance), «мода на все негритянское» (Negro in vogue), «мода на Гарлем» (Harlem in vogue). В 1920-е годы наиболее известным, распространенным и широким по смыслу было понятие «новый негр». Оно появляется с окончанием реконструкции Юга, в конце 1870-х гг. Г.Л. Гейтс и Дж. Стайн, проследившие историю понятия<sup>3</sup>, указывают на ключевое значение 1895 года для его утверждения. Это год смерти Ф. Дугласа, начала общественной деятельности У. Дюбуа, только что закончившего Гарвард, «Атлантское компромисса», когда была произнесена знаменитая речь Букера Т. Вашингтона на выставке «хлопковых» штатов в Атланте и было достигнуто соглашение негритянских лидеров и белых патронов о подчинении негров политическому диктату белых и установлении сегрегации в обмен на доступ к образованию и финансовую помощь негритянским институциям. В дальнейшем понятие «новый негр» прилагалось к негритянскому образованному среднему классу, к черным ветеранам Первой мировой. В 1900-е «новым негром» считался Букер Т. Вашингтон, однако во второй половине 1910-х все изменилось – теперь «новые негры» ассоциируются с защитой своих прав, противостоянием насилию со стороны белых, политической активностью, стремлением к интеграции в американское общество. В 1920-е годы понятие теряет политизированный смысл; главным становятся интеллектуальные устремления, утверждение одновременно «американскости» и расово-культурной самобытности афроамериканцев. Именно этот смысл отражен в антологии

<sup>2</sup> The Harlem Renaissance /Ed., introd. H. Bloom. Philadelphia, PA: Chelsea House Publishers, 2004.

<sup>3</sup> См. *Gates H.L. Jr. The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black // Representations. Vol. XXIV. No 1. 1988, autumn. P. 129–155; Gates H.L. Jr., Jarret G.A. Introduction. The Trope of a New Negro // The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892–1938 / Eds. H.L. Gates Jr., G.A. Jarrett. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007. P. 2–64; Stein J. Defining the Race, 1890–1930 // The Invention of Ethnicity / Ed. W. Sollors. New York: Oxford University Press, 1989. P. 77–104.*

Алана Лероя Локка «Новый негр: интерпретация»<sup>4</sup>; с ним связано и утверждение понятия «негритянский ренессанс». Слово «ренессанс» в данном случае означало окончание периода расовой войны 1890–1910-х гг., улучшение межрасовых отношений, культурное оживление и признание белой Америкой творчества черных американцев в разных областях (музыка, пластические искусства, литература, танец, театр). Также имелась в виду смена ассимиляционистской парадигмы на интеграционистскую с ее стремлением утвердить расово-культурную самобытность негров и отстоять ее ценность в качестве разновидности многоликого американизма.

Мода на «все негритянское» и, в частности, на Гарлем (гарлемские кабаре, клубы, театры, частные вечеринки, выставки и т.д.) отражена во множестве текстов 1920-х – у К. Ван Вехтена, Н. Ларсен, К. Маккея и мн. др. Наиболее емко описал феномен «негритянской» и «гарлемской» моды Л. Хьюз в автобиографии «Большое море» (*Big Sea*, 1940), одна из глав которой называется «Когда негр был в моде» (*When the Negro Was in Vogue*) – это видоизмененное заглавие Дэвид Л. Льюис сделал названием своей знаменитой монографии о «Гарлемском ренессансе»<sup>5</sup>. Если «мода» на негров и Гарлем вскоре сошла на нет после «черного вторника» и начала депрессии в 1929 г., то негритянский ренессанс продолжался почти до конца 1930-х, обретая новое качество, в том числе и благодаря появлению новых институций поддержки культуры, таких, как федеральные проекты по поддержке писателей, художников, театральных деятелей в рамках рузвельтовского Нового курса.

После отказа от слов «негр», «негритянский» как «неполиткорректных», негритянский ренессанс стал «Гарлемским ренессансом», хотя этот термин неадекватно сужает явление. Утверждение нового наименования происходило в рамках революции 1960-х одновременно с реинтерпретацией негритянского «культурного взрыва» 1920–1930-х в духе черной радикально-националистической идеологии Движения за черное искусство. «Гарлемский ренессанс» необходимо было максимально отделить от американской и западной литературной традиции и представить как проявление «афроцентризма». Как часть этой стратегии возникает ряд клише – тезис о том, что Гарлемский ренессанс закончился «неудачей» (т.е. не реализовал про-

<sup>4</sup> *The New Negro: An Interpretation* / Ed. A. Locke. New York: Albert and Charles Boni, 1925.

<sup>5</sup> *Lewis D.L. When Harlem Was in Vogue*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

грамму сепаратизма и культурного «апартеида»), порицание «белого патроната», якобы закрывавшего негритянским художникам возможности аутентичного расового самовыражения. Нередко осуждалось тяготение ряда авторов Гарлемского ренессанса к «примитиву» и «экзотизму» как потворство вкусам и ожиданиям белой публики. Такая точка зрения представлена в классической шестидесятнической работе Гарольда Круза «Кризис негритянской интеллигенции»<sup>6</sup>, где интеграционизм черных авторов и белый патронат описываются как факторы, препятствовавшие самовыражению негритянской творческой интеллигенции и выработке «расовых» стандартов и критериев «черного искусства».

Знаменитая работа Нейтена Хаггинса «Гарлемский ренессанс»<sup>7</sup> во многих отношениях продолжает Г. Круза, хотя и не отличается столь откровенной идейной ангажированностью и склонностью к плакатным упрощениям. Однако и здесь белый патронат видится как главное зло, препятствовавшее черным авторам утвердить свою самобытность, поскольку белые литераторы, издатели и критики жаждали примитивизма и экзотизма в духе минстрел-шоу. Дэвид Л. Льюис также говорит о стремлении «новых негров» к американскости, которое он понимает как чрезмерный ассимиляционизм. Лидеры «новых негров», по его мнению, наивно полагали, что налаживание межрасовых контактов по принципу социальной общности и объединение белого и черного среднего класса приведет к исчезновению расизма. Льюис считает, что провал этой концепции продемонстрировали печально знаменитые расовые волнения в Гарлеме 1935 г. – этим годом он и датирует окончание «Гарлемского ренессанса». Джордж Кент, ассоциируя «американскость» исключительно с белой расой, считает, что авторы «Гарлемского ренессанса» добились «расщепления того мирочувствования, которое навязывалось американской культурой и ее институциями»<sup>8</sup>. Кент справедливо подчеркивает отход от ассимиляционизма, однако не учитывая того, что концепт «американизма» к 1920-м заметно изменился в США по сравнению с рубежом веков.

---

<sup>6</sup> *Cruse H.* The Crisis of the Negro Intellectual. New York: William Morrow, 1967.

<sup>7</sup> *Huggins N.I.* Harlem Renaissance. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1971.

<sup>8</sup> *Kent G.E.* Blackness and the Adventure of Western Culture. Chicago, IL: Third World Press, 1972. P. 17.

В 1980-е гг. афроамериканская критика реагирует на происходящий в национальном литературоведении пересмотр понятия «американский модернизм», однако делает это в идеологически заданном ключе. Африканист и афроафриканист Чайди Иконне, характеризуя «англо-американский модернизм», говорит о «кризисе европейской и американской цивилизации», обострившемся после Первой мировой войны, о радикальном недоверии к технократии, рационализму. Компенсаторно европейско-американская культура тяготеет к своей противоположности, создавая конструкт «экзотического примитива» с его раскрепощенными инстинктами и витальностью<sup>9</sup>. При этом Ч. Иконне обращается к раннему этапу Гарлемского ренессанса (до 1926 г.), когда, с его точки зрения, влияние белой культуры на черных авторов было минимально<sup>10</sup>. Это по меньшей мере странное утверждение противоречит очевидности: во-первых, именно в 1900–1910-е негритянская литература еще в значительной степени отвечает ассимиляционистским установкам; во-вторых, в начале 1920-х еще доминирует влияние У. Дюбуа и его круга, которое сохраняет явную преемственность с идеалами ассимиляционизма и благопристойности (*gentility*), характерными для цветного среднего класса на рубежа веков; в третьих, после расцвета примитивизма во второй половине 1920-х<sup>11</sup>, на рубеже 1920–1930-х гг. наблюдается нарастание иронического отношения к примитиву (Л. Хьюз, У. Терман, Дж. Скайлер и др.). Кроме того, Ч. Иконне присуща еще одна характерная для афроафриканистов черта – понятие «англо-американский» или «западный модернизм» предстает у них как некий монолит, что неизбежно ведет к тенденциозности и упрощению историко-литературной реальности.

Еще ярче и одиознее эта черта выражена у Хьюстона А. Бейкера: в его книге «Модернизм и Гарлемский ренессанс»<sup>12</sup> «черный модернизм» описывается как «подрывной», субверсивный дискурс «африканского Калибана», взбунтовавшегося против разоблаченного «ев-

<sup>9</sup> *Ikonne C. From DuBois to Van Vechten: Early New Negro Literature, 1903–1926.* Westport, CT: Greenwood Press, 1981.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. xii.

<sup>11</sup> Наиболее яркие образчики следования модели примитива – «Усталый блюз» Л. Хьюза (1925), романы К. Ван Вехтена «Черномазый раек» (1926) и К. Маккея «Домой в Гарлем» (1927).

<sup>12</sup> *Baker H.A. Modernism and the Harlem Renaissance.* Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.

ропейско-американского Просперо»<sup>13</sup>. Главные же неудачи авторов «Гарлемского ренессанса», по мнению Г.Л. Гейтса и Х. Бейкера, случались, когда они отворачивались от своей «исконной» (vernacular) традиции, будучи убеждены, что смогут доказать свою культурную состоятельность, лишь обращаясь к принятым на Западе литературным канонам.

Таким образом, у Гейтса и Бейкера отсутствует собственно американская национальная традиция, есть лишь противостоящие друг другу «европейская / белая» и «африканская / черная» традиции. Эта концептуальная схема прямо восходит к идеологии «Движения за черное искусство»; как подчеркивает Дж. Хатчинсон, историк литературы, автор глубокой и фундированной монографии «Гарлемский ренессанс в черно-белых тонах», «их интерпретации обусловлены мощными паттернами, возникшими в истории межрасовых отношений в США» (25), а именно, идеологической установкой на выстраивание бинарной оппозиции «белой» и «черной» традиций.

Г.Л. Гейтс и Х.А. Бейкер определяют «исконную» афро-американскую традицию таким образом, который авторы Гарлемского ренессанса сознательно отвергали – даже если предположить, что на деле они вносили вклад в ту традицию, которую Гейтс и Бейкер пытаются выстроить, а точнее, изобрести. Я не буду оспаривать ценность подобных изобретений, но я собираюсь отстаивать ценность взвешенного исторического подхода, детального и отмечающего тонкие нюансы, при котором авторы изучаются в контексте того поля, в котором они в реальности работали (4–5).

Дж. Хатчинсон подчеркивает, что предметом изучения должен быть именно «американизм» как оригинальный культурный феномен, составной частью которого является «афро-американизм» или «черный американизм». Подчеркивая неправомочность исключения «негритянской» (blackness) из «американскости» (Americanness) (14), Хатчинсон отмечает, что поиск и утверждение расовой самобытности является частью общенационального процесса – общего подъема «американского культурного национализма» 1910–1930-х гг., моделирования национально-культурной идентичности и самоутверждения перед лицом Старого Света в первой трети XX в.

---

<sup>13</sup> *Hutchinson G. The Harlem Renaissance in Black and White. Cambridge, MA; London: Belknap/Harvard University Press, 1995. P. 25.* Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

Дж. Хатчинсон – не единственный из авторитетных ученых, понимающих американский модернизм 1910–1930-х гг. как культурно-националистический проект<sup>14</sup>. Даже в начале XXI в., вопреки тенденции трактовать американскую культуру в духе транснационального подхода, ученые, следующие фактам, а не интеллектуальной моде, продолжают подчеркивать, что культурный национализм был важнейшим аспектом американского модернизма<sup>15</sup>. Однако, как справедливо отмечает Дж. Хатчинсон, исследователи белого модернизма игнорировали афро-американскую литературу этого периода и тем самым поддерживали принятую установку на отделение афро-американской культуры от американской, исключения «негритянскости» из определения «американскости» (14).

В. Соллорс, рассматривая те изменения, которым подверглись понятия «американской нации» и «американскости» к 1920-м гг., указывает, что идея нации может строиться как на понятиях «расы» (кровной общности, происхождения – *descent*), так и «соглашения» (общности, основанной на договоренности, – *consent*). Нация, понятая как «раса», рассматривает национальную идентичность как заданную, обусловленную кровным единством, общностью происхождения, отличается высокой степенью детерминизма и постоянно «соскальзывает» к расизму и шовинизму<sup>16</sup>. Именно такой точки зрения придерживалась уходящая в прошлое благопристойная традиция на рубеже XIX–XX вв.; на позициях «нации как расы» стоят и новейшие идеологи афроцентризма. Разница только в том, что первые хотели бы ассимилировать негров в англосаксонский «культурный этнос», а вторые – в изобретенную ими «исконную черную

---

<sup>14</sup> См. напр.: *Spencer B.T. Patterns of Nationality: Twentieth Century Versions of America*. New York: Burt Franklin, 1981; *Wertheim A.F. The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism and Nationalism in American Culture, 1908–1917*. New York: New York University Press, 1976; *Ickstadt H. American Literary History in a New Key. A Presentation at American Studies Symposium, Salzburg Global Seminar, 24.09. 2010*. – URL: [http://fora.tv/2010/09/27/Heinz\\_Ickstadt\\_American\\_Literary\\_History\\_in\\_a\\_New\\_Key](http://fora.tv/2010/09/27/Heinz_Ickstadt_American_Literary_History_in_a_New_Key).

<sup>15</sup> Напр. Х. Икштадт, доказывающий, что сегодняшняя трактовка американского как «транснационального» была бы невозможна без успешно пройденного этапа утверждения национально-культурной самобытности, и эта задача была выполнена в эпоху модернизма (*Ickstadt H. American Literary History in a New Key*).

<sup>16</sup> *Sollors W. Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1986.

традицию». Однако авторы негритянского ренессанса ощущали ассимиляционизм как устаревшую программу, не желая «отбеливать свою душу в потоке белого американизма»<sup>17</sup>, но равно не были готовы они отречься от американского ради химеры «африканскости». Американская культура предлагала им новую модель – «национализации» американского негра, включения его в национальную культуру с сохранением его автономии, самобытности. Эта модель была долгожданной, актуальной, многообещающей. Неудивительно, что ее усвоение и принятие сопровождалось многочисленными спорами, обсуждениями, борьбой мнений, порой довольно ожесточенной – достаточно вспомнить опросы литераторов и критиков о принципах изображения американского негра в литературе, организованные журналами «Opportunity» и «Crisis» в 1924–1927 гг.<sup>18</sup> Не случайно амбивалентным было и отношение негритянских авторов к белому патронату и вообще к «белым друзьям», на которых черные интеллектуалы то жаловались, отмечая их тенденциозность, непонимание негритянской проблемы и т. п., – и тут же апеллировали к ним в спорных случаях.

Гарлемский ренессанс был глубоко втянут в баталии вокруг понятий «раса», «нация», «культура», ключевых для американской интеллектуальной истории. Афроамериканские мыслители и писатели признавали... наличие стратегической связи между собой и понятием «американской нации». Литературный ренессанс был отчасти и попыткой усилить значимость черной культуры в национальном культурном поле» (12).

Культурный национализм эпохи американского модернизма был еще далек от концепций нации как «воображаемого сообщества» и мультикультурализма; однако в результате бурных перемен рубежа XIX–XX вв. резко усиливаются позиции сторонников диверсификации «американизма» через легитимацию и включение в националь-

<sup>17</sup> *DuBois W.E.B. The Souls of Black Folk. Chicago, IL: A.C. McClurg & Co., 1903. P. 4.*

<sup>18</sup> Самый известным стал «симпозиум» в журнале «Crisis» на тему «Негр в искусстве: как его следует изображать?» (*The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed?*) в марте–ноябре 1926 г., в процессе которой развернулась бурная дискуссия вокруг романа К.Ван Вехтена «Черномазый рай» (см. рецензию на него У. Дюбуа: *DuBois W.E.B. The Review of Nigger Heaven // The Crisis. Vol. XXXIII. No 2. 1926, December. P. 81–82*) и появилась статья Дюбуа «Критерии негритянского искусства» (*DuBois W.E.B. Criteria of the Negro Art // The Crisis. Vol. XXXII. No 6. 1926, October. P. 290–297*).



ную культуру самобытных элементов – регионального, этнического и расового как разновидностей американского. Ван Вик Брукс, Р. Борн, У. Фрэнк, У. Карлос Уильямс, Ш. Андерсон, У. Фолкнер были сторонниками концепции американизма, основанного на диверсификации и интеграции – явлений, которые понимались нативистами как типично американские, не-европейские.

Самобытность была «требованием времени», моделью, которая предлагалась негритянской культуре культурой американской. В пользу этого тезиса убедительно свидетельствуют высказывания белых авторов, побуждавших черных собратьев по цеху «быть собой», а не подражать белым образцам. К этому призывает начинающего негритянского литератора Байрона Кессона белый издатель Рассет Дервуд в романе К. Ван Вехтена «Черномазый раск»<sup>19</sup>. Ш. Андерсон в письме к Г. Стайн делится впечатлениями от книги Дж. Тумера «Тростник» (1923): «Есть книга, написанная американским негром Джином Тумером, она называется “Тростник”». Хорошо, чтобы ты ее посмотрела. Цвет, всплеск – я уверен – я уверен, что на сей раз это настоящий, не поддельный негр»<sup>20</sup>. Ю. О’Нил в письме к Филипу А. Рэндольфу, напечатанному в «Messenger», пишет:

Я хочу сказать только одно ... тем неграм, которые занимаются или хотят заниматься творчеством в какой бы то ни было области: будьте собой! Не стремитесь к тому, что ценим мы, что мы считаем хорошим! Делайте свое, делайте то, что вы считаете хорошим! У вашей расы есть возможность – и сияющая цель! – создать новые формы и новые смыслы... Должна появиться негритянская пьеса, написанная негром, которую не мог бы придумать ни один белый. Я не хочу сказать, что ваше искусство будет более великим – все искусство великое, но оно будет вашим, вашим собственным, оно будет выражать то, что таится у вас в самой глубине, выражать вас самих, и выражать это будете вы сами<sup>21</sup>.

Серьезный разговор о негритянском ренессансе невозможен без рассмотрения общего для белых и черных американцев интеллекту-

<sup>19</sup> *Van Vechten C. Nigger Heaven*. New York: Alfred A. Knopf, 1926. P. 222.

<sup>20</sup> Ш. Андерсон – Г. Стайн. Рено, март 1924 (*Sherwood Anderson / Gertrude Stein. Correspondence and Personal Essays / Ed. R.L. White. Chapel Hill, NJ: The University of North Carolina Press, 1972. P. 37*).

<sup>21</sup> *Philip R.A. Comments on the Negro Author*. Оупубл: *The Messenger*. 1925. Vol. VII. Цит. по монографии Дж. Хатчинсона (17).

ального багажа, тех единых рамок, которые определяют облик эпохи. Дж. Хатчинсон подробно рассматривает влияние идей Дж. Сантаяны, прагматизма У. Джеймса. Дж. Ройса, Дж. Дьюи, культурного плюрализма Гораса Каллена, антропологии Ф. Боаса на Уильяма Дюбуа, Алена Локка, редактора «Opportunity» Чарльза С. Джонсона, Альберта Барнса, А. Шомбурга, М. Херсковица, Зору Нил Херстон и др. Перспектива видения сразу меняется: Дюбуа, Локк, Барнс и др. предстают не как обитатели «расово-культурной резервации», а как американские мыслители и деятели культуры, познакомившиеся с современными идеями и культурными веяниями еще в университетские годы, выработавшие свое понимание этих идей и нередко спорившие и друг с другом, и с белыми оппонентами. Яркое свидетельство тому – знаменитая антология Алена Локка «Новый негр».

Ален Локк (Alain Locke, 1885–1954), видный деятель негритянского ренессанса, уроженец Филадельфии (шт. Пенсильвания), выпускник Гарварда (1907), стажировался в британском Оксфорде, получив стипендию Родса; с 1912 г. стал профессором в престижном негритянском Говардском университете (Вашингтон). В марте 1925 г. Локк в качестве приглашенного редактора подготовил специальный номер журнала «Survey Graphic», посвященный Гарлемскому ренессансу; этот номер и стал основой антологии «Новый негр», которую Локк выпустил в декабре этого же года, расширив и дополнив изначальную подборку новыми материалами. Эта книга, ставшая важной вехой афроамериканской культурной истории, неоднократно переиздавалась в течение XX века.

Антология, посвященная культуре и истории американских негров, включала образцы прозы, драмы, поэзии, а также статьи о музыке, танце, изобразительных искусствах, фольклоре. Среди авторов антологии были поэты и писатели Каунти Каллен, Лэнгстон Хьюз, Клод Маккей, Эрик Уолронд, Джин Тумер, Зора Нил Херстон. Статьи по вопросам истории, социологии, антропологии, искусствоведения были написаны У. Дюбуа, Ф. Фрээрером, Мелвиллом Херсковицем, Дж. Уэлдоном Джонсоном, У. Фрэнсисом Уайтом. Статья самого А. Локка «О художественном наследии предков» посвящена двум взаимосвязанным вопросам – увлечению европейских художников-модернистов примитивным африканским искусством и перспективам, которые в связи с этим открываются перед американскими негритянскими художниками. Текст Локка – это первоисточник, в котором ясно и недвусмысленно сформулированы установки

деятели культуры негритянского возрождения в США: осознание себя американцами, ощущение африканских культур как иных, чуждых, значение которых для афроамериканцев состоит исключительно в том, что африканские артефакты, признанные культурной ценностью в Европе, тем самым стали доказательством культурной полноценности черной расы. Задачи американского негритянского художника – использовать этот выигрышный виток европейской моды для утверждения своего культурного равноправия; учиться у европейцев, которые сохраняют культурное лидерство и открывают африканское наследие для белых и черных американцев; сделать новое европейское художественное видение черной расы своим, усвоить и развить его; добиться того, чтобы африканское искусство оказалось не преходящим увлечением, а было признано, наряду с греко-римским, еще одной разновидностью классического наследия. Статья А. Локка – документ, убедительно свидетельствующий о том, что в 1920-е гг. культурная модель черной расы все еще формируется белой европейской и американской культурой, а затем усваивается и трансформируется в афро-американской культуре, и этот обновленный образ как «расово-аутентичный» становится частью культуры Запада.

Негритянская литература развивается как органичная и самобытная часть литературы американской в русле интеграционизма на основе обновленной в эпоху модернизма культурной модели черной расы. Эта модель вырабатывается и корректируется национальной культурой при значительно большем (по сравнению с XIX в.) участии в этом процессе негритянской культуры – литературы, музыки, пластических искусств, общественной и культурно-философской мысли.

Ускорение «обменных процессов» между мейнстримом и расовым «черным» анклавом национальной культуры, катализирует процесс «достижения совершеннолетия» (coming of age) афро-американской традицией, которая вступает в период зрелости и расцвета к середине XX столетия.

Алан Локк

### КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПРЕДКОВ<sup>22</sup>

Музыка и поэзия и танец считаются главными достижениями американских негров в области искусств, однако такие предпочтения нехарактерны для африканских культур, в которых преобладают пластические и изобразительные искусства: Африка стала источником вдохновения, стимулировавшим развитие декоративного искусства и дизайна. Кроме такого очевидного свойства, как чувство ритма, вряд ли отыщутся какие-либо еще свидетельства причастности американского негра к культурному наследию предков. И все же, несмотря на грубое вмешательство рабовладения, которое в ходе насильственной «пересадки» искоренило следы предшествующего культурного опыта, американский негр сохранил главное – эмоциональность и художественный дар<sup>23</sup>. Это наследие африканского духа, пересаженное на совершенно отличную почву, принесло неожиданные и дикие плоды – культуру нового, гораздо более сложного порядка.

Это было нечто большее, чем изменение художественной формы и культурных моделей: здесь присутствовали любопытная смена темперамента и переоценка ценностей. Характерные черты африканского искусства – строгость, контроль, дисциплина, абстракция, явная условность; афро-американского – свобода, витальная сила, бьющая через край энергия, эмоциональность, чувствительность, человечность. Только по недоразумению можно усмотреть эмоциональное сродство между духом афро-американского и африканского искусства, строгого, лаконичного, изощренного, проникнутого фатализмом. Темперамент американского негра – полная ему противоположность. То, что считается отличительными чертами американского негра как «примитива» – наивность, чувствительность, витальная сила, спонтанность, непосредственность – нехарактерны для Африки и едва ли могут объясняться наследием предков. Эти свойства возникли в Америке, это результат пережитых там мук и испытаний. Верно, что они стали приобретением, компенсирующим потери в художественном и, вероятно, нравственном плане, но, так или иначе, это результат влияния среды, а не выражение

---

<sup>22</sup> Перевод выполнен по изд.: *Locke A. The Legacy of the Ancestral Arts (1925) // The New Negro / Ed. A. Locke. New York: Atheneum, 1975. P. 254–267.*

<sup>23</sup> Эта и следующая фраза перекликаются с тезисом У. Дюбуа о двух духовных дарах черной расы, принесенных в Новый Свет, выдвинутым в книге «Души черного народа» (*The Souls of Black Folk*, 1903).

глубинной расовой психологии, это приобретенный, а не врожденный артистический темперамент.

Еще одно доказательство состоит в том, что американский негр, даже если он стремится отвечать предъявляемым ему «этническим ожиданиям», реагирует на африканское искусство, точно так же, как средний европеец, – с непониманием и отчуждением. Это неизбежное следствие христианизации и прочих усвоенных им европейских конвенций. Таким образом, все попытки обнаружить влияние африканского искусства на потомков африканцев, живущих на Западе, были бы напрасны – если бы не тот факт, что африканское искусство сейчас оказывает все более заметное влияние на искусство европейское. Учитывая эту тенденцию, вполне вероятно, что восприимчивый, артистичный ум американского негра под влиянием интереса к своей культуре и гордости за нее может получить от африканского наследия глубокий, живительный творческий импульс. Оно существует, это наследие, и оно сулит богатый урожай. Прежде всего, ценно и важно само сознание того, что твои предки обладали уникальным мастерством и создавали образцы высокого искусства, что негр в культурном отношении не подкидыш без роду и племени. Есть надежда, что это сознание сможет положить конец робкой подражательности, неуверенности, гнетущему чувству задолженности, культурной несамостоятельности.

Далее, если мы лучше узнаем и сможем по достоинству оценить африканское искусство, возможно, это стимулирует нас совершенствовать наш художественный дар в тех областях, где мы сейчас отстаем, где развитие идет неровно, прерывисто – в скульптуре, живописи, декоративном искусстве. Если наши предки смогли в совершенстве овладеть мастерством, то чем мы хуже? Среди нас также могут найтись творческие натуры, мы сможем взять на вооружение новую технику, которая ляжет в основу художественной самобытности в пластических и изобразительных искусствах, выработать новый язык и обновить достижения древних мастеров. Для нынешних европейских изобразительных искусств африканская скульптура – источник свежих мотивов, а также образец простоты и оригинальности; безусловно, открытие и признание африканского искусства должно гораздо сильнее повлиять на потомков древних африканцев, связанных с ними не только кровным, но и культурным родством, чем на тех, кто приобщается к этой традиции под влиянием любопытства и тяги к экзотике.

Пожалуй, вдохновение или новая техника – вовсе не главное, чему может научить современного негритянского художника искус-

ство предков; самое важное, что оно может преподать урок классики, урок дисциплины, стиля, безупречного владения мастерством. Нет искусства более условного и стилизованного, чем искусство африканское. Усвоив новый, американский опыт и новые художественные модели, негритянский художник может до такой степени развить присущий ему артистический дар, достичь такой силы выражения, такой сложности и глубины содержания, что сделается, как и было предсказано, настоящим художником американской жизни.

Очевидно, что африканское искусство оказало весьма значительное влияние на современное искусство. Оно стало наиболее влиятельным экзотическим искусством нашей эпохи, наряду с китайским и японским. Африканские произведения искусства, которые еще прошлое поколение считало лишёнными этнографической ценности, сейчас повсюду в мире признаны «выдающимися образцами пластической выразительности», «подлинными художественными творениями, которые демонстрируют мастерское владение материалом, отличаются простотой замысла и композиции и мощной силой воздействия. Открытие африканского искусства произошло в тот момент, когда в европейских пластических искусствах наступил период упадка и бесплодия, на протяжении многих поколений чувствовалась нехватка «свежей крови» в том, что касается стиля, выразительных средств, языка. Когда полностью изжила себя традиция подражания греческой классике и сошли на нет отчаянные попытки импрессионистов и постимпрессионистов выжать максимум возможностей из цвета и графики, на первый план выступила проблема формы, отделки, композиции, дизайна – ситуация, неоднократно повторявшаяся в истории искусства. Африканское искусство, которое до того расценивали как грубое, незрелое и до смешного нелепое, вдруг в свете этих новых проблем и интересов предстало как зрелое, искусенное, виртуозное. Как только удалось преодолеть барьер выраженной условности стиля и конвенций, который затруднял эстетическое восприятие, негритянское искусство тут же получило безусловное признание. Роджер Фрай в своей статье о негритянской скульптуре<sup>24</sup>, пишет: «Должен признать, что некоторые из этих произведений – великие творения, которые, как мне кажется, превосходят те, что

<sup>24</sup> Роджер Элиот Фрай (Roger Eliot Fry, 1866–1934) – британский художник и критик, участник кружка «Блумсбери», автор ряда статей об африканском искусстве. А. Локк обращается к его статье «Negro Sculpture at The Chelsea Book Club», впервые опубликованной в *Atheneum* (1920, April 16. P. 516) и вошедшее под названием «Negro Sculpture» в книгу «*Vision and Design*» (London: Chatto&Windus, 1920. P. 65–68).

создавались в Средние века. Это скульптура в полном смысле слова. Ее отличает полная свобода пластического выражения, то есть, африканские художники и впрямь обладают трехмерным зрением, что сейчас редкость среди скульпторов. <...> Не цепляясь за два измерения, как это делаем мы, африканский художник подчеркивает трехмерность форм. Таким образом ему удастся придать формам почти пугающую живость, так что возникает ощущение, что они не просто копируют реальность, но обладают собственной внутренней жизнью <...> Негра отличает не только понимание логики пластической формы, но и утонченный вкус, заметный во владении материалом».

Многообразное влияние африканского искусства на французский и немецкий модернизм – уже признанный факт. Оно заметно во французской живописи – у Матисса, Пикассо, Дерена<sup>25</sup>, Модильяни и Утрилло<sup>26</sup>, в немецком экспрессионизме – у Макса Пехштейна<sup>27</sup>, Элейн Штерн<sup>28</sup>, Франца Марка и других, в скульптуре – у Модильяни, Архипенко, Эпстайна<sup>29</sup>, Липшица<sup>30</sup>, Лембрука<sup>31</sup>, Цадкина и Фаджи<sup>32</sup>. В Париже во-

---

<sup>25</sup> Андре Дерен (André Derain, 1880–1954) – живописец, график, театральный декоратор, скульптор, керамист, в 1900-е работавший в духе фовизма и кубизма, один из первых коллекционеров африканского искусства.

<sup>26</sup> Морис Утрилло (Maurice Utrillo, 1883–1955) – пейзажист, работавший в стиле постимпрессионизма и примитивизма.

<sup>27</sup> Макс Пехштейн (Max Pechstein, 1881–1955), один из лидеров экспрессионизма, участник группы «Мост», увлекавшийся искусством Африки (в особенности деревянной скульптурой) и Океании.

<sup>28</sup> Возможно, имеется в виду художница южноафриканского происхождения Ирма Штерн (Irma Stern, 1894–1966): в годы Первой мировой войны переехала в Берлин, испытала значительное влияние экспрессионизма. В 1916 г. Макс Пехштейн помог ей сделать первую персональную выставку.

<sup>29</sup> Джейкоб Эпстайн (Jacob Epstein, 1880–1959) – британско-американский скульптор (род. в США, в начале 1900-х переехал в Европу, в 1911 принял британское гражданство), отказавшийся следовать классическим академическим конвенциям, восходящим к античности, и использовавший традиции неевропейского искусства – Индии, Африки, Тихоокеанских народов.

<sup>30</sup> Жак Липшиц (Jacques Lipchitz, 1891–1973) – французский и американский скульптор еврейско-литовского происхождения, коллекционер и ценитель африканского искусства.

<sup>31</sup> Вильгельм Лембрук (Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919) – немецкий скульптор, график, художник, на творчество которого сильное влияние оказала африканская скульптура.

<sup>32</sup> Альфео Фаджи (Alfeo Faggi, 1885–1966) – американский скульптор итальянского происхождения.

круг Поля Гийома<sup>33</sup>, одного из первых организаторов выставок африканского искусства, сложилось сообщество художников, испытавших глубокое влияние африканского искусства, его эстетики и художественного языка. Сказанное об африканской скульптуре относится, хоть и в меньшей степени, к влиянию прочих африканских художественных форм – декоративного дизайна, музыкальной ритмики, танцевальных форм, словесной образности, символики. Под влиянием увлечения африканским пластическим искусством возникает интерес к другим видам художественного творчества африканцев; поэты, такие, как Гийом Аполлинер и Блэз Сандрар, пробовали претворить принципы африканского художественного мира в поэтические символы и стихотворные формы. Представители знаменитой современной французской поэтической школы – Аполлинер, Реверди, Сальмон, Фарг<sup>34</sup> и другие – признают, что они вдохновлялись африканскими источниками. Библией этого сообщества стала «Негритянская антология» Блэза Сандрара<sup>35</sup> – сейчас вышло уже шестое ее издание.

Начало интереса к музыкальному языку африканцев положила книга Жюно<sup>36</sup> «Песни и сказки баронга» (1897). Многие французские модернисты черпали вдохновение из двойного источника – африканских народных песен и музыкальных ритмов американских негров. Берар, Саги, Пуленк, Орик и даже Онеггер в той или иной степени испытали это влияние, но в наибольшей степени оно заметно у

---

<sup>33</sup> Поль Гийом (Paul Guillaume, 1881–1934) – французский коллекционер и арт-дилер, сотрудничавший, в частности, с Сутиным, Модильяни, Матиссом, Пикассо, де Кирико. Был одним из первых организаторов выставок африканского искусства, в частности «Первой выставки негритянского искусства и искусства Океании» (Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien, 13–19.05.1919), сопроводительные тексты к которой писал Г. Аполлинер. П. Гийом в соавторстве с Г. Аполлинером выпустил первопроходческую книгу «Негритянская скульптура» (Sculptures nègres. Paris: Paul Guillaume, 1917) с фотографиями африканских скульптур из коллекции П. Гийома.

<sup>34</sup> Андре Сальмон (*André Salmon, 1881–1969*) – поэт, критик, наряду с К. Эйнштейном и Г. Аполлинером один из первых пропагандистов кубизма и традиционного африканского искусства. Леон-Поль Фарг (*Léon-Paul Fargue, 1876–1947*) – поэт-символист.

<sup>35</sup> Первое изд.: *Cendrars B. Anthologie Nègre*. Paris: Editions de la Sirène, 1921.

<sup>36</sup> Анри-Александр Жюно (*Henri-Alexandre Junod, 1863–1934*) – швейцарский теолог, этнограф, антрополог, лингвист, миссионер в Южной Африке. Упомянутая книга «*Les Chantes et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa: recueillis et transcrits*» (1897) – сборник африканского фольклора.



Дариюса Мийо<sup>37</sup>, убежденного пропагандиста тех возможностей, которые представляет музыкальный язык негров. Поразительно, насколько важным было усвоение африканского и негритянского материала для всех сфер современного искусства, которое в ряде случаев вовсе не было данью преходящей моде, и тем самым, может быть воспринято как единодушное признание деятелями культуры явной и потенциальной ценности этой неисчерпаемой сокровищницы.

Очень важна прямая связь между недавним признанием африканского художественного языка и естественным стремлением негритянских художников к расовой самобытности в искусстве. В какой-то степени современное искусство уже заведомо одобрило эти устремления молодых негритянских художников, музыкантов и писателей. Единственной помехой для негритянского художника в его честном поиске нового свежего языка остаются наиболее консервативные условности, принятые в искусстве. На наш взгляд, этот поиск будет активно вестись по многим направлениям, хотя робость, неуверенность, приверженность условностям и расовая приниженность дают на сознание негра в Америке. Сравним, для примера, как изображается негр в живописи – здесь явно видно, что расовые предрассудки тормозят развитие в этой сфере. Негр – хорошо знакомая фигура американской, а не европейской реальности, но американское искусство, за вычетом шаржа и жанровой живописи, практически не замечает его. Случайный набросок Генри<sup>38</sup>, или зарисовка Уинслоу Хомера<sup>39</sup> в духе местного колорита – вот и все, что можно найти у целого поколения американских художников. Между тем в Европе, где негров почти нет, наблюдался значительный интерес к негритянской тематике еще во французском романтизме, а в современном французском, бельгийском, немецком и даже английском изобразительном искусстве на эту тему уже создано немало прекрасных и оригинальных произведений. При этом речь идет, как правило, не о жанровой живописи: в большинстве случаев эти работы представляют собой плод упорного и многолетнего изучения негритян-

<sup>37</sup> Один из крупнейших композиторов XX века, модернист и новатор Дариюс Мийо (Darius Milhaud, 1892–1974) был поклонником джаза; в 1922 г. во время путешествия в США приблизился к аутентичным формам этого искусства в Гарлеме. На его музыкальный стиль влияли также бразильская и африканская музыка и ритмы.

<sup>38</sup> Роберт Генри (Robert Henri, 1865–1929) – американский художник-реалист, один из основателей школы мусорных ведер.

<sup>39</sup> Уинслоу Хомер (Winslow Homer, 1836–1910) – американский художник-пейзажист и иллюстратор.

ского типа, результат неустанного совершенствования в изображении наиболее сложных его сторон. Вот лишь некоторые имена: из немцев – Юлиус Хютер<sup>40</sup>, Макс Слефогт<sup>41</sup>, Макс Пехштейн, Элейн Штерн, фон Руктершель<sup>42</sup>; из французских художников – Дине<sup>43</sup>, Люси Кутюрье<sup>44</sup>, Боннар<sup>45</sup>, Жорж Руо<sup>46</sup>; голландский художник Кес ван Донген<sup>47</sup>, из бельгийцев самый известный – Огюст Мамбур<sup>48</sup>, среди англичан – Невилл Льюис<sup>49</sup>, Ф.К. Кэддл<sup>50</sup>, Джон Уэллс, Фрэнк

<sup>40</sup> Юлиус Хютер (Julius Hüther, 1881–1954) – автор ряда «африканских портретов».

<sup>41</sup> Макс Слефогт (Max Slevogt, 1868–1932) – немецкий художник-импрессионист, график, сценограф. После путешествия в Египет создал 21 картину (масло, холст) и множество акварельных эскизов и набросков.

<sup>42</sup> В. фон Руктершель (W. von Ruckterschell) – немецко-американский художник, вместе с В. Райсом и А. Дугласом иллюстрировал первое издание антологии А. Локка «Новый негр» (1925).

<sup>43</sup> Альфонс-Этьен Дине (Alphonse-Étienne Dinet, 1861–1929) – французский художник-ориенталист. С 1884 г. постоянно посещал Северную Африку, в 1908 г. объявил о своем переходе в ислам и взял имя Насреддин Дине.

<sup>44</sup> Люси Кутюрье (Lucy Cousturier, 1876–1925) – французская художница и писательница, в 1921–1922 гг. совершила путешествие в Западную Африку, вдохновившее ее на создание книг и многочисленных живописных полотен.

<sup>45</sup> Пьер Боннар (Pierre Bonnard, 1867–1947) – французский художник и график, создатель авангардистской постимпрессионистской группы «Наби», испытавший сильное влияние Гогена, японской живописи.

<sup>46</sup> Жорж Анри Руо (Georges Henri Rouault, 1871–1958) – французский живописец и график, работавший в манере фовизма и экспрессионизма. Ряд картин посвящен африканским ландшафтам, портретам, сценам африканской жизни.

<sup>47</sup> Кес ван Донген (Kees van Dongen, 1877–1968) – нидерландский художник, один из создателей фовизма, участник группы «Мост». Накануне Первой мировой войны путешествовал по Африке, создал ряд стилизованных работ, в том числе «Таале» (1913).

<sup>48</sup> Огюст Мамбур (Auguste Mambour, 1896–1968) – бельгийский художник. С 1922 г. всерьез увлекся африканским искусством, провел полгода в Конго в поисках примитивного творчества, утраченного на Западе. Его новаторская живопись получила противоречивые оценки; в числе прочего Мамбур обвиняли в аморальности из-за чрезмерной откровенности и эротичности некоторых его картин.

<sup>49</sup> Альфред Невил Льюис (Alfred Neville Lewis, 1895–1972) – южноафриканский художник, переехавший в Европу и получивший художественное образование в Британии. Много его полотен посвящено Африке и африканцам.

<sup>50</sup> Фрэнсис Кэмпбел Буало Кэддл (Francis Campbell Boileau Cadell, 1883–1937) – шотландский живописец. Учился в Академии Эдинбурга, с 16 лет стажировался в Париже, где приобщился к авангардному искусству (фовисты, Матисс, примитивизм).

Поттер<sup>51</sup>. Все эти художники наблюдали африканские виды, быт и нравы и открыли для себя красоту, которая предполагала особый язык цвета и форм. Физиогномика негра должна быть запечатлена в свежей и объективной манере, если речь идет о серьезной живописи. Задача искусства – находить и раскрывать красоту, которую заслоняют шаржи и предрассудки. В то время как американское искусство, в том числе и работы наших негритянских художников, не поднималось выше жанровых этюдов и не вышло за рамки видения, свойственного нордической расе<sup>52</sup>, европейское искусство экспериментировало до тех пор, пока техника достойного изображения негра не достигла высокой степени виртуозности и пока не был создан узнаваемый стиль. Великое искусство никогда не навязывает предмету чуждых ему канонов. Работы Мамбура предполагают высокую степень современной стилизации; он использовал такую технику, которая имитировала лепку и прекрасно подходила для рельефного изображения негритянской внешности – сочетание широких, массивных черт с тонкими оттенками в передаче светотени и объема. Мамбур мастерски владеет объемом, светом, тенью, кладет краску густым, жирным слоем, – после его работ приходишь к выводу, что использование только линий и контура никогда не сможет стать классической техникой изображения негров.

Сейчас творчество этих европейских художников служит источником вдохновения и ориентиром для молодых американских негритянских художников. Они слишком долго были заложниками академической традиции, ее условностей, слепоты художников кавказской расы в отношении другой расы – материала для творчества, который находился у них под боком. У нас появлялись негритянские художники, которые достигали признания, но не существовало негритянской школы в искусстве. Выдающимся американским негритянским художником стал Генри О. Таннер<sup>53</sup>. Его карьера весьма

<sup>51</sup> Неясно, кто из британских художников имеется в виду: Уолтер Фрэнк Поттер (Walter Frank Potter, 1885–1958) или Фрэнк Хейден Поттер (Frank Hayden Potter, 1896–1979).

<sup>52</sup> «Нордическая» (Nordic) или северная раса – в терминологии антропологов рубежа XIX–XX вв. малая раса (антропологический тип) народов севера Европы, в составе большой «кавказской» (Caucasian), т.е. европеоидной расы.

<sup>53</sup> Генри Оссаво Таннер (Henri Ossawa Tanner, 1859–1937) – американский художник-реалист, первый из афроамериканских живописцев, добившихся международной известности. Сын епископа Африканской методистской епископальной церкви и беглой рабыни, уроженец Питтсбурга, шт. Пенсильвания, Генри О. Таннер был светлокожим квартероном. Обучался в Пен-

примечательна. Великолепный портретист, он посвятил себя изображению древних евреев – библейских персонажей, и ни разу всерьез не пробовал создать портрет человека черной расы. Он был, конечно, в своем праве – никто не должен диктовать условия индивидуальному таланту, и кто знает, что выберет для себя следующий одаренный негритянский художник – ландшафт, натюрморт или чисто декоративное искусство? Однако если мы говорим о наших художественных талантах в целом – это дело другое. Нам надо, нам необходимо иметь негритянскую школу в искусстве, свою расово-самобытную традицию. Отсутствие ее объясняет, почему поколение негритянских художников, пришедшее вслед за мистером Таннером, вдохновлялось его славой, которая подогривала их честолюбие, но не могла стать ориентиром, создать самобытную традицию, направить их талант в определенное русло. Поэтому они не смогли оправдать ожиданий и повторить его международный успех и его достижения. Произведения живописцев У.Э. Скотта<sup>54</sup>, Э.О. Харлстона<sup>55</sup>, У. Брэк-

---

сильванской Академии искусств, был любимым учеником художника-реалиста Томаса Икинса, был дружен со знаменитым живописцем Робертом Генри. В 1880-х гг. посетил Иерусалим, что определило его приверженность библейским сюжетам. В 1891 г. переехал во Францию, где добился признания и успеха. Афроамериканская тематика присутствует в его жанровой живописи.

<sup>54</sup> Уильям Эдвард Скотт (William Edward Scott, 1884–1964) – афроамериканский художник, уроженец Индианаполиса, шт. Индиана, в 1904 г. переехал в Чикаго, где обучался в Институте искусств. Участник движения «новых негров» (Гарлемского ренессанса). Известен портретами, сценами из гаитянской жизни (посещал Гаити в 1931 г.); был также художником-муралистом.

<sup>55</sup> Эдвин Огастас Харлстон (Edwin Augustus Harleston, 1882–1931) – афроамериканский художник, уроженец Чарльстона, шт. Южная Каролина, учился в университете Атланты, где подружился с У.Э.Б. Дюбуа. Поступил в Гарвард, но предпочел обучение в Школе искусств при Бостонском художественном музее (1905–1913). Затем вернулся в Южную Каролину, где стал заметным активистом борьбы за права чернокожих. Писал в стиле реализма, отдавая предпочтение портретной живописи.

стона<sup>56</sup>, У. Фэрроу<sup>57</sup>, Лоры Уилер<sup>58</sup>, скульпторов Меты Уоррик-Фуллер<sup>59</sup> и Мэри Говард-Джексон<sup>60</sup> были вполне профессиональными, но они не смогли преодолеть это препятствие и постоянно колебались между подражательным, неоригинальным абстракционизмом и экспериментальным поиском расово-самобытного стиля. При отсутствии группового единства и лидера они оставались неприкаянными любителями в области, где могли бы обрести мастерство и сплоченность.

Более молодое поколение негритянских художников постепенно движется к созданию расово-самобытной школы в искусстве. Усилив-

---

<sup>56</sup> Уильям Эрнест Брэкстон (William Ernest Braxton, 1878–1932) – афроамериканский художник. Родился в Вашингтоне, учился живописи в университете Адельфи у Дж. Б. Уиттекера. Писал в реалистическом ключе, преимущественно портреты.

<sup>57</sup> Уильям Макнайт Фэрроу (William McKnight Farrow, 1885–1967) – афроамериканский художник, график, куратор выставок в Институте искусств Чикаго (1917–1945), педагог. Его творчество связано с Чикагским ренессансом 1910-х гг.

<sup>58</sup> Лора Уилер-Уоринг (Laura Wheeler Waring, 1887–1948) – афроамериканская художница и декоратор, прославившаяся портретами знаменитостей в период Гарлемского ренессанса. Родилась в Хартфорде, шт. Коннектикут, в семье пресвитерианского священника, училась в Пенсильванской Академии изящных искусств, в 1910–1920-х гг. неоднократно бывала в Париже, приобщаясь к европейскому классическому и современному искусству.

<sup>59</sup> Мета Уоррик-Фуллер (Meta Warrick Fuller, 1877–1968) – афроамериканская художница, скульптор. Родилась в Филадельфии, шт. Пенсильвания, в семье преуспевающих парикмахеров и косметологов, принадлежавших к верхушке цветного общества Филадельфии. Получила прекрасное образование, обучалась в Пенсильванском музее и школе индустриального искусства, с 1899 г. продолжила образование в Париже, где ей покровительствовали Генри О. Таннер и О. Роден, а также У.Э.Б. Дюбуа, с которым она познакомилась во Франции. С 1903 г. по возвращении в США неоднократно выставлялась в Пенсильванской Академии изящных искусств. Закончила карьеру после пожара в студии (1910), уничтожившего почти все ее работы. Художница так и не смогла оправиться после потрясения и продолжала творить только для узкого круга родных и друзей.

<sup>60</sup> Мэри Говард-Джексон (Mary Howard Jackson, 1877–1931) – афроамериканская художница, известный скульптор, родилась в Филадельфии, шт. Пенсильвания, в интеллигентной светлокожей семье, принадлежавшей к среднему классу. Стала первой афроамериканской студенткой Пенсильванской Академии изящных искусств. Активный участник движения «новых негров» (Гарлемского ренессанса). Прославилась скульптурными портретами Пола Данбара, У. Дюбуа, бюстами и статуями, изображавшими афроамериканцев («Мальчик-раб», 1899; «Мать и дитя», 1916 и др.).

шаяся тенденция к характерному групповому стилю заметна уже в поздних работах вышеупомянутых художников. Ярким примером служит «Пробуждение Эфиопии» Меты Уоррик-Фуллер. Однако именно творчество молодых – таких, как Арчибальд Мотли<sup>61</sup>, Отто Фаррил, Альберт Смит<sup>62</sup>, Джон Уркварт<sup>63</sup>, Сэмюэл Блаунт, и в особенности Чарльз Кин и Аарон Дуглас<sup>64</sup>, позволяет надеяться, что в негритянском искусстве возникло движение, которое пришло на смену разрозненным усилиям талантливых одиночек. Работы Винольда Райса<sup>65</sup>, соотечественника Слефогта и фон Ройктершеля, которые составили основу иллюстративного ряда для этой книги, сознательно задумывались и создавались как новаторские, способные стать руководством и источником вдохновения для экспериментальных проб молодых негритянских художников. С точки зрения художественного языка, техники, и социальной роли искусства, эти работы – смелый иконоклазм, настоящий прорыв, направленный против традиций изображения негра, сложившихся в Амери-

<sup>61</sup> Арчибальд Мотли (Archibald Motley, 1891–1971) – один из крупнейших художников Гарлемского ренессанса или «века джаза». Родился в Новом Орлеане, шт. Луизиана, в 1894 г. переехал с семьей в Чикаго, где получил образование и учился в Институте искусств, после чего довольно быстро отказался от классической академической живописи и увлекся модернистским экспериментом. Работал преимущественно как портретист. В конце 1920-х по стипендии Гугенхайм стажировался в Париже. В 1930-е гг. занимался мурализмом, в том числе в Мексике.

<sup>62</sup> Альберт Александер Смит (Albert Alexander Smith, 1896–1940) – родился в Нью-Йорке в семье иммигрантов из Вест-Индии (Бермудские о-ва). Ветеран Первой мировой, в 1920-е гг. подолгу жил в Европе, совмещая занятия живописью с музицированием. С 1930-х гг. переехал во Францию. Прославился портретами афроамериканских исторических лиц и знаменитостей.

<sup>63</sup> Очевидно, имеется в виду Дэвид Уркхарт Уилкокс (David Urquhart Wilcox, 1874–1941) – афроамериканский живописец, иллюстратор, сценограф, график. Родился в Нью-Хейвене, шт. Коннектикут, учился в Нью-Йорке, в 1897 г. поселился в Буффало, шт. Нью-Йорк. Там постоянно проходили его выставки; как иллюстратор сотрудничал с крупнейшими американскими журналами – «Century», «McClure's» и др.

<sup>64</sup> Аарон Дуглас (Aaron Douglas, 1899–1979) – крупнейший художник Гарлемского ренессанса и один из самых известных американских художников XX в.

<sup>65</sup> Винольд Райс (Winold Reiss, 1886–1953) – американский художник немецкого происхождения. Эмигрировал в США в 1913 г. В 1922 г. открыл в Нью-Йорке художественную школу. Райс иллюстрировал антологию А. Локка «Новый негр», безвозмездно помогал молодому Аарону Дугласу; по его рекомендации Дуглас иллюстрировал второе издание антологии «Новый негр». Проявил себя также в архитектуре, дизайне, муралистской живописи.



*О. Мамбур. Африканка (1923)*



*М. Уоррик-Фуллер. Пробуждение  
Эфиопии (1910)*



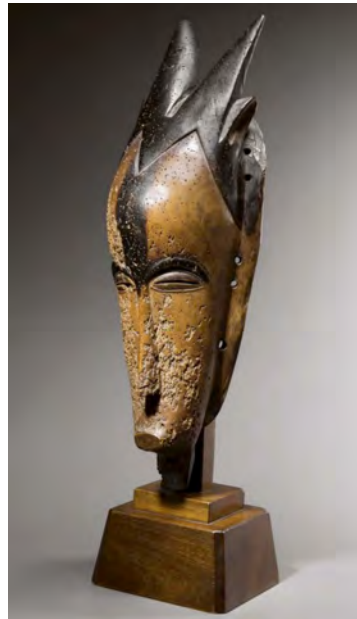
*А. Дуглас. Конго (1928)*



*А. Дуглас. Чарльстон (1928)*

ке. Речь идет не о попытке навязать этот стиль молодым негритянским художникам, но об уроке, который уже усвоен современным европейским искусством: всякое живое, подлинно художественное обращение к негритянскому типуажу или негритянской теме в искусстве связано с ломкой стереотипов, с поиском свежего стиля, новаторской техники и самобытного языка.

Говоря о потенциале расово-самобытного искусства, нужно иметь в виду, что богатейшим источником здесь является все же не портретная живопись, но безграничное богатство декоративного материала и символики. Для развития этой стороны творчества исключительно важное значение имеет изучение африканского наследия. Как уже говорилось, дух африканского искусства находит свое высшее выражение в абстрактных декоративных формах. Дизайн и, в меньшей степени, цвет традиционно были сильной стороной африканских мастеров. Именно этот аспект фольклорной традиции, этот дар медитативного африканского темперамента прежде всего стоит усвоить и постараться воскресить. Если африканское художественное наследие смогло послужить бродильным сусликом для современного искусства, то мы вполне можем рассчитывать на то, что оно окажет благотворное влияние и на нынешнее негритянское культурное пробуждение. Даже если пройдет мода на африканское искусство, и бронзовые изделия из Бенина, изысканные статуэтки Габона и Бауле, великолепные декоративные композиции племени бушонго снова станут считаться всего лишь экзотическими достопримечательностями, для негритянского художника они останутся классикой, влияние которой будет определяющим для негритянского художественного самосознания и создания расово-самобытного искусства.



Маска гуро (Кот д'Ивуар).  
Коллекция П. Гийома



*Shaw B.* A Treatise on Parents and Children // Misalliance, The Dark Lady of the Sonnets, and Fanny's First Play: with a Treatise on Parents and Children. New York: Brentano's, 1914.

*Tehan A.B.* The Gates of Hell: Rodin's Passion in Stone. Bloomington, ID: Xlibris Corporation, 2010.

*Weintraub S.* Jennifer from Australia: Edith Adams, Her Husband, and *The Doctor's Dilemma* // SHAW: The Annual Journal of Bernard Shaw Studies. 1986. Vol. VI. No 1. P. 77–80

### **О.Ю. Панова**

#### **ГАРЛЕМСКИЙ РЕНЕССАНС И «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ПРЕДКОВ»: АЛАН ЛОКК ОБ АФРИКАНСКОМ ИСКУССТВЕ И МОДЕРНИЗМЕ**

*Аннотация:* В статье прослеживается история терминов «Гарлемский ренессанс», «новый негр», различные подходы к феномену Гарлемского ренессанса, критически оценивается сложившееся в афроамериканистике в 1980–2000-е гг. афроцентристское толкование, восходящее к эпохе 1960-х; вслед за Дж. Хатчинсоном, В. Соллорсом предлагается, отказавшись от «культурного апартеида», рассматривать Гарлемский ренессанс в контексте американского модернизма 1910–1930-х и соответствующих понятий (нативизм, интеграционизм и т.д.) как самобытную, но органичную часть национальной литературной истории США. Материалом, подкрепляющим эти положения, является статья А. Локка «О наследии предков» из знаменитой антологии «Новый негр» (1925), первый перевод которой на русский язык публикуется в Приложении.

*Ключевые слова:* США, модернизм, афро-американская культура и литература, Гарлемский ренессанс, африканское искусство, афро-американские исследования, история литературы, Алан Локк, антология «Новый негр» (1925).

*Ольга Юрьевна Панова* – доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Москва. E-mail: olgapanova65@gmail.com

Публикация подготовлена при поддержке гранта РФФИ 18-012-00241 А «История афро-американской литературы XVIII–XX вв.».

### **О. Yu. Panova**

#### **THE HARLEM RENAISSANCE AND THE “ANCESTRAL LEGACY”: ALAIN LOCKE ON AFRICAN ART AND MODERNISM**

*Abstract:* The paper traces the history of the terms “Harlem Renaissance”, “the New Negro”, dwells on various approaches to the phenomenon of the Harlem Renaissance, criticizes Afrocentrist views typical for African American studies of the 1980s–2000s. It is suggested to follow the principles defined by G. Hutchinson and W. Sollors, to overcome “cultural apartheid” and to study Harlem Renaissance against the backdrop of American Modernism, its nativist and integrationist perspective, as an original, authentic and at the same time organic part of American literary history. The first Russian translation of Alain

Locke's essay "The Legacy of the Ancestral Arts" from his anthology *The New Negro* (1925) published as an addendum to the paper, is a convincing evidence that enforces the argument.

*Keywords:* USA, Modernism, African American culture and literature, Harlem Renaissance, African art, African American studies, literary history, Alain Locke, *The New Negro: An Interpretation* (1925).

*Olga Yu. Panova* – Doctor hab. in Philology, Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.  
E-mail: olgapanova65@gmail.com

The research carried out for the writing of this paper has been funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) through competitive research grant "History of African American Literature, XVIII–XXth century", Re. No. 18-012-00241 A.

#### Литература / References

- Baker H.A.* Modernism and the Harlem Renaissance. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.
- The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance / Ed. G. Hutchinson. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2007.
- Cruse H.* The Crisis of the Negro Intellectual. New York: William Morrow, 1967.
- DuBois W.E.B.* Criteria of the Negro Art // The Crisis. Vol. XXXII, №:6. October 1926. P. 290–297.
- DuBois W.E.B.* The Review of "Nigger Heaven" // The Crisis. Vol. XXXIII, № 2. December 1926. P. 81–82.
- DuBois W.E.B.* The Souls of Black Folk. Chicago, IL: A.C. McClurg & Co., 1903.
- Gates H.L. Jr.* *The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black // Representations. Vol. XXIV, №:1. Autumn 1988. P. 129–155.*
- Gates H.L. Jr., Jarret G.A.* Introduction. The Trope of a New Negro // The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892–1938 / Eds. H.L. Gates Jr., G.A. Jarrett. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007. P. 2–64.
- The Harlem Renaissance / Ed., introd. H. Bloom. Philadelphia, PA: Chelsea House Publishers, 2004.
- Huggins N.I.* Harlem Renaissance. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1971.
- Hutchinson G.* The Harlem Renaissance in Black and White. Cambridge, MA; London: Belknap/Harvard University Press, 1995.
- Ikonne C.* From DuBois to Van Vechten: Early New Negro Literature, 1903–1926. Westport, CT: Greenwood Press, 1981.
- Ickstadt H.* American Literary History in a New Key. A Presentation at American Studies Symposium, Salzburg Global Seminar, 24.09. 2010. – URL: [http://fora.tv/2010/09/27/Heinz\\_Ickstadt\\_American\\_Literary\\_History\\_in\\_a\\_New\\_Key](http://fora.tv/2010/09/27/Heinz_Ickstadt_American_Literary_History_in_a_New_Key).
- Kent G.E.* Blackness and the Adventure of Western Culture. Chicago, IL: Third World Press, 1972.
- Lewis D.L.* When Harlem Was in Vogue. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

- Sherwood Anderson / Gertrude Stein. *Correspondence and Personal Essays* / Ed. R.L. White. Chapel Hill, NJ: The University of North Carolina Press, 1972.
- Sollors W. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Spencer B.T. *Patterns of Nationality: Twentieth Century Versions of America*. New York: Burt Franklin, 1981.
- Stein J. *Defining the Race, 1890–1930 // The Invention of Ethnicity* / Ed. W. Sollors. New York: Oxford University Press, 1989. P. 77–104.
- Van Vechten C. *Nigger Heaven*. New York: Alfred A. Knopf, 1926.
- Wertheim A.F. *The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism and Nationalism in American Culture, 1908–1917*. New York: New York University Press, 1976.

***Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов***

**ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ПРОГРАММЫ К ЛЕКЦИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО  
«СВЕТ ИЗ ГРЯДУЩЕГО»**

*Аннотация:* Изобразительное наследие Андрея Белого значительно и оригинально, сюжеты его рисунков и акварелей требуют отдельного осмысления в рамках его литературного наследия. Статья и публикация посвящены материалам к лекции «Свет из Грядущего», прочитанной Андреем Белым 3 февраля 1918 г. Материалы включают рукописные программки с тезисами лекции и акварельными рисунками Андрея Белого. Акварели, сделанные для программки лекции, соотносятся с содержанием лекции, а также сопоставляются с рисунками Андрея Белого разных лет, в которых просматривается переключки тем и образов. Публикуется набросок лекции, сохранившийся в ОР РГБ.

*Ключевые слова:* Андрей Белый, лекция «Свет из грядущего», рисунки, антропософия, Рудольф Штейнер, публикация архивного материала.

*Елена Валерьевна Глухова* – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва. E-mail: elenagluhova@mail.ru

*Дмитрий Олегович Торшилов* – кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Российский государственный гуманитарный университет, Москва. E-mail: dmitry.torshilov@gmail.com

***Е. V. Glukhova, D. O. Torshilov***

**ILLUSTRATED BOOKLETS FOR ANDREY BELY'S LECTURE  
“LIGHT FROM THE FORTHCOMING”**

*Abstract:* Andrey Bely's paintings and drawings form an original and significant part of his heritage that requires special attention and close study and is inseparable from his literary work. The materials for the lecture “Light from the Forthcoming” delivered by Andrey Bely on February 3, 1918, include booklets with watercolors handmade by Andrey Bely. In the introduction the watercolors are compared to Bely's similar drawings and paintings and are analysed in