

Е.А. Машенко

ТВОРЧЕСТВО ТОШИО МОРИ В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Принято считать, что проблемы самоидентификации, гибридной идентичности и диалога культур в первую очередь актуальны для этнической литературы, и поэтому изучение творчества таких самобытных писателей, стоявших у истоков азиато-американской литературы, как Джон Окада («Юноша нет-нет», 1957), Луис Чу («Вкуси чашку чая», 1961), Тошио Мори («Йокогама Калифорния, 1949 и «Шовинист», 1979), Хисае Ямамото («Семнадцать слогов», 1988) очерчено узким кругом работ исследователей этнической литературы. Работы эти по большей части сосредоточены на выявлении того, насколько точно и правдиво отражены в их произведениях этнический материал [2; 3]. В поисках художественных особенностей их произведений, признаваемых образцами этнической литературы, литературоведы, настаивая на «праве голоса» этнических писателей, главным образом обращаются к поиску и систематизации литературного наследия, преломленного в их творчестве. О несостоятельности таких литературно-критических стратегий ещё в середине 80-х годов прошлого века писал М. Фишер – известный профессор гуманитарных наук [Массачусетского технологического института](#). В своей статье «Этничность и пост-модернистское искусство памяти» («Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory», 1986) учёный отметил, что этнический фактор, поставленный во главу угла, приводит к неадекватному постижению литературного произведения сквозь призму «...групповой солидарности, традиционных ценностей, семейного непостоянства, политической мобилизации и подобным им социологическим категориям» [4]. Иными словами краеугольный камень расовой принадлежности писателя будет всякий раз уводить литературоведа в область социологии. Стоит отметить, что во второй половине XX века такая точка зрения ещё не получила широкого распространения в кругу немногочисленных исследователей творчества американских писателей с «двойной этничностью» («hyphenated Americans»). Между тем сдвиг литературоведческого интереса с расовой доминанты к собственно литературно-критическому анализу художественного произведения может не только окончательно избавить творчество Тошио Мори или Хисае Ямамото от стереотипов этничности и «инаковости» («otherness»), но и в значительной степени переосмыслить модернистскую традицию в американской литературе. Впервые задачу пересмотреть каноны высокого модернизма в американской литературе поставил перед собой профессор Гарвардского университета и один из ведущих специалистов в области сравнительного литературоведения Вернер Соллорз в основополагающей работе «После этничности: согласие и наследование в американской культуре» (“Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture”, 1986), в которой учёный отстаивает концепцию этнического сознания как важнейшей особенности, а не антитезы модернизма [7]. Его

последовательница Рита Керештеси в книге «Иностранцы дома: американский этнический модернизм между мировыми войнами» («Strangers at home: American ethnic modernism between the World Wars», 2005) утверждает, что в первой половине XX века на литературную сцену с небывалой мощью вышли новые группы американских авторов, которые поставили под сомнение эстетику и убеждения высокого модернизма. И хотя в рамки её исследования не попадает собственно азиатско-американская литература, мы полагаем, что её тезис о том, что исследование модернизма в литературе США будет недостаточным без изучения произведений этнических писателей [5, xii] в полной мере применим и к азиатско-американской литературе.

Следует отметить, что первыми интерес к творчеству этих азиатско-американских писателей проявили сами художники слова, и среди них Уильям Сароян - американский писатель и драматург, что имя неизменно называется в ряду таких прозаиков, как Э. Хемингуэй, Дж. Стейнбек и Дж. Апдайк. В предисловии к первому изданию сборника рассказов Т. Мори «Йокогама, Калифорния» («Yokohama, California», 1949) У. Сароян сдержано-благосклонно оценивает литературный талант писателя, называя его «первым настоящим японско-американским писателем», а также «значительным американским писателем» [6, 2]. Осторожная оценка У. Сарояна на наш взгляд объяснима тем, что Т. Мори для него пока ещё «молодой писатель», литературная карьера которого может оказаться как успешной, так и провальной (“he can succeed terribly...or he can make a beginning and not succeed” [6, 3]), но главным образом – неравноценным художественным уровнем некоторых включённых в сборник рассказов.

Для современных азиатско-американских поэтов и прозаиков, занятых выстраиванием историко-литературной традиции, Т. Мори справедливо оказывается среди её основателей. Именно поэтому для поэта и почётному профессору Южно-Орегонского университета Лоусона Фусао Инады, который написал предисловие к переизданию сборника «Йокогама, Калифорния» в 1985 году, Т. Мори - «классик литературы» [6, v] и не только создатель «традиции японско-американской литературы» [6, viii], но и представитель литературного мэйнстрима [6, xiv]. То, что первое издание этого сборника рассказов в 1949 году, было воспринято критически в первую очередь японской диаспорой, проживавшей в Соединённых Штатах, - факт известный, и многие авторы антологий азиатско-американской литературы на него указывают. Объяснение, которое даёт ему Л.Ф. Инада в значительной степени эмоциональное, но вместе с тем вполне точное, - нежелание признавать, что этнический японец, пусть и пишущий на английском языке, может быть классиком американской литературы: «Ну кто слышал о японо-американском беллетристе? И кто может принимать его всерьёз?... Тошио Мори так же хорош, как Синклер Льюис? Смешно» [6, xiv]. Л.Ф. Инада утверждает, что имя Т. Мори принадлежит американской литературе уже потому, что в его творчестве, так же, как и в творчестве других американских писателей 30-40-х годов XX века - Э.

Хемингуэя, У. Фолкнера, Дж. Стейнбека, Г. Миллера, У. Сарояна - прослеживается значительное влияние Ш. Андерсона. Собственно, на это указывает уже название сборника «Йокогама, Калифорния», перекликающееся с андерсоновским «Уайнсбург, Огайо» («Winesburg, Ohio», 1919) и, конечно же, джойсовскими «Дублинцами» («Dubliners», 1914). Но, без сомнения, на «вписанность» рассказов Т. Мори в модернистскую традицию американской литературы середины XX века указывает не только название сборника. Если оставить в стороне некоторые рассказы, как например, «Дети мои, будущее наступает» (“Tomorrow Is Coming, Children”) включённого в переиздание «Йокогама, Калифорния» 1985 года, очевидно, чтобы угодить массовому вкусу американского англоязычного читателя, и отвлечься от комментария У. Сарояна о лексико-грамматических ошибках рукописного варианта (которые, по-видимому, всё-таки помешали писателю разглядеть в Т. Мори художника, нашедшего тонкий баланс между восточной и западной литературной традицией), то можно увидеть, что во многих своих рассказах Т. Мори удалось достигнуть почти «килиманджаровских» высот. Талант создания «двойной перспективы» повествования, когда в заурядном событии проступают «...вечные законы бытия, и соприкосновение с ними оказывается проверкой духовных сил и нравственного кредо каждого из героев», и поиска точного слова, которое не заслоняет сути вещей, – то, что в первую очередь отмечают исследователи в творчестве Э. Хемингуэя [1], – проявился в рассказах Т. Мори с не меньшей силой. Вот только само понимание «события» у Т. Мори иное, нежели у его современников, у него «событие» внешне совершенно лишено драматизма. У Хемингуэя это встреча охотника со львом («Недолгое счастье Френсиса Макобера»), у Мори – ежедневное рутинное молчаливое соперничество старого работника с молодым («Шахматные фигуры»), грусть отца из-за постоянного «противостояния» двух своих маленьких сыновей («Братья»), резкое слово симпатичной младшей сестры, сказанное сестре-дурнушке – то есть все то, что едва ли может служить «событием» для западного литературного сознания.

На наш взгляд среди наиболее значительных его достижений - рассказы «Мама максимально старается» (“My Mother Stands on Her Head”), «Тупик» (“The End of the Line”), «Акиро Яно» (“Akiro Yano”), «Шахматные фигуры» (“The Chessmen”), «Яйца мира» (“The Eggs of the World”), «Философ с седьмой улицы» (“The Seventh Street Philosopher”). Герои его рассказов – первое и второе поколение японцев, живущих в Соединённых Штатах. Но в центре повествования находятся не только (и не столько) отдельные люди - яркие, неординарные характеры, – но и неповторимый дух японской общины - одновременно и изменчивый под давлением непреодолимых обстоятельств (таких как, например, массовое переселение японцев в лагеря для интернированных после разгрома американских войск в Перл Харбор), и неискоренимо постоянный – вылитый из мельчайших частиц японского характера и традиций. Умение увидеть за маленькой деталью целое: за лекцией

для одиннадцати слушателей – разговор человека со всем миром («Философ с седьмой улицы»), за дракой маленьких братьев – мировую войну («Братья»), за беспросветным пьянством неудачника Ямады – трагедию всего «неустроенного» поколения японцев, не нашедших себя на американской земле («Тупик»), за твёрдой решимостью матери семейства поддержать нечестного в финансовых вопросах торговца («Мама максимально старается») – истинный порядок вещей в японской семье и японской общине – качество, которое, безусловно, определяет писательский талант Т. Мори.

Один из наиболее пронзительных его рассказов «Тупик» – о позднем визите, который наносит немолодой уже выпивоха Ямада своим друзьям, с которыми они когда-то давно уехали из японской деревушки в Америку. Рассказ ведётся от имени сына хозяев дома, и его беспристрастный «угол зрения» придаёт повествованию особый, глубоко скрытый драматизм. Благодаря этому приёму «остранения» в тексте проступает не только отчаяние эмигранта, оказавшегося на склоне лет в полном одиночестве, но и отношение к нему молодого человека – представителя второго поколения японцев в Америке («*nisei*»), для которого Ямада – нетрезвый гость, ведущий бессмысленные и скучные разговоры с его родителями. Но рассказ, конечно же, совсем не об этом. Истинный смысл рассказа «по-хемингуэевски» скрыт в глубинах текста – в его лексико-стилистической и идейно-образной организации. Это повествование не только об одиноком человеке, неудачнике, но и о целом «неустроенном» поколении, каким оно, несомненно, видится новой генерации японцев, рождённой в Америке. Разговор Ямады с хозяевами дома сводится к тому, что их «...старые друзья или умирают, или возвращаются в Японию» [6, 46], так что когда придёт час их смерти, на их похоронах не будет друзей. Он мечтает вернуться в родную деревню, тем более что жизнь там совершенно изменилась: «Отаке стала теперь красивым современным городом» [6,47] - замечает он хозяевам. Но именно потому, что жизнь в Японии изменилась, они и не могут вернуться: «Зачем? Дома я никого не знаю. Кто нас узнает? Вы думаете, внуки наших друзей будут поддерживать с нами знакомство? Мы и отцов-то их не всех знаем» [6, 47] – резонно замечает хозяин. И он прав. Трагедия Ямады в том, что он и сам всё прекрасно понимает, ведь именно он сам ставит болезненную точку в этом разговоре: «Они будут считать нас иностранцами» [6, 47]. Он знает и то, что никому не нужен здесь, в японской общине в Америке. Хозяева наливают ему пива – и он не отказывается, хотя не это ему сейчас нужно, он пытается поддержать разговор с матерью семейства, сообщая ей последние новости о старых друзьях, он во всём соглашается с её мужем, не желая вызвать его раздражения, пытается их развлечь невероятными историями, и даже приглашает вместе провести время на озере Тахо. Очевидно, что Ямаде нужно, чтобы его выслушали, поэтому он и ищет предлог, чтобы заговорить не только о своём одиночестве и страхе перед будущим, но и о главном: они всюду чужие, они чужие даже друг другу. Вместо этого он

наталкивается на очевидное нежелание выслушать его, прикрытое привычной японской вежливостью.

Конечно, хозяев можно понять: в который раз незваный и нетрезвый гость в поздний час приходит к ним домой в надежде на рюмочку-другую саке. И хотя нигде в тексте нет прямого указания ни на то, что эта ситуация повторяется не первый раз, ни на то что хозяева уже порядком устали от всего этого, это прочитывается в каждой реплике диалога и в поведении семейной пары, описанном простыми, будничными словами. «Пей и веселись. Присоединяйся к компании друзей и радуйся жизни – чем дальше, тем больше» [6, 47]. Намёк Ямады более чем прозрачен, и хозяйка дружелюбно, но твёрдо даёт понять, что выпить ему не придётся: «Ямада-сан, сегодня вечером саке в доме нет. Извините, но это правда» [6, 47]. Но гость настойчив:

«Нечего страшного.Если нет саке, сойдёт и вино. Если нет вина, то пиво тоже хорошо. Если нет пива, я и без него обойдусь. Не беспокойтесь. Я уже выпил пару бутылок сегодня вечером».

«У меня есть пиво», сказала мать. Она поднялась и принесла несколько бутылок» [6, 47].

Супруги ведут себя в высшей степени благоразумно, их трудно упрекнуть в чёрствости, ведь нелегко вновь и вновь выслушивать рассуждения нетрезвого соседа, поэтому они – каждый по-своему – дают понять, что ему пора идти. Жена нехотя поддерживает разговор, ведь уже час ночи, муж более нетерпелив и даже саркастичен:

«Давайте поедem на озеро Тахо», сказал он отцу. «Давайте поедem на следующей неделе».

«Мы слишком заняты. Может быть, в следующем году», сказал отец» [6, 51].

Соседи, несмотря на то, что очень устали от него, предлагают отвезти его домой на машине – то ли для того, чтобы ускорить его уход, то ли затем, чтобы убедиться, что он доберётся домой живым и здоровым.

Но понятно, что Ямада пришёл к ним не для того, чтобы выпить. Ему нужно с ними поговорить о самом важном – о том, что, эмигрировав в Америку, они оказались чужими всюду, что старые друзья умирают, что его жизнь прошла впустую, и он остался совершенно один. Ему удаётся передать это лишь при помощи образа пассажиров в автобусе: «Я сажусь в автобус, вместе со мной едет множество людей. Все занимают свои места. Мы все недолго принадлежим пространству этого мгновения, а затем друг за другом мы выходим из автобуса – каждый на своей остановке – и расстаёмся. Иногда я завожу разговор с тем, кто ведёт себя дружелюбно, но это только мгновение. К тому времени, как мне выходить в тупике, остаёмся только мы с водителем, а когда я выхожу из автобуса, и его уже нет» [6, 50]. Но поговорить обо всём прямо у него не хватает сил – он и сам понимает, что едва ли можно принимать всерьёз жалобы пьяницы и неудачника. И всё-таки он делает попытку, скорее всего, последнюю в своей жизни: «Я должен уйти, но я не хочу. Мне бы

хотелось остаться и ещё поговорить...Я хочу спать. Я не хочу уходить» [6, 52]. Но хозяева вежливо-непреклонны, у них утром много работы, и каким-то особенно безысходным финальным аккордом звучит сообщение хозяйки о своих соседях: «Вы знаете, их мать умерла месяц назад. У неё был рак груди» [6, 52]. Всё, говорить более не о чем. И если приходит к ним Ямада со слабой надеждой на понимание – «Иногда у меня такое чувство, будто шагаю навстречу тёплым рукам и весёлым приветствиям, но это бывает редко» [6, 51], то уходит совершенно сломленным и разбитым: «Мне нужно научиться уходить одному» [6, 52]. И в этой фразе теперь для него заключено множество смыслов – от «жить одному» до «умереть одному», в ней окончательная капитуляция и безысходность. И здесь Т. Мори далек от сентиментального пафоса, свойственного некоторым другим его рассказам («Будущее наступает», «Косоглазые американцы», «Лучшая девушка Америки»). Приём «остранения», избранный писателем для описания банального визита и разговора как нельзя лучше обнажает непривлекательную сторону жизни в японской общине: знаменитый японский этикет лишь тщательно маскирует человеческое безразличие, а вежливая услужливость убивает.

Современный сино-американский драматург, писатель и учёный – один из наиболее влиятельных идеологов азиато-американского литературоведения – Ф. Чин писал: «Первые японские писатели в Америке (*nisei*) сделали то, чего не сделали китайские. Они избрали авторов и произведения, которых стремились превзойти. Тошио Мори стремился превзойти Уильяма Сарояна и Шервуда Андерсона. ... Создавать литературу, держа в голове Сарояна, Андерсона или Мэнсфилд в качестве наставников, не помешал усилиям этих писателей изобразить японские, не христианские, характеры ... точно, пронизательно, восхищённо, без намёка на стереотипы или кризис идентичности» [8, 23]. Мы полагаем, что не только «состязательность» с американскими писателями, но и плюралистичность и многомерность духовного опыта, проступающие сквозь лаконичность изобразительных приёмов, талант (и смелость) отображения нарастиражированной (возможно, потому и отвергнутой соотечественниками на американской земле) правды, свидетельствует, что Т. Мори не только создавал новое направление в литературе, но и обогатил американскую литературную традицию.

Литература

1. Зверев А.М. Американский роман 20-30-х годов. – М., 1982. – С. 55-231.
2. Cutter M. J. Lost and found in Translation: contemporary ethnic American writing and the politics of language diversity. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005. – 326p.
3. Faderman L., Bradshaw B. Speaking for Ourselves: American Ethnic Writing. – Glenview: Scott, Foresman, 1969. – 615 p.
4. Fisher M. Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory//Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography/ed. by J. Clifford and G.E. Marcus. –

Berkeley and Los Angeles, University of California Press. – 1986. – P.194-233.

5. Keresztesi R. Strangers at home: American ethnic modernism between the World Wars. ", Lincoln : University of Nebraska Press, 2005. – 224p.

6. Mori T. Yokohama, California. – Seattle and London: University of Washington Press, 1985. – 166 p.

7. Sollors W. Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture New York : Oxford University Press, 1986. – 294p.

8. The Big AIIIIIIII!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature/ed. By J.P. Chan, F. Chin, L.F. Inada, Sh. Wang. – N.Y.: Penguin Books, 1991. – 619 p.

Аннотация

Мащенко Е. А. Творчество Тошио Мори в контексте американской литературы первой половины XX века. – Рукопись.

Тошио Мори – японско-американский писатель, творчество которого признается большинством литературоведов как действительное начало азиатско-американской литературы. Его писательский талант развился в значительной мере вне круга литературы американцев японского происхождения. В 1930-х годах рассказы Мори появились в журналах «New Directions in Poetry and Prose», «The Clipper» и «Common Ground», в которых также публиковались произведения таких авторов, как Гертруда Стайн, Ленгстон Хьюз и Уильям Сароян. Созданный по образцу «Дублинцев» Джеймса Джойса и «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона, сборник рассказов «Йокогама, Калифорния» является серией историй о японско-американских обитателях вымышленного города, расположенного на берегу залива вблизи Сан-Франциско в конце 1930-х годов. Своим творчеством Т. Мори создал новую литературную основу для творчества азиатско-американских писателей конца XX – начала XXI века. Художник не добавляет экзотики японским эмигрантам, вместо этого изображает их в более широком социальном контексте. Т. Мори также откровенно описывает самобытные характеристики, присущие японо-американцам.

Ключевые слова: азиатско-американская литература, модернизм, этническое сознание, гибридная идентичность, двойная перспектива «неустроенное» поколение.

Анотація

Мащенко О. А. Творчість Тошіо Морі в контексті американської літератури першої половини XX століття. – Рукопис.

Тошіо Морі – японсько-американський письменник, творчість якого визнається більшістю літературознавців як дійсний початок азіатсько-американської літератури. Його письменницький талант розвинувся значною мірою поза колом літератури американців японського походження. У 1930-х роках оповідання Морі з'явилися в журналах «New Directions in Poetry and Prose», «The Clipper» та «Common Ground», у яких також публікувались твори

таких авторів, як Гертруда Стайн, Ленгстон Хьюз і Вільям Сароян. Створена за зразком «Дублінців» Джеймса Джойса і «Уайнсбург, Огайо» Шервуда Андерсона, збірка оповідань «Йокогама, Каліфорнія» є серією історій про японсько-американських мешканців вигаданого міста, розташованого на березі затоки поблизу Сан-Франциско в кінці 1930-х років. Своєю творчістю Т. Морі створив нове літературне підґрунтя для творчості азіато-американських письменників кінця XX – початку XXI століття. Письменник не привносить екзотики до японських емігрантів, натомість зображує їх у більш широкому соціальному контексті. Т. Морі також відверто зображує самотні характеристики, притаманні японо-американцям.

Ключові слова: азіато-американська література, модернізм, етнічна свідомість, гібридна ідентичність, подвійна перспектива «невлаштоване» покоління.

Summary

Mashchenko O. A. The Category of the Reader in the novel of F. Chin “Donal Duk”. – Manuscript.

Toshio Mori is perhaps the best-known Japanese American author to prewar audiences. He developed largely outside the circle of nisei literature. In the 1930s, Mori's stories appeared in journals such as *New Directions in Poetry and Prose*, *The Clipper*, and *Common Ground*, which also published works by authors such as Gertrude Stein, Langston Hughes, and William Saroyan.

Modeled on James Joyce's “Dubliners” and Sherwood Anderson's “Winesburg, Ohio”, “Yokohama, California” is a series of stories about the Japanese American inhabitants of a fictional town situated across the bay from Francisco in the late 1930s. Mori claims new literary ground for Japanese Americans. His writing does not [superinduce](#) exoticism to nikkei, but rather situates them in a broader social context. Mori also frankly portrays distinctive Japanese American characteristics.

Key Words: Asian American literature, modernism, ethnic consciousness, hyphenated identity, double perspective, “unsettled generation”