

Юлиана Алексеевна Афанасьева
Белорусский государственный университет, Минск

**ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В РОМАНАХ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН**

Аннотация. В романах афроамериканской писательницы Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891–1960) диалог является основой повествования, проявляя себя в форме и содержании. Он указывает на пограничное состояние социокультурного положения афроамериканца начала XX века, в рамках формальных экспериментов с модусами повествования определяет коллективную природу сторителлинга в аутентичной культуре, означает процесс поиска и обретения человеком культурной и гендерной идентичности. Стремясь воспеть богатство аутентичной культуры в художественных произведениях, Зора Нил Херстон экспериментирует с афроамериканским диалектом, перспективой, множественными точками зрения.

Ключевые слова: диалог, означивание, идентичность, роман, Зора Нил Херстон.

Abstract. In the novels of the African-American writer Zora Neale Hurston (1891–1960), dialogue is the basis of the narrative, manifesting itself in form and content. He points to the borderline state of the socio-cultural position of an African-American at the beginning of the XX century, within the framework of formal experiments with narrative modes, defines the collective nature of storytelling in authentic culture, means the process of searching and acquiring a cultural and gender identity by a person. In an effort to celebrate the richness of authentic culture in artistic works, Zora Neal Hurston experiments with African-American dialect, perspective, multiple points of view.

Keywords: dialogue, signification, identity, novel, Zora Neale Hurston.

Традиционно идея взаимоотношений нескольких субъектов как элемента генезиса и бытия любой культуры рассматривается с позиций диалогической теории известного литературоведа М. М. Бахтина (1895–1975). Исследователь даёт термину «диалог» следующие определения: «1) композиционно-речевая форма жизненного высказывания (разговор двух или нескольких лиц); 2) всякое речевое общение; 3) речевой жанр (Д. бытовой, педагогический, познавательный; 4) вторичный жанр – Д. философский, риторический, художественный; 5) конститутивная черта определённого типа романа (полифонического); 6) жизненно-философско-

эстетическая позиция; 7) формообразующий принцип духа, неполной противоположностью которого является *монолог*» [1, с. 226]. Любой текст предстаёт в связи с другим текстом, его читатель – с автором написанного: «Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир» [2, с. 306]. Понимание текста, по мнению исследователя, всегда диалогично, так как слово, продукт взаимоотношений между говорящим и слушающим, всегда межиндивидуально. Участники диалога уникальны, их существование и взаимодействие обусловлены конкретным социокультурным контекстом; каждый культурный акт прочтения текста пограничен. Гетероглоссия, принцип множественности диалектов и речевых стилей, включённых в дискурс, определяет специфику полифонического романа, фиксирующего смешение голосов автора и персонажей. Идеи диалогизма М. М. Бахтина находят отражение в современных исследованиях, углубляющих и дополняющих наследие учёного. Комментируя деятельность известного современника, философ В. С. Библер (1918–2000) указывает на важность сообщения между Я и Другим в рамках культуры: «культура есть там, где есть две (как минимум) культуры; <...> самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой» [3, с. 85]. Ю. Кристева (Julia Kristeva, р. 1941), обосновывающая теорию интертекстуальности в постмодернизме с опорой на труды М. М. Бахтина, приводит следующую интерпретацию тезиса о триединой включённости истории, культуры и текста: «...бахтинский “диалогизм” выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, интертекстовое начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как “личность – субъект письма”, начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению – амбивалентности письма» [4, с. 432]. Изучении диалогической коммуникации, рассмотренной в рамках гибридных литератур этнических меньшинств, позволяет глубже понять авторские интенции репрезентации национального кода в рамках художественного дискурса.

Диалог является базисом формирования афроамериканской культуры, сочетающей американский и африканский компоненты. Последний представляет собой наследие преимущественно устной культуры – в первую очередь это вопросно-ответная структура коммуникации (англ. call-and-response), проявляющаяся в ритуальных взаимодействиях, формах передачи песен и историй от человека к человеку внутри общества. Приём респонсорной переключки, перенесённый на новую землю, характеризует модели коллективных рабочих песен и спиричуэлс, созданные поработённым населением для поддержания духовной связи; диалогической спецификой обладает тайный язык барабанов, используемый рабами для передачи сообщений. Важность респонсорности в афроамериканской культуре определяется её присутствием в музыке (повтор является организующим принципом в аутентичных песенных жанрах спиричуэлс, блюзе, джазе и т. д.), религии (вопросно-ответная форма проповедей, цель которых – объединение

социальное и культурное объединение чёрной паствы, передача знаний), политике (речи афроамериканских деятелей М. Л. Кинга (*Martin Luther King Jr.*, 1929–1968) и Б. Обамы (Barack Hussein Obama II, b. 1961)). Диалогическая форма взаимодействия с аудиторией определяет ориентацию аутентичной культуры на коллективный опыт, ценность коммуникации внутри общества и избирательность в соотношении с Другим.

Аутентичная диалогичность в культуре и, в частности, в литературе становится предметом научного интереса внутри афроамериканского сообщества во второй половине XX века. Исследователь Дейл Е. Петерсон указывает на важность диалогической проблематики: «Сама литература, в культурно-историческом плане, была представлена как европейский институт, который был одновременно чуждым и центральным как исключаящая норма четко выраженной идентичности. В этих условиях русские и афроамериканские литературные тексты с самого начала были обречены быть перформативными и состязательными речевыми актами. Не случайно, что русские и афроамериканские художественные тексты тяготеют к формальной аномалии и “скрытой полемике”. В обоих сообществах грамотные тексты стали театром действия для застенчивых и “двуголосых” высказываний, направленных против предполагаемой неграмотности» (Перевод с англ. здесь и далее мой. – Ю. А.) [5, p. 771]. Известный литературовед Х. Бейкер (Houston Alfred Baker Jr., b. 1943) в книге «Блюз, идеология и афроамериканская литература: вернакулярная теория» (*Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, 1984) предлагает воспринимать афроамериканскую культурную специфику на слух – для исследователя черный американский дискурс зафиксирован в блюзовой матрице. Жанр предстаёт в качестве олицетворения актуального «ответа» современных чернокожих социокультурной и экономической ситуации, детерминирующей их жизни, своеобразной формы народной рефлексии [6]. Опираясь на данный анализ аутентичной культуры, не менее известный исследователь культуры Г. Л. Гейтс (Henry Louis Gates Jr., b. 1950) в книге «Означающая обезьяна: Теория афроамериканской литературной критики» (*The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, 1988) определил концепт означивания (англ. *signifyin(g)*) как архи-троп всей афроамериканской «двуголосой» литературы. В его понимании – это метадискурс, «фигура-из-фигур, как троп, в котором закодированы несколько других особенно черных риторических тропов <...> язык означивания функционирует как метафора формального пересмотра или интертекстуальности в афроамериканской литературной традиции» [7, p. xxi]. Означивание дискурса позволяет создавать его мета-версию через интертекстуальное повторение, воспринимаемое в качестве формальной ревизии в устном вернакулярном акте. Риторические игры со смыслом придают означиваемому «двойное дно» означиваемого, что схоже с внутренне-полемическим словом М. М. Бахтина. Подобная лингвистическая стратегия выживания усваивается представителями аутентичного

народа в подростковом возрасте [7, p. 52]. Таким образом, диалог афроамериканской культуры с иной другой, активизированный между чернокожим автором и читателем, находящимся вне культуры-транслятора текста, в рамках означивания будет нацелен на сохранение автономности в рамках угнетения и контроль влияния языка доминантной культуры. Подобная форма сопротивления характеризует афроамериканскую литературную традицию.

Попытки построить диалог с расовым Другим делались на протяжении всего существования афроамериканского населения на американском континенте. Проблематика авторства в невольничьих повествованиях (создание авторитарных афроамериканских версий истории, подкреплённые доказательствами, представленные преимущественно белыми аболиционистами), недоверие к самостоятельности творчества первой чёрной поэтессы Ф. Уитли (*Phillis Wheatley, 1753–1784*) указывают на трудности не только с признанием права на существование чернокожего человека, но и наличием у него литературного таланта. В период Гарлемского ренессанса (англ. *Harlem Renaissance, 1920–1935*) культурная элита негритянского общества занимается поиском наиболее аутентичных способов выражения социокультурного опыта, не избегая при этом налаживания связей с влиятельными белыми меценатами – на это указывает возникнувшая в то время теория о «двойном сознании» афроамериканца, предложенная теоретиком культуры У. Э. Б. Дюбуа (*William Edward Burghardt Du Bois, 1868–1963*) [8]. Стремясь популяризировать собственное творчество, культурная элита данного периода использует модернистские эксперименты с нарративом, пытаясь передать фрагментированный опыт гибридной культуры.

Зора Нил Херстон (*Zora Neale Hurston, 1891–1960*), известная афроамериканская писательница, фольклорист и антрополог, использует принцип бахтинской гетероглосии в качестве способа репрезентации полифонического опыта в художественном литературном дискурсе. Определяя культуру негра как перформативную и обладающую высокой степенью экспрессивности, она фиксирует «иероглифику» его мыслей во взаимодействии с миром [9]. Своеобразие её повествовательного кода заключается в использовании устного вернакуляра на письме – диалога письменной и устной речи, креативный способ создания интертекстуального взаимодействия дискурсов. Авторская позиция, таким образом, прослеживается в расово маркированной диалогической речи героев, использовании формальных экспериментов, стремящихся к означиванию доминирующих литературных норм. Диалогические взаимоотношения с читателем автор выстраивает, вводя полифонию точек зрения и вставные истории, меняя повествовательные инстанции и используя несобственно-прямую речь.

Первый роман З. Н. Херстон, «Тыквенное дерево Ионы» (*Jonah's Gourd Vine, 1934*) сосредоточен на репрезентации языка как элемента, детерминирующего

жизнь афроамериканца. Чёрный проповедник Джон Пирсон, главный герой истории, постепенно переживает подъём и спад во владении дискурсивными практиками, позволяющими ему успешно функционировать в обществе. Будучи расовым гибридом, сын чернокожей рабыни и белого судьи-плантатора пытается принять обе части своей идентичности в совокупности; занимая высокое общественное положение проповедника, герой тем не менее продолжает грешить, таким образом выявляя карнавальную сущность периферийного положения. С диалога начинается его романтическая связь с Люси Поттс, будущей женой, и остальными спутницами, одна из которых с помощью вуду заговаривает возлюбленного и приводит к гибели его супругу. Во взаимодействии двух религий и культур рождаются экспрессивные проповеди, созданные с помощью техники респонсорной переключки, обрамляющей вернакуляр: «He rolled his African drum up to the altar, and called his Congo Gods by Christian names» («Он подкатил свой африканский барабан к алтарю и назвал конголезских богов христианскими именами») [10, p. 89]. Важно отметить, что Джон во время проповеди исполняет роль медиатора, передавая власть над собою всезнающему рассказчику: «When Ah speak tuh yuh from dis pulpit, dat ain't me talkin', dat's de voice uh God speakin' thru me. When de voice is thew, Ah jus' uhnother one uh God's crumblin' clods» («Когда я говорю с кафедры, это говорю не я, это голос Бога, говорящего через меня. Когда голос во мне, я становлюсь просто еще одним из крошащихся Божьих комьев земли») [10, p. 122]. В последней проповеди, где священник пытается оправдать собственные грехи и вернуть собственную идентичность, отнятую во время приворота вуду, он понимает, что единственный ответ, который он может получить от Бога, – достижение гармонии через смерть. Панихида по пастору вовлекает звук ритуальных барабанов, чей диалог ничего не обозначает, лишь означает ситуацию: «...the hearers wailed with a feeling of terrible loss. They beat upon the O-go-doe, the ancient drum. O-go-doe, O-go-doe, O-go-doe! O-go-doe, the voice of Death...» («...слушатели стонали с чувством ужасной потери. Они били в О-го-доу, древний барабан. О-го-доу, О-го-доу, О-го-доу! О-го-доу, голос Смерти...») [10, p. 202]. Таким образом, диалог между Джоном и остальными героями всегда нестабилен – у гибрида-афроамериканца не получается удержать власть над дискурсом собственной жизни, и в общей гетероглоссии его голос исчезает. Кроме взаимоотношений персонажей и неспособности некоторых из них успешно коммуницировать с другими важен и диалог «историй», в которых писательница занимает непосредственно роль рассказчика, в романе присутствует диалог между реальной историей семьи Херстон и творческим воображением одной из её дочерей, создающей автобиографический миф: сквозь призму художественного текста и импровизации писательница переписывает собственную историю.

Роман «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), в котором раскрывается поиск идентичности и самостоятельности афроамериканской женщиной Дженни Мэй Кроуфорд, по праву считается жемчужиной творчества исследуемого автора. В диалогическом прочтении Г. Л. Гейтса он предстаёт каноническим «говорящим текстом» (англ. *speakerly text*) [7, p. 174]. По мнению литературоведа, Зора Нил Херстон использует аутентичный повествовательный голос персонажа-рассказчика, иначе – сказовую форму нарратива (Дженни рассказывает историю собственной жизни подруге Феобай, сидя на крыльце её дома), который стремится к статусу анонимной безличности и авторитета чернокожей народной традиции, одновременно коллективной и привлекающей; для писательницы поиск выразительной формы языка, «самого черного литературного языка», определяет поиск себя [7, p. 183]. Обрамлённый повествованием от третьего лица с вкраплениями несобственно-прямой речи, рассказ Дженни приобретает форму современной притчи, достигая мифологизации нарратива путём универсализации опыта. Полифония текста проявляется в наличии вставных историй, влияющих на процесс рассказывания. Так, Нэнни, бабушка главной героини, контролирует текст, раскрывая генеалогию Дженни от рабства до настоящего времени в псевдодневальничьем повествовании от первого лица. Преемственность традиций сторителлинга обозначена в передаче от бабушки к внучке «проповеднического» дара: «Ah wanted to preach a great sermon about colored women sittin' on high, but they wasn't no pulpit for me. Freedom found me wid a baby daughter in mah arms, so Ah said Ah'd take a broom and a cook-pot and throw up a highway through de wilderness for her. She would expound what Ah felt. But somehow she got lost offa de highway and next thing Ah knowed here you was in de world. So whilst Ah was tendin' you of nights Ah said Ah'd save de text for you» («Я хотела прочесть великую проповедь о цветных женщинах, сидящих высоко, для меня не нашлось кафедры. Свобода нашла меня с маленькой дочерью на руках, так что я сказала, что возьму метлу и кастрюлю и проложу для нее дорогу через дикую местность. Она бы смогла рассказать о том, что я чувствовала. Но каким-то образом она свернула с неё, и следующее, что я узнала, – это то, что ты есть в этом мире. И пока я ухаживала за тобой по ночам, я сказала, что сохраню для тебя свой текст») [11, p. 48–49]. Другим примером диалогического означивания служит история про мула, «разыгрываемая» посетителями магазина Джоди Старка, второго мужа героини, который позже станет жертвой силы её слова. Нехватка /невозможность общения Дженни с тремя мужьями, каждый из которых не настроен на гармоничное сосуществование, разрыв связи (духовной и телесной) с бабушкой, отсутствие коммуникативной связи с матерью Лифи указывает на постоянный поиск героиней равного себе собеседника. Диалог, налаженный между Дженни и Феобай, сопрягает процесс рассказывания с процессом прослушивания и комментарием, т. е. включённой в текст интерпретацией; нарратор предстаёт идеальным сторонним реципиентом,

для которого ведётся повествование, что соответствует практике рассказывания историй в кругу собеседников на крыльце. Автор использует подобное смешение повествовательных инстанций не только для представления речи и мыслей отдельных персонажей, но и для представления речи и мыслей коллективного чернокожего сообщества. Так реализуется авторская стратегия вовлечения читателя как слушающего / читающего в сам процесс диалогического взаимодействия внутри сообщества: вместе с нарратором он включается в рассказывание истории, процесс её выслушивания, комментирования и распространения.

В романе «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939) Зора Нил Херстон конструирует полифонический межкультурный диалог, используя библейскую историю Исхода евреев из Египта и освобождение от рабства афроамериканцев. Исследовательница К. Левек указывает: «Сопоставляя не только два разных исторических и культурных контекста, но и два разных социальных класса, Херстон создает социально, политически и культурно заряженную гетероглоссию» [12, р. 437]. На схожесть использования элемента несобственно-прямой речи, способствующей созданию атмосферы рассказывания истории, указывает и К. Холлоуей: «структура промежуточных частей в первую очередь внутренняя и позволяет рассказчику записывать мысли персонажа так, как если бы они были живым активным голосом и заменой диалога» [13, р. 56]. Моисей находится в диалоге с Богом – начиная с молодого возраста и жизни во дворце, он постоянно интересуется тем, что говорят другие. Дворцовый слуга Менту учит мальчика прислушиваться к животным и говорит о книге Тота, содержащей сакральные знания, которую тому необходимо найти; Джетро, духовный отец, передаёт ему опыт ведения хозяйства и отдаёт в жёны одну из дочерей, подталкивает к исполнению предназначения. Через диалог идёт коммуникация между ведущим и ведомым (Бог – пророк – «освобождённый» народ). Противостояние Моисея и Фараона превращается в битву трикстеров в специфической вербальной игре «*playing dozens*» (рус. «игра в дюжины»), суть которой – победа во взаимном обмене оскорблениями; в процессе словесной битвы угнетателя, на чьей стороне – политическая власть и авторитет, и его маргинальной жертвы, оперирующей религией и магией, каждый пытается перехитрить другого. Описанный ранее приём респонсорной переключки находит реализацию в пересечении Моисеем границы – общим моментом историй героев предыдущих романов: «*Moses had crossed over. He was not in Egypt. He had crossed over and now he was not an Egyptian. He had crossed over. The short sword at his thigh had a jewelled hilt but he had crossed over and so it was no longer the sign of high birth and power. He had crossed over, so he sat down on a rock near the seashore to rest himself. He had crossed over so he was not of the house of Pharaoh. He did not own a palace because he had crossed over. He did not have an Ethiopian Princess for a wife. He had crossed over*» («Моисей перешел границу.

Он не был в Египте. Он перешел границу и теперь не был египтянином. Он перешел границу. Короткий меч у его бедра имел украшенную драгоценными камнями рукоять, но он перешел, и поэтому это больше не было знаком высокого происхождения и власти. Он перешел на другую сторону, поэтому сел на камень у берега моря, чтобы отдохнуть. Он перешел границу, так что он не был из дома фараона. У него не было дворца, потому что он перешел границу. У него не было эфиопской принцессы в жёнах. Он перешел границу») [14]. Гендерный диалог проявляется в том, как невозможность женского голоса в угнетении («It is awful when a woman cannot even cry out in childbirth» – «Ужасно, когда женщина не может даже закричать во время родов» [14]) переходит в открытое противостояние Моисея и пророчицы Мириам, его сестры. Взаимодействуя с народом непосредственно, сестра не может обрести власть над народом, «данную Богом» брату, – так в роман вписывается духовное подавление писательницы в мужском мире. Признание самостоятельности сестры и уважение, которое Моисей испытывает к Мириам, согласно его проклятию вытерпевшей проказу, указывает на потенциальность диалога между двумя полами. Последний разговор Моисея, уверенного в том, что диалог новообразованной нации внутри себя и с другими народами будет строиться ещё долго, с ящерицей на вершине горы, возвращает патриарха к области фольклора, характеризующего комплексные знания людей, не сосредоточенные только на политике или религии.

Последний роман Зоры Нил Херстон, «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1948), раскрывает историю белой семьи, живущей во Флориде после периода Реконструкции (англ. *Reconstruction*, пр. 1865–1877). Используя рекурсивную оптику, писательница в проблемах коммуникации внутри доминирующей расы усматривает причину отсутствия адекватного диалога с Другими / Иными. Чужая в собственном доме, мелочная и вспыльчивая, не уверенная в себе Арвей Хенсон становится не только идеальной женой для Джима Мезерва, сосредоточенного на её полном подчинении, но и воплощением стереотипа белой женщины высшего класса. Отношения, которые складываются между женой и мужем, чреваты конфликтами, непониманием и недоверием. Психические и физиологические травмы пары отражаются на следующем поколении Мезервов. Женщина, у которой нет сообщества, в которое она могла бы быть вписана, но есть семья, которую, она только украшает и обслуживает культура родных мест, которую она отвергла, не может поддерживать диалог. Это проявляется в метафоре болота, близкого Арвей: «Arvay was surprised at finding herself feeling a sympathy with the swamp. <...> She had hated and feared the swamp, but long association had changed her without her realizing it. She and the swamp had a generation of life together and memories to keep» («Арвей была удивлена, обнаружив, что испытывает симпатию к болоту. <...> Она ненавидела и боялась болота, но долгое общение изменило

ее, сама того не осознавая. У нее и болота было целое поколение совместной жизни и воспоминаний, которые нужно было сохранить») [15, р. 170]. Стерильность взаимодействия, болезненно центрированность расы на себе и невозможность понимания между людьми проявляется в первенце Эрле Мезёрве, рожденном с особенностями). Ребёнка, которого принимает и любит только мать, так как он не соответствует образу обыкновенного белого ребёнка, убивают на болоте во время преследования за нападение на Люси Энн Корреджо, старшую дочь португальских соседей Мезервов. Эрл, изолированный от общества, пытается узурпировать власть отца, убив Джима. Как указывает Вероника Т. Ватсон: «Он также в основном немой и считается неспособным к интеллекту и самостоятельности, что снова бросает вызов социальным ожиданиям в отношении белой мужественности. На самом деле, единственным “доказательством” его способности мыслить является его хитрость и способность вводить в заблуждение, что полностью соответствует стереотипам чернокожей мужественности девятнадцатого века» [16, р. 95]. По её мнению, белизна семьи Мезервов усваивается в процессе изучения и проигрывается, а не является неотъемлемой биологической характеристикой. Герои фокусируются на маятниковом садомазохистском движении между доминированием и подчинением – это позволяет Джиму и Арвей создавать видимость успешного диалога.

Таким образом, актуальность бахтинского диалогизма в афроамериканской литературе периода Гарлемского ренессанса обусловлена желанием представителей творческой элиты заявить о существовании аутентичной культуры, коллективная природа которой неизбежно проявляет себя в литературе, на международной культурной арене. В романах Зоры Нил Херстон диалог становится основой повествования, проявляя себя в форме и содержании. В «Тыквенном дереве Ионы» он проявляет пограничное состояние социокультурного положения афроамериканца начала XX века, назидательность выбора правильного пути; в «Их глаза видели Бога» формальные эксперименты с модусами повествования проявляют коллективную природу сторителлинга в афроамериканской культуре, означивают процесс поиска и обретения женщиной культурной и гендерной идентичности; «Моисей, человек горы» реализует вопросно-ответную структуру интертекстуального взаимодействия через соотнесения библейской истории об Исходе и отмене рабства в Америке, реализуя в повествовании актуальные вопросы гендерного неравенства и специфики власти; в «Серафиме на Сувани» диалог становится неразрешимой проблемой, характеризующей коммуникацию в пределах южной белой семьи и указывая на последствия стереотипного мышления, навязанного рабовладельческой риторикой. Стремясь воспеть богатство аутентичной культуры в художественных произведениях, она экспериментирует с афроамериканским диалектом, перспективой, множественными точками зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман, С. Н. Диалог / С. Н. Бройтман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / редкол.: А. Н. Николюкин (гл. ред.) [и др.]. – М.: Интелвак, 2001. – С. 226–227.
2. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
3. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – М.: Прогресс, 1991. – 176 с.
4. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева ; Пер. с франц. Г. К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
5. Peterson, Dale E. Response and Call: The African American Dialogue with Bakhtin. / Dale E. Peterson // American Literature. – 1993. – Vol. 65. – № 4. – P. 761–775.
6. Baker, Houston A. Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory / Houston A. Baker. – University of Chicago Press, 1985. – 227 p.
7. Gates, H. L, Jr. The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism / H. L. Gates. – New York: Oxford University Press, 1989. – 320 p.
8. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. – N. Y.: Bantam Books, 1989. – 192 p.
9. Hurston, Z. N. The Characteristics of Negro Expression / Z. N. Hurston // Within the Circle: an Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present / ed. by A. Mitchell. – Duke University Press, 1994. – P. 79–96.
10. Hurston, Z. N. Jonah's Gourd Vine / Z. N. Hurston. – N. Y.: HarperCollins, 1990. – 229 p.
11. Hurston, Z. N. Their Eyes Were Watching God / Z. N. Hurston. – N. Y.: Virago Press, 1986. – 298 p.
12. Levecq, Ch. «Mighty Strange Threads in Her Loom»: Laughter and Subversive Heteroglossia in Zora Neale Hurston's Moses, Man of the Mountain / Ch. Levecq // Texas Studies in Literature and Language. – 1994. – Vol. 36. - № 4. – P. 436 – 471.
13. Holloway, Karla F. C. The Character of the Word: The Texts of Zora Neale Hurston / Karla F. C. Holloway. – Westport, CT: Greenwood Press, 1987. – 144 p.
14. Hurston, Z. N. Moses, Man of the Mountain [Electronic resource] / Z. N. Hurston. – HarperCollins, 2010. – Mode of access: <https://ru.scribd.com/read/163632528/Moses-Man-of-the-Mountain>. – Date of access: 06.04.2022.
15. Hurston, Z. N. Seraph on the Suwanee / Z. N. Hurston. – N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1948. – 330 p.
16. Watson, Veronica T. Demythologizing White Femininity and the White Home in Frank Yerby's The Foxes of Harrow and Zora Neale Hurston's Seraph on the Suwanee // The Souls of White Folk: African American Writers Theorize Whiteness / Veronica T. Watson. – University Press of Mississippi, 2015. – P. 59 – 102.