

УДК 821.112.6
ББК 83.3(6)

«КРАСИВА КРАСОТОЙ ПРОШЛОГО».
ТРАДИЦИОННЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
КАНОН И ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ
В АФРИКАНСКИХ ФРАНКОЯЗЫЧНЫХ
ЛИТЕРАТУРАХ

© 2018 г. Н.Д. Ляховская

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 12 октября 2017 г.

Дата публикации: 25 декабря 2018 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-90-105

Аннотация: В статье анализируется влияние традиционного эстетического канона на изображение женщин в африканской поэзии и романистике. Подчеркивается огромное значение основателя теории негритюда (négritude), выдающегося сенегальского поэта Леопольда Седара Сенгора (Leopold Sedar Senghor, 1906–2001), с 30-х гг. XX в. прославлявшего красоту африканской женщины, черной женщины в своих поэмах, одах, элегиях. В поэзии Сенгора африканская женщина — олицетворение подлинной, аутентичной Африки и негрской сущности. Сенгор противопоставлял европейский эстетический идеал африканскому и призывал африканских художников и скульпторов стремиться не к правдоподобию, портретному сходству, а к эмоциональному воздействию. Имперсонализм свойственен образам женщин как в лирике самого Сенгора и других африканских поэтов, так и в африканской романистике. Образы женщин, даже главных героинь, лишены психологической нюансировки, мало индивидуализированы. Описание их внешности часто ограничивается сравнением с терракотовыми головками культуры Ифе (Ife), женскими фигурками-амулетами народа ашанти, масками народа гуру. Имперсонализм снижает художественные достоинства африканских романов-историй любви и свидетельствует о все еще очень большом влиянии коллективистского универсально-целостного сознания, не учитывающего самоценность, неповторимость отдельной личности.

Ключевые слова: традиционный эстетический идеал, африканская женщина, Сенгор, поэзия, имперсонализм, романистика, скульптура, культура Ифе, маски.

Информация об авторе: Нина Дмитриевна Ляховская — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: info@imli.ru

Для цитирования: Ляховская Н.Д. «Красива красотой прошлого». Традиционный эстетический канон и образ женщины в африканских франкоязычных литературах // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 4. С. 90–105.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-90-105



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

“BEAUTY OF THE PAST”: TRADITIONAL AESTHETIC CANON AND FEMALE CHARACTERS IN FRANCOPHONE AFRICAN LITERATURES

© 2018. N.D. Lyakhovskaya

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: October 12, 2017

Date of publication: December 25, 2018

Abstract: The article examines the influence of traditional aesthetic canon on the representation of women in African poetry and novels. It emphasizes the crucial role of an eminent Senegalian poet Leopold Sedar Senghor (1906–2001), the founder of *négritude* theory. Since the 1930s, he praised the beauty of a Black woman in his poems, odes and elegies. Senghor compared European and African aesthetic ideals and prompted African artists and sculptors to seek emotional effect instead of verisimilitude. He found his model in African sculpture and masks. Impersonalism as a major trait of African traditional ideal is inherent in the female images we encounter in African poetry and novels including those by Senghor. Female characters including protagonists in African novels lack any psychological nuances and are poorly individuated. The description of their visual appearance is very schematic: women are compared to terracotta heads of the Ife culture, female figures-amulets of the Ashanti people, etc. Impersonalism decreases literary value of African romances and reveals the presence of archaic collectivist consciousness that does not take into account the unique value of an individual.

Keywords: traditional aesthetic ideal, the African woman, Senghor, poetry, impersonalism, romance studies, sculpture, culture Ife, mask.

Information about the author: Nina D. Lyakhovskaya, DSc in Philology, Associate Professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: info@imli.ru

For citation: Lyakhovskaya N.D. “Beauty of the Past”: Traditional Aesthetic Canon and Female Characters in Francophone African Literatures. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 4, pp. 90–105. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-90-105

Растущий с начала XX в. в мире интерес к Африке способствовал оформлению идейных позиций африканских студентов, учившихся в 1920-е гг. в Париже, будущих поэтов и писателей.

Система образов-символов, сложившаяся у представителей Гарлемского ренессанса, негритянских поэтов США, как антитеза расхожим представлениям об Африке, в 1930-е гг. «переkochевала» в творчество африканских поэтов и прежде всего в поэзию Л.С. Сенгора (1906–2001). Лейтмотивом его поэзии стало противопоставление холоду Нового и Старого Света — теплу Африки, извлечение света из темноты, мрака, торжество африканской души над грубой и жесткой рациональной силой цивилизации «белых».

Олицетворением подлинной, аутентичной Африки, воплощением ее красоты стал в поэзии Сенгора образ африканской женщины, черной женщины. В самых первых поэмах конца 1930-х гг. — «Черная женщина», «По призыву сабейской крови», «Пусть мне вторят коры и балафонги», вышедших в сборнике «Песни в темноте» (1945), а также в сборниках «Песни для Наэтт» (1949), «Образы Эфиопии» (1956) и в поэме «Чака» (1961) он пишет об Африке — стране Красоты и Любви [3; 17]. В соответствии с собственной концепцией негритюда — особых ценностей и свойств негро-африканской расы — и в противоположность идеалу красоты белой расы он выдвигает пластический идеал африканских народов. Сенгор стремился показать светозарность черной кожи, излучение ею сияния и блеска, подобно африканской земле.

Образ женщины в стихах Сенгора имеет специфические черты. Во-первых, в большинстве случаев это образ-пейзаж, причем вбирающий в

себя и флору, и фауну, животных, цветы, травы и земледельческие культуры Африки: «Обнаженная женщина, непостижимая женщина! / Газель на жемчужных лугах, жемчужины-звезды на ночных небесах твоей кожи» («Черная женщина», пер. Д. Самойлова) [4, с. 13].

Образ возлюбленной — сопэ (на языке серер) в лирике Сенгора — сугубо чувственный, возбуждающий основные органы чувств: зрения, обоняния и осязания («женщина, положи мне на лоб твои благовонные руки, мягче меха руки твои»), слуха («тамтам изваянный, тамтам напряженный, рочочущий под пальцами Победителя-воина; твой голос глубокий и низкий — это голос возвышенной Страсти»).

Вторая специфическая черта образа африканской женщины в поэзии Сенгора — имперсонализм. В нем абсолютно отсутствуют признаки индивидуальной внешности, черты характера, личностная характеристика. Читатель (слушатель) видит, слышит, обоняет и осязает в воображении не конкретную женщину, а Африку, вернее, ее идеализированный образ.

Третья отличительная черта образа африканской женщины в творчестве Сенгора — его связь с традиционной народной поэзией и традиционным эстетическим каноном. Сам Сенгор многократно в стихах и выступлениях подчеркивал народность своей поэзии, называя своим первым учителем народную сенегальскую поэтессу Марону, автора двухсот хвалебных песен. Форма его свободного стиха также ориентирована на продолжение устной народной традиции. Во́и (поэмы) и поэтические миниатюры («песни», «ноктюрны», «молитвы», «элегии») Сенгор снабжает подзаголовками «Для двух флейт», «Для калама» (щипковый музыкальный инструмент, африканская разновидность гитары), «Для балафонга» (ударный музыкальный инструмент, разновидность ксилофона), «Для коры» (струнный музыкальный инструмент, вид арфы с 16 и 32 струнами), «Для тамтамов» и т. д. Сенгор сравнивал свои поэмы с народными песнями волоф-вои и с одами у греков.

Лицо идеальной, «классической» женской красоты, лицо африканской маски, благодаря певучим струящимся созвучиям воспринимается как лирическое откровение влюбленного: «O visage classique! Depuis le font bombé sous la forêt de senteurs et les yeus larges obliques jusqu'à la bail/gracieuse de menton et L'élan fougueux de collines jumelles! O courbes de douceur/visage mélodique! O ma Lionne ma Beauté noire, ma Nuit noire, ma Noire ma Nue!»

[О классическое лицо! Выпуклый лоб, лес ароматных волос, удлинённые большие глаза, изящный подбородок / И бурный порыв двух холмов-близнецов! О нежные изгибы певучего лица. / О львица моя черная Красота, моя черная Ночь, моя Черная моя Нагая!] [15, р. 35].

Африканская женщина оказывается эпицентром всей образной системы африканского мира с его главной темой — противопоставлением Африки Европе с характерной для художника-романтика поляризацией и контрастами двух миров, с культом африканской природы, идеализацией африканского прошлого. Основа лиризма Сенгора — восприятие традиционного африканского мира как идеально-прекрасного с одним лейтмотивом — восхищением африканским «присутствием» («И мы окунемся, подруга, в волну африканского мира»). Имперсональный образ женщины в лирике Сенгора неразрывно связан именно с традиционным африканским миром: «Твое лицо красиво красотой былых времен / Достанем набедренные повязки, благоуханные, полинявшие. / Это память о времени без истории! О времени до нашего рождения» («Для калама», подстрочник) [15, р. 176].

При такой мировоззренческой позиции Сенгора закономерно, что канонем женской красоты у него выступает маска Кумба Там, богини красоты в сенегальском фольклоре: «Будут ночи другие у нас, ты вернешься, Сопэ, к сумрачной этой скамье. / Ты будешь все та же всегда — будешь другая всегда. / Но сквозь все твои превращения буду боготворить лицо нашей Кумба Там» («Песни для Синьяры», пер. М. Ваксмахера) [15, р. 185].

В 1966 г. в интервью студентам Педагогического института в Бамако Сенгор уточнил свою эстетическую концепцию: «Речь идет о моей собственной концепции красоты, которая в то же время является африканской... Согласно этой концепции, красота — это, в сущности, согласованность, гармония и ритм. Для европейских классиков, вы знаете это, произведение искусства, его простота — это подражание природе. К примеру, прекрасная статуя — это та, что в наибольшей степени похожа на свою человеческую модель, конкретную, случайную. Для негра, напротив, прекрасная статуя та, что вызывает в нем определенные эмоции. Вот, например, передо мной статуэтка догонов. Она совсем не напоминает образ прекрасной женщины, но эта статуэтка сидящей женщины захватывает, потому что она пронизана ритмом. Она создана из продолговатых согласованных форм. Бедрa соответствуют грудям, ноги — рукам. Для европейца это не статуэтка женщины, но ритмизи-

рованный ансамбль форм. Если говорить о негритянской маске, о том, что составляет ее красоту, красота не в том, что она имитирует голову мужчины или женщины, а в том, что ее ритмизированная маска вызывает в нас радость или печаль, веселость или гнев, ритмическое единство, которое возвращает нас к корням нашего естества. Итак, маска, что внушила мне поэму — это маска бауле. Маска мужчины, увенчанная рогами. Это маска духа “луны-быка-короля”, маска духа плодovitости: конкретное выражение жизненной силы, “идеи-силы”» (из «Беседы с Бакари Камияном») [14, р. 149].

Женщина в поэзии Сенгора — идеальная возлюбленная, ее красота вневременна и надлична, как красота древних масок, в каких бы ипостасях она ни являлась: то как Принцесса, Та-кто-есть и Та-кого-нет, то как царица Савская, то как Эфиопка или как Весна, Благая Весть в сборнике «Образы Эфиопии»: «Пусть вернется она, как Царица Савская / Издалека, как Добрая Весть, возглашаемая с холмов / И следами бредущих в пустыне караванов верблюдов» [15, р. 111].

В целом отношение Сенгора к африканской женщине и ее красоте — отношение романтика, лелеющего идеалы традиционных ценностей. Эпитеты, сравнения, метафоры, связанные с ней, с одной стороны, и с Африкой, с другой, совпадают, они передают ее вневременной облик, а ностальгическая тональность отдельных стихов вызвана грустью о стирающихся в реальности, но не в памяти поэта чертах традиционного африканского мира, запечатленного в народных песнях, масках, скульптуре.

В лирике других африканских поэтов красота более «заземлена», нет ни космических масштабов, ни романтической ауры, но воздействие традиционного народного идеала заметно. Например, в сборнике «Удары песта» («Le coup de pilon», 1956) сенегальского поэта Давида Диопа (1927–1960), представителя направления антиколониальной революционной поэзии, стихотворение «Рама Кам» пронизано самозабвенным радостным упоением чувственной красотой возлюбленной. Как и в стихах Сенгора, женщина и ее красота восприняты органами чувств, как явление и дары природы: «Мне нравится твой диковатый взгляд, / На губах твоих привкус манго. / О Рама Кан! / Твое тело — как черный перец, — / Разжигает во мне желание, / О Рама Кан!» (пер. М. Курганцева) [1, с. 209].

В стихотворении Диопа «Черной танцовщице» возникает все тот же по-сенгоровски имперсональный образ африканской женщины, лишенной

каких-либо личностных, индивидуальных признаков. Она уподобляется африканской земле, она сливается с природой и выражает себя в танце, через ритмы танца: «Танцуй, / попирая звезды и сны, / Любовница, верная только объятием коры...» (пер. М. Курганцева) [1, с. 210].

Близка по духу к сенгоровскому романтизированному понятию Красоты поэзия камерунского поэта Самюэля Эно Белинга (Ено Belinga, р. в 1935 г.). Так же как Сенгор он воспевает традиционные африканские духовные и эстетические ценности и прежде всего маски. В сборнике «Негритянские маски» (1972) Эно Белинга пишет, что ритуальные маски выражают видение африканцами земных и небесных феноменов [10]. Традиционные маски представляют гармоничное единство человека с Матерью-Землей и Вселенной, они посредники между человеком и невидимым миром, миром бессмертных предков, земных и космических сил. Маски эйема или булу на родине поэта символизируют величие человека, его созидательной мощи. Маска — проводник света и любви между небом-отцом и землей-женщиной. Она создана Богом на седьмой день, но знание и любовь, скрытые в ней, вложены творческим актом человека и открываются только посвященным, «видящим сердцем». Несмотря на лаконизм стиха, скудность цветовой гаммы (в основном черно-белой, и только маски вносят оранжевую ноту) в изображении женщины, которую он любит, в цикле «Песни для Мари-Мадлен» (сборник «Камерунские баллады и песни», 1974). Эно Белинге удается сказать новое слово. Он привносит в любовное чувство оттенок, почти не известный поэзии Западной Африки и очень редкий в прозе. Эно Белинга воспевает самоценность любви, он восхищается разнообразными черточками, трогательными оттенками поведения возлюбленной, «лучезарной души моего очага», деликатно касается чуда их первой встречи и последующей близости: «В ночи при свете звезд / Твои первые шаги так волновали / Как после волновала лишь жизнь, взошедшая / В твоём священном чреве» («Воспоминания о встрече», подстрочник) [9, р. 175].

Во франкоязычной прозе, как и в поэзии, красота как эстетическая категория присуща только африканскому миру: природе, традиционным праздникам, ремеслам, фольклору и женщине. Однако, анализируя африканский роман, приходится признать, что именно красота африканской женщины в нем не получила столь же яркого художественного выражения, как в поэзии. Даже в романах, целиком посвященных судьбе африканки в

переломную эпоху, ее внутреннему миру, чувствам, переживаниям, описание внешнего облика наименее выразительно и, главное, не передает индивидуального своеобразия.

Ярким подтверждением этого выступает роман «Ашантийская куколка» (Poupee Ashanti, 1973) камерунского писателя Франсиса Бебея (Bebey) [6]. Его главная героиня Эдна — горожанка (действие романа происходит в Аккре, столице Ганы), рыночная торговка, необразованная, но смысленная, жизнерадостная, смелая, инициативная девушка. Во время демонстрации женщин, рыночных торговок перед парламентом (события в романе происходят после завоевания независимости) она первая смело идет на полицейских, применяющих слезоточивый газ для разгона, а затем и стреляющих в женщин.

Автор раскрывает характер Эдны, подробно описывая ее взаимоотношения с подругами, с женихом, правительственным чиновником. Но о внешности Эдны говорится только то, что ее прозвали «ашантийской куколкой». Африканским читателям, в отличие от европейских, нетрудно было представить распространенную у ашанти деревянную статуэтку акуа-ба. Она была символом плодородия и плодovitости и служила амулетом. Акуа-ба, по свидетельству В.Б. Мириманова, столбообразная фигурка с цилиндрическим нерасчлененным туловищем, раскинутыми руками, большой плоской как диск головой, с полукругом сходящихся у переносицы бровей, треугольником носа и глазами в виде кофейных зерен или миниатюрных раковин каури, также служила игрушкой девочкам [2]. Но отсутствие индивидуального своеобразия внешнего облика Эдны, конечно, обедняет образ.

В романе «В поисках Африки» (“Le chercheur d’Afrique”, 1990) конголезца Анри Лопеса (Lopes) главный герой Андре Окана, преподаватель в лицее, давно живущий в Нанте, вспоминая любимую девушку, оставшуюся на родине, сравнивает ее лицо с маской Ифе [12]. И в этом случае африканским читателям было легко представить женские головы из розовой терракоты, или маски из меди и латуни средневековой (XII–XV вв.) культуры Ифе, города-государства народности йоруба на территории юго-запада современной Нигерии. Эти относящиеся к придворному искусству скульптурные головы и маски с узким овалом лица, высоким аркообразным лбом, миндалевидными глазами и полными губами отличаются совершенством. Их натурализм свидетельствует не только о том, что они были выполнены с конкретных людей, но и о стремлении к идеализации.

Андре, мулат, стремящийся обрести свои корни, свою подлинную Африку, обретает ее только в прошлом, и в частности, в традиционном, африканском эталоне красоты, в маске. Ностальгический эскейпизм не приносит ему счастья, не добавляет уверенности в себе и, разумеется, не позволяет интегрироваться в жизнь французского города и французский социум.

В романе ивуарийского писателя Ахмаду Курумы (Kouyouma) «Аллах не обязан...» (2002) главный герой, пятнадцатилетний подросток-сирота, вспоминает умершую мать: «Бабушка и Балла рассказывали мне, что она была красива, как газель, как маска гуро» [11, р. 16].

Гуро — народ, проживающий на востоке Кот-д'Ивуара, и мальчик, конечно, видел их деревянные антропоморфные маски-личины. Это, например, изображения женщины с изящными, мягко моделированными чертами овального, немного вогнутого (concave) лица, с выпуклым лбом, надбровными дугами, выпуклыми веками, с узкими прорезями глаз, треугольником носа и небольшим ртом.

Автор, один из самых талантливых африканских писателей, пишущих на французском языке, как мы видим, не приводит подробного описания маски, рассчитывая, что африканцам она известна, но принимая во внимание и европейскую аудиторию, он дополняет внешность матери калеки, вкладывая в уста сына впечатление от индивидуального, присущего только этой женщине одухотворенного, светозарного облика: «Когда ее лицо не заливали слезы, оно как-то светилось. Как будто то была потерявшаяся и найденная выщербленная по краям жемчужина... Ущербная красота, испорченная, как изуродованная язвой ее правая нога; то был свет, сиявший еще ярче сквозь дым и дурные испарения в хижине» [11, р. 17].

Это пример состоявшегося художественного синтеза традиционного эстетического канона и сюрреалистского приема «surprise», «ошеломляющего» образа как способ увидеть красоту в безобразном, передать «свет образа», по выражению А. Бретона, но, к сожалению, это единичный пример.

Невнимание африканских романистов к внешности их героинь, к чертам индивидуального своеобразия, особенно, личностному «я» женщины, отсутствие речевой индивидуализации при общей скупости диалогов влечет за собой как следствие бледность и бесплотность женских образов, особенно заметные в лирико-психологических эпистолярных романах, целиком посвященных историям любви и судьбам женщины. В результате

любимая женщина, бывшая центром мыслей и чувств рассказчика, как бы теряет значение самоценной, неповторимой и превращается в «одну из».

Контроверса, конфликт чувств героев, их злосчастие в фабуле лирико-психологических романов всегда и прежде всего связана с социально-исторической или социально-политической компонентой.

В романе «Такое длинное письмо» (“Une si longue lettre”, 1979) сенегальской писательницы Марьямы Ба (Bâ) переживания Раматулайи, изливающиеся в письме к подруге, связаны с тем, что муж после двадцати пяти лет совместной жизни взял вторую жену — подругу их старшей дочери, лицеистки [5]. При этом Раматулайя, работающая учительницей в начальной школе и воспитывающая двенадцать собственных детей, винит не мусульманскую традицию полигамии, а подражание африканской молодежи европейским людям и нравам. Характерно, что во внешности соблазнительницы, второй жены мужа, Раматулайя подчеркивает только чрезмерное употребление макияжа.

Обычно африканец избегает дилеммы между личным выбором в любви и трагедией, как, например, герой романа «Сын Агаты Модию» (“Le fils d’Agatha Moudio”, 1967) камерунского писателя Франсиса Бебея [7]. Главный герой, рыбак, Мбенда женился на девушке, выбранной матерью, а ту, которую полюбил вопреки воле матери, сделал второй женой. Отсутствие психологической и речевой детализации, расхождения языка героев и языка автора свидетельствует, возможно, о тождественности сознания автора и его персонажей в отношении к теме индивидуальной любви.

Образ женщины, «красивой красотой прошлого» возникает на страницах романа «Завсегдатаи Рая» (“Les habituées du Paradis”, 1977) сенегальского писателя А.Б. Уана (Wane).

Роман написан от лица женщины, пережившей тяжелую личную драму. Зейнабу, происходящая из знатного сенегальского рода, в старшем классе лицея была изнасилована учителем, едва не умерла при родах, а потом была несправедливо обвинена в убийстве новорожденного ребенка (в действительности убитого по приказу матери, не терпящей брака дочери с учителем-простолюдином, по ее мнению) и осуждена на шесть лет тюрьмы.

Выйдя из тюрьмы, Зейнабу отправляется в Дакар, живет у друзей, молодых сенегальских интеллигентов (врач, учительница, адвокат), и начинает писать романы, задуманные еще в заключении. Стараясь забыть

трагическое прошлое и избежать автобиографичности, она сочиняет повесть-пастораль о любви юных пастуха и пастушки.

Зейнабу хочет быть оригинальной, но начатая книга воскрешает sentimentalные интонации повести «Поль и Виргиния» (1788) любимого ею с лицейских времен писателя Жака Анри Бернардена де Сен Пьера, имитирует стиль руссоистского любования «естественным» человеком, живущим в гармонии с природой. Внешность пастушки Пенды на встрече с Амаду Зейнабу описывает в соответствии с пассаистским идеалом традиционной канонической красоты: «Это была Пенда, пастушка четырнадцати лет. На ней было ожерелье из белых кувшинок. Цветы калужницы украшали косички на голове. Два куска ткани, соединенные шнурком, опоясывали бедра. От пупка до лодыжек все было скрыто. Напротив, открытая грудь Пенды напоминала полноводную реку или волнующееся море» [17, p. 79].

В этом описании нет ни одной индивидуальной, особенной черты, оно банально. Читателю не суждено узнать, стала ли Зейнабу писательницей, потому что роман Уана неожиданно обрывается эпизодом гибели в автокатастрофе всех ее молодых друзей, завсегдатаев ночного клуба «Рай».

Экзальтация персонажей названных романов, слезные интонации постепенно растворяются в просветительских сентенциях, апелляциях к разуму, носящих книжный характер, поскольку воображение влюбленных заполнено образами литературных героев Бернардена де Сен Пьера, Ламартина и Мюссе.

Стилистической особенностью романов этого жанра является то, что в воспоминаниях, излияниях и рефлексии рассказчиков мы не видим и не слышим объекта их любви. В сущности это всегда воспоминания и рефлексия о самом себе, или о самой себе.

Особенно отчетливо эта черта — недоволощенность женских образов, т. е. описательность взамен изобразительности проявилась в романе «Лилия и Фламбуаян» (“Le Lis et le Flamboyant”, 1997) конголезского писателя Анри Лопеса (Lopes) [13]. Рассказчик Виктор Оганьер Хуанг, мулат, сын конголезки и китайца, ставший писателем, повествует о жизни женщины, которой он всю жизнь восхищался как гармоничной личностью, как олицетворением союза культур, африканской и французской, т. е. союза лилии и фламбуаяна, «пламенного» дерева, распространенного в Африке повсеместно.

В романе-истории он чрезвычайно подробно описывает детство Монетт, мулатки, как и он, в большой и дружной конголезской семье, затем ее неоднократные замужества (за французом, врачом-мулатом, нигерийцем), ее карьеру — от официантки, исполнявшей песенки в портовом кафе, — до ставшей народной певицы.

Не приводя портретной характеристики Монетт (лица, глаз, фигуры, походки и пр.), автор «каталогизирует» черты героини, которые должны были бы сделать ее облик живым, многомерным. Он перечисляет ее наряды: национальный пань, концертное платье, европейский костюм. Он суммирует ее музыкальные пристрастия: Верди, Беллини, Мария Каллас, Мириам Макеба, Ив Монтан, Жак Брель, Эдит Пиаф, Элла Фицджеральд, перечисляет танцы, которые она исполняет: танго, фокстрот, национальные танцы.

В сущности мы видим смену масок: вот Симона Бушерон, официантка в портовом кафе, вот Селимена Таркен, дива в парижском ночном клубе, а вот она же — товарищ Ломата вместе с мужем на Panaфриканском конгрессе в ЮАР. Но все ее перевоплощения статичны как результат автостопа воспоминаний рассказчика.

В финале романа Симона, уже прославившаяся во Франции как народная певица Колеле (колеле — привет на языке лингала), приезжает на родину в надежде реализовать свой творческий потенциал и внезапно умирает от неизвестной лихорадки. Символ союза французской лилии и африканского фламбуаяна не получает пластического воплощения.

Традиционалистская каноничность в изображении современной африканской женщины особенно поражает в произведениях писателей, использующих стиливые средства современной авангардной романной техники. Например, роман «Полька» (*La Polka*, 1998) тоголезского писателя Косси Эфуэ (*Kossi Efoui*, р. в 1962 г.) отличает мозаичная композиция, «равное» фрагментарное повествование, смешение временных планов, преобладание ретроспективного ассоциативного внутреннего монолога рассказчика — молодого флейтиста, играющего в столичном баре.

Действие романа происходит в 80-е гг., в момент межэтнического конфликта и захвата столицы некоего африканского государства (вымышленное название) вооруженными сепаратистами. Основная сюжетная коллизия — поиски Эдгаром (рассказчиком) своей любимой девушки Нахемы,

пропавшей в городе, из которого он ушел в разгар военных действий. Эдгар влюбился с первого взгляда в девушку, изображенную на почтовой открытке с надписью «Полька тропиков (Озерный край)».

Описание ее внешности рефреном проходит через все воспоминания Эдгара: «...юная девушка с головой, откинутой немного назад, с косичками волос, сплетенными в тонкие проволочки, с обнаженной упругой грудью, улыбающаяся деревьям» [8, р. 32]. Опять перед читателем имперсональный, лишенный индивидуального своеобразия облик, соответствующий традиционному эталону красоты. Пытаясь передать неповторимость «я» своей любимой, рассказчик описывает танец Нахемы по прозвищу Полька во время выступления его ансамбля в баре: «Посреди площадки она крутится вокруг случайного партнера, которого вырывает из отступающей и уступающей ей место толпы, и стены как будто раздвигаются. Я боюсь, что она поднимется в небо, и извлекаю в секунду десять тысяч нот, чтобы протянуть звуковую нить, которая привязала бы ее к земле, где есть я и где я смогу снова увидеть это юное и радостное лицо с почтовой открытки» [8, р. 35].

Тем не менее непосредственно-конкретное, личностное своеобразие Нахемы-Польки, при отсутствии ее речевой характеристики, не проявлено, а в повествовании слышится эхо всё той же сенгоровской романтической оды во славу идеально влюбленной — Той-кого-нет, и Той-кто-есть, Отсутствующей, Принцессы, Эфиопки, Царицы Савской: «И ее танец раскручивается в быстрых сменяемых позах: Балкис, царица Эфиопии, танцующая Песню Песен, и каждый чувствует себя любимым сыном царя Давида; легендарная Кампа Вита, Дона Беатриса из Конго, чернокожая святая Дева, решившая вернуть миру Христа на земле Конго... Вот она, воскресшая в теле Польки. И вот еще возлюбленная Береника, египетская царица с маленькими ножками в сандалиях и большими глазами, глядящими в сторону далекой Александрии...» [8, р. 35].

Роман Эфуи уникален в африканских франкоязычных литературах в смысле чистоты жанра. Это подлинно любовный роман со всеми признаками классического европейского романа, отраженными в композиции: первое впечатление — любовь с первого взгляда к девушке с почтовой открытки, знакомство в ночном клубе, сближение, разлука, поиски любимой, обретение умершей (Эдгар едет на родину Нахемы, в деревню, и туда при-

возят ее труп — она была убита мятежниками-сепаратистами) и самоубийство героя.

Однако слишком заметно отсутствие психологизма в изображении взаимоотношений главных героев. Слабая мотивация поведения тоголезского «трубадура» Эдгара, уходящего из города после случайного разговора с незнакомцем, подрывает доверие читателя к силе чувств «*mal aimé*» к Нахеме. Ибо ничем, кроме иррационального приступа страха перед приближением бандитских отрядов сепаратистов, нельзя объяснить его бегство из столицы, где осталась любимая девушка.

Главный недостаток романа — умозрительный, лишенный индивидуализации (кроме манеры танцевать) образ Нахемы. Даже описание ее внешности, лишенное магии сенгоровской звукописи и яркой чувственности, впечатляет более, чем иллюстрации-фотографии типажей женщин разных африканских народов в энциклопедиях и альбомах. Не добавляет пластичности и невнятная попытка автора передать своеобразие Нахемы через описание ее манеры танцевать. Девушка получила прозвище Полька из-за того, что, как уверяет Эдгар, ее движения в танце (румбе) были сходны с известным польским танцем, не понятно, каким ветром занесенным в Озерный край (видимо, польскими моряками).

Обезличенность портретных характеристик женских образов, отсутствие индивидуализации, описательность вместо изобразительности — общие отличительные черты африканских франкоязычных романов с любовной интригой.

Нам представляется, что это одна из системных и отличительных черт франкоязычных африканских литератур в XX в., и объясняется она тем, что, несмотря на движение к интеграции с мировой литературой и влияние мировой литературы на африканских писателей, они в этот период сохраняли глубинную связь с собственной традиционной культурой, с традиционалистским, родо-племенным сознанием, с африканским искусством и пластикой и, возможно, бессознательно зависели от этой культуры бесписьменных обществ с ее неразвитым индивидуальным началом.

Список литературы

- 1 *Диоп Д.* Поэты Западной Африки. М.: Наука, 1963. 189 с.
- 2 *Мириманов В.Б.* Традиционное искусство Тропической Африки. М.: Искусство, 1986. 310 с.
- 3 *Сенгор Л.С.* Из африканской лирики. М.: Наука, 1967. 160 с.
- 4 *Сенгор Л.С.* Избранная лирика. М.: Наука, 1969. 156 с.
- 5 *Bâ M.* Une si longue lettre. Dakar-Abidjan: Nouvelles Editions africaines, 1979. 132 p.
- 6 *Bebey J.* La poupée Ashanti. Yaoundé: CLE, 1973. 220 p.
- 7 *Bebey J.* Le fils d'Agata Moudio. Yaoundé: CLE, 1966. 207 p.
- 8 *Efoui K.* Polka. P.: Seuil, 1998. 157 p.
- 9 *Eno Belinga S.M.* Ballades et chansons. Yaoundé: CLE, 1974. 156 p.
- 10 *Eno Belinga S.M.* Masques nègres. Yaoundé: CLE, 1972. 64 p.
- 11 *Kourouma A.* L'Allah n'est pas obligé... P.: Seuil, 2002. 237 p.
- 12 *Lopes E.* Le chercheur d'Afriques. P.: Harmatlan, 1990. 303 p.
- 13 *Lopes E.* Le lys et le flamboyant. P.: Seuil, 1997. 431 p.
- 14 *Senghor L.S.* Entretien avec Bakari Kamian // Ce que je crois: Négritude, francité et civilisation de l'universel. P.: Grasset, 1988. 234 p.
- 15 *Senghor L.S.* Poèmes. P.: Seuil, 1973. 252 p.
- 16 *Poésie, grandes voix du Zud, Notre librairie: Cultures frances, № 164, 2007. 189 p.*
- 17 *Wane A.* Les habitués du Paradis. Dakar-Abidjan: Les Nouvelles éditions africaines, 1977. 102 p.

References

- 1 Diop D. *Poety Zapadnoj Afriki* [Poets of West Africa]. Moscow, Nauka Publ., 1963. 189 p. (In Russ.)
- 2 Mirimanov V.B. *Tradicionnoe iskusstvo Tropicheskoj Afriki* [The traditional art of Tropical Africa]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 310 p. (In Russ.)
- 3 Sengor L.S. *Iz afrikanskoj liriki* [From African lyrics]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 160 p. (In Russ.)
- 4 Sengor L.S. *Izbrannaya lirika* [Selected lyrics]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 156 p. (In Russ.)
- 5 Bâ M. *Une si longue lettre*. Dakar-Abidjan, Nouvelles Editions africaines, 1979. 132 p. (In French)
- 6 Bebey J. *La poupée Ashanti*. Yaoundé, CLE, 1973. 220 p. (In French)
- 7 Bebey J. *Le fils d'Agata Moudio*. Yaoundé, CLE, 1966. 207 p. (In French)
- 8 Efoui K. *Polka*. Paris, Seuil, 1998. 157 p. (In French)
- 9 Eno Belinga S.M. *Ballades et chansons*. Yaoundé, CLE, 1974. 156 p. (In French)
- 10 Eno Belinga S.M. *Masques nègres*. Yaoundé, CLE, 1972. 64 p. (In French)
- 11 Kourouma A. *L'Allah n'est pas obligé...* Paris, Seuil, 2002. 237 p. (In French)
- 12 Lopes E. *Le chercheur d'Afriques*. Paris, Harmatlan, 1990. 303 p. (In French)
- 13 Lopes E. *Le lys et le flamboyant*. Paris, Seuil, 1997. 431 p. (In French)
- 14 Senghor L.S. Entretien avec Bakari Kamian. *Ce que je crois: Négritude, francité et civilisation de l'universel*. Paris, Grasset, 1988. 234 p. (In French)
- 15 Senghor L.S. *Poèmes*. Paris, Seuil, 1973. 252 p. (In French)
- 16 *Poésie, grandes voix du Zud, Notre librairie*: Cultures frances, no 164, 2007. 189 p. (In French)
- 17 Wane A. *Les habitués du Paradis*. Dakar-Abidjan, Les Nouvelles éditions africaines, 1977. 102 p. (In French)